

JOÃO DO RIO NA PERIFERIA DO MODERNISMO: ALGUMAS NOTAS SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO TEMPO/ESPAÇO DENTRO E À MARGEM DA LITERATURA

Sebastião Marques Cardoso ¹

RESUMO

Nesse artigo, procuraremos explicitar que o tempo, associado à geografia urbana ilustrada na literatura de João do Rio (Paulo Barreto, 1881-1921), abala a noção tradicional de tempo na vida social e instaura um tempo que exprime sobretudo a coexistência, a simultaneidade e a heterogeneidade. Em algumas crônicas de Paulo Barreto, veremos que o narrador– João do Rio– traduz a sensação de passado, presente e futuro do indivíduo moderno ao observar atentamente objetos cotidianos que estavam prestes a deixar de ocupar a cena que tradicionalmente lhes era destinada. O esforço do narrador consiste, assim, na busca emblemática das imagens refletidas desses objetos que, ao fim e ao cabo, revelam prismas de si mesmo.

Palavras-chave: Teoria e História Literária, Literatura Brasileira, Paulo Barreto.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. (...) As imagens técnicas, [contudo,] longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas.

Vilém Flusser - *Filosofia da caixa preta* (1985)

O tempo na modernidade se reveste de contradições entre o velho e o novo, o moderno e o antigo. A oposição entre passado e presente anula-se completamente porque, ao optar pela velocidade, as distinções entre os diversos tempos - passado, presente, futuro – se apagam ou, ao menos, se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes.² Assim, aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, devido à quebra das fronteiras demarcatórias do tempo, torna-se imagem.³ Todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora:

La época moderna – ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso – es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos

¹ Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil(2007) Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte , Brasil

² Cf. PAZ, O. La tradición de la ruptura. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 32-3.

³ Cf. BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. *Obras escolhidas III*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 85.

esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser.⁴

Com a modernidade, a arte toma novos rumos, exigindo do artista um *operar mais frio* e menos monolítico com o objeto artístico:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos.⁵

Ao tratarmos de escritores modernos, devemos insistir em suas particularidades, em seu estilo, em sua *qualidade não monolítica*, pois os esforços para simplificar o *modernismo*⁶, tornando-o um movimento unidimensional, podem levar-nos invariavelmente ao fracasso crítico⁷

No arco secular da experiência dos fundadores, verifica-se que ela [a literatura moderna] não foi um bloco monolítico, nem teve um trajeto uniforme ou homogêneo. As diferenças nacionais impuseram intensidades diversas, motivações particulares e ritmos de apropriação da idéia da arte moderna, regulados pela força das tradições locais. Mas teve essa experiência uma expansão contínua, quase inevitável. Seu núcleo inicial configurou-se nos países que se compenetraram fortemente do capitalismo industrial, do liberalismo econômico e da ética protestante do trabalho (Alemanha, Inglaterra). A ele logo se agregaram os Estados Unidos e a França /.../; depois de 1870, irradia-se para as literaturas dos países situados nas várias fronteiras do Ocidente (Rússia, Itália, América Hispânica, Espanha).⁸

⁴ Cf. PAZ, O. *Op. cit.*, loc cit., pp. 34-5.

⁵ FRIEDRICH, H. Perspectiva e retrospectiva. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 29.

⁶ O *modernismo* na história literária brasileira é visto mormente como um *período* literário que se inicia com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e que se encerra por volta de 1945, quando o *movimento* e a *estética* modernistas pareciam ter sidos esgotados. (Cf. CANDIDO *et alli*, 1997, p. 9). Contudo, nossa concepção acerca do termo *modernismo* se aproxima, neste trabalho, do modo pelo qual a crítica literária hispanoamericana o concebeu, e não como no Brasil se costuma ver: *el modernismo hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama modernism. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el modernism de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama vanguardia.* (PAZ, 1974, p. 126).

⁷ Cf. KARL, F. R. Tornando-se moderno: uma visão de conjunto. *O Moderno e o Modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Trad.: Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 37-8.

⁸ CHIAMPI, I. Introdução. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 13-4.

Essa diversidade de estilos na arte encontra na multidão uma correspondência espontânea e fugaz:

A qualquer momento, lançando os olhos à nossa volta, somos surpreendidos pelo todo heterogêneo que é a sociedade. De um canto da rua, vendo a multidão passar, podemos contrapor na corrente humana, que foge apressada, a diversidade de rostos, de falas, de ritmos de andar, de corpos e de roupas. As diferenças que captamos são o reflexo de profundos contrastes de tipo de vida, de nível social, de profissão, que os anos cristalizaram, impondo aos indivíduos como uma máscara.⁹

Eis a *vivência de choque* assimilada por Charles Baudelaire (1821-1867) na poesia. Ao comentar o soneto “A uma passante”, do poeta, Walter Benjamin lembra que nenhuma palavra designa multidão. Contudo, a construção do poema revela a presença inquestionável da multidão, bem como a surpreendente estética do choque:

O soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. Porém capturado o sujeito, ela atingiu também o âmago de seu sentimento. Aquilo que contrai o corpo em um espanto— qual bizarro basbaque— não é a beatitude daquele que é invadido por Eros, em todos os recônditos do seu ser; é, antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário.¹⁰

Para Walter Benjamin, o esforço da criação poética de Baudelaire pode ser comparado ao *esforço físico* de um esgrimista. O poeta *esgrime* a folha em branco com a mesma acuidade que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta. Em outras palavras, Baudelaire persegue o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem.¹¹ Na literatura de Paulo Barreto (1881-1921), essas imagens não são convertidas, da mesma forma, para o papel em branco, pois a nova configuração técnica de inícios do século XX, no Brasil, obriga-o a convertê-las imediatamente para o papel, sem aquele período de incubação necessária em Baudelaire. A comercialização de máquinas de escrever, por exemplo, demonstra que, de Baudelaire a João do Rio, a evolução técnica passou, gradativa e arbitrariamente, a determinar o ritmo da criação artística. A comunidade imagética, formada por grupos sociais distintos, exige, cada vez mais, maior mobilidade e rapidez na criação artística, desconhecendo que essa criação tem, fundamentalmente, uma dinâmica própria:

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são

⁹ MELLO E SOUZA, G. de. O antagonismo. *O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 55.

¹⁰ BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Op. cit.*, p. 118.

¹¹ Cf. *id. ibid.*, p. 68.

sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza.¹²

Contudo, sugestionado pela técnica, João do Rio tira proveito dela, acelerando e imediatizando o fluxo de imagens, na sua criação artística. Sua arte apressada e tecnizada comunica, muitas vezes, conhecimentos, sentimentos e efeitos para além dessa aparente miopia estética. Para captar a dinamicidade e a heterogeneidade da multidão das duas primeiras décadas do século XX, no Brasil, Paulo Barreto abandona a metáfora do *esgrimista* e busca, na cinematografia, uma nova analogia. De Baudelaire a João do Rio, um grande período de inovações técnicas os separa. Sob a inflexão do cinematógrafo, o escritor carioca fixa a multidão, percebendo que tudo aquilo que foi produzido secularmente pelo homem pode ser, ali, liquidado e transformado **em apenas sombra na luz do écran:**

O cinematógrafo apossa-se da ciência, do teatro, da arte, da religião, junta verdades positivas e ilusões para criar o bem maravilhoso da mentira e fixa de novo a multidão, fixa-a sugestionada, fixa-a pelo espetáculo, fixa-a pela recordação, dá-lhe qualidades de visão retrospectiva, fá-la ver, e crer, celestemente removida ao momento da tortura, ao lado de Deus-Homem, humano na tela mais ainda irreal porque apenas sombra na luz do écran.¹³

De posse da nova metáfora, João do Rio pode registrar as imagens que lhe vêm à mente em série, na sua contínua e promíscua mutação, sem o suplício baudelairiano, e convertê-las imediatamente em matéria artística. Com o novo artefato, o escritor tem, agora, a impressão de um operar mais frio, neutro e distante do objeto focado. Porém, as representações imagéticas capturadas, provenientes desse objeto, estão filtradas pela sensibilidade do artista. Nesse sentido, ele vê somente aquilo que deseja ver, ao selecionar e sintetizar pessoas, objetos e ambientes à sua volta.

Mascarando-se na própria obra, Paulo Barreto revive Baudelaire de forma enviesada. Este esforça-se para que as imagens não lhe fujam; aquele, para ausentar-se delas, o mais rápido possível. Contudo, a busca emblemática dessas imagens, no horizonte técnico, parece ter sido o ideal de ambos, o que os aproxima novamente.

A diversidade de tipos¹⁴ na multidão, e de estilos¹⁵, na arte, também se manifesta, embora tardiamente, nas duas primeiras décadas do século XX, no

¹² CALVINO, I. Rapidez. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 58.

¹³ RIO, João do. A revolução de *films*. *Os Dias Passam...* Porto Chardron, 1912, p.358.

¹⁴ O paralelismo sintático *estilos* e *tipos* não quer significar dependência ou origem comum entre os termos da proposição. Estilos e tipos estão dispostos desta maneira para significar, pois é esta a intenção, que a heterogeneidade é um fator inerente da modernidade tanto na literatura quanto na vida social. Na literatura brasileira temos, desculpe-nos pela fragilidade do termo, o *pré-modernismo*; na vida social, temos vários índices que apontam para a pluralidade,

Brasil, devido, em grande parte, à inserção de novos maquinismos na paisagem social e cultural do país:

Perspectiva necessariamente múltipla quando se está, como é o caso do período pré-modernista, diante de uma situação em que o habitante das grandes cidades brasileiras se acha submetido à mutação violenta nas suas coordenadas espaço-temporais, já que as aceleradas reformas urbanas, a introdução dos bondes que se movimentam por tração elétrica, dos automóveis, a ampliação da rede ferroviária, a difusão de tabuletas de anúncios pelas ruas e fachadas, a vivência do tempo como velocidade, parecem deitar por terra simultaneamente uma visão estável de mundo, uma definição espiritualizada da arte e do artista, uma compreensão da paisagem cotidiana como natureza. No seu lugar, a convivência necessária com a instabilidade, a profissionalização, a paisagem técnica.¹⁶

Esse período (1900-20) abrange a produção literária da época que a história literária brasileira costumeiramente denomina *pré-modernismo*, termo hoje suscetível de revisões críticas e aberto a amplas discussões.¹⁷

Contudo, o modernismo nos países periféricos se nutre de fantasias e sonhos de modernidade, obrigado desde cedo a ser estridente, grosseiro e incipiente.¹⁸ Isso marca indelevelmente uma situação distinta da do modernismo dos países fundadores:

como a citação de Gilda de Mello e Souza muito bem ilustrou (roupas, profissões, classes sociais, etc). Contudo, em se tratando da vida social no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX, havia uma multidão *desocupada*, resultado do crescente êxodo rural decorrente da recente Abolição e da crise da economia cafeeira. (Cf. SEVCENKO, 1989, p. 51). Nesse sentido, a multidão vista por Charles Baudelaire está muito distante da multidão vista por Paulo Barreto, que se aglomerava na região central da capital da República. Isso marca drasticamente a diferença entre uma e outra. A primeira se constituía, aos poucos, numa sociedade de consumo; a segunda era um excedente de mão-de-obra sem nenhum poder aquisitivo. Formava-se, assim, no Brasil, diferentemente dos países europeus e dos Estados Unidos, uma cultura de massa reduzida tão-somente às elites: ilhas restritas a círculos fechados. (Cf. COSTA LIMA, 1978, p. 63).

¹⁵ Insistimos na idéia de *estilos* e não *estilo* porque a literatura moderna que se desenvolveu a partir de 1890 a 1920, em diversos países, foi, na verdade, a irradiação de ideais estéticos elaborados no período de 1885 a 1890, na França. Mas, ao emigrarem para outras regiões do mundo, esses novos ideais estéticos acabaram tomando as feições particulares de artistas de diferentes nacionalidades que vivenciaram o período em Paris. (Cf. BALAKIAN, 1985, p. 121).

¹⁶ SÜSSEKIND, F. O figurino e a forja. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 33.

¹⁷ O período *pré-modernista* da literatura brasileira vem sendo revisto sobretudo por José Paulo Paes, em *Gregos e Baianos* (1980), pelo viés das artes plásticas- o *art-nouveau*; por Francisco Foot Hardman, em *Nem Pátria, nem Patrão!* (1983), pelo viés da experiência operária e anarquista; e por Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de Letras* (1987), pelo viés da formação de um horizonte técnico em consonância ou dissonância com a produção literária. Esses esforços de redefinição parecem confirmar não só a precariedade do termo, como também reforçar o alto grau de complexidade que se reveste o período em questão. Além disso, esses críticos reavaliaram e incorporaram escritores até então à margem do cânone da literatura brasileira.

¹⁸ Cf. BERMAN, M. Petersburg: o modernismo do subdesenvolvimento. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 220.

Todas as formas de pensamento e arte modernistas têm um caráter dual: são, ao mesmo tempo, expressão de protesto contra o processo de modernização. Em países relativamente avançados, onde a modernização econômica, social e tecnológica é dinâmica e próspera, a relação entre arte e pensamento modernistas e realidade circundante é clara, mesmo quando /.../ essa relação é também complexa e contraditória. Contudo, em países relativamente atrasados, onde o processo de modernização ainda não deslanchou, o modernismo, onde se desenvolve, assume um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos.¹⁹

Mesmo assim, com uma modernização truncada e incipiente, o escritor e jornalista Paulo Barreto foi obrigado a conviver, na imprensa carioca, com artefatos técnicos inusitados que despertaram amiúde o interesse de jovens de todo Brasil sempre ansiosos pela profissionalização neste ofício.

A crônica “Esplendor e miséria no jornalismo”²⁰ trata um pouco disso, do fascínio que a redação de um dos jornais mais respeitados do Rio, com seus aparelhos modernos, causava nos repórteres iniciantes. A descrição do espaço interno da empresa jornalística das duas primeiras décadas do século XX é governada por máquinas *conscientes*:

Deram-lhe explicações: a reportagem, a redação, a colaboração; mostraram-lhe gabinetes, livros de assinantes em cofres fortes para não se perderem em caso de incêndio, os imensos halls da tipografia e das linotipes, a sala de clichagem (sic), a sala da fotografia, a sala da gravura, a estereotipia, as máquinas, seis ou sete máquinas enormes, espécies de monstros conscientes.²¹

Tendo a rua como espaço, por excelência, de circulação de mercadorias, de idéias e de informações, o jornal passou a competir com outras formas de venalidade:

Como se não bastassem o cartaz, a lanterna mágica, o homem-sandwich, desveladamente, aos poucos, resolvemos compor-lhe a história e fizemos o jornal— esse formidável folhetim— romance permanente, composto de verdades, mentiras, lisonjas, insultos e da fantasia de todos nós...²²

No entanto, grande parte da produção artística de Paulo Barreto— sobretudo as crônicas— foi inicialmente publicada na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mesmo assim, o autor, sob o pseudônimo de João do Rio, via a empresa jornalística como a principal irradiadora da ilusão:

¹⁹ *Id.*, *ibid.*, pp. 223-4.

²⁰ *Cf.* RIO, J. do. *Esplendor e miséria no Jornalismo. Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911, p. 171.

²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 173.

²² _____. *A rua. A Alma Encantadora das Ruas*. Nova edição. Rio de Janeiro: H. Granier, 1910, p. 27.

*Vai-se a uma dolorosa festa popular. No outro dia os jornais asseguram que a festa foi um deslumbramento, com duzentas mil pessoas e uma passeata feérica. Acredita a gente nas maravilhas do corso e segue para as quartas da moda. Há vinte carros e dez ou quinze automóveis correndo com medo do deserto num grupinho assustado pela vastidão da Beira-Mar. Lê-se a descrição de um dia de Ouvidor, com toilettes espantosas. Engano! Os vestidos são os mais modestos e repetidos. A fantasia é dos cronistas com o auxílio técnico das costureiras para a organização do bluff! Vai-se a uma festa de caridade. O dinheiro é minguaadíssimo, a concorrência ainda mais. No dia seguinte os papéis impressos asseguram tanta coisa que a gente duvida de lá ter estado.*²³

E da eleição fraudulenta:

*A missão desta terra [São Paulo] é guiar as irmãs. No grande simulacro que se chama História e de que o jornal é a fraudulenta eleição diária, ela ensina, ela conduz, ela é duce.*²⁴

Na crônica “O avesso da vida”, de *Os Dias Passam...*²⁵, um jornalista fictício fala sobre sua experiência no jornal:

*As verdades nunca devem ser ditas porque ofendem até mesmo as pessoas obrigadas a nelas acreditarem. No jornal nunca as digo. Quando um sujeito é honesto, passa a patife e dos patifes noticia a absolvição unânime...*²⁶

Paulo Barreto, cômico do papel que a imprensa exercia no Brasil na construção de **fantasias, miragens e sonhos**, participou dessa eleição fraudulenta diária ao apresentar fonógrafos assustadores,

*Nem as próprias estradas perdidas, nem os próprios povoados, nem as próprias florestas selvagens estão livres, neste formidável começo de século, de jogadores, de exploradores, enganadores, músicos ambulantes e fonógrafos assustadores...*²⁷

imagens litografadas e fotografias instantâneas vendidas por mercadores,

— *Junte a esses os vendedores de jóias de plaquet, os músicos ambulantes, o homem do fonógrafo de galeria e tubos de borracha, o da lanterna mágica com as vistas multicores e imóveis, os religiosos que vendem velas bentas para se acender durante as súplicas ao Senhor, os mercadores de medalhas santas, os de orações, os de*

²³ _____. A delícia de mentir. *Psicologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911, pp. 151-2.

²⁴ _____. Oração à mocidade. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917, p. 18.

²⁵ Em 1912, *Os Dias Passam...* são publicados em livro pela Chardron de Portugal. Essa nova publicação reúne crônicas e reportagens saídas na *Gazeta* e em *A Notícia*, entre 1904 e 1910, e três outras inéditas. (Cf. GOMES, 1996, pp. 118-9).

²⁶ _____. O avesso da vida. *Os Dias Passam...* Porto: Chardron, 1912, p. 25.

²⁷ _____. Chuva de *land-trotters*. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron, 1909, p. 73.

imagens litografadas, os de enfeites de biscuit, os da fotografia instantânea, os propagandistas do Evangelho, os mendigos (quando a polícia proíbe a profissão aqui no Rio)...²⁸

lâmpadas elétricas, automóveis velozes e *tramways* abarrotados de gente,

Naquele delicioso percurso da Avenida Beira-Mar, toda ensopada de luz elétrica, outros automóveis de toldo arriado, outros carros, outras condições corriam na mesma direção. (...) Quando, no fim da avenida, os automóveis seguiram pelas antigas ruas, cada encontro de bonde era uma catástrofe. Os tramways, apesar de comboiarem três carros, iam com gente até aos tejadilhos e essa gente furiosa, numa fúria que lembrava bem a vertigem de Dionísios, berrava, apostrofava, atirava bengaladas num despejo de corpos e de conveniências. (...) O automóvel saltava como um orango (sic) ébrio, no piso mau.²⁹

biógrafos em recinto público,

As barracas estavam, aliás, muito bem dispostas nas aléias, de emboscada as de flores e cartões; bem à vista as de doces e bebidas. Os números de teatro realizavam-se no próprio tablado junto ao botequim, cujo proprietário prometera, nos últimos momentos, fazer também funcionar o biógrafo nos intervalos da noite, – grátis. Aquelas damas arranjavam tudo grátis. Até o biógrafo.³⁰

a corrida da multidão aos cinematógrafos da cidade,

Na Avenida, era impossível entrar em qualquer casa-cinema. Havia uma multidão suarenta e febril até ao meio da rua disputando lugar e avançando lentamente contra uma onda, de gente feliz que saía. O movimento era de tal sugestão, que quem passava, parava, olhava e instintivamente incorporava-se ao exercício invasor, limpando a cara lustrosa do suor, dando empurrões, querendo entrar, querendo ver.³¹

e trens que conduzem protagonistas trágicos³² ou telefones que agilizam contatos/contratos amorosos³³.

²⁸ *Id., ibid.*, pp. 68-9.

²⁹ _____. Como se ouve a missa do Galo. *A Alma Encantadora das Ruas*. Nova edição. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910, pp. 152-3.

³⁰ _____. Uma grande festa. *A Profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1992, p. 81.

³¹ _____. A revolução dos *films*. *Os Dias Passam...* Porto: Chardron, 1912, p. 353.

³² *Cf.* _____. Última noite. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910, pp. 207-220; *cf.* _____. Dentro da noite. *Op. cit.*, pp. 1-11.

³³ *Cf.* _____. Créssida. *A Mulher e os Espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação, Divisão de Editoração, 1990, pp. 18-24.

Esses novos artefatos técnicos produzem, na pena de Paulo Barreto, a exasperante ilusão de velocidade e, com efeito, de felicidade:

*O brasileiro é triste, é sempre triste, é sempre lamentavelmente triste, mas na cidade ou no mato, a sua alegria torna-se estrepitosa quando se encarapita em qualquer condução rápida.*³⁴

Para além das imagens de pechisbeque com que o autor procurava traduzir o encanto das tardes e do céu carioca³⁵, Paulo Barreto soube incorporar e produzir, em sua literatura, a imagem destes novos maquinismos em constante movimento. Não são raras as vezes em que o *tramway*, o trem e sobretudo o automóvel participam da narrativa como protagonistas mecânicos.³⁶

Com a presença da técnica, produzindo a ilusão da velocidade, nossa percepção sobre o tempo sofre mudanças consideráveis. As fronteiras entre passado, presente e futuro parecem diluir-se:

*Para um homem que vive a vida intensa não há propriamente passado, há um acumulador que não dá a impressão especial do antigo, do acabado, do que não volta mais e há muito tempo terminou.*³⁷

E continua:

*Um homem moderno não se admira do progresso porque o presente não sente o passado porque o guarda no próprio plasma.*³⁸

A Avenida Central, por exemplo, guarda no seu próprio plasma o seu passado, pois fora violentamente construída em ruas antigas, que lembravam o tempo do Império antes da República:

Curiosamente olhava as ruas, que me pareciam novas em folha, colocadas entre velhas vielas. Não demorou muito que meus olhos

³⁴ _____. *À caminho*. *Op. cit.*, p. 118.

³⁵ Cf. BROCA, B. *Notícia de inverno carioca*. *Teatro das Letras*. Campinas, SP: UNICAMP, 1993, pp. 25-29.

³⁶ Para comprovar tal assertiva é mister reler as reportagens “À caminho”, p. 113, e “Os exploradores do espiritismo”, p. 256, de *Os dias passam...*; os contos “Dentro da noite”, p. 1, “Emoções”, p. 13, “Laurinda Belfort”, p. 179, “Última noite”: p. 207, “O carro da semana santa”, p. 255, do livro *Dentro da Noite*, e o conto “Uma criatura, a quem nunca faltou nada”, p. 263, do livro *A Mulher e os Espelhos*; a crônica “Como se ouve a missa do Gallo”, p. 147; o capítulo “Primeiro, o amor”, p. 34, do romance *A Profissão de Jacques Pedreira*; e o capítulo-carta “De Antero Pedreira à Sra. D. Lúcia Goldschmidt de Rezende- Petrópolis”, p. 27, de *A Correspondência de uma Estação de Cura* (2. ed.; s/d).

³⁷ _____. *A sensação do passado*. *Op. cit.*, p. 115.

³⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 117.

*dessem num boulevard iluminado como para uma festa. Era a Avenida Central.*³⁹

Por mais que as elites se esforçassem para que a capital da República se parecesse com as grandes metrópoles mundiais, tanto mais a memória da paisagem urbana do país antigo continuava viva. O centro da cidade do Rio de Janeiro guardava no próprio plasma a periferia:

*O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Mandchuria (sic) e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma.*⁴⁰

A cidade simboliza a tensão entre a *racionalidade geométrica* e o *emaranhado de existências humanas*. Vetores de tendência racionalizante ou geometrizarante, que reduzem o conhecimento a uma mera combinatória de peças de xadrez, chocam-se com existências capazes de atingir o aspecto sensível das coisas que o pensamento geométrico não pode vislumbrar, por conta de sua exatidão.⁴¹

Para João do Rio, a cidade é seu ideal e sua realidade. No escritor, a oscilação de uma cidade para outra, de uma linha geometrizarante para um tatear sensível e frenético, constrói uma terceira cidade: a Rio de Janeiro retratada em sua obra. Um cidade literária e invisível, cuja motivação partiu do conflito entre a cidade ideal e a cidade real, que João do Rio estava habituado a percorrer. Assim, o cronista carioca cria uma cidade literária, sob os alicerces da Rio de Janeiro real e ideal das duas primeiras décadas do século XX.

Basta percorrer alguns poucos extremos da planta da cidade literária de João do Rio, para se redescobrir a cidade:

*De repente, sem que ninguém soubesse por quê, todos nós, com afincão, conhecimentos práticos e mesmo erudição, tornamos a descobrir que a cidade continua a ser, não a terra dos cinematógrafos, não o país dos melomanos, não o paraíso das cocottes, mas apenas o reino da batata.*⁴²

Ora, pelo que foi exposto acerca da definição dada pelo narrador de Paulo Barreto– João do Rio– de que o homem moderno é aquele que guarda no presente o plasma do passado, e daí ele não ter saudades do tempo antigo, o *progresso*– em termos positivistas– não pode acenar como uma verdade ilusória real dado que, ao abolir a noção tradicional de tempo, carrega consigo o passado no presente, a sua outra metade. Nesse caso, a mudança não

³⁹ _____. Chegada de um estrangeiro ao Rio. *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁰ _____. Pequenas profissões. *Op. cit.*, p. 45.

⁴¹ Cf. CALVINO, I. *Op. cit, loc. cit.*, pp. 85-8.

⁴² RIO, J. do. *Op. cit.*, p. 127.

significa necessariamente novidade, mas apenas a atualização de um mesmo valor simbólico numa seqüência temporal.

Contudo, se o progresso não produz suficientemente a ilusão da vida, mesmo o jornal– aparelho ideológico da classe dominante– esforçando-se para tal, a arte seria, então, o meio mais adequado para esse empreendimento.

A arte, para João do Rio, é *tudo quanto faz o homem compreender belamente a vida e nobremente vivê-la ou extingui-la*⁴³, sendo a *Beleza a harmonia entre os homens e as coisas, prolongando a ilusão*.⁴⁴ Nesse sentido, a arte– concebida como o prolongamento harmonioso da ilusão entre os homens e os objetos– é a expressão por excelência da real ilusão da vida. Em outros termos, a arte, entendida por João do Rio, é a reconciliação sem conciliação do Homem com a Natureza. Assim, João do Rio retoma, a seu modo, a magia lingüística e a fantasia em vez da realidade: características primordiais da literatura moderna.

Na literatura de Paulo Barreto, portanto, todos os tempos e espaços poderiam confluir para um aqui e agora. Na linguagem literária, os diversos tempos se cristalizam, pondo a cabo o projeto inacabado da modernidade.

Na crônica “Junho de Outrora”, incluída em *Cinematógrafo* (1909)⁴⁵, o narrador vive o drama das avós que sonham com os costumes de antigamente. João do Rio vai ao passado por conta de sua ligação às avós, na tentativa de registrar e eternizar um passado já inexistente no espírito da época moderna, sufocado na mente daqueles que o vivenciaram:

*Um baile de junho! Ai! como os rapazes daquele tempo gastavam e aproveitavam? Não havia cartões de convite com termos em inglês, nem cotillons e flirts.*⁴⁶

Hoje, porém,

nem mais as crianças pensam em balões senão dirigíveis... O doce mês de junho antigo com o seu rosário de folguedos simples, acabou, morreu. Há agora outro, um junho bonito, de sobretudo de peles, neurastênicos, febril, com surmenagem de pânico e esnobismo. E como nós somos este junho, por isso não sentimos– oh! não!– na delícia perfumada destas boas noites tão alacres de

⁴³ RIO, J. do. O pavilhão de Portugal na Exposição. *Op. cit.*, p. 341.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 341.

⁴⁵ Este livro de João do Rio é composto de quarenta e quatro crônicas reunidas, anteriormente publicadas na *Gazeta de Notícias*. Na introdução, o autor teoriza literariamente sobre o caráter fugaz e instantâneo de suas crônicas, estimulando o leitor a lê-las como se estivesse vendo fitas de um cinematógrafo. Este leitor, a exemplo das inovações técnicas, deve ter em mente um cinematógrafo, onde o operador é a imaginação. Porque, da mesma forma que o autor, embasado na nova percepção técnica, torna suas crônicas– gênero literário moderno– em algo extra-moderno, obriga o leitor histórico a lê-las igualmente sob essa rubrica. *Porque no fundo o cinematógrafo é uma série de novelas e de impressões pessoais, do operador [imaginação] à procura do bom momento, é a nota do seu temperamento a escolher o assunto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita.* (RIO, João do; 1909, p. IX).

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 139.

*prazer, tão brilhantes de astros, o olhar das avós e das pobres mães cheio de saudade do junho de antanho.*⁴⁷

A rememoração do junho de antanho pelo narrador-cronista reforça sua tentativa de paralisar o junho atual. João do Rio vê o junho presente— o da juventude— já com olhos passadistas, como a ver-se gabar-se dele, como as avós gabam-se de antanho, num futuro recente. Na verdade, a presença do junho de antanho no junho presente, torna o junho atual invariavelmente antigo e morto, antecipando, com isso, as futuras saudades e nostalgias que poderiam emergir no passar do tempo.

O enfoque dado ao tempo em “Junho de outrora” parece ser o mesmo ao lermos a crônica “O fim de um símbolo”, de *Vida Vertiginosa* (1911)⁴⁸. Nela o narrador não tem histórias para contar, pois encerra-se numa crise na qual sua experiência está em baixa.⁴⁹ No meio da multidão, involuntariamente, João do Rio encontra o passado nas imagens que passam sem se fazer sentir. É o que aconteceu, por exemplo, com a peça de *marionetes* de Batista que comoveu muitas crianças e adultos.

Hoje, tempo da enunciação, as *marionetes* de Batista não comovem mais os adultos porque foram substituídas pelo *Guignol*, vindo de Paris. Quanto às crianças, numa era moderna e vertiginosa, não existem mais. Elas já nascem adultas.⁵⁰

Assim, o narrador-cronista encontra no parque, por acaso, o último vestígio de uma época que passou. Batista deixa definitivamente o trabalho de

⁴⁷ *Id., ibid.*, p. 143.

⁴⁸ Em fevereiro de 1912, na véspera do Carnaval, morreu o barão do Rio Branco, há uma década no Itamaraty. O governo, sem saber o que fazer, acabou decretando, em vez de luto oficial por 30 dias, apenas um luto de oito dias à memória do ex-chefe de Estado, e autorizou um carnaval temporão no mês de abril. Porém, o populacho não obedeceu ao luto, tornando conhecido o ano de dois carnavais. (Cf. RODRIGUES, 1996, pp. 141-2).

Neste primeiro semestre, segundo João Carlos Rodrigues, a Garnier pôs em circulação três livros de João do Rio. Em janeiro saiu o pequeno *Psicologia Urbana*, reunião de conferências, onde se destaca sobretudo o moderníssimo discurso de posse do autor na Academia Brasileira de Letras. Em fevereiro, o esperado *Portugal d'agora*— série de reportagens publicadas na *Gazeta* em 1909, acrescidas de uma introdução atualizadora. O terceiro— *Vida vertiginosa*, que originalmente traz o ano de 1911 como data de sua publicação em livro— é um compêndio de crônicas dedicado a Gilberto Amado, reunindo trabalhos de 1905 a 1911; na maioria publicados na *Gazeta* e em *A Notícia*.

O período de 1905 a 1911 representa uma fulminante transformação na vida e sociedade carioca. Em 1905 começava— para João do Rio— a vida vertiginosa, com a invasão progressiva dos automóveis, expulsando os antigos tálburis e ameaçando os cocheiros de desemprego. Não são apenas os automóveis, mas também os bondes, cujas linhas iam sendo estendidas em Copacabana— um fim de mundo, coberto de areal e de pitangueiras— até alcançarem a Igreja, junto ao penhasco do Arpoador. (Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1978, p. 64).

⁴⁹ Cf. BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114; Cf. _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Id., ibid.*, p. 197.

⁵⁰ Cf. Rio, J. do. O fim de um símbolo. *Op. cit.*, p. 297.

representar e encenar os bonecos, porque não há mais espaço para ele ao concluir a última apresentação no parque da cidade.

Retomando o mesmo sentimento de “Junho de outrora”, o narrador se vê representado na peça de Batista. Acomete nele, portanto, um medo terrível de que um dia ele próprio possa tornar-se peça de museu, deixando de ser o centro das atenções ao cair no esquecimento e na *inatualidade*:

*O Figurino belo é aquele que nasceu hoje; o horrível é o que não se usa.*⁵¹

Outras crônicas, como “Velhos cocheiros”, de *A Alma Encantadora das Ruas*⁵², e “Velho mercado”, de *Cinematógrafo*, apresentam um conflito semelhante entre o narrador e a configuração do tempo.

⁵¹ _____. O figurino. *Op. cit.*, p. 97.

⁵² É com extrema argúcia que Luís Martins nos oblitera de uma leitura apressada acerca da literatura de João do Rio, dizendo que a obra do escritor, no conjunto, constitui o mais minucioso, vivo e válido dos retratos de uma época, através dos múltiplos aspectos da vida carioca, nas duas primeiras décadas do século XX. (Cf. MARTINS, 1971, pp. 12-3). Podemos ler, contudo, dentro dessa vastíssima obra— que compreende contos, romances, peças de teatro e sobretudo crônicas—, um pouco das várias configurações da vida e da paisagem urbana em *A Alma Encantadora das Ruas* (1908).

Abrindo janelas, e não mais janela, como sugere Raúl Antelo (cf. RIO, 1997, p. 12), podemos dizer, então, que estas convergem invariavelmente para o espaço público— a rua— e o espaço privado— a casa—. *A rua indica fundamentalmente o mundo, com os imprevistos e as paixões, enquanto a casa se refere a uma realidade controlada, em que cada coisa ocupa o seu lugar certo. Na rua encontramos novidade, movimento, ação. Na casa reinam a ordem, calma, afeto. Em casa, as relações se regem normalmente pela hierarquia do sexo e da idade, ao passo que na rua esse relacionamento se dilui e se anula. A rua é o local público, dirigido pelo Governo ou pelo Destino, essa forças impessoais que nos escapam do domínio, onde se acham os personagens perigosos, malandros e marginais.* (CUNHA, 1990, p. 6).

De costas para a casa, João do Rio, convertido em repórter-flâneur, recostado à janela, abre muitas outras, revelando-nos os mais variados aspectos da vida urbana do Rio de Janeiro. A rua, vista à janela, é o foco de observação do cronista. *Na cidade em mudança que vai perdendo a aura, é acometido justamente pela nostalgia de aura. E vai buscar aí a matéria de suas reportagens: o crime, a miséria, o delírio, os mistérios, as artes e tradições populares, que iam desaparecendo por ação de um cosmopolitismo patrocinado pelo Projeto Oficial de modernização mistificadora que queria essas marcas do Rio empurradas para a obscena.* (GOMES, 1996, p. 68).

Reunindo crônicas e reportagens publicadas anteriormente no Rio de Janeiro entre 1904 e 1907, na *Gazeta de Notícias* ou na revista *Kosmos*, João do Rio as reedita, agora em livro, pela Casa Garnier, sob o título de *A Alma Encantadora das Ruas*, posta à venda em 1908.

Esse novo livro, escrito durante o governo de Rodrigues Alves, quando a cidade do Rio de Janeiro estava sendo saneada e transformada, reflete a vida carioca da época e registra, por exemplo, uma nova e curiosa profissão: a de vendedor de ratos. É que o grande sanitarista Osvaldo Cruz, empenhado em desratizar a cidade, estava pagando prêmios a quem cooperasse com a Saúde Pública, matando esses roedores, responsabilizados pela propagação da peste bubônica. (Cf. MAGALHÃES JUNIOR, 1978, p. 37). Para concluir, citamos novamente Luís Martins. Para ele, Paulo Barreto— até no conto, no romance e no teatro— foi sobretudo o cronista de um momento, de uma atmosfera social, de um estilo de vida que pertencem ao passado, embora ainda recente. (Cf. MARTINS, 1971, p. 16). Assim, não podemos ler a literatura do autor, principalmente *A Alma Encantadora das Ruas*, sem, contudo, abrir *janelas* para o passado histórico brasileiro que vai de 1900 a 1920 aproximadamente.

“Velhos cocheiros”, por exemplo, são uma crônica constituída pelo contraste entre o novo e o velho, entre o bonde e a boléia, entre a República e a Monarquia, entre o moderno e o antigo. Por meio do velho Braga, o narrador-cronista reconstrói o velho Rio, ausculta a história da mentalidade dos miseráveis, rememora a reforma urbana empreendida por Pereira Passos para, contudo, lançar-se mais forte sobre a Modernidade que o corrói. Num ritmo vertiginoso, o narrador-cronista vai até Bamba conferir algo que já estava delineado na paisagem urbana atual: o contraste. Inválido, o cocheiro Bamba ainda insistia em permanecer na praça, era o *cheiro*, alegava o velho, o que contrastava com a nova configuração dessa praça:

*A praça vibrava numa estrepitosa animação, os combustores reverberavam em iluminações fantásticas, e, só, no céu calmo, com uma hóstia de tristeza, a velha lua esticava a triste foice do seu crescente.*⁵³

Mas é na crônica “O último burro”, de *Vida Vertiginosa*, que o narrador não só retoma o conflito das crônicas anteriores como também procura vislumbrar uma possível saída para essa *agonia* existencial.

Malgrado a violência das imagens dificultando sobremaneira a sua apreensão pelo observador, a partir do elemento visual *burro*, o cronista vê uma série de contradições sociais que se transcodificam vertiginosamente:

*Sentimos por ele [burro] a angustiada, a torturante, a despedaçante sensação da grande utilidade que se fez irrevogavelmente inútil, eu estava como a vê-lo boiar na maré cheia da velocidade, com os detritos que vão ter à praia, como os deputados que deixam de agradar às oligarquias, como os amigos dos governos que caem, como os sujeitos desempregados. Quanta coisa esse burro exprimia!*⁵⁴

A presença do elemento *burro* no ideário do cronista leva-o a infinitas associações. Elas estão intimamente ligadas à paisagem urbana do *burro*, sendo, portanto, contemporâneas. A presença do burro é contemporânea às oligarquias que caem. Assim, essas associações involuntárias refletidas como um espelho desnudam uma sociedade arcaica e mesquinha mas, só o leitor atento poderia perceber o valor e a grandeza desta custosa alegoria.

O narrador, entusiasmado pela reflexão que o último burro lhe despertou, acaba reencantando-se com o processo de modernização, passando da nostalgia do passado para uma volta ao tempo da enunciação:

*Aqui, entre nós, desde o Brasil Colônia, foi ele [burro] incomparável auxiliador da formação da cidade e depois o seu animador. O burro lembra o Rio de Janeiro antes do Paraguai, o Rio de Janeiro do Segundo Império, o Rio do começo da República.*⁵⁵

⁵³ _____. *Op. cit., loc. cit.*, p. 133.

⁵⁴ _____. *Op. cit., loc. cit.*, p. 329.

⁵⁵ *Id., ibid.*, pp.326-7.

E continua:

*O progresso veio e tirou-os [os burros] fora da primeira. Mas era um progresso prudente, no tempo em que nós éramos prudentes. Vieram os alemães, vieram os assaltantes americanos, e na nuvem de poeira de tantas ruas abertas e estirpadas, carros elétricos zuniram matando gente aos magotes, matando a influência fundamental do burro.*⁵⁶

O narrador põe em relevo a dinamicidade da transformação, associando a intemperança do processo de modernização com a ânsia humana.

Sabendo que a Modernidade pode reduzi-lo a nada, à poeira de onde veio, João do Rio atira-se aos instantâneos modernos, na tentativa de chegar primeiro do que eles. Assim, uma das possíveis saídas para que possamos conservar-nos sempre *belos*, na visão do narrador-cronista, é convertermo-nos em homens cinematográficos:

*O homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atopetar o tempo, paralisar para chegar antes dele.*⁵⁷

O narrador, assediado pelas imagens-puramente-técnicas, as paralisa; antecipam-se quatro séculos:

*Em três ou quatro séculos ver um burro vivo será mais difícil do que ir a Marte.*⁵⁸

A literatura de João do Rio aponta para uma ilusão de ruptura com a noção tradicional de tempo— passado, presente, futuro— ao conceber os objetos não só como seres que se presentificam por carregar consigo o plasma do passado, mas sobretudo por lembrar o espectro do futuro. Em outras palavras, trata-se de ver num objeto prestes a deixar de ser, recalcado no passado, a imagem do futuro.

A modernidade, sendo fundamentalmente uma fuga da literatura e uma rejeição à história, também age como o princípio que dá à literatura duração e existência histórica.⁵⁹ A presença poderosa de fonógrafos, de biógrafos, de fotografias, de telefones, de litografias, de lâmpadas elétricas, de *tramways*, de trens e sobretudo de cinematógrafos e automóveis, alterando a noção tradicional de tempo, na literatura de Paulo Barreto, faz-nos pensar em *uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e*

⁵⁶ *Id., ibid.*, p. 327.

⁵⁷ _____. A pressa de acabar. *Op. cit.*, p. 388.

⁵⁸ _____. *Op. cit., loc. cit.*, p. 56.

⁵⁹ Cf. DE MAN, P. História literária e modernidade literária. *Cadernos da Pós/Letras*, nº 17. Trad.: Lara Valentina da Costa. Rio de Janeiro: UERJ, 1996, p. 73.

Sebastião Marques Cardoso

JOÃO DO RIO NA PERIFERIA DO MODERNISMO: ALGUMAS NOTAS SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO TEMPO/ESPAÇO DENTRO E À MARGEM DA LITERATURA

*transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas.*⁶⁰

⁶⁰ SÜSSEKIND, F. A mão, a máquina. *Cinematográfico de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 26.