
Marcus Rogério Salgado

O fantasma, o bebê e o espelho: literatura como arquitetura de ressonâncias em João do Rio



O fantasma, o bebê e o espelho:
literatura como arquitetura de ressonâncias em
João do Rio



Marcus Rogerio Salgado

**O fantasma, o bebê e o espelho:
literatura como arquitetura de ressonâncias em
João do Rio**



Copyright © Marcus Rogerio Salgado

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Marcus Rogerio Salgado

O fantasma, o bebê e o espelho: literatura como arquitetura de ressonâncias em João do Rio. Coleção Labelle. Vol. 6. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 94p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2380-3 [Impresso]
978-65-265-2381-0 [Digital]

1. Decadentismo. 2. Modernidade. 3. Sincretismo. 4. Literatura Brasileira.
I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiávamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilatar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Cremos que esses livros desempenham diversos papéis, sobretudo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Entre os prosadores da *Belle Époque* tropical, João do Rio foi o que manifestou em texto, com maior intensidade, a vertigem decadentista. Suas obras apontam para a continuidade de pontos nevrálgicos do programa estético posto em circulação pela literatura finissecular – em particular, a pesquisa em torno das relações entre subjetividade e experiência urbana, com impacto a estender-se para além das instâncias meramente formais de linguagem, em transbordamento com a intervenção empírica sobre o eixo-realidade.

João do Rio, como outros autores que experimentaram ou experimentavam o trânsito para a modernidade que constituía o repto de seu tempo, entende a cidade como um espaço produtor de significados, um elemento estruturante do mundo empírico e da vivência estética, carregando em si e nas representações que suscita as aporias que marcavam essa travessia:

A cidade, nesse sentido, não é apenas pano de fundo, o cenário, onde se representaria a fragmentação do discurso, algo característico da modernidade. Seria necessário pensar o espaço da cidade como o campo da própria significação, algo que em sua própria disposição formal – com suas redes e desarticulações – estaria atravessado pela fragmentação dos códigos e dos sistemas tradicionais de representação na sociedade moderna. A partir dessa perspectiva, a cidade não seria apenas um contexto passivo da significação, mas a cristalização da distribuição dos próprios limites, articulações, cursos e aporias que constituem o campo pressuposto pela significação.¹

¹ RAMOS, Julio. *Reencontros da modernidade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 137-138.

Esse projeto de intervenção sobre a realidade empírica a partir do aprofundamento das relações entre experiência urbana e escrita, entre a rua e a biblioteca, faz com que sua obra estabeleça diálogo direto com dois autores finiseculares em particular: Jean Lorrain e Oscar Wilde.

De fato, em “Sono calmo”, antes de visitar os albergues de baixa reputação (chamados de zungas no jargão dos malandros da época) que insistiam em brotar como cogumelos na estufa urbana do Rio 1900, o cronista reconhece a força de atração exercida por essa dupla: “Lembrei-me que Oscar Wilde visitara também as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos dos ingênuos como tendo acompanhado os grãos-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava”.² João do Rio operaria uma espécie de síntese entre essas duas matrizes textuais, por si vinculadas, como coloca Brito Broca:

Uma de suas grandes influências francesas, Jean Lorrain, possuía as maiores afinidades com Wilde. O mesmo princípio da arte pela arte que informa todo o esteticismo de Wilde, levava os heróis de Jean Lorrain, como Monsieur de Phocas, aos extremos dissolutos da decadência. João do Rio teria Lorrain, do qual encontramos traços acentuados e marcantes no livro de contos *Dentro da noite*. E há uma curiosa coincidência a assinalar entre os dois escritores: Jean Lorrain era o pseudônimo de Paul Duval, assim como João do Rio o era de Paulo Barreto. Esse detalhe nos leva à hipótese de que o escritor brasileiro escolhera o pseudônimo de João do Rio por sugestão do francês. Jean Lorrain teria constituído uma ponte entre Paulo Barreto e Wilde.³

² RIO, João do [Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 119.

³ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956, p. 110-111.

Além disso, aproximam João do Rio e Jean Lorrain: a ênfase nas imagens em regime noturno da cidade moderna sendo explorada por seus personagens em deambulações pelos *bas-fonds* e outros territórios e enclaves; a versatilidade na performance tanto em contos como em crônicas (em particular aquelas enfeixadas no volume *Les Poussières de Paris*); e a visibilização de corpos proibidos (prostituídas, homossexuais, drogados, enfermos etc.) pela moral burguesa e pelos padrões sanitários colocados a seu serviço. Também estão irmanados por uma concepção comum do dandismo, visto antes como uma estratégia estético-existencial, como bem define Luiz Edmundo Bouças Coutinho: “É possível reconhecer, na impertinência textual do *dandy* decadentista, uma pilhagem de sentidos precursora da deriva assumida pelo texto moderno enquanto prática subversora do sentido fundado na relação de continuidade entre linguagem e mundo”.⁴

Quanto a Wilde, os vínculos são mais fáceis de se detectar, uma vez que João do Rio chegou a traduzir textos do escritor irlandês, dividindo a primazia de sua recepção entre nós com Elysio de Carvalho. Ressalte-se, ainda, que personagens recorrentes na obra do autor carioca, como Godofredo de Alencar, André Belfort e outros dândis de sensibilidade *blasé*, parecem saídos das páginas de Oscar Wilde. Mais uma vez, é Brito Broca quem sintetiza:

Pelas citações e traduções do autor do *Cinematógrafo*, o romancista de *Dorian Gray* entra em moda na literatura brasileira. Além de *Salomé*, João do Rio traduziu *Intenções* e *O retrato de Dorian Gray*, trabalhos apressados, mas nos quais se percebe a nota de brilho que o cronista punha em tudo quanto escrevia. No entanto, a influência de Wilde, no caso, se

⁴ COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Um dandy decadentista e a estufa do novo. In: RIO, João do [Paulo Barreto]. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 7.

manifestou antes no tipo de requintado, aristocrático, displicente, meio cínico, que ele compôs procurando, até certo ponto, irritar, chocar e escandalizar o meio carioca do 1900, assim como o autor de *Dorian Gray* o fizera na Londres vitoriana.⁵

Tudo seria simples e estaria sob controle teórico se a obra de João do Rio fosse apenas, ela mesma, uma ponte entre dois autores finisseculares europeus específicos (Wilde e Lorrain). No entanto, nem tudo são “parisianismos”,⁶ para usarmos o termo de Brito Broca. Tampouco são estas as únicas pontes que se erguem, em texto, ao longo da obra de João do Rio.

Um de seus contos mais conhecidos, “O bebê tarlatana rosa”, é resultado de um intrincado processo de recombinação de materiais, para o qual concorrem várias fontes. Se é certo que o conto de João do Rio apresenta ressonâncias textuais de “A máscara da morte rubra” (Edgar Allan Poe) e “O rei da máscara de ouro” (Marcel Schwob), sem falar na ambiguidade de gênero que remete a “Uma máscara” (Jean Lorrain), igualmente certo é falar que a imagem tanática em “O cancro”, conto do escritor português Fialho de Almeida, também ressoa com força no texto.

De par com as combinações extremadas que se estabelecem entre o são e o doente (e que se repetem no conto “O carro da Semana Santa”, no qual, novamente, a narrativa desborda um espaço de expansão), tanto em “O bebê de tarlatana rosa” como em “O cancro” percebe-se a vigência de uma estética de recusa da luz, do liso e do brilho, valorizando a treva, a dobra e a opacidade. Ambientados dentro da noite, nos dois contos é possível perceber o fascínio pelo regime noturno no campo representacional, justificado, nas palavras de um especialista na obra do escritor português, “pela possibilidade que ela lhe fornece de perscrutar o mistério da sombra e de interpretar estados de alma na expressão anômala que as coisas tomam no

⁵ BROCA, op. cit., p. 111.

⁶ Idem, ibidem, p. 97.

halo crepuscular”.⁷ Segundo o mesmo comentador, “a noite liberta a fantasia, e permite ao artista deambulante tecer em volta dos seres e dos objetos sugeridos, caprichosos rendilhados, frágeis teias de hipóteses, idílios e dramas, sem que a luz crua venha opor ao devaneio um desmentido formal”.⁸ Chama atenção, ainda, a criatividade linguística ostentada por ambos e que se faz presente por meio de neologismos e estrangeirismos que refletem inovações técnicas e comportamentais do mundo sob efeito do fetiche da mercadoria do capitalismo industrial e planetário. Assim, Fialho fala em moças “lorgnando os rapazes”,⁹ em “pele-mele das cores”¹⁰ etc.; João do Rio em “clou”,¹¹ “kodakizava”¹² etc.

A bem da verdade, há muito em comum entre o cronista português e o carioca. O próprio João do Rio saudaria Fialho em uma das páginas de *Portugal d’agora* descrevendo-o como “o imprevisto esvurmador da alma de uma cidade”,¹³ fixando em traços rápidos e nervosos (a mimetizar efeitos de hiperestesia) os tipos e os ambientes da Lisboa finissecular, em livros como *A cidade do vício*, *Vida irônica*, *Pasquinadas (Jornal dum vagabundo)* etc. Neles, a cidade é acessada em seus mais diversos territórios: do luxo ao lixo, esse observador mercurial tanto percorre a esfera privada da burguesia (com suas residências que se assemelham a “pequenos museus fantásticos e preciosos”)¹⁴ como alcança as ruas e a cultura popular, com suas

⁷ PIMPÃO, Álvaro J. *Fialho: introdução ao estudo de sua estética*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945, p. 160.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa galante: episódios e aspectos da cidade*. Porto: Civilização, 1890, p. 27.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 28.

¹¹ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Crônicas efêmeras*. Cotia: Ateliê; São Paulo: Giordano, 2001, p. 174.

¹² Idem. *Pall-Mall Rio*. Rio de Janeiro: Villas-Boas, 1917, p. 302.

¹³ Idem. *Portugal d’agora*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911, p. 100.

¹⁴ ALMEIDA, op. cit., p. 30.

“trepidações ondulatórias”,¹⁵ tascas, lupanares, becos insalubres, “os bancos das praças mais escusas”,¹⁶ cemitérios, bairros operários, águas-furtadas, “os acumulados lúgubres dos velhos bairros”,¹⁷ rodas de batota, ou mesmo “estes desvãos gordurosos, percebem?, entalados por comodidade entre duas largas artérias da cidade baixa, antro e despejo aberto aos rodilhões do vício, da miséria e da fome”.¹⁸ Seus tipos compõem uma “corte de milagres bizarra, fora da lei, fora do mundo normal, pervertendo as suas faculdades e emoções pela nevrose que os feriu entre fome e febre”.¹⁹ Uma corte formada por *rodeurs*, “pobres carcaças de funâmbulos”,²⁰ “vagabundos sonhadores que jamais puderam consolar-se da miséria”,²¹ “autômatos do mesmo vício”,²² desumanizados como uma “larva da noite, [que] se desfaz nas vielas aos primeiros clarões da madrugada”.²³ Mergulhada dentro da noite, a cidade lhe parece um corpo informe, uma grande mancha, “semelhante a um pesadelo hugoesco que Goya e Rembrandt houvessem reproduzido a água-forte”.²⁴

As imagens noturnas da cidade são recorrentes nas crônicas de Fialho e funcionam como um verdadeiro programa estético: seu objetivo é a revelação das dinâmicas pulsionais de morte e desejo inscritas, em estado de latência, no corpo da urbe. Como ressalta Vanda Rosa, “para Fialho de Almeida, à noite a cidade muda: o barulho das ruas muda de sentido e de ritmo, prenunciando catástrofe; os rostos transformam-se e vê-

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 208.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 318.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 33.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 36.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 219.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 218.

²² Idem, *ibidem*, p. 220.

²³ Idem, *ibidem*, p. 317.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 209.

se uma espécie de loucura perseguida, de frenesi macabro, de ânsia prevaricante, de insofrida luxúria, asinina, felina”.²⁵ Comparem-se os traços estilísticos sintetizados na passagem acima com os trechos de “O bebê de tarlatana rosa” em que a cidade é representada sob o signo saturado da força erótica das noites de carnaval, registrando, à maneira de um sismógrafo, a atividade pulsional sob a superfície – daí a percepção constante de um “vagalhão de volúpia e prazer”²⁶ ou o registro gráfico de “luxúrias atrozes”,²⁷ afinal “tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo”.²⁸

Como dito, nas crônicas de Fialho são habituais as imagens noturnas de Lisboa, flagrada em processo de transfiguração:

Vista do cimo dos montes, a essa hora, a cidade perdeu completamente a configuração burguesa que havia à luz do sol, para tornar-se numa indefinida necrópole de assustadoras perspectivas, que vem duma banda engastar-se na curvatura do rio, enquanto pelas outras se arrasta e prolonga em sucessões de casarias, luzes, sombras e reflexos, que nos dão a ilusão de ela prosseguir sem acabar, até ao fim do mundo.

[...]

Neste corpo de monstro escamoso e fosforescente, que é Lisboa de noite, feito de placas, corcovas, pernas, anquiloses, há um sistema arterial desenhado a luzes de gás, por cujos grandes vasos carroçam movimento e vida; e um sistema nervoso para a repercussão das suas grandes misérias e das suas grandes dores.

[...]

Às três da noite, as últimas tipoias deixaram o parador das praças, fecharam no Rocio os três estancos, os policiais sumiram-se... E cada vez mais a gordurosa treva baixa do céu, em

²⁵ ROSA, Vanda. A Lisboa decadente de Fialho de Almeida. *TSN Transatlantic Studies Network*, Málaga: Centro de Estudios Iberoamericanos y Transatlánticos, v. 15, p. 172-184, 2023, p. 178 (grifos no original).

²⁶ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002, p. 121.

²⁷ Idem, ibidem, p. 120.

²⁸ Idem, ibidem, p. 121.

cachemiras lutuosas, monstros de tinta, nevoeiros de passagem, que vem nuverinhando da barra e correndo para os montes, correndo, em rebanhadas lentas de pierrôs.²⁹

Passagens como as acima citadas, além de aproximarem João do Rio e Fialho de Almeida, inscrevem os dois cronistas em uma linhagem a que Tony Hara chama de “constelação noturna”³⁰ e que pelo mesmo é assim definida: “Uma pequena e caótica constelação que surge no horizonte da Modernidade zombando e lutando contra as potências que idealizam para o mundo da vida um cosmos organizado e rigidamente controlado”.³¹ Os autores e textos vinculados a essa “constelação noturna” são marcados por um regime representacional que lhes é particular, uma vez que “afirmam a noite, a escuridão, as trevas, o lado sombrio da vida, pois reconhecem que as luzes e as trevas – assim como a criação e a destruição, o mundo e o submundo – são forças que devem ser mantidas em permanente estado de tensão”.³²

Como se inscreve, então, a obra de João do Rio no interior desse repertório de textos-tutores que orbitam em recombinações possíveis entre si nessa “constelação noturna”? Ainda que a trama intertextual dos textos do autor carioca seja visível a olho nu, concordamos com a opinião de Alexandre Eulalio, para quem “o problema da originalidade interessa muito relativamente a João do Rio”³³ – já que teríamos aquilo que Luiz Edmundo Bouças Coutinho descreve como “*pasticheur* rasurando o próprio pastiche”.³⁴

²⁹ ALMEIDA, op. cit., p. 208, 211, 313-314.

³⁰ HARA, Tony. *Saber noturno: uma antologia de vidas errantes*. Campinas: UNICAMP, 2017, p. 14.

³¹ Idem, ibidem, p. 17.

³² Idem, ibidem, p. 18.

³³ EULALIO, Alexandre. *Livro involuntário*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 219.

³⁴ COUTINHO, op. cit., p. 7.

O comprometimento de João do Rio com a literatura finissecular era tão notório que teve contra si acusações de plágio levadas a público: é uma época em que procedimentos textuais afins à apropriação e ao pastiche ainda não eram pensados pela crítica como experiências válidas de linguagem com peso e sintaxe específicos ou mesmo cogitados sistematicamente como procedimentos propiciatórios do ato de criação no âmbito de uma linguagem estética capaz de lidar com a ideia de recombinação. O próprio João do Rio aborda a questão em uma crônica de 1916, publicada na *Revista da Semana*:

- Um cavalheiro disse um dia que parecias Jean Lorrain. Tu pareces tanto um Jean Lorrain como a Praia da Saudade com a Torre Eiffel. Há meio de dizer que não pareces Jean Lorrain?
- Passei a ser a cópia do Oscar Wilde, filho...
- Traduziste a obra inteira de Wilde e nem por isso deixaram de dizer que copiavas a obra por ti traduzida...
- Quanto a essas pilhérias, o Osório Duque-Estrada foi desvanecedor: disse que eu copiava Balzac...³⁵

Aqui vale lembrar das palavras de Rubén Darío, ao rebater as acusações de plágio e imitação dos decadentistas franceses por si recebidas, evocando, como ponto de partida, a pergunta do poeta François Copée:

A quem poderia eu imitar para ser original? – dizia a mim mesmo. Pois a todos. De cada um aprendia o que me agradava, o que se adequava à minha sede de novidade e a meu delírio de arte, os elementos que constituiriam, mais tarde, um meio de manifestação individual. E o caso é que resultei original (tradução nossa).³⁶

³⁵ RIO, op. cit., 2001, p. 113.

³⁶ DARÍO, Rubén. Los colores del estandarte. *La Nación*, Buenos Aires, 27 nov. 1896: “¿A quién podré imitar para ser original?” – me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi

Eis João do Rio, a mixar e remixar no interior de um caldeirão tropical não apenas Lorrain e Wilde (aos quais necessariamente teríamos que acrescentar Huysmans, Jules Bois e Claude Farrère), como também autores do outro lado do Atlântico (Edgar Allan Poe, Rubén Darío e Gómez Carrillo) ou mesmo da Europa periférica (caso de Fialho de Almeida, autor dileto do cronista carioca). E quando se fala aqui em tropicalização não é no sentido da adesão a um elo de continuidade que configuraria um modelo de modernidade nacionalista – e sim na assunção das tensões e dilemas que envolviam os próprios protocolos de produção e reprodução desses textos-tutores nas condições materiais e históricas experienciadas a partir do jogo de forças socioeconômicas e culturais daquele momento.

De qualquer forma, a imagem da escrita e do escritor como ponte é bem significativa do papel mercurial que a literatura desempenhou no âmbito das mediações culturais verificadas ao longo do século XIX e reiteradas nas primeiras décadas do século XX. Como se sabe, tais mediações nem sempre eram realizadas em condições de igualdade com aquelas ostentadas pelas sociedades metropolitanas, nas quais não apenas a experiência urbana que ocupava centralidade nas formas estéticas da modernidade como também as próprias condições materiais de produção da vida eram percebidas em etapas mais avançadas. É também a época de vigência do discurso de mundialização, que se desborda para o campo das transações de bens culturais. Há, portanto, que se compreender gestos de mediação cultural como os encetados por João do Rio e outros protagonistas da modernidade estética deste lado do Atlântico como tentativas de “abrir um horizonte de significação cosmopolita em relação com o qual se possa imaginar a

delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (grifos no original).

possibilidade de uma modernização não nacionalista nem antropocêntrica que se recorta sobre uma noção abstrata de universalidade”.³⁷

Esse trabalho como mediador cultural fica bem explícito por ocasião do lançamento de seu primeiro livro, *O momento literário*, uma coletânea de “inqueritos”, com respostas colhidas junto aos mais expressivos escritores brasileiros da época. A ideia-prima do livro se conecta diretamente com a moda das enquetes no jornalismo literário parisiense. Em 1891, Jules Huret publicara *Enquête sur l'évolution littéraire*, em que o jornalista francês entrevista mais de sessenta escritores, compondo, desta forma, um painel do campo literário naquele momento. Para os detratores, *O momento literário* seria um produto ambíguo: Brito Broca relata que o crítico José Veríssimo se recusou a responder à enquete, “achando – aliás, sem razão alguma – que se tratava de um processo de fazer livros à custa dos outros”.³⁸ A crítica da época não via com bons olhos uma obra cuja estruturação se fazia a partir do entrelaçamento da fala alheia – uma arquitetura de ressonâncias.

A verdade é que isso ocorre não apenas no livro de estreia de João do Rio. Um outro conto seu bastante conhecido, “As palavras da máquina”, também se apresenta estruturado a partir dessa arquitetura de ressonâncias textuais. A começar pela escolha do apólogo, que, considerado em si, pode conduzir o rastreamento intertextual até o terreno brumoso da alegoria e do mito – o que não impede de consignar a existência de uma linhagem de apólogos tanto na literatura portuguesa como na

³⁷ SISKIND, Mariano. *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 19. No original: “abrir un horizonte de significación cosmopolita en relación con el que se puede imaginar la posibilidad de una modernización no nacionalista ni antropocéntrica que se recorte sobre una noción abstracta de universalidad”.

³⁸ BROCA, op. cit., p. 238.

brasileira, com, de um lado, Francisco Manuel de Melo, e de outro, Machado de Assis. A visão de mundo que se encena neste conto parece construir-se a partir de um *ethos* para o qual concorrem tanto Baudelaire como Wilde. No primeiro, ressalta a configuração de uma literatura urbana preocupada com a homogeneização e a decadência espirituais do elemento humano pós-Revolução Industrial. Já o ensaio *A alma do homem sob o socialismo*, mais do que fazer a apologia do socialismo ou de um estado utópico-tecnológico – aos quais talvez um homem como Wilde, certo de que “a Arte é o Individualismo, e o Individualismo é uma força inquietante e desagregadora”,³⁹ jamais se adaptasse –, denuncia “a redução do homem ao nível da máquina”.⁴⁰ Haveria aí um pacto explícito entre Wilde e Baudelaire, do qual, em certa medida, um texto como “As palavras da máquina” se apresenta como desdobramento, como dobra possível.

O fato é que a associação entre escrita e dispositivos técnicos já comparecera na obra de João do Rio anteriormente. No famoso prefácio de *Cinematógrafo*, o cronista é lapidar não apenas por um de seus postulados mais conhecidos – o de que “a crônica evolui para a cinematografia”,⁴¹ um “cinematógrafo de letras”,⁴² uma vez que a prerrogativa de representação do “polimorfismo integral da vida”⁴³ se encontra sob os auspícios da imagem cinematográfica, abalando a fatura e o próprio modo de existência da escrita literária:

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras,

³⁹ WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Trad. Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 30.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Cinematógrafo*. Porto: Chardron, 1909, p. 10.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ Idem, *ibidem*.

pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve, sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...⁴⁴

É lapidar, também, pela extensão da analogia possível:

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina. O cinematógrafo é uma delas.⁴⁵

A aproximação entre palavra e máquina reaparece em seu “Discurso de recepção” na Academia Brasileira de Letras. Depois de louvar seu predecessor, desenvolve a ideia de que “a arte é a placa sensível da vida”.⁴⁶ Assim, “a paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos sulcados rapidamente, desventrados pelos submarinos”,⁴⁷ nas “cidades cortadas de aço”⁴⁸ onde se deslocam e consomem “multidões apressadas”,⁴⁹ a própria palavra corria o risco de ser reificada, transformada em *gadget* de utilidade duvidosa:

Os grandes poetas refletiram sempre a aspiração universal, foram os vates, os que diziam as ânsias e ao mesmo tempo o imenso desejo de escalada da espécie humana. Os poetas descobriram os astros antes dos homens, e poetas como Dante,

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 8.

⁴⁶ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911, p. 223.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 223-224.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 224.

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

adivinham constelações num hemisfério ainda por conhecer. Antes da realização das ousadias da Mecânica, os poetas sonhavam o vapor, o telefone, o fonógrafo, a máquina, o automóvel, o aeroplano, que é o mais velho sonho da humanidade. Guardas das tradições, sentiam a natureza pasmada e dominada pelo homem. E enquanto o poeta ficava assim reflexo incentivo da humanidade e os pequenos aedos serviam a satisfação dos egoísmos limitados, o homem penava, sofria, fazia do sangue suor e materializava o sonho. Quando a inspiração ficou abaixo da Mecânica e as fantasias delirantes não ultrapassaram a conquista do conforto, os grandes poetas tornaram-se analistas, e a poesia pessoal, repetindo com convicção pequenas coisas particulares, passou à confecção de bugigangas industriais, em que o molde é tudo.⁵⁰

Finalmente, a associação entre palavra e máquina reaparece em “O dia de um homem em 1920”. Sob o impacto de diversas inovações técnicas (como o aeroplano e a máquina de estenografar), o cronista imagina o cotidiano do “Homem Superior” em um futuro bem próximo, no qual as notícias não são mais lidas (e sim ouvidas, em aparelhos chamados “telefonógrafos a domicílio”)⁵¹ e se verifica a existência de dispositivos como “a máquina de escrever o que se fala”,⁵² tendo por efeito uma compressão sintática tão severa que as mensagens parecem antes simulacros de linguagem verbal. Como bem sintetiza Tony Hara, é possível afirmar que nesses textos João do Rio, “de forma ambígua, contraditória e paradoxal, percebia o processo de modernização dos equipamentos urbanos e o surgimento de um novo horizonte técnico, que iria alterar os hábitos e costumes da maioria da população citadina”,⁵³ incluindo escritores e jornalistas.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 220-221.

⁵¹ Idem. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910, p. 335.

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ HARA, op. cit., p. 190.

Inserido em *Rosário da ilusão*, o conto “As palavras da máquina” tem o condão de sintetizar, para efeitos de uma ironia em chave ultra *blasé*, a fascinação pela modernidade e a crítica prenunciadora de seus efeitos. O texto se articula a partir de um movimento dúplice, de trânsito interpolar, com uma força mercurial em atuação nas camadas ctônicas da escritura.

Desconhecemos para que serve a máquina; só sabemos que ela pertence a um proprietário que “tinha sempre o ar do rico explorador sem vintém”.⁵⁴ Abandonada pelo capitalista, ela enferrujava num corredor. A cena não pôde deixar de despertar a eloquência do narrador:

Como estivesse só diante da máquina, não pude conter a exaltação lírica das generalizações idiotas. Máquina! Como mostrava nas engrenagens o mesmo grande poema humano da libertação! A vida inteira da humanidade fora uma tenaz indagação para realizar aquele servo obediente, escravo sem necessidades ou cansaços, libertador igualitário [...]. Maravilha do Homem-Deus! Enfim, em todos os aspectos da vida, nos campos e nas cidades, a máquina realizando a aspiração – arredara a miséria, abriu os cérebros, alongara o tempo, encurtara a terra, acabara as castas, multiplicara a produção, aumentara a fortuna, democratizara, igualara. A máquina, a verdadeira revolução! Eu lera estatísticas, eu estava a par do progresso. Um operário de hoje vale com a máquina por trinta da idade média; uma operária num tear faz mil e quinhentas malhas por minuto, isto é, substitui seis mil das que outrora faziam malhas com agulhas de mão. Vestimos exércitos de milhões, fabricamos balas para matar esses exércitos no mesmo espaço de tempo que os nossos ascendentes gastavam para preparar algumas centenas de homens para lançar o dardo. Conforto, rapidez, a máquina deu ao mundo, poupando a saúde com a redução do trabalho, aguçando a inteligência. Quem diante da

⁵⁴ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Rosário da ilusão*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1921, p. 141.

máquina não sente o orgulho do homem, que enfim realizou o sonho da espécie? Por que não ver na máquina o Deus racional equilibrador do mundo? Por que estar de chapéu diante da máquina, quando os operários exigem muito bem que se descubram todos na oficina-templo?⁵⁵

É aí que a máquina começa a falar e seu discurso nos mostra um mundo às avessas, em que as figuras do golem e do criador se confundem e assumem suas máscaras sociais:

Sim, Homo Faber. Estás diante do Deus [...]. Admira-me. É preciso que os homens descubram a beleza do que realizam. Mas vê que eu retirei a beleza da terra, pus na esperança dos vales a angústia sem remissão, enchi as cidades da fúria lívida dos escravos da fatalidade, enegreço os céus e também as almas – aumentei o ódio universal com a força de todos os meus motores, teço os desesperos com os tecidos, ligo com os países as cóleras, confundo os horrores com a rapidez, centuplico o trabalho de cada um e a inquietação de cada coração, e alastro sobre a terra a fealdade física e a fealdade moral [...]. Obedeço ao destino. E se te falo é apenas para mostrar que, querendo o homem criar a deusa da ventura, criou o monstro da grande miséria.⁵⁶

Não é por acaso que Tony Hara, ao analisar as considerações propostas e desenvolvidas ao longo do “Discurso de recepção” em torno das relações entre forma estética e inovações técnicas (arte e máquina) no horizonte da modernidade, perceba que João do Rio se revela “bastante influenciado por Baudelaire”.⁵⁷ De fato, Baudelaire ronda como um espectro fatal a literatura finissecular e seus desdobramentos, sobretudo no tocante à oscilação ideológica pendular, que não se fixa em nenhum dos polos, ao mesmo

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 141-142.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 149-151.

⁵⁷ HARA, op. cit., p. 201.

tempo em que recusa a *aura mediocritas*, carregada de uma “vontade autonômica”.⁵⁸ Para uma época em que os corpos são educados como força de trabalho e medidos seus valores em índices calóricos e a capacidade de multiplicar e ostentar riqueza nivela a tudo e a todos, a crítica da modernidade proposta por Baudelaire não passaria por uma aliança de classe com qualquer posição sistêmica na pirâmide social. Como sintetiza Huysmans, “Baudelaire havia decifrado nos hieróglifos da alma a idade crítica dos sentimentos e das ideias”⁵⁹ e dessa posição avançada não se podia prescindir em matéria de arte e de literatura. É assim que tanto Baudelaire como João do Rio se aproximam para um pacto de atração pelos corpos (postos ou que se punham) à margem (o dândi, o sibarita, a prostituta, o enfermo, o toxicômano, o homossexual), pelos corpos resistentes ao controle, pelos corpos perigosos, pelos corpos singulares. É um pacto-passagem: um pacto que abre, na escrita, uma passagem (no sentido benjaminiano do termo), e que faz notória em João do Rio essa fixação em texto dos corpos que se movem pela terceira margem do riocorrente da vida: ladrões, punguistas, malandros, ciganos, ambulantes, trapeiros, jogadores, neurastênicos, portadores do que a ciência da época qualificava como condutas sexuais desviantes e *flâneurs* dos paraísos artificiais. Em *As religiões no Rio*,⁶⁰ a lista se expande: são apresentados feiticeiros e babalaôs de cultos africanos, maronitas, fisiólatras (liderados pelo extravagante Magnus Sondheim), quiromantes, nigromantes, grafólogas, sonâmbulas videntes, telepatas, esoteristas, swedenborgianos, satanistas, um culto ficcional da Mãe d’Água por pescadores, espíritas, protestantes e positivistas – portanto seguidores de

⁵⁸ RAMOS, op. cit., p. 136.

⁵⁹ HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 222.

⁶⁰ RIO, João do [Paulo Barreto]. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

crenças e de sistemas espirituais postos, por força de lei, à margem da igreja oficial, pois até 1923 o catolicismo de rito romano era religião oficial e combatia-se, ideologicamente e, por vezes, com o aparato policial, a prática de outras manifestações religiosas.

Um dos textos sempre citados de *As religiões no Rio* é “A missa negra”, no qual o repórter João do Rio supostamente sai a campo para conferir os subterrâneos do ocultismo no Rio de Janeiro e retorna com o que Luís Martins chama de “nada menos que a colorida, pitoresca e fascinante descrição de uma ‘missa negra’, celebrada em pleno subúrbio carioca, no início do século XXI!”.⁶¹

“A missa negra” é texto de inspiração definitivamente huysmaníaca. Como diz uma das personagens: “Por que estou eu aqui? A literatura, Huysmans, o cônego Docre do *Là-bas*, os livros enervadores”.⁶² Segundo Brito Broca, “editado o livro, foi considerado até um plágio de *Les petites religions de Paris*”,⁶³ volume publicado em 1894 pelo escritor e jornalista francês Jules Bois. Publicados inicialmente sob a forma jornalística em *Le Figaro*, os textos de Bois sobre as seitas operando subterraneamente na Paris finissecular foram enfeixados no volume supra. O biógrafo João Carlos Rodrigues endossa a aproximação: “a estrutura das duas obras é a mesma: o narrador visita templos e sacerdotes das religiões desconhecidas de uma grande metrópole”.⁶⁴ Swedenborgianos, positivistas e satanistas são registrados nos dois livros. Entre os últimos, no livro de Bois, é retratado o abade Boullan, um dos iniciadores de Huysmans no universo da chamada magia negra.

⁶¹ MARTINS, Luís. Introdução. In: RIO, op. cit., p. 11.

⁶² RIO, op. cit., 1976, p. 121.

⁶³ BROCA, op. cit., p. 237.

⁶⁴ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 50.

Como se percebe, a construção de “A missa negra” é feita a partir de uma arquitetura de ressonâncias textuais. Primeiramente, pelo gênero de suporte: a crônica, diretamente ligada ao surgimento de um público leitor e à experiência urbana nas cidades modernas, com seu código genético dúplice, oscilando entre o jornalismo e a literatura. Depois, pela ambiência: em sua frenética atividade mercurial, o cronista transporta para a estufa tropical aquilo que José Carlos Seabra Pereira chama de “sado-satanismo”,⁶⁵ marcante na literatura finissecular. A esses eixos iniciais, acrescentam-se outros: a atenção dada por Jules Bois⁶⁶ tanto à crônica (ainda que tentasse o romance, Bois permaneceu essencialmente um cronista, como ocorreria com João do Rio) como ao satanismo; a febre de ocultismo que emanava do cenário cultural finissecular, no qual eram atuantes figuras como Péladan, Stanislas de Guaita, Oswald Wirth, Erik Satie, Alfred Jarry etc.; a leitura de obras literárias que encenavam ou se referiam às missas negras, e não apenas *Là-bas*, como também a poesia simbolista brasileira (na qual se verificam algumas “missas negras”, como as de Silveira Neto e Xavier de Carvalho). Em 1895, Jules Bois publicaria *Le Satanisme et la magie*, com um estudo introdutório de Huysmans. Vale lembrar que, antes disso, em 1891, Jules Huret já dedicara um capítulo todo de sua enquête sobre os meios literários ao que qualificou como escritores-magos, retomando a questão em sua entrevista com Huysmans.

Outra crônica famosa de João do Rio estruturada a partir dessa arquitetura de ressonâncias textuais é “Visões d’ópio”.

O ópio começa a penetrar fundo na literatura ocidental pelos românticos ingleses: Coleridge e Thomas de Quincey o conheceram bem e é possível que mesmo Horace Walpole já o tivesse experimentado. Entre os vitorianos não foram poucos os

⁶⁵ PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 31.

⁶⁶ BOIS, Jules. *Le Satanisme et la magie*. Paris: Léon Chailley, 1895.

que conheceram a *Papaver somniferum*, por razões médicas ou em busca de inspiração e consolo, como Keats, Elizabeth Barrett Browning, Francis Thompson, ou mesmo Branwell Brontë. A bem da verdade, a divulgação de obras científicas e literárias sobre os efeitos dos opiáceos e de drogas como o éter e o haxixe foi intensa no século XIX.

Os opiáceos provocaram uma linhagem particular dentro da estirpe do *écrivain drogué* que seria profícua: vai da geração dos Poetas do Lago (*Kubla Khan* ou *Confissões de um comedor de ópio*) até Charles Dickens (que visitou *opium dens* e coloca a substância em posição central à trama narrativa de *The Mystery of Edwin Drood*) e Wilkie Collins, passando por Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Baudelaire e os decadentistas. O ópio como tema literário cruzaria o Atlântico, manifestando-se em textos de Gómez Carrillo (“Em uma casa de ópio anamita”) e Rubén Darío (“Cuento de pascuas”).

Essa farta produção textual que tematiza, analisa, glorifica ou demoniza os opiáceos ilustra bem o interesse pelas políticas do êxtase, mantido aceso pela literatura ao longo do século XIX. Não é por acaso que, sob o conceito de “ficção da perversidade”,⁶⁷ Derek Stanford associará genealogicamente à matriz decadentista a obra de autores como William Burroughs, instaurando-se, aqui, uma outra passagem, por onde se pode, de fato, entrever vínculos entre a literatura finissecular europeia e a vertente da contracultura mais transgressiva em termos de sexualidade e experimentação farmacológica, ambas ligadas pela genealogia do *écrivain drogué*. A preferência conspícua por sexualidades *fringe*, drogas, baixa criminalidade, boêmia artística e ocultismo se constitui ponto de identificação definitivo, no sentido do qual concorrem, além de Burroughs, também o cinema de Kenneth Anger e Jack Smith e a escrita de Harold

⁶⁷ STANFORD, Derek. *Writing of the Nineties: from Wilde to Beerbohm*. Londres: Everyman's Library, 1971.

Norse e Alexander Trocchi. Sem falar na obsessão comum por viagens ao norte da África e, como sinalizado acima, no interesse pelos opiáceos, que os posicionam em alinhamento no fronte de batalha pelas políticas de expansão da consciência.

Entre os autores finisseculares que circularam na *Belle Époque* brasileira, Jean Lorrain foi aquele para quem a droga se constituiu um dos eixos de articulação psicológica das personagens e do próprio texto e – por que não afirmar abertamente? – da própria vida. Raúl Antelo aponta também Claude Farrère como um dos “modelos de João do Rio”⁶⁸ para a produção desse tipo de texto-viagem pelos paraísos artificiais. Parece-nos pertinente a associação de Farrère, por conta do extravasamento em excentricidade gerado pela droga sobre o texto, pela sobreposição contínua de efeitos hiperestésicos. Em abono disso, segue um fragmento de “Os tigres”, texto que integra *Fumées d’Opium*:

Minha *fumerie* não é coberta de esteiras. Desdenhei o rotim de Hong-Kong e o bambu de Fou-Tcheou. Nas paredes, não consenti sequer *kakimonos* desenrolados, onde fazem caretas os deuses corníferos entre paisagens e pagodes. Do alto a baixo, dos pés à cabeça – do solo onde vela um candeeiro pálido até as cornijas onde dormitam os mais altos sopros –, minha *fumerie* é coberta por peles de tigres, por rudes peles amarelas raiadas de negro que dividem em todas as direções uma sarça pontiaguda de pesadas garras. As cabeças ressuscitadas pelos olhos de esmalte verde pendem das paredes ou se achatam contra o assoalho. Isso faz com que umas se emproem pelas nucas dos fumadores e outras, dispostas em círculo, velem seus sonhos e suas intoxicações.⁶⁹

⁶⁸ ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989, p. 16.

⁶⁹ FARRÈRE, Claude. *Fumos de ópio*. Trad. J. Teixeira Leite. Lisboa: Enciclopédia, 1949, p. 125-126.

Como ressalta o tradutor português Teixeira Leite:

Farrère, já no século XX, quando os temas exóticos pareciam já cansados, senão esgotados ou pelo menos não satisfazer o público, estreia-se literariamente, audaciosamente, com uma obra cujo *leit-motiv* vinha a ser o mesmo – o eterno Oriente, com seu eterno mistério, suas clássicas baiúcas de ópio, clandestinas, as casas de prostituição características etc.⁷⁰

Esse ímpeto pela renovação temática do ópio como matéria literária também tocou Enrique Gómez-Carrillo, amigo de Ruben Darío e Oscar Wilde, em uma de suas crônicas de viagem pelo Oriente, “Em uma casa de ópio anamita”, de que separamos um fragmento significativo:

No princípio só vimos, na penumbra, as manchas brancas das esteiras. Tudo calava, tudo dormia. As mesmas luzes que, no fundo do aposento ardiam no altar dos avós, diante de um dragão vermelho, pareciam sonolentas na palidez quieta de suas chamas. — Acho que nos equivocamos — murmurou alguém. Porém nosso guia nos tranquilizou, assegurando-nos de que era impossível confundir aquelas casas. — É o aroma — disse-nos. Basta tê-lo sentido uma vez para não o esquecer nunca. Os espíritos dos mortos, quando voltam para passear pela cidade, se detém nas portas das casas de ópio enquanto sentem o aroma da boa droga [...]. Quando, ao cabo de alguns minutos, nossos olhos se acostumaram à semiobscuridade, vimos que a maior parte das esteiras não estavam vazias. Os fumadores, com suas lamparinas apagadas, dormiam o sono divino do ópio. Eram chineses fracos, de rostos inteligentes [...]. No extremo do aposento, sob as luzes do altar, descobrimos, enfim, uma fumaça branca. Era uma jovem anamita que acabava de fumar seu último cachimbo. Mas seria, realmente, uma anamita?... Seria uma jovem, uma *congai*?... Ou seria antes um adolescente?... Na Europa, a dúvida teria sido

⁷⁰ LEITE, J. Teixeira. Prefácio. In: FARRÈRE, op. cit., p. 8-9.

impossível. Tudo, naquela aparição de lânguida beleza, denunciava a feminilidade (tradução nossa).⁷¹

A partir da ideia de uma arquitetura de ressonâncias textuais, verifica-se um “coro de escritas”⁷² em convergência entre estes quatro autores (Jean Lorrain, João do Rio, Enrique Gómez-Carrillo e Claude Farrère), orquestrado a partir do esforço de trabalhar, no interior do texto, com a droga, o erotismo e os efeitos de ambos sobre a linguagem. Cumpre lembrar, porém, que na literatura sibarita da *Belle Époque* brasileira, dos vícios elegantes as drogas constituíram motivo recorrente, pelo qual se vislumbra uma sociedade em que contraditoriamente se misturam complacência e liberalidade com puritanismo e moralismo, à moda dos *late victorians*. É preciso situar que o consumo destas drogas na *Belle Époque* brasileira era relativamente restrito, quase sempre vinculado ao

⁷¹ GÓMEZ-CARRILLO, Enrique. *De Marsella a Tokio*. Paris: Garnier, 1906, p. 107-108. No original: *Al principio sólo vimos, en la penumbra, las manchas blancas de las esteras. Todo callaba, todo dormía. Las mismas luces que, en el fondo de la estancia, ardían en el altar de los abuelos, ante un dragón rojo, parecían somnolentes en la palidez quieta de sus llamas. — Creo que nos hemos equivocado — murmuró alguien. Pero nuestro guía nos tranquilizó, asegurándonos que era imposible confundir aquellas casas. — Es por el aroma — nos dijo. — Basta con haberlo sentido una vez para no olvidarlo nunca. Los mismos espíritus de los muertos, cuando vuelven á pasearse por la ciudad, se detienen en las puertas de las fumerías en cuanto perciben el aroma de la buena droga. [...] Cuando, al cabo de algunos minutos, nuestros ojos se acostumbraron á la semiobscuridad, vimos que la mayor parte de las esteras no estaban vacías. Los fumadores, con sus lamparillas apagadas, dormían el sueño divino del opio. Eran chinos flacos, de rostros inteligentes. [...] Sólo allá en el extremo del aposento, bajo las luces del altar, descubrimos, al fin, una humareda blanca. Era una joven anamita que acababa de fumar su última pipa. Pero, ¿era, realmente, una anamita?. ¿Era una muchacha, una congái?... ¿Ó era una adolescente más bien?... En Europa la duda habría sido imposible. Todo, en aquella aparición de lânguida belleza, decía la femenilidade.*

⁷² COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. *A sedução do texto*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 38.

high life e à *haute gomme*, por vezes redundando em prática meramente imitativa das novidades que chegavam pelos livros, pelas revistas, pela indumentária e pelos costumes trazidos em torna-bordo. Carregado de uma aura própria, por conta dos ecos do poder da papoula sobre a imaginação de escritores e artistas e da natureza onírica de suas “viagens”, o ópio vaporizou a sociedade elegante da *Belle Époque*, frequentadora de *fumeries* e consumidora de uma literatura embebida em langor e nevrose, que se praticou ao ponto de tornar-se apenas uma tópica, quando não mera atitude literária postiça.

“Visões d’ópio” é uma crônica para a qual, dada sua arquitetura de ressonâncias, converge todo um repertório de textos literários que informam a linhagem do *écrivain drogué*: de Thomas de Quincey a Oscar Wilde, passando não apenas por Baudelaire, Huysmans e os decadentistas, como também pelo exotismo colonial de Claude Farrère ou Wilkie Collins. Contudo, esse repertório especificamente literário de prospecção das políticas de alteração voluntária da consciência não é o único conjunto de textos a ressoar na crônica. Há, também, textos sociais que a atravessam e estruturam.

É o que ocorre em relação ao pensamento científico e à literatura médica do período. O século XIX foi um momento importante para os domínios da psiquiatria e da psicologia, até então intimamente ligadas à medicina e à filosofia. Hipnose, histeria e mania eram as áreas de concentração da pesquisa clínica. Além dos avanços e retrocessos internos destas ciências, o que merece destaque é a popularidade que passaram a gozar entre os intelectuais, da qual Charcot foi o melhor exemplo. Graças a ele, a hipnose, que desde Mesmer não suscitava maiores polêmicas, voltou ao prosaíco. Escritores como Huysmans e Maupassant visitaram Charcot em suas sessões abertas ao público – uma delas retratada pelo pintor André Brouillet no quadro *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887). Charcot era íntimo de Alphonse Daudet e dos irmãos Goncourt

e é mencionado duas vezes ao longo de *Là-bas*, por conta de sua terapêutica com a hipnose. Bastante ousadas eram as experiências e os novos postulados de psicologia propostos por Jacques-Joseph Moreau, a quem Théophile Gautier frequentava, pelas quais acreditava ser possível simular, para fins de observação clínica, distúrbios mentais mediante a ingestão de haxixe nos sujeitos observados. O médico também utilizava a *cannabis* como tranquilizante em pacientes com problemas mentais e escreveu *Du hachich et de l'aliénation mentale*, primeiro texto médico a recomendar a planta com fins terapêuticos. Embora condenado por Baudelaire, no final de seu ensaio sobre o vinho e o haxixe, outros pioneiros seguiram a trilha aberta por Moreau de Tours (como era conhecido), dedicando-se a escriturar experiências de êxtase químico.

Este ambiente científico foi importante para o surgimento do interesse literário pelo tema da loucura ao longo do século XIX. Na opinião de Monique Plaza, “a louca literatura que hoje conhecemos foi criada ou reformulada no século passado [XIX] por psicopatologistas e por escritores”.⁷³ Num outro grau, os escritores ecoaram à teoria da escola lombrosiana de que gênio e loucura se constituiriam fenômenos afins – tese percutida pelo criminalista italiano em *O homem de gênio* – e acabaram por se envolver na formatação tanto do discurso científico (os primeiros estudos sobre psicopatologias são montados a partir de relatos, apresentando inegável sabor literário, ainda que variando de acordo com as habilidades escriturais do autor) como do discurso literário sobre a loucura. Mais uma vez é Monique Plaza quem comenta esta relação inaugurada no século XIX:

Assim, vemos com bastante regularidade psicopatologistas e psicanalistas procurarem evidenciar o que uma determinada criação tem de loucura, o que um determinado criador deve à

⁷³ PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1990, p. 20.

loucura. Os próprios escritores, ainda que muito ambivalentes quanto à aproximação loucura/criação que objetiva e reduz o seu trabalho, não deixam de ser parte ativa do empreendimento *louco-literário*: quer porque veem na loucura uma fonte pura e viva de inspiração, quer porque a apresentam como exaltação da autêntica criação.⁷⁴

Seja usada em situação de pastiche e de rasura ou não, a teoria médica da degeneração comparece desde o pórtico de *Às avessas* e, na obra de Huysmans, retorna em *En Rade*. Para Charles Bernheimer, o interesse crítico sobre *En Rade* advém sobretudo dessa confusão, “pois demonstra que a *decadence* se constitui menos como uma quebra com o naturalismo e mais como uma representação em outro palco do inconsciente do naturalismo”.⁷⁵ Estudando o impacto da teoria da degeneração sobre a arte finissecular, Asti Hustvedt atenta para os pontos de contato e repulsa entre naturalistas e decadentistas no que toca a questão:

Como o naturalismo, a *decadence* toma a degeneração como sua força criativa. Mas, em contraste com Zola e seus seguidores, cujo alvo tencionado (mas não necessariamente atingido) era uma documentação “científica” do mundo, os decadentistas estetizavam a queda e obtinham prazer com a perversidade. Na literatura decadentista, a doença é preferível à saúde, não apenas porque a doença era vista como mais interessante, mas também porque a doença era interpretada como subversiva, como uma ameaça ao próprio tecido social.⁷⁶

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 19 (grifos no original).

⁷⁵ BERNHEIMER, Charles. *A Haven: Decadent Naturalism*. In: *The Decadent Reader*. Nova York: Zone, 1998, p. 368.

⁷⁶ HUSTVEDT, Asti. *The Art of Death: French Fiction at the fin de siècle*. In: *The Decadent Reader*, op. cit., p. 14.

A apologia à nevrose e à instabilidade anímica e a obsessão pelos estados de desequilíbrio e pela arte que aterra e encanta pela via hiperestésica são recorrentes na escritura decadentista. Como celebrara Huysmans, em *Às avessas*, havia uma busca mobilizadora pelas “exaltações da sensibilidade mais sobreagudas, os caprichos da psicologia mais mórbidos, as depravações mais extremadas da língua afirmando suas últimas recusas de conter, de involucrar as mais efervescentes das sensações e das ideias”.⁷⁷

Como já apontavam os diretores do Sanatório Botafogo (Pernambuco Filho e Adauto Botelho), em um estudo clínico, médico-legal e profilático, sintomaticamente denominado *Vícios sociais elegantes*, “atualmente, porém, é pela procura de volúpia e sensações estranhas e novas que os indivíduos, via de regra *snoobs*, cansados dos prazeres habituais, se viciam”.⁷⁸ De acordo com os mesmos autores, “moços ricos, vindos de países estrangeiros, onde gastaram mocidade e dinheiro e bem assim hetairas exóticas, trouxeram na sua bagagem, além da sensualidade doentia, o vício, de que se tornaram paladinos desenfreados, acarretando para a grei os incautos admiradores de suas aventuras”.⁷⁹ Segundo os mesmos médicos, “foi assim que a cocaína entrou nos nossos meios elegantes onde por imitação, por curiosidade e por *chic*, tomou um desenvolvimento infelizmente notável, invadindo mesmo lares circunspectos, pela propaganda feita na família pelos viciados”.⁸⁰

Aos moços gastos e aos desejosos por uma pitada de *chic*, uniam-se os chineses:

⁷⁷ HUYSMANS, op. cit., p. 232.

⁷⁸ PERNAMBUCO FILHO, P. J. O.; BOTELHO, Adauto. *Vícios sociais elegantes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1924, p. 14.

⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 15.

Não satisfeitos com um só vício, os doidivanos desocupados foram procurar na rua da Misericórdia e adjacências, os filhos do antigo Império Celeste e com auxílio deles montaram as primeiras *fumeries* que, dada a procura, se foram depois espalhando, algumas das quais luxuosamente instaladas.⁸¹

O estudo dos diretores do sanatório é datado de 1924. João do Rio, desde “Visões d’ópio”, mais de uma década antes, já se ocupava em registrar exatamente os dois grupos principais de usuários: os colecionadores de sensações e os chineses. Dele herdaram este esforço em registrar a psicogeografia da cidade escritores como Theo-Filho e Benjamim Costallat. Graças a estes três autores é possível traçar no mapa os primeiros pontos de venda de drogas no Rio, bem como a sua proliferação. O tom do registro é pendular: denuncia fascínio pelas novas sensações prometidas e moralismo higienizador.

Encena-se em “Visões d’ópio” uma atmosfera asfíxiante (com a sensação claustrofóbica sendo potencializada pela compressão espacial e pela posição subterrânea dos ambientes em que a droga é consumida), na qual toxicomania e crime são associados. A *fumerie* dos chineses está instalada em uma cenografia urbana em ruínas, que evoca um passado espectral da cidade, apresentada sob a luz mortiça da madrugada, envolta em miséria, criminalidade e degradação ambiental. Algo, portanto, bem distinto das *fumeries* dos estetas e sibaritas parisienses: há bem mais que a água de um oceano a separar o ateliê de Erthal (artista *drogué* que protagoniza *Monsieur de Phocas*, quintessência decadentista, legítimo artefato 1900) e a rótula no número 19 do Beco dos Ferreiros. De onde viria, então, a matriz a ser duplicada, os módulos de base para o gesto recombinação? Estaria João do Rio mais próximo de Charles Dickens do que de Baudelaire?

⁸¹ Idem, *ibidem*.

O fato é que “Visões d’ópio” se insere no âmbito de um certo tipo de crônica empenhada no registro de aspectos pitorescos da cidade e de desvelamento de territórios urbanos proibidos. João do Rio inscreve sua obra dentro dessa linhagem de cronistas e de costumbristas, todos eles tocados por aquilo que Braulio do Nascimento chamava de “sentimento do urbano”.⁸² Como toda inscrição, ela divisa o que a precedeu e também o que a sucederá. O que a precedeu já vimos. Quanto aos sucessores, há que se divisar dois momentos de impacto: os imediatos (como Benjamim Costallat, com *Depois da meia-noite* e *Mistérios do Rio*; o Ribeiro Couto de *A cidade do vício e da graça*; Orestes Barbosa em *Ban-ban-ban!*, todos publicados entre 1923 e 1924) e os epigonais (como Peregrino Júnior, Raimundo Magalhães etc.).

No entanto, “Visões d’ópio” é, ao mesmo tempo, um texto mergulhado em uma atmosfera de mistério que se estende para além da fixação local dos cenários. Sobre ele atuam ressonâncias da literatura de mistério, seja pela escolha da ambiência (antros e covis de criminosos, como nas novelas de Arthur Conan Doyle), seja pela estruturação ideológica da imagem do imigrante nas novelas de Sax Rohmer – ou seja: de Sherlock Holmes a Fu Man Chu. Não é por acaso que a palavra mistério surge aqui, pois, em alguma medida, essa ambiência é conforme àquilo que Marie-Ève Therenty chama de “misteriomania”,⁸³ outra das obsessões oitocentistas. Depois dos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, seguiu-se toda uma série de romances que se propunham a desvendar os mistérios das grandes cidades do século XIX, de Londres a Constantinopla. A misteriomania cruzou o Atlântico, sendo certo que repercutiu

⁸² NASCIMENTO, Braulio do. Uma antologia de contos. *Letras e Artes*, ano III, n. 144, 15 nov., p. 10.

⁸³ THÉRENTY, Marie-Ève. Misteriomania: difusão e limites da globalização cultural no século XIX. *Escritos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 8, n. 8, p. 26, 2014.

em obras e títulos como *Os mistérios do Rio de Janeiro ou os ladrões de casaca*, de Antônio Jerônimo Machado Braga, publicado em folhetim em 1866, no *Jornal do Comércio*. Essas obras ainda tinham ressonância no imaginário da *Belle Époque*, como mostra a publicação, em textos traduzidos, de *Os mistérios de Paris* (pela *Gazeta de Notícias*, em 1900) e *Mistérios de Londres* (pelo jornal *Cidade do Rio*, em 1901).

Segundo Thérénty, as duplicações intercontinentais de *Os mistérios de Paris* que foram surgindo ao longo do século sinalizam para uma espécie de globalização literária em curso naquele momento e que durante a *Belle Époque* se acentuaria. Marcada por intensas mediações culturais (que se perfazem nos mais diversos campos, da literatura à viagem, passando pela gastronomia e pelo design), a *Belle Époque* encena uma reação mundializante em relação ao que Mariano Siskind chama de “geografias globais da imaginação cosmopolítica”,⁸⁴ registrando aí um movimento duplice: em um sentido, “a globalização da novela”;⁸⁵ no outro, “a novelização do global”.⁸⁶ Assumindo as contradições inerentes ao processo de modernização em um país periférico, a obra de João do Rio se inscreve também no campo social como gesto de mediação cultural. Se a modernidade é o domínio da mercadoria, eis Mercúrio: *merx*.

Entre mediações hibridizantes de informação estética e duplicações transgressivas, o que João do Rio arrisca pode ser temporariamente denominado como transversão. A escrita leva – e nesse processo se arrisca a redundar como excipiente de transporte: há um risco envolvido na operação estética de sobreposição e recombinação que marca a escritura em trânsito. Para não degradar em excipiente, a escrita busca retomar sua força ativa, reagindo diante do princípio ativo, tornando-o mesmo instável. É o que ocorre ao desviar a configuração

⁸⁴ SISKIND, op. cit., p. 47.

⁸⁵ Idem, ibidem, p. 48.

⁸⁶ Idem, ibidem.

matricial de *Les Petites religions de Paris* para o interior de um caleidoscópio de abordagens caracteristicamente literárias (como a fabulação) que conduzem ao jornalismo gonzo e ao *fakelore*. Em seu transporte mercurial, o cronista concerta os vasos comunicantes. Sua eloquência é a dos viajantes, de quem Mercúrio é patrono; a rapidez é sua força dinâmica (as asas junto aos calcanhares de Mercúrio) e denota a capacidade de reação às instabilidades cronotópicas e cronotípicas: de metal a planeta, a trajetória mercurial se perfaz no movimento contínuo, deslocamento em busca daquilo que provoque fortes sensações – e que, do fundo da narcotização narcísica, conduza à travessia do Eu até o Outro. Mercúrio está vestido em traje de gala para baile de máscaras: em torno de si, sobrepõem-se os raios emitidos pelas lâmpadas a vapor, com os característicos picos na linha de emissão entre o ultravioleta e o visível.

Em “Visões d’ópio”, ressonâncias múltiplas parecem saturar a escrita, pois, se é certo que já em Poe a associação entre ópio e crime se desenha, igualmente correto é que sua reafirmação pode ser verificada no Charles Dickens de *The Mystery of Edwin Drood*⁸⁷ e no Wilkie Collins de *The Moonstone*. Já na cena de abertura de *Edwin Drood*, paira no ar a iminência de uma agressão ou mesmo de um homicídio entre os homens caídos sobre a cama quebrada. Além disso, ao que tudo indica (não se pode esquecer que a obra é um romance policial inacabado), Jasper se serviu do láudano para adormecer o guardião do cemitério da catedral e enterrar sua vítima naquele lugar.

O fato é que, em relação à opiomania, *The Mystery of Edwin Drood* foi “um dos primeiros livros a descrever a prática em termos de mistério e decadência moral”.⁸⁸ Esta sugestão entre ópio e crime talvez tenha chegado a Dickens por seu amigo

⁸⁷ DICKENS, Charles. *The Mystery of Edwin Drood*. Londres: Chapman and Hall, 1870.

⁸⁸ BOON, Marcus. *The Road of Excess*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 53.

Wilkie Collins e, se é impossível determinar quem agiu sobre quem, não se pode igualmente deixar de perceber as incidências comuns no tocante à junção dos dois temas. No plano biográfico, a proximidade entre os dois escritores ingleses é notória. Conheceram-se pessoalmente e chegaram a viajar juntos. Collins colaborou regularmente para publicações dirigidas por Dickens, onde foram impressas diversas das *sensation novels* assinadas pelo primeiro. De qualquer forma, “esses temas da invasão pelo Oriente e o caráter dúplice do usuário de drogas dominariam a discussão ficcional, religiosa, jornalística e médica sobre o ópio em fins do século dezenove”.⁸⁹

É possível estabelecer, aqui, uma triangulação, a partir dos textos, entre Dickens, Collins e João do Rio. Em relação ao primeiro, essa vinculação recebe lastro se lembrarmos que entre os volumes que compunham a biblioteca de João do Rio encontra-se um exemplar de *Sketches by Boz*, volume que contém, entre outras crônicas, uma visita a um *gin palace*. Além disso, a triangulação se fecha se lembrarmos que tanto Dickens como Collins também representaram a experiência com o ópio vinculada a vetores étnico-raciais – o que também ocorrerá em “Visões d’ópio”. Em *The Mystery of Edwin Drood*, seguindo o protocolo da literatura oitocentista de mistérios urbanos, a escolha cenográfica recai sobre a ambiência citadina em sua feição mais obscura e carregada de resíduos anímicos. Assim, Dickens dá como endereço do antro em que se fuma ópio: Pekin Court, Orient Lane, Tower Hill Road. Não é por acaso que escolhe a região de Tower Hill, pois ela é uma das mais antigas de Londres, com evidências arqueológicas de ter sido povoada antes da chegada dos romanos. Sem falar que Tower Hill também foi cenário de enforcamentos entre os séculos XVI e XVIII e está encravada no mesmo *borough* que outros distritos mal afamados, como Limehouse e Shadwell.

⁸⁹ Idem, *ibidem*.

Esta mítica cenografia do ópio envolveria os bairros portuários de Limehouse e Shadwell – focos da restrita imigração chinesa, com seus negociantes de chá e ópio, por onde Charles Dickens deambulou em busca de situações para *The Mystery of Edwin Drood* – ou mesmo as cercanias lendárias de Bluegate Fields, considerada uma das áreas mais pesadas da Londres vitoriana, refúgio de marinheiros chineses em licença e de operosa baixa criminalidade, onde espectros humanos se arrastavam por tavernas, cortiços e casas de ópio. Gustave Doré registrou a região em algumas das pungentes e espectrais gravuras que compõem *London: A Pilgrimage*,⁹⁰ espécie de viagem com palavras e imagens pela Londres vitoriana. Redigido por Blanchard Jerrold e ilustrado com mais de cem pranchas de Doré, o livro foi bem recebido pelo público, contribuindo para aumentar a curiosidade pelos mistérios que envolviam a Londres finissecular e pela vida subterrânea que medrava nesta Babilônia moderna.

Mencionada em *O retrato de Dorian Gray*,⁹¹ Bluegate Fields era procurada por marinheiros que vinham do leste. Segundo James Greenwood, “apresenta uma cena inquebrantável de vício e depravação do tipo mais hediondo. Quase todas as casas são de péssima reputação”.⁹² Um relato de Thomas Archer⁹³ revela que a região era ponto de convergência de diversas etnias, pois ali prédios em ruínas eram habitados por colônias de irlandeses, alemães e indianos, abundando as uniões inter-raciais e a baixa criminalidade. Nesta cenografia de ruínas não

⁹⁰ JERROLD, William Blanchard. *London: A Pilgrimage*. Londres: Grant, 1872.

⁹¹ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Januário Leite. Lisboa: Portugal, 1969.

⁹² GREENWOOD, James. An Opium Smoke in Tiger Bay. In: *In Strange Company: being the experiences of a roving correspondent*. 2. ed. Londres: Vizetelly & Co., 1883, p. 87. Disponível em <<http://www.mernick.co.uk/thhol/opismoke.html>>. Acesso em 31 out. 2007.

⁹³ Cf. ARCHER, Thomas. *The Pauper, the Thief and the Convict: sketches of some of their homes, haunts, and habits*. Londres: Groombridge and Sons, 1865.

deixa de consignar os opiômanos chineses que afirma ali encontrar, em estado de estupefação narcótica e desumanizados, como brinquedos mecânicos ou bonecos de cera que imitassem a vida.

Pouco depois, em 1869, um certo J. C. Parkinson deixou registrada uma visita a Bluegate Fields,⁹⁴ ratificando a xenofobia (a narrativa começa com um chinês que pede esmolas numa esquina) e a representação moralista da mistura étnica e social que se verificava em torno dos pontos de consumo da droga, associando-a ao universo transitivo de ladrões, marinheiros e potenciais criminosos. Seguindo a descrição do narrador, que chegou ao bairro bisonhamente acompanhado por dois policiais, pelas ruas de Bluegate Fields se amontoavam marinheiros, ladrões e tratantes, enquanto no interior das baiucas de ópio chineses, negros, malaio, indianos, um filipino, um bengalês e um *mulatto* deliravam juntos sob os efeitos da droga, a ressaltar a variedade de tons de pele: do acaju e do pardo ao ébano e ao azeviche. James Greenwood também insistiu neste ponto, advertindo que Bluegate Fields era uma armadilha de homens, pronta a aprisionar no ópio criaturas cujas peles cobriam boa parte da palheta cromática por conta do azeviche dos africanos, do amarelo dos malaio, da cor de açafreão dos chineses e do bronze dos indianos.

Limehouse é o cenário de “O homem da boca torta”, conto de Arthur Conan Doyle protagonizado por Sherlock Holmes. É uma narrativa exemplar, onde se apresentam cristalizados todos os elementos essenciais da mítica do ópio na literatura. O conto começa noticiando que Isa Whitney, irmão do reitor do Colégio Teológico de St. George, era viciado em ópio e que esse hábito se acentuou “devido a um capricho extravagante quando estava no colégio, depois de haver lido a descrição que De

⁹⁴ PARKINSON, J. C. *Places and People: being studies from life*. Disponível em <<https://sites.google.com/view/droodiana/books/j-c-parkinson-places-and-people-being-studies-from-life>>. Acesso em 23 abr. 2025.

Quincey dá dos seus efeitos e sensações”,⁹⁵ passando, desde então, a impregnar o tabaco com láudano. “Verdadeiro naufrágio e ruína de um homem”,⁹⁶ Isa Whitney frequentava a parte leste de Londres em busca da droga, onde podia consumir sem repressão, “deitado entre os homens mais baixos das docas, respirando aquele terrível veneno e dormindo sob seus efeitos”.⁹⁷ Numa de suas fugas, Isa ausentara-se de casa por mais de 48 horas, o que levou sua esposa a procurar por Sherlock Holmes em busca de uma solução para o problema. A pista era o Golden Bar, situado na Upper Swandam Lane – assim descrita pelo detetive:

A Upper Swandam Lane é uma viela perto da Ponte de Londres. Entre uma loja de roupas feitas, baratas, e uma casa de bebidas, seguindo por uma escadaria íngreme que levava a uma abertura ou buraco lá embaixo, como se fosse a entrada de uma verdadeira caverna, achei-me dentro do antro onde estava a pessoa que procurava.⁹⁸

O famoso detetive se traveste de mendigo e se entrega a uma espécie de voyeurismo social, observando a movimentação dos elementos do *bas-fond* local. A espreira sempre o favorece – ainda mais nessas condições e ambiência. A partir da observação e do encontro na *fumerie* desenvolve-se a narrativa. O conto obedece criteriosamente às formações estilísticas que se cristalizavam no século, misturando o ópio à baixa criminalidade, a imigrantes asiáticos e detetives que leram Thomas de Quincey.

Como se percebe facilmente, a maior parte da literatura que registra o *bas-fond* costuma estar contaminada pelos

⁹⁵ DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Trad. Hamílcar de Garcia. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, v. II, p. 121.

⁹⁶ Idem, *ibidem*.

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ Idem, *ibidem*.

pruridos do higienismo, quando não do racismo puro e simples – ao que se deve prestar atenção quando recorrermos às pioneiras narrativas que se propõem a registrar os comportamentos de etnias imigradas para as metrópoles europeias ou mesmo para as colônias. A bem da verdade, sempre há que se questionar até que ponto os relatos sensacionalistas se apresentam contaminados pelo discurso do higienismo e por preconceitos étnicos e conformismos socioeconômicos, pois regiões como Bluegate Fields e Limehouse sintetizavam o ambiente de interação multicultural forçado tanto pelas condições econômicas de sobrevivência como pela droga – e este tipo de interação multicultural dissipativa não era, de forma alguma, avalizada pela gramática do imperialismo racista.

D. W. Griffith percebeu isso e tirou proveito desta característica multiétnica de Limehouse em *Broken Blossoms* (1919). Depois das acusações de racismo suscitadas por *The birth of a nation* e do mal-estar causado por *Intolerance*, o pioneiro diretor norte-americano encenou a história de um chinês que migra à América para divulgar a religião de Buda mas se perde em uma trama de violência e miséria em Limehouse. É neste bairro que ele dá abrigo a uma garota irlandesa que, brutalizada por seu pai (um lutador de boxe), irá despertar no chinês jogador e opiômano o mais sublime dos sentimentos.

Reconstruída em *pasteboard*, a Limehouse de Griffith assusta menos que a Bluegate Fields de Doré, mas certamente não se isenta de mostrar – com a avidez por realismo que se poderia esperar de um *director as god* como Griffith e restringindo seu foco a uma rua no meio desse bolsão de miséria – as condições de vida para os moradores dessas zonas temporariamente autônomas, onde a lei tinha sua eficácia bastante relativizada. Vale a pena confrontar a visão da rua no Griffith de *Broken Blossoms* com a de Pabst de *The Joyless Street*, este último estrelado por Greta Garbo.

Sensacionalismo à parte, o fato é que Bluegate Fields e Limehouse atraíam não apenas alemães, irlandeses, hindus e chineses, como também membros da elite econômica ou cultural ávidos por novas sensações, mesmo que meramente literárias. Igualmente notável a presença de mulheres, particularmente mulheres brancas:

As ocidentais, sejam elas fumadoras, proprietárias de *fumerie* ou concubinas de vendedores de ópio asiáticos acrescentam uma nota sensual ao ritual do ópio fumado, tornando-se ao mesmo tempo assunto de predileção entre os escritores que frequentavam ou imaginavam as *fumeries*. Mas sua presença, sobretudo na América puritana, era sentida como uma verdadeira transgressão dos limites estritos impostos pela sociedade.⁹⁹

Tudo indica que esta atmosfera etnicamente mista se repetia nas *opium joints* nova-iorquinas. Bem mais modestas que as equivalentes em San Francisco, concentravam-se no bairro chinês encravado em Manhattan, particularmente nas ruas Mott e Pell. Antes da chegada dos chineses, a vizinhança conhecida como “*Five points*” já era uma zona de confluência de afro-americanos, irlandeses, judeus e italianos, todos vivendo em condições precárias, com prostituição e criminalidade à roda. Sempre atento, Charles Dickens mencionou este território tenso, labiríntico e decadente no capítulo sobre Nova York incluído em *American Notes for General Circulation*, impressionado pela sujeira e ruína que ali abundavam:

Vamos adiante, mergulhemos em Cinco Pontos. Este é o lugar, essas vielas estreitas divergindo para a esquerda e para a direita e exalando sujeira e imundície. Vidas como as aqui levadas produzem o mesmo fruto que em outros lugares. Os rostos grosseiros e inchados têm seus correspondentes na Inglaterra e

⁹⁹ HODGSON, Bárbara. *Opium: histoire d'un paradis infernal*. Paris: Seuil, 1999, p. 74.

pelo mundo afora. A promiscuidade envelheceu prematuramente as próprias casas.¹⁰⁰

Mesmo na França não havia apenas as refinadas *fumeries* parisienses que se tornaram símbolo do consumo de drogas no século XIX. Era possível encontrar baiucas de ópio nas mais diversas regiões portuárias:

Em cada base naval, Brest, Cherbourg, Lorient, Rochefort há lugares onde se fuma clandestinamente, mas é sobretudo nos portos do Mediterrâneo que o terrível vício mais se difunde. Fuma-se ópio em Toulon, em Hyères, no golfo Juan, em Nice, Villefranche, Marseille, Ajaccio, Alger.¹⁰¹

Fazendo o caminho inverso, Claude Farrère deixou importante registro sobre os antros de ópio e sua frequência nas colônias francesas do Oriente, particularmente em Xangai. Reduzidos a uma mobília essencial (esteiras e lâmpadas), reúnem fumadores das mais diversas etnias e classes sociais:

O ópio, realmente, é uma pátria, uma religião, uma forte e ciosa cadeira que une os homens. E sinto-me mais irmão dos Asiáticos que fumam em Fu-Tchéu-Road que dos franceses inferiores que vegetam em Paris, onde nasci [...]. O ópio é um mágico que transforma e metamorfoseia. O europeu e o asiático são iguais – nivelados graças ao seu sortilégio Todo-Poderoso. Raças, fisiologias, psicologias, tudo se desfaz; e novos seres surgem no mundo – os Fumadores, que deixaram propriamente de ser homens.¹⁰²

¹⁰⁰ Apud ASBURY, Herbert. *As gangues de Nova York*: uma história informal do submundo. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Globo, 2002, p. 23.

¹⁰¹ CARVALHO, Elysio de. *Escritos policiais*. Rio de Janeiro: Contracapa; FAPERJ, 2017, p. 94.

¹⁰² FARRÈRE, op. cit., p. 113.

Em *Phantastica*, Louis Lewin também reforça o caráter assustadoramente promíscuo – pelo menos para os padrões burgueses do século – dos antros de ópio nas colônias. Estes homens que “jazem em colchões de beliche posicionados uns sobre os outros, como as prateleiras de pão em uma padaria”¹⁰³ abandonam temporariamente suas nacionalidades, gêneros e classes sociais para realizarem suas viagens rumo aos antípodas. Lewin reporta o uso entre mulheres tanto em partes longínquas da China como em Paris e sua disseminação tanto na estufa urbana de Xangai como entre tribos mongóis, ignorando preconceitos de classe com suas promessas de paraíso.

As casas de ópio coloniais assumem um caráter mais sinistro e ambíguo se lembrarmos como a Inglaterra explorou na China o comércio da droga conseguida a preços baixos nas províncias indianas controladas pela colonização oficial inglesa, como Patna, Malwa e Benares. A promiscuidade do ambiente numa *opium den* colonial, comandada pela necessidade da droga, se impunha aos preconceitos de gênero, etnia e classe, muito mais sensíveis em sociedades rigidamente constituídas a partir de ideias como classe e raça, como era a sociedade britânica sob Victoria:

Dorian recuou e percorreu com os olhos as grotescas criaturas que, em tão fantásticas posições, jaziam nos colchões esfarrapados. Fascinavam-no os membros cruzados, as bocas escancaradas, os olhos arregalados e baços. Sabia em que estranhos céus eles estavam sofrendo e que tenebrosos infernos lhes estavam ensinando o segredo de algum novo prazer.¹⁰⁴

Cada homem que sonha sobre a superfície em que provisoriamente nos deslocamos deixa em torno de si resíduos de atividade anímica. Em *The Mystery of Edwin Drood*, Jasper faz

¹⁰³ LEWIN, Louis. *Phantastica*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 1998, p. 35.

¹⁰⁴ WILDE, op. cit., p. 221.

notar à Princesa já ter fumado milhares de vezes naquele mesmo aposento. O espaço de uma *opium den* é um templo de sobreposição anímica (em sua atmosfera gravado está o matrimônio entre céu e inferno), um lugar de sobreposição ectoplásmica, propiciador de imagens mentais. É como se saltasse de um baralho vivo uma carta com as tintas ainda frescas, na qual se lê, acima de um campo visual onde *ad infinitum* se recombina figuras das outras cartas, o nome: A RUÍNA. Ou, como em “A máscara da morte rubra”, por trás das máscaras emergisse apenas o logogrifo a reafirmar “o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da Morte Rubra”.¹⁰⁵

“Visões d’ópio” oferece ao leitor uma deriva pelos *bas-fonds* em busca de sensações, fundamentada na estética do *peephole* e do efeito de visualidade de uma cena vista pelos buracos da máscara/fechadura. Nisso, a crônica parece entregar ao leitor de seu tempo aquilo que promete, já que, de acordo com uma nota do jornal *A Rua*, datada de 1917, um indivíduo em estado agonizante fora atendido pela Santa Casa de Misericórdia, após sair de uma casa na rua da Alfândega, sendo uma intoxicação por ópio sua *causa mortis*; segundo a mesma nota, o cadáver esteve exposto para identificação, o que não se pode realizar, a despeito da alta visitação que ele recebeu. Já na virada do século, o ópio açulava a imaginação por sua utilização como instrumento para o suicídio; o caso mais famoso da época talvez tenha sido o de Benjamim Constant Filho, por ingestão voluntária de alta dose da droga, atribuída ao desenlace de uma situação amorosa. Ao mesmo tempo, era tão comum opioides e outras drogas hoje proibidas entrarem na manipulação de receitas para combater enfermidades (da bronquite e da insônia aos problemas do sistema nervoso ou digestório) que, em um anúncio de pastilhas antiácidas, datado de 1912, o fabricante

¹⁰⁵ POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 134.

chegava a jactar-se de receita própria que não continha ópio, morfina, beladona ou cânhamo índico.

A presença dos chineses em “Visões d’ópio” está ligada, ainda, à questão dos fluxos migratórios, cujo debate em torno se acirrara na primeira década do século XX. São apresentados ombreando outros imigrantes e o cronista atribui a presença do elemento estrangeiro nos mais diversos tipos humanos às condições topográficas e culturais da Capital, que assim define:

O Rio é porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz. Há de tudo, vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados. Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante. Porto de mar, meu caro!¹⁰⁶

Na crônica resta bem explicitada a representação que João do Rio propõe para o Rio de Janeiro, fixando a Capital Federal e antiga Corte como um espaço multicultural, marcado pela presença dos mais diversos matizes étnico-raciais e socioculturais e, em sua condição reafirmada de “cosmópolis”, sem dever nada, pelo menos neste sentido, a outros “portos de mar” mundo afora – não por acaso, na abertura do conto apresenta-se uma imagem do espaço urbano em que se sobrepõem, à maneira de um fotograma fantasmagórico obtido mediante dupla exposição, Argel e Nice à capital tropical, da mesma forma com que se sobrepõem romenos, russos, espanhóis, ciganos e chineses. Ocorre, mais duas vezes, o efeito de sobreposição de lugares, que é fundamental na organização das estruturas simbólicas dessa crônica. Na primeira ocorrência, as ruas labirínticas dessa espécie de Chinatown tropical se transfiguram e uma dessas casas, em estado de ruína e de miséria explícitas, na qual funciona uma *fumerie*, detona o efeito

¹⁰⁶ RIO, op. cit., 1995, p. 59.

de sobreposição entre Rio de Janeiro e a longínqua cidade chinesa: “o número 19 do Beco dos Ferreiros é a visão oriental das lôbregas bodegas de Xangai”.¹⁰⁷ Mais adiante, o cronista, ao andar pelo espaço misterioso, labiríntico e insalubre em torno da Rua Dom Manuel, imagina-se em uma das grandes cidades chinesas e depois em Singapura:

Vejo-me nas ruas de Tien-Tsin, à porta das *cagnas*, perseguido pela guarda imperial, tremendo de medo; vejo-me nas bodegas de Cingapura, com os corpos dos celestes arrastados em *djinrickchas*, entre malaios loucos brandindo *kriss* assassinos! Oh! o veneno sutil, lágrima do sono, resumo do paraíso, grande matador do oriente! Como eu o ia encontrar num pardieiro de Cosmópolis, estraçalhando uns pobres trapos das Províncias da China!¹⁰⁸

No delírio, cidades sobrepõem-se: Argel – Nice – Rio. Um insólito *continuum* psicogeográfico se desenha: Rio – Tientsin – Cingapura. Regiões portuárias, cais: zonas temporariamente autônomas. Chinatown: cidade dentro da cidade. Segundo Benjamin, “o fumante de ópio ou comedor de haxixe experimenta uma força no olhar que lhe permite apreender no espaço mil lugares diferentes”¹⁰⁹ – o que estaria ligado à percepção da realidade como série de superposições (e não justaposições). Em Benjamin: Myslowitz – Braunschweig – Marselha. Na cenografia urbana do conto de João do Rio ressoam, ainda, as *opium dens* da Londres vitoriana – resultado das migrações chinesas na segunda metade do século XIX – descritas no capítulo XVI de *O retrato de Dorian Gray*¹¹⁰ e bem diferentes das refinadas *fumeries* artísticas parisienses. A

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 61.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 64.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. Trad. Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 41.

¹¹⁰ WILDE, op. cit.

estratégia da sobreposição já se anuncia desde a abertura da crônica, em que dois planos de visualidade se entrecruzam. O primeiro é uma pintura marinha, atravessada pela luz da tarde, em reflexos de azul e opala (cuja composição cromática é dotada de cintilação caleidoscópica), tudo envolvido por uma bruma malva, que confere à imagem o aspecto onírico anunciado pelo cronista: nesse primeiro plano de visualidade, pelo esforço de modelagem plástica e de estetização da paisagem, o vetor é o da sofisticação característica da modernidade estética, a meio caminho entre as marinhas de Whistler e os quadros mais brumosos de Castagneto (em oposição aos mais secos). O segundo se desenrola ao nível do chão e situa a cenografia nas imediações da Praia de Santa Luzia, um dos enclaves do centro da Capital Federal em que reinavam, nas palavras do próprio cronista, pescadores e vagabundos, incluindo no campo de visão, ainda, a Santa Casa de Misericórdia, em um amálgama de ressonâncias dos *bas-fonds*, do passado colonial (tanto pela cenografia labiríntica como pela menção ao mítico primeiro ciclo de imigração chinesa à época joanina) e da medicina higienista. É como se duas cidades coexistissem, em projeção fantasmática, dentro da mesma cidade: uma, a cidade a ser visibilizada, com vistas de cartão-postal; a outra, a cidade a ser recalçada e invisibilizada, com seus vestígios ectoplásmicos de camadas do passado histórico colonial.

Neste sentido, chama atenção o modo como é evocada a linguagem cientificista, associando aspectos étnico-raciais a determinantes biológicos, registrando uma visada sobre a imigração como um transplante, daí a presença de termos do léxico botânico, como “desabrochar” e “seiva delirante”. A questão da imigração, que compunha a pauta geopolítica e econômica da Primeira República, já atraía o interesse de João do Rio desde 1904, quando realizou uma série de entrevistas para a *Gazeta de Notícias* sobre o assunto, que o envolveria de

forma definitiva ao longo da década seguinte, principalmente em relação à colônia portuguesa, de que era muito próximo e junto da qual atuava de forma ativa.

Em relação aos chineses, João do Rio os situa como “restos da famosa imigração”,¹¹¹ em referência aos duzentos pioneiros chegados ao Brasil no começo do século XIX, que uma gravura de Rugendas, datada de 1821, registra trabalhando em uma plantação de chá no Jardim Botânico, e sobre os quais também se refere o Príncipe Maximiliano em seu relato das viagens pelo Brasil. Segundo Gilberto Freyre, “novo grupo de chineses – trezentos – veio para o Brasil em 1855”.¹¹² No mesmo ano, tem início o debate sobre a convocação de colonos asiáticos para povoamento e exploração econômica das riquezas naturais brasileiras: em *Ideias sobre colonização precedidas de uma sucinta exposição dos princípios que regem a população*, o jurista e político Luís Peixoto de Lacerda Werneck defende a utilização de colonos neolatinos e anglo-saxônicos, considerando o asiático “povo sem vida e sem futuro”.¹¹³ Pouco mais de duas décadas depois, Costa Ferraz publica “O mongolismo ameaça o Brasil” nos *Anais Brasilienses de Medicina* e a questão passa a ser regida por um viés científico – sendo necessário, aqui, lembrar que neste campo, a hegemonia era o resultado de um alinhamento convergente entre “as ideias de evolucionistas, o darwinismo social, o positivismo e o materialismo, teorias que conquistaram as elites políticas e intelectuais brasileiras”.¹¹⁴ Era assim que “a doutrina racialista baseada na hierarquização das raças e fundamentada nas teorias de Renan, Le Bon, Lapouge e Gobineau estava sendo colocada em prática pelos deputados

¹¹¹ RIO, op. cit., 1995, p. 59.

¹¹² FREYRE, Gilberto. *China tropical*. São Paulo: Imprensa Oficial; Brasília: UnB, 2003, p. 45.

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 40.

¹¹⁴ DEZEM, Rogerio. *Matizes do amarelo: a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil, 1878-1908*. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 216.

imigrantistas”.¹¹⁵ Como se percebe, a ideologia do *perigo amarelo* encontrou as estrumeiras fertilizadas pela inteligência local.¹¹⁶

Ao longo de “Visões d’ópio”, os chineses são representados por traços sumários, à maneira de caricaturas, que reforçam aspectos de suas feições e que, pelo empastelamento resultante da rudeza e da rapidez dos traços, tendem sempre ao grotesco. Um deles é descrito como “uma figura amarela, cor de gema de ovo batida”.¹¹⁷ Há uma forte evocação de informações sensoriais advindas dos odores emitidos pelos corpos e pela droga a queimar. Para reproduzir o efeito das vozes e do sotaque, chega a extremos plástico-sensoriais, como a estranha sinestesia proposta em “vozes lívidas”.¹¹⁸ Abatidos pelo vício, são representados em estado de desumanização, como “larvas de um pesadelo”,¹¹⁹ em uma ambiência saturada pela promiscuidade de corpos seminus e derrubados, com membros moles e contorcidos a se amalgamar. Com a insistência sobre os efeitos atmosféricos de mistério, as *fumeries* e seus frequentadores são diretamente vinculados ao *bas-fond* e à criminalidade, uma vez que se trata de corpos em recusa à

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 61.

¹¹⁶ Mesmo Machado de Assis não hesitou diante do tema. Em sua coluna “A Semana”, publicada na *Gazeta de Notícias* em finais do século XIX, tocou algumas vezes no assunto, em tom que vai além daquele puramente jocoso. Em uma dessas crônicas afirma, por exemplo, que umas das supostas vantagens do advento do elemento chinês é que ele “não chega a trazer nome, porque é impossível a gente o chame por aqueles espirros que lá lhe põem. O primeiro artigo de um bom contrato deve ser impor-lhe um nome da terra, à escolha, Manuel, Bento, pai João, pai José, pai Francisco, pai Antônio... Depois, o trabalho. Que outro bicho humano iguala o chim?” Antes, na coluna “Balas de Estalo”, faz emergir uma carta paródica do vice-rei da Índia, tratando da substituição do “chim comum” pelo “chim-panzé” (ASSIS, Machado de. *A Semana*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 121; *Balas de estalo*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 70).

¹¹⁷ RIO, op. cit., 1995, p. 60.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 61.

entrega aos mecanismos de controle social. Como se percebe facilmente, a estratégia representacional oferecida em “Visões d’ópio” segue, à risca, os clichês da tematização do “perigo amarelo” na literatura e no jornalismo do período.

O ópio não foi a única droga a aparecer nas obras de João do Rio. Ainda em “Visões d’ópio”, há uma rápida menção ao éter, na cena de abertura, em que o cronista e seu guia seguem madrugada adentro. Em “Dentro da noite”, Rodolfo se utiliza do vício do ópio para estabelecer um paralelo com sua perversão. O ópio, o éter e a morfina são mencionados em “História da gente alegre”, referindo-se ao uso e abuso dessas drogas nos meios da prostituição, com o éter desempenhando discreto papel na cena final.

A cocaína é central em “A aventura de Rozendo Moura”,¹²⁰ uma vez que, em última instância, Corina é uma cocainômana em síndrome de abstinência, o que permite cogitar se o objetivo do conto não seria o de mimetizar, na tensão do enredo, o famoso delírio persecutório provocado pela droga.

Apesar de não serem muitos os textos de João do Rio que tratem o tema polêmico das drogas, o fato é que ainda assim eles representam um ponto de clivagem. Certamente não é o primeiro a tematizar, pois, para além das evocações genéricas de românticos e simbolistas (circunscritas ao âmbito dos mitos literários de culto comum em sua época – ainda que se destaquem desse amálgama retórico *Poema do ópio* e *Ópio – poemas ilusionistas*, de Ernani Rosas, e o conto “Tísico”, de Oscar Rosas), já, anteriormente, pelo menos Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Coelho Netto e Olavo Bilac andaram por essa trilha. O primeiro no conto “Vícios”, em que trata do dilema moral de um pai diante da morfinomania de seu filho, corroído pelo sibaritismo e pelo *tedium vitae*. O segundo, no romance *A carne*,

¹²⁰ RIO, João do [Paulo Barreto]. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

em que o personagem Manoel Barbosa, após a decepção com Lenita, faz uso de injeções de morfina. Já Coelho Neto, em crônica assinada sob o pseudônimo Anselmo Ribas e reunida em *Bilhetes postais*, em que o ópio aparece por conta do orientalismo – a tal ponto em voga que fizera até Machado de Assis traduzir as muito cultuadas versões da poesia chinesa preparadas por Judith Gautier. Finalmente, Bilac aparece com a “Crônica livre” publicada na *Gazeta de Notícias*, aos dois de abril de 1894, em que trata do haxixe.

Se houve antecedentes, também existiram os sucessores. Duas crônicas publicadas sem assinatura no jornal *A Rua*, em 1916, sob a rubrica “Aspectos novos do Rio: as casas onde se fuma ópio – a Suburra carioca”, repetem as linhas gerais do traçado proposto por João do Rio: mesmo endereço e protocolo de ingresso na *fumerie* (pancadas à porta de um pardieiro no Beco dos Ferreiros), ambiência esqualida e noturna, aura de mistério e crime, promiscuidade de corpos, iniciação nos mistérios da droga pela mediação de um guia, representação grotesca do imigrante chinês, associação entre cidade moderna e vício etc. Poucos meses depois, o mesmo jornal, agora na seção “O Rio exótico”, publica nova reportagem, repetindo o endereço, a ambiência e as linhas ideológicas gerais, agora sob o título “A colmeia dos chins na Travessa dos Ferreiros”. Em 1913, Elysio de Carvalho também publicaria uma série de crônicas que formam uma espécie de “cartografia dos usos desses psicotrópicos”,¹²¹ em que se destaca o texto “Fumadores de ópio”, iniciado por uma menção direta a “Visões d’ópio”. Na mesma época, o Cine Íris e o Cinema Avenida exibiam *Piratas sociais*, fita norte-americana em que uma das cenas se passa em uma *fumerie* gerenciada por um chinês em Nova York, envolvendo o arrombador Tom Starling, com a mistura

¹²¹ GALENO, Diogo; OLIVEIRA, Marília R. Apresentação. In: CARVALHO, op. cit., p. 26.

explosiva e popular de ópio, criminalidade, perversão sexual, vícios elegantes e xenofobia. As discussões em torno do controle médico e da repressão policial do ópio são constantes na segunda metade da década de 1910, acentuadas pelas políticas globais vigentes de combate à produção, ao comércio e ao uso da droga após a Convenção Internacional do Ópio, a que o Brasil aderiu; nesse contexto, a maior parte dos artigos que se dispõem a tratar do assunto repete os clichês, atribuindo a circulação da droga à prostituição e à imigração chinesa (tratados como envenenadores da população), em completo endosso à associação entre perversão farmacológica e perversão sexual. As drogas aparecem em autores do pós-guerra como Theo-Filho (a visita à *fumerie* é um dos pontos altos de *Praia de Ipanema*), Oswaldo Beresford (*Mme. Cosmopolis*), Romeu d'Avellar (*Os devassos*), Chrysanthème (*Enervadas*), Benjamim Costallat (*Mistérios do Rio*), Ribeiro Couto (*Cidade do vício e da graça*), Alvaro Moreyra (*Cocaína*), Jarbas d'Andrea (*A ronda dos vícios*) e Raul de Polillo (*Kyrmah – sereia do vício*), perfazendo um círculo de atrações mútuas.

Mais uma vez, a tematização da toxicomania e a atração por ambientes, práticas e tipos dos *bas-fonds* devem ser compreendidas a partir da reconstituição do universo cultural do período. Como ressalta Roberto Ventura, “a virada do século trouxe novas tecnologias e maior sofisticação ao mercado literário e cultural, marcado pela ascensão de um *novo jornalismo*”,¹²² de que as crônicas de João do Rio podem ser consideradas a síntese. Uma das inovações desse *novo jornalismo* engendrado a partir da virada do século, ao lado da reprodução seriada de imagens técnicas, seriam justamente as “reportagens sensacionalistas”.¹²³ Crimes e criminosos, acidentes de bonde e visitas a ambientes insólitos (do necrotério à baiuca de ópio)

¹²² VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 139 (grifos no original).

¹²³ Idem, *ibidem*.

ocupavam as páginas do jornal moderno, que, por sua vez, plasmavam a imagem bidimensional do movimento vertiginoso da vida na modernidade. Como ressalta Singer, visto como fenômeno cultural, e não apenas jornalístico, é possível afirmar que o sensacionalismo “compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna”¹²⁴ – a tal ponto que se teria tornado nada menos que “a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria”.¹²⁵

Os pontos nodais se amarram quando lembramos da circulação experimentada pelos chamados romances ou novelas de sensação na virada do século. Dentro das proporções das tiragens e do público leitor de sua época, poderiam ser considerados sucessos editoriais obras com subtítulos autoexplicativos, como *O amor da baronesa ou escândalos praticados na praia de Botafogo*, *Os homens aventureiros ou cenas para passatempo dos coitadinhos do Rio de Janeiro*, *Uma noite sem destino ou história de uma orgia no bairro do Catete*, *Lídio: importante romance de cenas noturnas passadas nesta capital*, *A crápula ou história dos libertinos e tartufos do Rio de Janeiro* etc.¹²⁶

Como ressalta Alessandra El Far em relação a esse subgênero que se expandia como nicho editorial, “a voga e a popularidade da escola literária do naturalismo foram decisivas para essa produção nascente”.¹²⁷ Um rápido exame pelas obras de Zola (como *L’Assomoir*, *Nana*, *Le Ventre de Paris* e *L’Oeuvre*) ou dos irmãos Goncourt (*Germinie Lacerteux* e *La Fille Élisa*) mostra a recorrência do que podemos chamar de “a temática

¹²⁴ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 117.

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p. 115.

¹²⁶ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 192.

¹²⁷ Idem, *ibidem*, p. 193.

naturalista dos lugares e das personagens da vida moderna”¹²⁸ – sem falar que, em última instância, a execução dos protocolos do romance experimental naturalista, com seu ancoramento no real desde as fases preliminares de composição, compelia os escritores ao abandono dos gabinetes em prol do avanço pelas ruas, saindo a campo para a observação *in loco* dos tipos e práticas socioculturais envolvidas na tramagem de suas narrativas. Se o naturalismo fora decisivo para evitar que as personagens morressem de inanição sexual – como Des Hermies alertava a Durtal, em uma cena de *Là-bas*, romance de Huysmans à época muito cultuado entre nós –, o romance de sensação avançava a partir do impacto causado pelas obras de Zola, Flaubert e dos Goncourt, nas quais a prostituição (em seus diversos estratos socioeconômicos), o adultério e a promiscuidade de tavernas, bordéis e cortiços compunham o próprio tecido com que eram urdidas as tramas. Com a diferença, bastante explícita, de que a fatura seriada de um romance de sensação não envolvia pesquisa estética de laboratório, sendo caracterizado pelas apropriações e reapropriações de tópicos e estratégias narrativas recorrentes na literatura tanto em estado de arte dos programas estéticos finiseculares como na tradição própria de literatura serializada desenvolvida ao longo do século XIX (Dumas, Sue, Feval etc.).

De qualquer forma, a mistura de escândalo moral, modernidade urbanística e escrita literária atravessa as páginas de obras aparentemente tão díspares como *Os mistérios de Paris* e *Là-bas* – afinal, como aponta Dominique Kalifa, na sequência da obra de Sue e seus duplicadores (desviando-a ou reiterando-a no campo da literatura de fascículos ou na arena da dita alta literatura), “sucedeu uma produção naturalista que também gosta de mergulhar nos baixos, nas baixas classes e nas

¹²⁸ CATHARINA, Pedro Paulo. *Às avessas: entre o naturalismo e a poética do novo*. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.). *Arte e artifício*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 70.

realidades sórdidas”.¹²⁹ Em polêmica encetada pelas páginas do *Gaulois* de 1882, já Guy de Maupassant atentava para a existência de uma “*bas-fond-mania*”¹³⁰ em matéria de literatura. É o momento histórico em que “os *bas-fonds* se encontram, então, no coração da cultura de massa, tal como ela surge no século XIX e se prolonga a partir de então”.¹³¹

Verifica-se, a bem da verdade, uma espécie de triangulação ou jogo de ressonâncias colaterais. O naturalismo foi fundamental para a aquisição do dado sexual na obra de arte literária – e sabe-se que a importância da sexualidade para a existência humana ocuparia lugar central na teoria freudiana, que também começava a ser traçada na virada entre os séculos. Tanto o romance de sensação como a extensão do naturalismo que se desdobra em João do Rio (sobretudo em seus primeiros contos – “Impotência”, “Ódio” e “Carta íntima” –, mas não apenas), Theo-Filho, Romeu de Avellar, Carlos de Vasconcelos e Chrysanthème ou mesmo Benjamim Costallat, enfeixados por Brito Broca sob a rubrica “neonaturalista”,¹³² são, em alguma medida, tributários do papel desbravador do movimento na aquisição do dado sexual na obra de arte literária.

Ocorre que cada um deles se vincula e se desvincula do naturalismo por razões distintas, estabelecendo, ainda, relações entre si que são de outra ordem. O romance de sensação da virada do século se mantém próximo ao naturalismo pela redução da sexualidade aos aspectos fisiológicos, ao passo que em João do Rio ocorre a proposição de que a sexualidade se duplica no campo psicológico e é sob tal vetor que se mobilizam seus esforços miméticos. Assim, o culto deliberado

¹²⁹ KALIFA, Dominique. *Os bas-fonds: história de um imaginário*. Trad. Márcia Aguiar. São Paulo: Edusp, 2017, p. 119.

¹³⁰ Idem, *ibidem*.

¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 120.

¹³² BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. Campinas: UNICAMP, 1991, p. 368.

da nevrose pode ser visto como uma resposta àquele comportamento *blasé* socialmente aceito e esperado, que Georg Simmel percebera e anotara. A defrontação entre a nevrose e o comportamento *blasé* fica explícita nos contrastes de ponto de vista que o Barão Belfort oferece em relação a Rodolfo (no conto “Dentro da noite”) ou a Heitor (em “O bebê de tarlatana rosa”), uma vez que os comentários do maduro gentil-homem sempre relativizam a intensidade patográfica da narrativa partilhada entre os personagens, carregados que estão de cinismo sibarítico. O mesmo ocorre em relação à analogia constante entre perversão sexual e perversão farmacológica: se os dispositivos de determinação social substituem a *moira*, o vício (enquanto equação implacável ou *looping*, uma espécie de eterno retorno vivido, em curto-circuito, ao nível microscópico da vida celular e das sinapses do sistema nervoso) diz respeito antes ao “fundamentalismo teológico que se empenha em teoremas cuja insustentabilidade lhe é bem familiar”.¹³³ O vício reforça a vetorização da escritura rumo ao campo psicológico, já que estamos diante de “um comportamento estereotipado de grande intensidade pulsional”.¹³⁴

Por outro lado, tanto a perversão sexual como a perversão farmacológica propõem a possibilidade de acesso temporário a “um mundo de sensação absoluta”¹³⁵ e, de fato, o romance de sensação da virada do século, os naturalistas e os neonaturalistas apostavam suas fichas na sensação como categoria estética basilar, de que resultava uma escrita que premedita e provoca efeitos de leitura, enfatizando os aspectos psicológicos de projeção e compensação implicados no ato de leitura. Além disso, o culto à hiperestesia verificado entre os neonaturalistas coloca em xeque (se não corrói) o princípio de

¹³³ TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A. S. Zunin et al. São Paulo: UNICAMP, 2010, p. 251.

¹³⁴ Idem, *ibidem*.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 250.

objetividade máxima preconizado pelo naturalismo, com grande influência do “operador” (para usarmos a terminologia de João do Rio no célebre prefácio a *Cinematógrafo*)¹³⁶ sobre o processo de captura e registro da realidade empírica e, por conseguinte, sobre o resultado semiotizado em texto.

Portanto, como se percebe, “Visões d’ópio” se articula exatamente a partir de uma série de textos literários e socioculturais, que vão da linhagem do *écrivain drogué* à ideologia do “perigo amarelo”, perfazendo um “coro de escritas” em que várias vozes, com seus timbres e texturas particulares, convergem para a execução de uma mesma frase musical. Assim, se para João do Rio a literatura se produz a partir dessa ideia de “coro de escritas”, é consequente que em sua obra seja possível detectar as ressonâncias tanto do naturalismo (que dominava a pauta estética da alta cultura naquele momento) e das incipientes manifestações da antropologia como da imprensa e da literatura populares, sem falar no atravessamento que seus contos, crônicas e peças teatrais sofrem de textos sociais que compunham e configuravam o imaginário da época.

O programa estético implicado no “coro de escritas” pode ser encontrado não apenas no campo temático, mas também na articulação da forma estética. É o caso do uso reiterado que João do Rio faz da crônica-diálogo: são textos formados pela transcrição da fala dos personagens, feita diretamente ou com a intermediação do cronista de forma a ordenar ou apresentar informações relevantes sobre as circunstâncias e seus participantes. Com ele, João do Rio se arma para trazer à cena debates sobre o frívolo e o grave, em oscilação pendular: ora o diálogo focaliza tendências contemporâneas na indumentária (como ocorre em várias crônicas da série “A semana galante”, na *Revista da Semana*), ora se dispõe a expor e argumentar as

¹³⁶ RIO, op. cit., 1909, p. 9.

relações entre o local e o universal em nossa cultura (vide a crônica “O povo e o momento”). Além de propor um híbrido textual em que se encontram literatura, jornalismo e teatro, para a crônica-diálogo ainda concorre a apropriação desviante de diversas tradições. De pronto, com a própria linhagem local de cronistas predecessores que fertilizaram o terreno com seus experimentos, como Machado de Assis (a série “A + B”, publicada na *Gazeta de Notícias* em 1886), os *sainetes* de Arthur Azevedo ou ainda, de forma mais longínqua, com a tradição filosófica dos diálogos socráticos. Os pontos nodais conduzem aos textos de *Intentions*, de Oscar Wilde, como obra de passagem e possível texto-tutor, mais especificamente “Decadência da mentira”. Se Vivian e Cyril debatem, no ensaio-diálogo wildeano (de que João do Rio foi tradutor), a decadência da arte da mentira, João do Rio, por sua vez, discutirá, em uma crônica-diálogo de 1911, “Diálogos amargos”, a morte da conversação e fará uma conferência que é um elogio à mentira, “A delícia de mentir”, na qual o acúmulo de paradoxos e a mundivisão cínica se revelam em sua lúdica extração wildeana.

Só entre 1910 e 1911, João do Rio publica pelo menos oito crônicas-diálogos: “Diálogo (entre o Ano Velho e o Ano Novo)”, “Um congresso de moral ativa”, “O diálogo de ontem”, “Diálogo moroso”, “Impertinências de um professor de chique”, “O guardanapo do garçom carioca”, “O autoelogio do guarda-chuva” e “A ponta de cigarro”, sendo certo que as três últimas problematizam mais ainda os hibridismos e transportes mercuriais, uma vez que, mais do que diálogos, seriam, a rigor, apólogos – o que faz com que o texto estabeleça vasos comunicantes com a longa tradição de cultivo do gênero, em que se incluem tanto autores canônicos, como Dom Francisco Manuel de Melo e Machado de Assis, como os pioneiros cronistas do século XIX. Se, como dito, a forma dialógica estabelece vasos comunicantes com o diálogo socrático,

igualmente certo é que, de modo geral pouco afetado pela “mania da Grécia”¹³⁷ detectada por Brito Broca entre os escritores brasileiros do período (talvez “A verdadeira história do velo d’ouro” seja seu maior deslize nesta direção, ainda assim compreensível como exercício de estética da recombinação), a evocação do imaginário helênico em João do Rio parece quase sempre caldeada e mediada por Wilde.

A crônica-diálogo não foi o único híbrido textual agenciado por João do Rio. Encontramos em sua obra alguns exemplos de crônica-carta, particularmente na coluna “*Pall-Mall Rio*”, entre os anos de 1916 e 1917. Chega mesmo a sobrepor camadas de artifícios ficcionais em “A festa da Glória e a igreja”, crônica da série mencionada em que é transcrita a troca de correspondência entre Godofredo de Alencar e Barão Belfort. Como ocorre em relação à crônica-diálogo, a crônica-carta conecta João do Rio com a tradição local de cronistas precedentes, já que essa forma de hibridização textual já fora praticada por Machado de Assis em uma série publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 1867, sob a rubrica “Cartas fluminenses”. João do Rio radicalizaria o procedimento de hibridização do simulacro epistolar em duas direções diferentes: a primeira, no sentido de uma expansão das possibilidades implicadas na forma romanesca, com *A correspondência de uma estação de cura*; e a outra, no sentido da máxima compressão, durante a atuação em seu jornal *A Pátria*, quando propõe, com a seção “Bilhete”, a crônica-bilhete. Mesmo a crônica-diálogo sofreria uma mutação, como ocorre em um texto de outubro de 1916, dentro da seção “*Pall-Mall Rio*”, absorvendo estruturalmente a conversação telefônica. Esse hibridismo potencializado também está presente em “A superioridade do artista”, crônica-carta que funciona ao mesmo tempo como manifesto ou texto de afirmação das relações entre

¹³⁷ BROCA, op. cit., 1956, p. 105.

ética e estética consideradas a partir do binômio especular ideologia do sibarita/sibarita da ideologia esposado por João do Rio, reiterando sua compatibilidade com o anarquismo individualista de Max Stirner, que fora bastante cultuado em sua geração (em particular por Elysio de Carvalho). Os artifícios da crônica-carta e da crônica-bilhete seriam muito utilizados pelos cronistas brasileiros do século XX, para o que basta lembrar as crônicas “Carta a meus irmãos”, de Cecília Meireles, “Carta aos nascidos em maio”, de Drummond, ou “Carta ao Prefeito”, “Bilhete a um candidato” e “Recado ao Sr. 903”, de Rubem Braga, em que, como seus predecessores, os cronistas investem na apropriação desviante de fórmulas cristalizadas de comunicação e de protocolos genológicos pré-existentes, uma vez que, vinculados às escritas de si, as cartas e os bilhetes assim desviados acabam por trazer à cena, de forma lúdica e mercurial, as fronteiras desguarnecidas entre “o público e o privado, o fato íntimo e a opinião pública”.¹³⁸

O fato é que João do Rio explora ao máximo a “flexibilidade formal”¹³⁹ do gênero, sobretudo no que diz respeito à sua força de hibridização e duplicação, uma vez que “o encontro com discursos ‘menores’ e ‘antiestéticos’ na crônica é que possibilita a consolidação do emergente campo estético”.¹⁴⁰ No trânsito mercurial geopolítico e cultural que estrutura a ordem mundial, João do Rio percebe que a própria crônica se converte em uma superfície de interações, quando não um território de disputas em que ocorrem trocas codificadas de ideologia, “um espaço sujeito à contaminação, perigosamente aberto à intervenção de discursos que – longe de

¹³⁸ SÜSSEKIND, Flora. O romance epistolar e a virada do século: João do Rio e Lúcio de Mendonça. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 212.

¹³⁹ RAMOS, op. cit., p. 131.

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*.

coexistir dentro de algum tipo de multiplicidade em equilíbrio – lutam por impor seu princípio de coerência”.¹⁴¹

Seria interessante pensar que essa paixão pela hibridização e pelo sincretismo se registra na própria forma estética, tanto em suas relações com o momento histórico marcado pela vigência do discurso eugenista e do cientificismo como a partir do reconhecimento da presença de uma linhagem sincrética nos campos da arte e da literatura brasileiras, desenvolvida ao longo dos séculos XIX e XX, e que abarca não apenas João do Rio, como também, para ser breve, o Pixinguinha de “Festa de Nanã” e “Iaô africana”, mais especificamente. Aquilo que poderíamos chamar de “conceitos sincréticos”¹⁴² é agenciado não apenas no campo da ideologia – e isso retornará adiante em relação às representações das tradições culturais e dos sujeitos afro-brasileiros –, afirmando-se, também, como substrato latente na escrita. A ontologia sincrética da escrita é a da dobra, em um regime de “experimentação inquieta, que desafia a mutação em nome de módulos comunicativos xenófilos”;¹⁴³ sua proposição é a de uma remixagem que não acena “em direção a cinzentas sínteses finais de formato eugenético, mas sim à explosiva presença de traços opostos entre si na mesma moldura”.¹⁴⁴ Seu modo de existência é o da convivência paradoxal entre partes extraídas de contextos distintos e, como tal, envolve uma medida dourada que, contudo, não apaga por completo as relações conflituosas no campo estritamente formal da composição:

No sincretismo convive o paradoxo de uma palavra instável por suas excessivas mudanças de significado. Frequentemente se

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 130.

¹⁴² CANEVACCI, Massimo. *Sincrétika*: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013, p. 29.

¹⁴³ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 31.

disfarça com sinônimos elegantes ou mais conflituais, como *pastiche*, *patchwork*, *marronização*, *híbrido*, *mélange*, *mulatismo*, *aculturação*: todos ligados ao jogo, por excelência ambíguo, da chamada contaminação transcultural.¹⁴⁵

Palavra instável em tempo instável: a roda viva das transformações urbanísticas, das inovações técnicas, dos comportamentos cotidianos, dos estilos de vida. Um tempo-passagem, aberto, em arco voltaico, para o porvir, no momento crucial de gestação do moderno entre nós. Assim, se o sincretismo é um conceito originalmente religioso, levá-lo para o campo da cultura se torna um gesto desviante que pode ser compreendido como forma de profanação. E profanação entendida, sobretudo, como um modo de restituição – uma vez que, “se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens”.¹⁴⁶ E é assim que, paradoxalmente, pela ontologia sincrética da escrita, ocorre uma inversão fundamental, pela qual “puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens”.¹⁴⁷

Aqui fica explícito como em João do Rio as relações entre arte e antropologia se deslocam para o cerne da fatura, com a reversão do vetor de corte entre as duas esferas-ordens da vida, o sagrado e o profano. Não é exagero afirmar que Paulo Barreto “engendrou, à revelia dos sedentários e dos invejosos, uma literatura magnífica e diabólica, uma (quase) antropologia laica, uma sociologia selvagem, empírica e anárquica, livre tanto das algemas escolásticas como das pretensões da gramática

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 29 (grifos no original).

¹⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*.

ortodoxa”.¹⁴⁸ Para a mesma direção sinaliza Julia O’Donnell quando afirma que é possível “tecer aproximações da obra do cronista com outros estudos urbanos que, além de contemporâneos a ele, coincidiam na importância dada ao *being there* [trabalho de campo]”,¹⁴⁹ uma vez que “ao contrário das etnografias ditas clássicas, que lidam com a observação de povos distantes e alheios ao desenvolvimento do capitalismo industrial, João do Rio tem no urbano seu ambiente de trabalho”.¹⁵⁰ Como ressalta a mesma comentadora, a crônica do autor se move em um território complexo, uma verdadeira encruzilhada, “fronteira entre história, literatura e antropologia”,¹⁵¹ na qual a escrita se afirma como “prática literária enquanto *práxis* social inserida na realidade sobre a qual discorre”.¹⁵² Como outros escritores atuantes nesse momento de configuração da modernidade estética, João do Rio percebe que a crônica era potencialmente uma espécie de “arquivo dos ‘perigos’ da nova experiência urbana, um ordenamento da cotidianidade ainda não ‘classificada’ pelos ‘saberes’ instituídos”.¹⁵³

Em seu trânsito mercurial, o cronista se desloca com igual facilidade pelo labirinto urbano de ruas, vielas, becos e morros e por bibliotecas, museus e galerias de arte, de que resultam textos caldeados por reiterados procedimentos de mediação textual e cultural. Isso fica particularmente transparente no conto “Maria Magdalena”, que integra o volume *Rosário da ilusão*. Nele, João do Rio acessa um texto-tutor bem definido: as narrativas

¹⁴⁸ BAZZO, Ezio Flavio. *A lábia encantadora de João do Rio*. Brasília: Plagiatius, 2003, p. 9.

¹⁴⁹ O’DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade em João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 112.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 24.

¹⁵² Idem, *ibidem*.

¹⁵³ RAMOS, op. cit., p. 131.

ambientadas nas antigas cortes italianas, de que *Crônicas italianas*, de Stendhal, talvez seja o ponto de partida e que reencontramos entre os decadentistas – de Jean Lorrain (“A marquesa de Spolète”) e Oscar Wilde (*Uma tragédia florentina*, cuja primeira tradução se deve a Elysio de Carvalho, em edição ilustrada por Di Cavalcanti, mesma dupla que, pouco antes, executara uma segunda edição de *Balada do Enforcado*) ao Baron Corvo (*Chronicles of the House of Borgia*), sendo desnecessário lembrar o poder de evocação da Itália nos romances de Henry James.

O narrador do conto de João do Rio está em Florença e afirma sua crença no “encantamento nigromântico de algumas cidades”,¹⁵⁴ caminhando em um estado de “alucinação lúcida”¹⁵⁵. Na Sala de Apolo do Palácio Pitti, sua atenção é atraída por uma pintura, a *Madalena penitente* de Ticiano, e, depois, no jardim, por uma escultura, a *Madalena arrependida*, de Donatello. Nos dois casos, as obras de arte se comunicam com o narrador. Ressalte-se, ainda, a intensa relação com a visualidade que o conto enceta. Primeiramente, na busca pela expressão plástica que se pretende tocada pela ideia da *écriture artiste* (posto que o resultado final esteja mais próximo do esteticismo *kitsch*), detectável em passagens como:

Na ponte das Garças julgava-me capaz de escrever um livro que fosse como o cibório de Cimabue. Na Ponte Velha desejava talhar em assunto de paixão uma prosa que recordasse o talhe de Benevenuto. Mais adiante, olhando a pureza do céu, pensava em palavras que, como pétalas de rosas frescas, pintassem a primavera à maneira de Boticelli.¹⁵⁶

¹⁵⁴ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Rosário da ilusão*. Lisboa: Europa-Brasil, 1921, p. 105.

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 106.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 107-108.

Depois, pelas constantes referências e alusões a artistas e obras plásticas, o que remete às passagens de *Às avessas*¹⁵⁷ em que a narrativa é rarefeita em prol da entrada em cena de comentários verbais sobre as obras de Gustave Moreau, Odilon Redon, Félicien Rops, Goya, Matthias Grünewald etc. No entanto, esse jogo de alusões e referências se mantém ao nível da superfície, à maneira de um inventário, arregimentando muito mais impressões sensoriais (que, por sua vez, parecem articuladas pelo afã de produzir efeito igualmente sensorial sobre o leitor) do que reflexões críticas:

Eu teria a dois passos para mim – para mim só, porque nenhum outro poderia dilatar a volúpia de sentir essa voraz sensação de compreender – a mais bela coleção de tapeçarias de Arracio contando na trama da seda legendas triunfais, eu poderia palpar gemas preciosas, cristais cinzelados por Vicentino Belli, esmaltes de Cellini, taças esculpidas por João de Bolonha; eu possuiria baixos relevos gregos e altares bizantinos, eu andaria entre mármorees que contassem a paixão do espírito pelas belas formas do corpo, eu embeberia os olhos no milagre da luz das telas de Filipo Lippi, do Sarpo, de Guirlandajo.¹⁵⁸

Se a acumulação de referências do campo das artes plásticas e do design (aliás, essa associação entre ambos é, por si, moderna e remete a Ruskin, aos pré-rafaelistas e William Morris) não atinge o grau entrópico que se verifica em *Five O’Clock*, de Elysio de Carvalho – igualmente marcado pelo mesmo programa estético –, persiste, todavia, a fetichização dos nomes dos artistas, em uma espécie de bibelotização dos nomes próprios, convertidos em símbolos portáteis de prestígio sociocultural.

¹⁵⁷ HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 83-98.

¹⁵⁸ RIO, op. cit., 1921, p. 108.

Há, ainda, nesse conto e em outros, como “Lázaro”, o agenciamento de procedimentos estéticos característicos da pintura histórica, muito em voga naquele momento, e que em João do Rio, um pouco como ocorre na obra plástica de Alma Tadema, assume um deliberado tom *camp*. A evocação de figuras e cenas do passado histórico em João do Rio pode obedecer, todavia, um tom satírico, como ocorre nas entrevistas fictícias com Pôncio Pilatos, Judas Iscariotes e Esopo, que, ademais, parecem esquetes ou números para serem encenados no entremeio de uma fita e outra em sessão de cinematógrafo. Parece haver até uma certa simetria entre a evocação do passado histórico para fins de humor e a projeção de futuro com os mesmos fins – como se percebe em “A viagem: pequena página que será escrita no futuro ano de 2216 da Era Cristã” ou “O dia de um homem em 1920”, textos de João do Rio em que o lançamento do olhar para o porvir não é marcado por angústia existencial ou por sentimento de iminente tragédia social.

Ainda no campo das letras plásticas, é flagrante a presença de breves cenas descritivas de paisagens marítimas da cidade do Rio. Uma dessas é encontrada logo na abertura de “Visões d’ópio”, em que nos é apresentada uma vista da baía a partir da Praia de Santa Luzia, com os pontos pitorescos da cidade (fortalezas, Pão de Açúcar e os morros centrais) envoltos em bruma, compondo um quadro harmônico e sugestivo de tranquilo esplendor. Outro conto, “Os cães”, tem as areias de Ipanema como cenografia, antes de Théó-Filho publicar *Praia de Ipanema* (1927) ou mesmo seu jornal *Beira-Mar* (1925). A vocação para marinista de João do Rio atinge o ponto máximo no conto “A Festa da Primavera”,¹⁵⁹ que se passa no interior de um iate, no qual sucedem-se cenas de captura da paisagem marítima. Ora, é possível afirmar que as últimas décadas do século XIX e

¹⁵⁹ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Celebridades – Desejo*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Pátria Portuguesa e Lusitana, 1932.

as primeiras do XX foram uma época de grande impulso na pintura marinista brasileira. Neste arco temporal estiveram atuantes na pintura de paisagens marítimas nomes como Castagneto, Eduardo De Martino, Facchinetti, Antonio Parreiras, Navarro da Costa e Benedito Calixto. Ao mesmo tempo, com as ressonâncias do programa esteticista finissecular ainda em vigência, a própria literatura estava empenhada em uma busca sincrética pela dimensão plástica da palavra, de que, no campo específico da pintura marinha, a prosa de Virgílio Varzea seria exemplo de realização plena. É a partir da reconstituição desse *frame* cultural que deve ser entendida a presença recorrente de exercícios escriturais da pintura marinista em João do Rio.

Mesmo a composição de um personagem como o Barão Belfort envolve uma trama de relações intertextuais e intratextuais que não é evidente à primeira vista. Por seu comportamento *blasé* e um definitivo *pendant* ao paradoxo, o Barão Belfort – como, de resto, Godofredo de Alencar – parece saído da costela de Lord Henry Wotton, o dândi impecável de *O retrato de Dorian Gray*.¹⁶⁰ No entanto, nele ressoam outros modelos de dândis e sibaritas, como o duque Jean de Frenéuse, Claudius Ethal e Sir Thomas Welcome, todos eles personagens de *Monsieur de Phocas*. A forma como o Barão Belfort surge e comparece em diversas narrativas de João do Rio faz lembrar, sem dúvida, o modo como o Príncipe Noronsoff se desdobra ao longo da obra de Jean Lorrain, aparecendo em contos (“Uma agonia”) e romances (*Le Vice errant* e *Les Noronsoff*). O Barão Belfort – que, ao que tudo indica, entra em cena pela primeira vez no romance-folhetim *Morto que mata*, publicado em 1905 pela *Gazeta de Notícias* e assinado por João de Oliveira, mas que, pela presença do personagem, traz à tona uma possível obra inédita em livro de João do Rio, ademais não consignada por

¹⁶⁰ WILDE, op. cit.

seus biógrafos – aparece e reaparece não só nos contos (“Emoções”, “História da gente alegre”, “O bebê de tarlatana rosa”, “Duas criaturas” etc.), como ainda na peça teatral *A bela madame Vargas*.

Outra situação em que o “coro de escritas” fica explícito é quando se percebe a quantidade de cenas nos contos e crônicas de João do Rio em que as personagens se encontram madrugada adentro, em ambiente urbano. Seja a subida ao morro de Santo Antônio em “Os livres acampamentos da miséria” (em que a noite se apresenta como uma possibilidade de expansão homoerótica) ou o registro fantasmagórico do Largo do Rocio inteiramente deserto (a recordar, em negativo, a definição balzaquiana de deserto como Deus sem os homens). Da mesma forma com que o Largo, em sua solidão da madrugada, se encontra abandonado às camadas ectoplásmicas de arqueologia urbana em convulsionada sobreposição por aquele território, o texto emana sinais na direção das matrizes sob cujos traços se operou a duplicação. Em busca do “espraiar-se da cidade oculta”,¹⁶¹ João do Rio sabe que “é à noite que a cidade revela seus segredos”.¹⁶² Além disso, o corpo da cidade, sob a alternância de estímulos luminosos diversos – ora a eletricidade, ora a arcaica iluminação a gás (com sua curta projeção de penumbra, com a luz desenhando verdadeiras vinhetas no espaço), quando não a treva –, parece expandir de maneira imprevista, explicitando o quanto de diferença constitui sua própria corporeidade. Como já ressaltava o jurista Francisco José Viveiros de Castro, em sua obra de 1895, *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, “o Largo do Rocio foi antigamente célebre por ser o lugar onde à

¹⁶¹ SENNETT, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 210.

¹⁶² Idem, *ibidem*.

noite se reuniam os pederastas”.¹⁶³ Os corpos que transgridem a normatividade biopolítica pagam o preço da passagem e suas práticas tendem a ser territorialmente circunscritas. O jogo de projeções fantasmáticas entre texto e território se torna mais explícito se lembrarmos que “um dos meios favoritos de atacar João do Rio era chamá-lo de João do Rocio”.¹⁶⁴

Assim, por um fenômeno de ressonância semelhante ao que rege à ampliação dos círculos após o lançamento de uma pedra em um lago, em um primeiro gesto crítico há que se recordar que esse tipo de cena construída madrugada adentro aparece reiteradas vezes nos contos e nas crônicas de Jean Lorrain – seja para fechar uma noitada comendo ostras pela obscura zona portuária ou em cenografias oníricas como as do conto “Uma máscara”, em que a cidade, abandonada aos espectros, deixa o véu cair do corpo, dentro da noite: “lá pela uma hora, as ruas e os estabelecimentos noturnos se esvaziaram, os mascarados voltaram ao baile e os *flâneurs* a seus domicílios. Mal os estabelecimentos fecharam, sob a neve cada vez mais densa, levantei-me tristemente e dirigi-me à gare”.¹⁶⁵ Ou a deambulação noturna rumo às margens e ao lado oculto da “capital mundial da histeria”¹⁶⁶ empreendida pelo narrador como elemento estruturante da narrativa em um conto como “Os buracos da máscara”:

Para onde nos dirigíamos, ao longo daqueles cais e ribas desconhecidas, só de longe em longe iluminadas por um lampião de refletor antiquado? Havia já muito tempo que perdêramos de vista a silhueta fantástica de Notre-Dame recortada, do outro

¹⁶³ Apud GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 86.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 101.

¹⁶⁵ LORRAIN, Jean. *A vingança do mascarado*. Trad. Marcus Salgado. São Paulo: Antiqua, 2012, p. 42.

¹⁶⁶ CAMBOR, Kate. *Gilded Youth: three lives in France's Belle Époque*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2009, p. 19.

lado do rio, contra um céu de chumbo. Cais Saint-Michel, cais da Tournelle, cais de Bercy – estávamos longe da Ópera, das ruas Drouot e Le Peletier, e do centro.¹⁶⁷

Ou, ainda, as imagens noturnas de Lisboa (a revelar uma outra cidade) que espocam como carbúnculos nas crônicas de Fialho d’Almeida, de que essa passagem é uma excelente síntese do que se está a dizer:

Agora, quando fechados às duas da noite, os cafés e as tascas, amadornada a luz dos lampiões, a viação parada, a vida extinta, algum tresnoitado se aventura a errar pela cidade, súbito, das negridões dos bairros quietos, uma Lisboa diferente irrompe em sobressaltos, dos abismos das ruas, dos lagos de sombra das praças, e das crateras extintas dos outeiros; uma Lisboa outra e toda ela latente de tragédias, convulsa apesar da paresia exterior que a cadaveriza, aflita, mau grado a impossível mordança de pavor que lhe estrangula os haustos, e cada vez mais inquietante, cada vez mais espectral, à proporção que a hora marcha, e o vento cospe aos tetos vagalhões de névoas prenes d’água.¹⁶⁸

Como sempre, em se tratando de João do Rio nem tudo é tão simples. Assim, em um segundo gesto crítico, não se pode subestimar a existência no jornalismo local de colunas como “Reportagem da madrugada” e “Ecos noturnos”, ambas assinadas por Vagalume, pseudônimo do jornalista e escritor negro Francisco Guimarães. A mais antiga delas foi a “Reportagem da madrugada”, publicada a partir de 9 de abril de 1901, no *Jornal do Brasil*, inicialmente na segunda página e depois na capa. A crermos no modo como a coluna se apresentava, tratava-se de “novo serviço de reportagem,

¹⁶⁷ LORRAIN, Jean. Os buracos da máscara. In: PAES, J. P. (org.). *Os buracos da máscara*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 135.

¹⁶⁸ ALMEIDA, Fialho de. *Vida irônica*. Lisboa: Clássica, s.d., p. 3.

incontestavelmente original na imprensa brasileira”.¹⁶⁹ Nessa primeira reportagem, o Vagalume registrou não apenas o movimento dos cafés, dos quiosques (que, sob a verve popular, eram identificados como os cafés dos “prontos”) e dos vendedores noturnos como também a presença expressiva de uma população urbana sem teto e o deslizar quase invisível de gatunos, jogadores e outros elementos mais ou menos discretos que compunham a fauna dos *bas-fonds*. Essa seria a tônica das reportagens seguintes, nas duas colunas, trazendo sempre ao primeiro plano da escrita “pontos de vista, opiniões e demandas de sujeitos anônimos da noite carioca, como pescadores, boêmios, feirantes e operários”.¹⁷⁰ Como ressalta o historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira, responsável por uma pioneira revisão da produção jornalística de Guimarães, a série de 1901 “representou uma grande novidade no panorama da imprensa carioca”¹⁷¹ e é necessário consignar sua presença na paisagem cultural em torno da qual se ergueram os textos de João do Rio.

Vinculação direta entre João do Rio e Vagalume se estabelecerá pouco depois, em 1904, quando o primeiro começou a publicar sua série sobre as vivências do sagrado no Rio de Janeiro, de que resultaria o volume *As religiões no Rio*.¹⁷² Já se falou muito sobre isso, mas com pouca substância, o que não será sanado nesta passagem: o texto-matriz de *As religiões no Rio* parece ser mesmo *Les Petites religions de Paris* publicado em 1894 pelo jornalista e escritor Jules Bois, muito próximo a Huysmans, que também comparece na gênese de *O momento literário*, dado o protagonismo de suas enquetes literárias no

¹⁶⁹ VAGALUME. Reportagem da madrugada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1901, p. 2.

¹⁷⁰ COSTA, Mariana; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: VAGALUME. *Ecos noturnos*. Rio de Janeiro: Contracapa; FAPERJ, 2018, p. 10.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 20.

¹⁷² RIO, op. cit., 1976.

jornalismo francês finisseccular. A questão mais delicada em relação à obra de João do Rio diz respeito, antes, à transposição para a realidade local, que o cronista soluciona à sua maneira – cumpre ressaltar, bem distinta da escolhida por Vagalume, uma vez que João do Rio não hesita diante das possibilidades latentes de ficcionalização e de estetização da crônica, de que resultaram textos como “Visões d’ópio” e “O culto do mar”, esse último pioneiro naquilo que a partir da segunda metade do século XX seria celebrado em categorias estéticas como o *fakelore* e a *imaginary ethnography*, essa última um subgênero da arte experimental em cuja linhagem se encontram álbuns como *Eskimo* (The Residents, 1977) e *Fourth World* (Jon Hassel, 1980), livros como *Os passos perdidos* (Alejo Carpentier, 1953) e *Dicionário de línguas imaginárias* (Olavo Amaral, 2017) e, ainda, filmes como *Johanna d’Arc of Mongol* (Ulrike Ottinger, 1989).

Pois bem: a partir de fevereiro de 1904, João do Rio publica na *Gazeta de Notícias* a série “Religiões no Rio”. A primeira reportagem foi sobre a “Nova Jerusalém”. A partir de 9 de março, João do Rio começa a abordar os terreiros de cultos afro-brasileiros. O tema se estende até o dia 16 de março, sendo retomado no final do mês, com reportagem sobre Sanin. Nos últimos dias do mesmo mês, Vagalume contra-atacava em sua seção “Ecos noturnos”, n’*A Tribuna*, que mantinha há pouco mais de duas semanas. No dia 30 de março, Vagalume deambulava pelo largo do Propósito, na Gamboa, e, ao encontrar um amigo, trava-se o seguinte diálogo:

- Que diabo fazes por estes lados? — perguntou-nos ele.
- À cata de assuntos para a nossa *reportagem da madrugada*.
- Fresca reportagem a tua, meu bom Vagalume.
- Sabe que sou o Vagalume?
- Sei, sim, senhor, pois leio todos os dias *A Tribuna* depois que v. faz esta reportagem. O que admiro é que v. tenha deixado a *Gazeta de Notícias* passar-te a perna relativamente às feitiçarias.
- Quê? Pois você acredita nessa baboseira?

— E por que não? Agora mesmo, como você me vê, envolvido nesta capa espanhola, vou até a ilha das Moças, apanhar orvalho...

— Mas que diabo quer você fazer com orvalho?

— Que diabo quero eu fazer? Pois fique sabendo que quero fazer feitiços.

— Quem te ensinou essa história?

— Um feiticeiro sabido, nenhum desses de quem se ocupa o João do Rio na *Gazeta de Notícias*, mas sim um cabra escovado na arte da mandingaria. Olhe, se quiser, vamos caminhar um pouco e então lhe contarei tudo.¹⁷³

É precisamente neste gesto de reivindicar legitimidade (assinatura da interpelação de Vagalume em relação a João do Rio) que a flecha se desvia. Entre os dois se traça uma linha de aproximação, ao mesmo tempo que se reafirmam as diferenças. Vagalume escreveria, décadas depois, *Na roda do samba*, estudo sobre o gênero musical afro-brasileiro, no qual o autor se coloca “como representante de um universo cultural negro autêntico e intocado, cuja pureza tentava preservar com sua obra”.¹⁷⁴ Em uma série de crônicas publicadas entre 1904 e 1905, João do Rio adentraria no território da cultura negro-brasileira e seu legado na área da espiritualidade vivenciada na estufa urbana da cidade moderna; algumas foram reunidas em *As religiões no Rio*¹⁷⁵ – sendo, como tal, objeto de estudo a partir de mirantes tão variados como o literário, o jornalístico e o etnográfico – e outras, que não vieram a ser coligidas, mas são igualmente importantes para se entender o vinco que se propõe entre os dois cronistas. É o caso das crônicas “Natal dos africanos” e “Afoxé”, que tratam diretamente a questão do sincretismo, ou, ainda, “Negros ricos”, sobre a emergência de uma classe média negra.

¹⁷³ VAGALUME. *Ecos noturnos*. Rio de Janeiro: Contracapa; FAPERJ, 2018, p. 195-196 (grifos no original).

¹⁷⁴ PEREIRA, op. cit., p. 18.

¹⁷⁵ RIO, op. cit., 1976.

Assim, se no campo textual João do Rio ostenta verdadeira paixão recombinação, no âmbito mais amplo das práticas culturais mantém um gesto sobranceiro em relação à ideia de pureza. Esta atitude é conforme, diga-se, à ambiência cultural de sua época, marcada por intensos hibridismos, sincretismos, ecletismos (denominação com que, na arquitetura, se designam as extravagâncias estilísticas da época), duplicações e simulacros. Ainda que marcados por pontos de vista ideológicos distintos, Vagalume e João do Rio podem ser aproximados, já que se integram à linhagem dos poucos homens letrados que manifestaram seu interesse pelas tradições culturais africanas e afro-brasileiras naquele período, afirmando-as como tais, em detrimento da hegemonia cientificista que via essas práticas sociais como vinculadas à barbárie, fora, portanto, dos domínios da cultura. Como dito, é uma linhagem breve, que tem Manuel Querino e Nina Rodrigues como antecedentes (o último, em que pesem seus estudos pioneiros, ainda marcado pela perspectiva cientificista, de que João do Rio também não se apresenta imunizado), sob o beneplácito de Gonzaga Duque, que, em 1888, no volume *A arte brasileira*,¹⁷⁶ afirmava a importância capital do elemento africano na constituição das artes nacionais.

Se, em relação às religiões afro-brasileiras, o olhar de João do Rio oferece uma resistência ambivalente, em que fascinação e recusa se misturam, por outro lado é inegável que esteve sempre alerta às mais diversas manifestações da cultura popular, muitas delas de origem afro-brasileira. É o caso dos cordões. Intensamente combatidos pelos ideólogos do carnaval no período, João do Rio afirma sua importância cultural, considerando-os nada menos que “a última das religiões pagãs”¹⁷⁷ e seus praticantes os “inconscientemente sacrários da

¹⁷⁶ DUQUE, L. Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

¹⁷⁷ RIO, op. cit., 1995, p. 91.

tradição religiosa da dança”.¹⁷⁸ Aos polêmicos cordões dedica, pois, uma de suas mais famosas crônicas, em que mostra, além de atenção às dinâmicas entre o sacro e o profano, também os ouvidos atentos aos sons e odores em circulação nas ruas, registrando a letra de algumas das canções do momento – o que também se verifica em “Músicos ambulantes”. Publicada em *A alma encantadora das ruas*,¹⁷⁹ “Cordões”¹⁸⁰ é remixagem de texto anterior, “Elogio do cordão”,¹⁸¹ que saiu na badalada revista *Kosmos* em 1906, reafirmando-se, aí, sua atuação na passagem entre universos culturais tão distintos.

O mesmo vale para “Afoxé”,¹⁸² crônica publicada em 1905 pela *Gazeta de Notícias*. O plano de reurbanização da Capital Federal objetivava a configuração de uma nova ambiência citadina e, em seu interior, desenrolavam-se disputas pela ocupação do território urbano visíveis a olhos nus. A remodelagem urbanística funcionaria como senha para o ingresso na modernidade e tornava necessário, para o programa político-ideológico oficial que traçara o projeto, tanto o apagamento dos vestígios coloniais (recalcados de forma fantasmagórica – portanto sempre prestes ao retorno) como a exclusão, a partir de critérios de corte étnico-raciais e socioeconômicos, de parte da população que ocupava o espaço urbano carioca. As estratégias oficiais de apagamento e de silenciamento recaíam sobre as práticas sociais e tradições culturais “disseminadas pelas ruas e pelos becos, pelos cortiços e arrabaldes da cidade”.¹⁸³

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁹ RIO, op. cit., 1995.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 89-98.

¹⁸¹ Idem. Elogio do cordão. *Kosmos*. Rio de Janeiro, fev.1906, s.p.

¹⁸² RIO, João do [Paulo Barreto]. Afoxé. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 fev. 1905, p. 1.

¹⁸³ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 86.

“Afoxé” é mais uma das crônicas de João do Rio em que a atenção aos territórios da urbe se amalgama ao interesse etnográfico pelas práticas culturais das populações marginalizadas. Em seu estudo sobre o carnaval na *Belle Époque* tropical, Maria Clementina Pereira Cunha ressalta que originalmente o nome afoxé designava um rancho carnavalesco específico, “formado entre outros por Hilário Jovino e João Alabá”.¹⁸⁴ Já no título da crônica se descortina toda uma paisagem cultural que revela a resposta das comunidades afro-brasileiras às pressões sistêmicas encetadas pelo discurso da modernidade.

Dos fundadores citados, o primeiro foi compositor e agitador cultural a quem se costuma atribuir inovações no carnaval, entre as quais a fundação do Reis de Ouros, primeiro rancho a celebrar no carnaval, pois os ranchos que o precederam eram os chamados ranchos de reis – ou seja: dada sua origem religiosa, saíam às ruas em janeiro, no Dia de Reis. Segundo o cronista e historiador do carnaval carioca Jota Efegê, ao migrar da Bahia para o Rio de Janeiro, “Hilário Jovino Ferreira trazia a ideia de lançar o rancho, diversão originária dos pastoris natalinos, no carnaval carioca”.¹⁸⁵ Ainda de acordo com o mesmo autor, “introdutor do rancho no carnaval carioca, Hilário viu a novidade que trouxe da sua ‘boa terra’ triunfar e tornar-se o ponto culminante dos festejos de Momo”.¹⁸⁶ Segundo Roberto Moura, “Hilário, que ganha o apelido de Lalau de Ouro, era também forte no santo, sendo ogã, membro do corpo de conselheiros escolhido entre indivíduos de maior

¹⁸⁴ CUNHA, op. cit., p. 212.

¹⁸⁵ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007, p. 225.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*.

prestígio do terreiro de João Alabá, onde se reuniam os principais membros da comunidade baiana no Rio”.¹⁸⁷

João Alabá – que aparecera anteriormente em *As religiões no Rio*¹⁸⁸ – foi um líder religioso fundamental para o surgimento e o desenvolvimento do candomblé no Rio de Janeiro, mantendo um lendário terreiro na Rua Barão de São Félix, no qual teriam sido iniciadas importantes figuras da comunidade afro-brasileira, entre as quais a famosa Tia Ciata e o sambista João da Baiana, e que funcionava como uma espécie de embaixada cultural da chamada “diáspora baiana”.¹⁸⁹ É ainda Maria Clementina Pereira Cunha quem descreve tanto a origem sacra quanto a apropriação profana implicada no afoxé:

O elo entre as brincadeiras desse cortejo satírico e os terreiros do Rio de Janeiro está aí claramente explicitado. Segundo Donga, tratava-se de uma brincadeira dirigida sobretudo contra as crenças de pais e avós dos cariocas, organizados em torno dos cucumbis (afoxés, para os baianos), com os quais seus descendentes, já com sentidos diversos, reproduziam as formas aprendidas em brincadeira organizada em torno de simbologias africanizadas. O Afoxé satirizava essas toadas, seus instrumentos de percussão e imitava tipos negros bem conhecidos na cidade, identificáveis sem dificuldade pelos contemporâneos na caricatura de seus trejeitos e hábitos.¹⁹⁰

A partir das considerações acima levantadas, restam explícitos: a imbricação entre sacro e profano no carnaval popular; o agenciamento de estratégias de inversão paródica e de ressignificação pelos foliões; e a perspectiva afrocêntrica das celebrações, trabalhando materiais extraídos de tradições

¹⁸⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 91.

¹⁸⁸ RIO, op. cit., 1976.

¹⁸⁹ MOURA, op. cit., p. 65.

¹⁹⁰ CUNHA, op. cit., p. 213.

culturais e práticas sociais vinculadas diretamente à matriz africana e colocando em relevo as figuras e personalidades dessa mesma comunidade. Podem mesmo ser consideradas iniciativas precursoras do associativismo negro, uma vez que “nos locais de moradia e encontro dos novos grupos que se formam e a partir das lideranças que se firmam, geralmente apoiados pela autoridade no santo, se organizam também novas alternativas lúdicas em novas formas de comunhão e participação, como nos afoxés, que nos dias interditados nos candomblés saem dos terreiros”.¹⁹¹ Isso se revela tanto mais importante se levarmos em consideração as políticas higienistas da época. A menção aos cucumbis reforça o que se está dizendo, pois eles “marcaram, em seu tempo, uma presença étnica definida, expressa por rituais dramáticos estabelecidos e por uma espécie de liturgia incorporada aos Carnavais”.¹⁹²

Para Jota Efegê, cordões, cucumbis e afoxés são irmanados, uma vez que representaram uma reação à proibição do entrudo, garantindo a celebração no âmbito das classes populares:

Quando os órgãos policiais houveram por bem acabar com o grosseiro entrudo, pondo fim ao arremesso de baldes d’água e punhados de farinha de trigo sobre os passantes nos dias de carnaval, vieram para as ruas os cordões. E com eles, no barulheiro de seus bombos e tambores, surgiram também os grupos de afoxé e de cucumbis. Os primeiros, os cordões, reunindo bambambãs, capoeiras, gente de briga. Os outros moldados no recreativismo afro e índio.¹⁹³

Para o mesmo sentido sinaliza Roberto Moura ao afirmar o quanto segue sobre cucumbis e afoxés:

¹⁹¹ MOURA, op. cit., p. 137.

¹⁹² CUNHA, op. cit., p. 181.

¹⁹³ EFEGÊ, op. cit., p. 224.

Dos cucumbis, ainda quase africanos, e dos afoxés, na Bahia subordinados às casas de santo, surgiam novas versões cariocas, que se valeriam de variações estilizadas das formas tradicionais, com o intuito de satirizar alguns africanos influentes na comunidade, presos às origens e ainda resistindo aos novos tempos. A distinção entre os gêneros não é extremamente definida, a ponto de aparecerem grupos se denominando, ou denominados pelos jornais, de afoxés-cucumbis, separados pela forma de dimensionar as influências africanas frente aos apelos da modernidade.¹⁹⁴

É assim que, a partir dos protocolos de produção da crônica que a concebem como registro dinâmico da vida urbana, o gênero encontra uma abertura transversal por onde se realiza concretamente o gesto crítico de preservação de práticas sociais e configurações coletivas por meio da escrita. Essa escrita de preservação não é, contudo, um trabalho de arquivo, uma vez que nela é difícil deslindar o factual e o ficcional, o acontecido e o imaginado, o real e sua *aesthesis*, embora ela torne possível, para o leitor póster, a reconstrução do imaginário cultural de uma época, flagrando, como um *voyeur* a olhar pelos buracos da máscara da história, a representação interdita de uma coletividade reprimida e silenciada, a quem o cronista dedica o olhar e a escrita.

Cordões, afoxés e zé-pereiras também comparecem em “Atrás do máscara (Corrida de Carnaval)”, conto publicado em 1908 na *Gazeta de Notícias* e que João do Rio não chegou a republicar em livro. Em dado momento, o narrador registra o préstito de um cordão, focalizando a participação da arraia miúda, em um trabalho de escrituração (ambíguo, sem dúvida, concorrendo, em doses talvez assimétricas, a entrega ao sortilégio e a recusa racional) dos modos de subjetivação da

¹⁹⁴ MOURA, op. cit., p. 90.

pulsão dionisíaca entre as camadas economicamente mais vulneráveis:

ao lado, os pobres do cordão, sem fantasia, em mangas de camisa, já capengando alguns da estafa e das topadas, erguiam archotes resinosos, lâmpadas de querosene presas a um bastão e carregavam os bichos trágicos do afoxé – serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados de fitas, jabutis aterradores e misteriosos.¹⁹⁵

“Atrás do máscara” é um conto pleno da força dinâmica engendrada pelo transe mercurial: começa entre os cordões da Cidade Nova e, arrastado pela mole humana, o narrador deambula pela cidade, passando pela Rua do Ouvidor, pela Rua Sete de Setembro, pela Rua Direita, pelo Largo de São Francisco e pelo Café Java, até chegarem a um baile de máscaras no Teatro São Pedro – já que o narrador e o pierrô que o acompanha se põem na captura de um máscara a quem o último qualifica como nada menos que “o esteta do vício”.¹⁹⁶

Em sua deambulação, o narrador vai enunciando uma série de marcos de orientação e referenciamento que ali surgem muito menos por sua eficiência funcional do que por sua importância simbólica. João do Rio sabia que “quando uma história, um sinal ou um significado vêm ligar-se a um objeto, aumenta o seu valor enquanto marco”.¹⁹⁷ A rua do Ouvidor, por exemplo, fora o centro nevrálgico da vida urbana durante o antigo regime – a tal ponto que Machado declarara, em crônica de 1873, que “uma cidade é um corpo de pedra com um rosto. E

¹⁹⁵ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Atrás do máscara* (Corrida de Carnaval). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 61, p. 2, 1º mar. 1908.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 2.

¹⁹⁷ LYNCH, Kevin. *A imagem das cidades*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p. 90.

o rosto da cidade fluminense é esta rua”¹⁹⁸ – e simbolizava, em grande medida, a cenografia que se desmontava com a reforma urbanística, incluindo não apenas os aspectos superestruturais, como também seu traçado incompatível com a circulação de automóveis. É o que ocorre, também, em relação ao Largo de São Francisco, que se constituía um marco não apenas por sua funcionalidade no trânsito urbano, como também pelas ressonâncias literárias que evoca: pouco antes de João do Rio publicar o conto na *Gazeta de Notícias*, Machado dedicara algumas páginas de *Esau e Jacó* (1904) à descrição dos coches e carruagens que ali estacionavam e dali partiam, sem falar na cena de abertura de *Cinco minutos* (1856), pela qual Alencar nos lança em plena força dinâmica da vida urbana em meados do século XIX. Já o Café Java foi importante local de encontros entre escritores vinculados às estéticas finiseculares, como Gonzaga Duque (que, como João do Rio, escreveria para a revista *Kosmos*), Alphonsus de Guimaraens e Emiliano Pernetá.

Movida pelo desejo (a individualidade em trânsito do narrador liquefeita na corrente de carne humana em transe), a deambulação, em seu componente aparentemente aleatório, objetiva as formações do inconsciente, no que a escrita se revela como exercício de espectrografia: a captura e o registro de camadas ectoplásmicas de vestígios anímicos incrustados ou sobrepostos ao corpo de pedra da cidade. Essa escrita, no entanto, não se completa em uma única volta do parafuso; ela demanda um segundo gesto, que é o de organização simbólica dos elementos a fim de atingir os efeitos ensejados. É aqui que entra a estratégia de sequenciamento das imagens da cidade sob o jugo de Momo: é assim que, para organizar os estilhaços de matéria extraída do corpo da cidade (que não se serve ao leitor à maneira de um almoço nu, mas sim envolto em

¹⁹⁸ ASSIS, Machado de. Tempo de crise. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 4, p. 107, abr. 1873.

morfoses plásticas sobrepostas à *faisandé*), João do Rio enumera uma série contínua de marcos, na qual a relação topográfica de proximidade e desdobramento gera efeito acumulativo de expansão horizontal e os detalhes, além de revelarem movimentos deambulatórios específicos do narrador-observador, ao mesmo tempo parecem constituir uma “imagem ambiental”¹⁹⁹ desse espaço urbano.

Como se percebe, muito mais do que uma situação de enredo (que, a rigor, foi suspenso ou rarefeito), o conto parece desenvolver-se a partir da própria “narrativa do movimento”.²⁰⁰ Como a narrativa começa *in media res*, em plena euforia dinâmica da celebração de um cordão carnavalesco, e não chega a ter um desfecho, tudo o que sobra é o movimento, o deslocamento do narrador pelo espaço público organizando a própria estrutura narrativa. Aqui e ali, ele escolhe marcos de orientação e de referenciamento que sintetizam seu transporte mercurial, de alto a baixo.

Aqui João do Rio se diferencia da média dos literatos de sua época que se propuseram à defesa ideológica da reforma urbanística: ele percebe que uma cidade e sua identidade não se constroem apenas com artefatos (prédios e suas fachadas, clonagens arquitetônicas que acentuam o caráter paralisante de sortilégio inerente ao processo de duplicação espectral do fetiche), mas também “com as forças vitais existentes nos indivíduos e na comunidade”.²⁰¹ Em última instância, “Atrás do máscara”²⁰² encena o processo de dissolução da energia individual no turbilhão de forças vitais coletivas: no início, o narrador se apresenta em atitude passiva de observação não participante, corpo circunscrito, contido e fechado, “corpo

¹⁹⁹ LYNCH, op. cit., p. 93.

²⁰⁰ SENNETT, op. cit., p. 213.

²⁰¹ PARK, Robert Ezra. *A sociologia urbana de Robert E. Park*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018, p. 40.

²⁰² RIO, op. cit., 1908.

singularizado e individualizado do burguês”;²⁰³ logo percebe que a cidade é um “ambiente de relacionamento corporal”,²⁰⁴ potencializado pelo estado de suspensão da individualidade implicado no carnaval. A imagem ambiental da cidade é construída não apenas com pedras e concreto armado, mas também pela potência dos corpos que pelo espaço se movimentam e criam, por sua vez, uma ambiência sensorial identificada à cidade naquele momento de suspensão temporária da ordem cotidiana:

Trata-se de um ambiente de abraços, de contatos corporais próximos, de coexistência e de troca de secreções, de toques corporais, na barriga e nas costas, da liberdade verbal que dá nomes sem rodeios ou eufemismos às partes do corpo, liberdade que é também a dos orifícios corporais, a que se não condena absolutamente ao silêncio semiótico.²⁰⁵

Daí emerge no conto toda uma camada lexical relativa à fisiologia do corpo, que, muito mais do que repetir o protocolo naturalista, tem por objetivo o acesso a esse outro corpo: “expansivo, indisciplinado, transbordante. Promíscuo, se quisermos, pois misturado com outros corpos e matérias”.²⁰⁶ Ao cabo do conto (que, a bem da verdade, não coincide com a solução do enredo), sabemos pelo olhar do narrador que ele encontrou o outro corpo da cidade (coordenado pelo *Lustprinzipien*) e seu outro corpo também; dissolvido na multidão, foi sensibilizado pelos contatos hápticos e aberto à possibilidade do contágio; e tudo isso transcorreu não ao abrigo da cidade, mas no próprio corpo urbano, sobre ele escrevendo e nele se inscrevendo.

²⁰³ RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão*. Rio de Janeiro: Nau, 1995, p. 34.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 2.

²⁰⁶ Idem, *ibidem*.

Em “Atrás do máscara”, João do Rio se mostra mais uma vez extremamente atento à cultura de rua, já que em sua obra se fazem presentes no campo do olhar não apenas cordões e zépereiras como também tabuletas, cançonetas, ambulantes, cocheiros, mendigos, punguistas e *tutti quanti*. Seu apreço pela cultura popular – entendida como emanção das forças vitais coletivas acima mencionadas – era tal que chega a afirmar, em “A musa das ruas” (texto que fecha *A alma encantadora das ruas*), que “cada nação moderna pode esquissar séculos da sua vida mental, política e artística apenas com uma coleção de cantigas”.²⁰⁷ De igual forma, acreditava no potencial cognitivo do cinema, que, em sua época, ainda adstrito à noção de entretenimento, era visto com desconfiança e certa sobranceria pelos próceres da cultura letrada em sua estratificação institucional mais alta, chegando mesmo a afirmar que “um rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vezes mais que um volume de história”.²⁰⁸

Esse olhar que questiona a cisão arbitrária entre o alto e o baixo, além de dotado de uma potência mercurial de transporte também posiciona algumas de suas crônicas como textos pioneiros no campo literário autóctone a valorizarem aquilo que poderíamos chamar de uma concepção culturalista da escrita literária em suas relações com o nível referencial do signo. A escritura ressoa a consciência de que “atrás dos vidros das vitrines, o necessário se confunde com o supérfluo, o mais necessário não está exageradamente exposto”.²⁰⁹ Seus pressupostos são os de que as tensões dicotômicas (alto x baixo, grave x frívolo, erudito x popular, salão x rua, arte séria x arte de entretenimento, superfície x profundidade) absolutizam a escritura, atravessando-a com sua ordem hierarquizante; por

²⁰⁷ RIO, op. cit., 1995, p. 164.

²⁰⁸ Idem. op. cit., 1909, p. 9.

²⁰⁹ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 59.

isso, investe no desvio, na inversão, na rasura e na hibridização, não raramente renunciando, em gesto sincrônico, à pretensão de soar profundo: ele sabe que “uma nítida linha divisória dicotômica gera uma aura de profundidade. A sua suspensão traria consigo uma desauralização da arte”.²¹⁰

Sob tal diapasão, enquanto uma parte da obra de João do Rio explora ao máximo as possibilidades que o carnaval moderno abria no campo da percepção (incluindo aí a sexualidade e suas vinculações com a instância psíquica e cognitiva), outra parte se lança ao trânsito mercurial de registro de práticas sociais arcaicas que persistem a despeito dos esforços empreendidos pelas forças de controle social para sua erradicação ou, pelo menos, sua invisibilização. Sua atenção focal é dirigida ao “espraiar-se da cidade oculta”.²¹¹ Diante da impossibilidade de autorrepresentação, o trabalho de mediação cultural operado por agentes do campo literário como João do Rio se reveste da máxima importância, sem duplicar-se como obra-arquivo. O resultado é uma situação paradoxal, uma vez que, marcadas por certa ambiguidade ideológica e constituindo-se, por essa mesma razão, em exemplo das constrições que operam sobre a consciência histórica possível, as crônicas de João do Rio que lidam com matérias ligadas às matrizes religiosas e culturais afro-brasileira ainda são compulsadas, lidas e referidas em estudos de cariz antropológico focalizados no estudo dos poucos registros verbais da dinâmica de tais matrizes nas primeiras décadas do século XX.

Vale lembrar que, na revista *Kosmos*, em famosa crônica sobre as tatuagens (que depois transportaria para a primeira seção de *A alma encantadora das ruas*), João do Rio registra essa prática entre os negros da Capital Federal, dando particular ênfase às tatuagens relacionadas com os orixás. João do Rio

²¹⁰ HAN, Byung Chul. *Bom entretenimento*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2019, p. 44.

²¹¹ SENNETT, op. cit., p. 210.

reconhece a beleza das tatuagens no âmbito religioso afro-brasileiro ao declarar:

As conhecidas entre nós são as incisivas nos negros que trouxeram a tradição da África e, principalmente, por picadas que se fazem com três agulhas amarradas e embebidas em graxa, tinta, anil ou fuligem, pólvora, acompanhando o desenho prévio. O marcador trabalha como as senhoras bordam.²¹²

Ainda que em outras passagens da crônica mantenha certa ambiguidade em relação aos sujeitos que aborda em campo, não se pode ignorar o esforço por incluir o elemento afrobrasileiro em uma crônica pautada pela perspectiva multicultural, lado a lado com turcos, aborígenes da Oceania e a Casa de Saxe-Coburgo-Gota, sob a pessoa de ninguém menos que Eduardo VII. Para escrever essa crônica, João do Rio teria deambulado por território afim ao do terreiro de João Alabá e do Afoxé de Hilário Jovino, uma vez que “eu contei só na Barão de São Félix, perto do Arsenal de Marinha e nas ruelas da saúde cerca de trinta marcadores”.²¹³ “Tatuagem no Rio” é um bom exemplo não apenas da escrita motivada por uma busca que comporta analogia com o olhar etnográfico como do transporte mercurial, já que a composição da crônica implicou em um trabalho de campo, no qual são acessados elementos das chamadas classes perigosas, de rufiões a prostitutas, passando pela arraia miúda de carregadores, carroceiros, marinheiros e um rol seleto de aficionados que tatuaram nada menos que os órgãos genitais, como Antonio Doceiro, “um lindo rapazito que foi bombeiro depois de ter rolado pelo mundo”,²¹⁴ e a célebre prostituta Anita Pau. Fica claro como João do Rio incorpora “as

²¹² RIO, João do [Paulo Barreto]. Tatuagem no Rio. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 11, nov. 1904, p. 21.

²¹³ Idem, *ibidem*, p. 19.

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 20.

alteridades da vida social nas metrópoles como elemento constitutivo de suas crônicas”,²¹⁵ focalizando tipos sociais que “incessantemente reinventam sobrevivências à margem da vida oficial”.²¹⁶ A bem da verdade, o trânsito mercurial entre alto e baixo se revela constante na obra de João do Rio; basta lembrar que, ao mesmo tempo que traduzia *O retrato de Dorian Gray* para *A Noite*, publicava na *Gazeta de Notícias* os artigos que iriam compor *Memórias de um rato de hotel*: de um lado, o dândi e esteta irlandês, ele próprio uma figura mercurial, entre os salões de arte e a prisão de Reading; do outro, o ladrão sul rio-grandense radicado na Capital Federal, famoso por seus roubos minuciosamente planejados – desnecessário lembrar que Mercúrio era o protetor dos ladrões.

Resta mais uma vez evidente o aspecto mercurial da escrita de João do Rio em “O Natal dos africanos”. Nessa crônica, além de tratar da questão do sincretismo, embute uma espécie de transcrição de mito ioruba envolvendo Xangô e Oxum. Aqui, as fontes orais da tradição cultural e religiosa se transformam em material de composição para a crônica, implantado que é o mito em seu interior. Embora reconheça seu estatuto cosmogônico, João do Rio se refere ao mito com um termo pertencente ao repertório da literatura – conto – e o resultado é uma reelaboração textual altamente estetizada, em um processo de duplicação carregado de *kitsch*, que mimetiza, em alguma medida, o sincretismo detectado naquelas práticas religiosas. João do Rio chega mesmo a referir-se ao universo mitológico dos orixás como “olimpó africano”.²¹⁷

Mercúrio sob os trópicos, no texto irrompe Elegbara – ninguém menos que Exu, o linguista cósmico, elemento de

²¹⁵ VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro, 1900-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 48.

²¹⁶ Idem, *ibidem*.

²¹⁷ RIO, João do [Paulo Barreto]. O Natal dos africanos. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 12, dez. 1904, p. 43.

transporte dos pedidos humanos aos deuses. É uma obra que se escreve sob a égide de “um deus especialista nos limites, na passagem e na relação, como o Legba das regiões do golfo do Benim, muito semelhante ao Hermes dos gregos e a quem se encontra na porta das habitações, nos mercados, nas encruzilhadas ou no limite dos campos cultivados por uma linhagem”.²¹⁸ Como ressalta Mestre Didi, “Exu é essencialmente o princípio vital e dinâmico de todo ser e de toda coisa que existe”,²¹⁹ o que faz dele “o elemento que ajuda a formar, desenvolver, mobilizar, crescer, transformar, comunicar”.²²⁰ Além disso, é “fundador, condutor e protetor das cidades”,²²¹ sendo ainda notória “a associação de Exu com a escuridão e o preto, bem como a relação deles com o segredo contido no útero”.²²²

Essa inscrição misteriosa nas encruzilhadas e nas fronteiras parece atingir o ponto máximo em “O bebê de tarlatana rosa”.²²³ No conto, a ambivalência e a estética da encruzilhada que Elegbara propõe são incorporadas como elementos estruturantes da própria narrativa. Em certa medida é possível ler esse conto como um *remix* ou, para usar terminologia mais contemporânea, um *mash-up* de textos literários (Jean Lorrain, Fialho d’Almeida e Edgar Allan Poe) e sociais (o impacto dos dispositivos óticos sobre a percepção, a tematização dos mistérios urbanos pela literatura de massa etc.). No entanto, resta sempre como enigma o desfecho do conto. À maneira do

²¹⁸ AUGÉ, Marc. *El antropólogo y el mundo global*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014, p. 49.

²¹⁹ SANTOS, Juana Elbein; SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. *Exu*. Salvador: Corrupio, 2014, p. 28.

²²⁰ Idem, *ibidem*, p. 26.

²²¹ Idem, *ibidem*, p. 28.

²²² Idem, *ibidem*, p. 103.

²²³ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

que ocorre com “Um crime desconhecido”,²²⁴ de Jean Lorrain, o leitor encerra a narrativa sem estar em posse de uma solução fornecida pelo próprio texto para a situação final. Lançado para o interior da *fabula*, em um processo de inversão especular de perspectiva, o leitor é posto diante de uma encruzilhada – o símbolo máximo de Elegbara.

O desfecho do conto está diretamente ligado a uma série de coincidências espaciotemporais no espaço urbano entre Heitor de Alencar e o bebê – mesmo tipo de vinculação aleatória que ocorre e preside “Uma máscara”, de Lorrain.²²⁵ Além de patrono da cidade, Exu – “que habita as encruzilhadas, ponto focal clássico da coincidência”²²⁶ – se move entre pares dialéticos que constituem nada menos que “o jogo criativo de necessidade e acaso, de certeza e incerteza, de arquétipo e éctipo, destino e suas exceções, o caminho e o não-caminho, a rede do destino e o escape dessa rede”.²²⁷ Cabe a ele o papel de “instigador de acidentes”²²⁸ e assim, ao capturar em nível mais profundo os efeitos daquilo que Lewis Hyde chama de “estar consciente de Exu”,²²⁹ a narrativa agencia a estratégia do transporte mercurial na vinculação das personagens.

Materialização do *trickster*, Exu pode induzir ao erro aquele que não lhe paga o sacrifício (na narrativa, tanto a suspensão da dúvida em relação ao protocolo de leitura quanto a ativação dos processos de subjetivação em alteridade ou duplicações da

²²⁴ LORRAIN, Jean. *A vingança do mascarado*. Trad. Marcus Salgado. São Paulo: Antiqua, 2013.

²²⁵ Idem, *ibidem*.

²²⁶ HYDE, Lewis. *Trickster makes this world*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1998, p. 119. No original: [Eshu] who dwells at the crossroads, the classical focal point of true consciousness.

²²⁷ Idem, *ibidem*, p. 116. No original: the creative play of necessity and chance, certainty and uncertainty, archetype and ectype, destiny and its exceptions, the way and the no-way, the net of fate and the escape from that net.

²²⁸ Idem, *ibidem*. No original: instigator of accidents.

²²⁹ Idem, *ibidem*, p. 124. No original: being aware of Eshu.

personalidade, na terminologia baudelairiana). Se é certo que Exu é o deus da incerteza e do acidente e que a encruzilhada é seu *locus*, tais caracteres dinâmicos da divindade são absorvidos pela estruturação narrativa, que mantém o enigma fundamental do desfecho, como o segredo escuro do útero-caixa preta.

Textos como “O bebê de tarlatana rosa” ou “O carro da Semana Santa” parecem inscritos sob o signo da encruzilhada e de Exu, o linguista cósmico que a preside. Se a escrita de João do Rio já foi associada à *art nouveau* 1900,²³⁰ poderíamos avançar e afirmar que alguns de seus textos funcionam naquilo que Edimilson de Almeida Pereira chama de “modo Exunouveau”.²³¹ A encruzilhada é, ela própria, um lugar do discurso e, como já vimos em relação à intensa experimentação com a elasticidade formal da crônica que marca sua obra, “vale dizer que a flexibilidade e a ruptura de fronteiras são os traços marcantes do modo Exunouveau”.²³² A dinâmica desse modo do texto é assim descrita por Pereira:

Sob essa perspectiva, os apelos à tensão inércia/movimento, presença/ausência, ruptura/negociação – que caracterizam a percepção do mundo, segundo os atributos de Exu – são transmitidos de maneira indireta, às vezes obscura, de tal forma que sabemos tratar-se de Exu ainda que nenhuma palavra em iorubá ou em português referente à gramática de Exu seja mencionada.²³³

O leitor tem diante de si uma encruzilhada de interpretações possíveis: pode recusar a renúncia ao princípio da verossimilhança e ater-se a uma leitura literal, que conduzirá talvez à constatação de que por baixo da tarlatana havia uma

²³⁰ PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 68.

²³¹ ALMEIDA, Edmilson Pereira de. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017, p. 148.

²³² Idem, *ibidem*.

²³³ Idem, *ibidem*.

cabeça humana corroída pela varíola, pela sífilis ou um cancro, que assombravam o imaginário da época em matéria de doenças, e sobre as quais pesava, ainda, a associação ao exercício da sexualidade para fins diversos que o da duplicação biológica da vida. Sob uma chave de leitura ainda realista, há a hipótese de um cancro, como no conto de Fialho d'Almeida. É possível, contudo, admitir que a narrativa comporte formulações discursivas subterrâneas ou veladas, tornadas estáveis por meio de uma construção alegórica. Obedecendo à lógica bipartida e reversível da estética da encruzilhada, essa construção alegórica, embora estável, apresenta variações e matizes ideológicas, que podem ir desde a representação de potências psíquicas até a semiotização de processos sociais: a máscara é a cultura da fachada, a modernidade superficial e obcecada com a ostentação de símbolos portáteis de prestígio socioeconômico; por trás da máscara há a cidade em ruínas que se oculta mediante o artifício de uma operação de reurbanização com fins de implantação de dispositivos espaciais de controle social; por trás da máscara o encontro com a morte – o atroz reverso da Luxúria – que ratifica a união totalquímica entre Eros e Tanatos; com a queda do véu (e a tarlatana faz as vezes da gaze do véu de Ísis), a consciência do vazio constituinte da subjetividade.

Tais oscilações, por sua vez, são sintomas de um processo dialético mais intrincado que engendra a força dinâmica do texto. O desfecho propõe, em operação inversiva, justamente uma abertura, uma abertura para um outro discurso, que, embora oculto, parece subsistir ao gesto de leitura. A abertura que o texto concede ao leitor corresponde, por sua vez, ao surgimento de uma segunda voz, de uma outra voz possível para a escritura, convertendo-se ela mesma em gesto de duplicação. E é assim que, à contraluz, o conto se abre enquanto narrativa alegorizante, pela qual se tornaria possível, em oscilação pendular, aferir, por um lado, em que medida a

representação literária de dispositivos técnicos endossa ou subverte padrões de expectativa das classes letradas em relação ao ingresso do país na modernidade; ou, por outro lado, detectar os padrões de representação das forças fisiológicas atuantes sobre a vida psíquica. Estamos diante de um objeto cuja ontologia é oscilante: ora se apresenta sob o modo de existência de *fantôme*, ora se manifesta como *fantasme*; ora estamos diante de um objeto com existência exterior passível de ser reproduzida (uma duplicação, literária ou urbanística), ora diante de uma fantasia (um dispositivo de compensação narcísica). Sabemos que a abertura alegorizante corresponde ao surgimento de uma segunda voz, de um duplo, uma outra voz possível para a escritura. Estamos diante de um duplo que é tanto “sintoma maior da recusa do real e fator principal da ilusão”²³⁴ como, “pelo contrário, uma assinatura do real garantindo sua autenticidade”.²³⁵

²³⁴ ROSSET, Clement. *Impressions fugitives: l'ombre, le reflet, l'écho*. Paris: Minuit, 2004, p. 9.

²³⁵ Idem, *ibidem*.



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>

