

A *BELLE ÉPOQUE* DO BRASIL ORGULHOSAMENTE APRESENTA:
AS AVENTURAS DO *HOMUS CINEMATOGRAFICUS*
ESTRELANDO JOÃO DO RIO

Marcelo Alves
Mestrando em Teoria Literária, UFSC

“Nós somos uma sucessão
de fitas cinematográficas”

João do Rio

Nos primeiros anos do século XX, o espírito da modernidade atracava definitivamente nos portos cariocas e em pouco tempo imprimia novas feições ao Rio, física e culturalmente ainda imperial. De uma só vez, a Capital era invadida pela crítica dos valores tradicionais empreendida por Nietzsche, pelo fonógrafo, o automóvel, o cinema e a luz elétrica, sedutores inventos que corroboravam o otimismo positivista já em voga por aqui desde 1872, pelo Decadentismo na literatura e, em suma, pelo gosto a tudo que emblematicamente aludisse à “civilização”. A partir dessas idéias, comportamentos e descobertas tecnológicas, representadas no Brasil sobretudo pelo recém adotado regime republicano e pelo processo de industrialização então em franca expansão, o “1900” criava um novo modo de vida em sociedade na Capital Federal. De um lado, a República oferecia um verniz democrático às decisões políticas, comprometia o indivíduo, transformava-o, num passe de mágica, de súdito em “cidadão”; de outro, a industrialização alterava o ritmo da vida, acelerava os gestos e os cálculos, emprestava velocidade ao cotidiano, reorganizava a cidade em termos de

produção e cifras. O carioca repentinamente via-se entre uma “autonomia” política que valorizava a sua individualidade e a diluição desta mesma individualidade no fluxo contínuo e desenfreado da multidão maquinalmente ávida por *movimento*. A modernidade chegava ao Brasil com tudo que tinha direito, inclusive como grande produtora de contradições:

Paris, que sempre cativara e formara grande parte da *intelligentsia* brasileira, tornou-se também nosso modelo de civilização moderna na virada do século. A tal ponto que não seria nenhum exagero parodiar hoje o famoso “o Rio civiliza-se” — frase então da moda, que a um só tempo explicava e legitimava as transformações da cidade — por um explícito “o Rio afrancesasse”. De fato, o decalque foi tão acintoso que rendeu até mesmo uma *belle époque* tupiniquim no Rio das três primeiras décadas deste século.

Muito já se tem escrito sobre os exageros galicistas dos cariocas da *belle époque*, que iam desde o uso pernóstico da língua francesa até a reverência aos costumes, modismos, personalidades e objetos oriundos da “sagrada” Paris¹. Mas esta crítica incide com maior freqüência e de modo mais contundente sobre a produção literária da época. Os escritores da *belle époque*, com as exceções unânimes apenas de Augusto dos Anjos e Lima Barreto, não fogem à pecha de “imitadores”, sobretudo, da *littérature française*. O que, frise-se, tem levado este período a ser tratado, no âmbito literário, via de regra, como uma lacuna estéril entre o brilho clássico de Machado de Assis e a voracidade antropofágica dos nossos modernistas. Não é preciso dizer que tal atitude cristalizou-se em preconceito e impôs um silêncio póstumo a vários autores avidamente lidos no início do século e cuja produção literária, “original” ou não, e até por isso, representa expressivamente aquele momento em que a moderna sociedade brasileira estava em formação. Um exemplo excepcionalmente eloqüente, neste caso, é

João do Rio².

O polêmico e irreverente repórter e cronista carioca, que introduziu mudanças profundas no modo de se fazer jornalismo no Brasil e ingressou aos 29 anos de idade na Academia Brasileira de Letras, teve por longo tempo o seu nome ausente das discussões literárias. Enquadrado entre os escritores plagiadores da *belle époque*, João do Rio tem amargado um silêncio incompatível com a sua indiscutível relevância para a literatura nacional³. Basta pensar sobre a sua contribuição para o aperfeiçoamento e a valorização da crônica enquanto gênero literário no Brasil⁴ e a importância de sua obra para a “leitura” do Rio do início do século (entenda-se, por extensão, “leitura” do fenômeno da metrópole e da modernidade no Brasil). Aliás, deve-se principalmente a este segundo aspecto, as recentes investidas teóricas sobre o espólio literário da *belle époque*. E se ultimamente João do Rio começa a ser pronunciado mais amiúde nos círculos literários, isto se dá justamente pela onda de valorização que historiadores, antropólogos e sociólogos, entre outros, têm conferido às obras ditas “menores”, “imperfeitas”, “secundárias”, “não-canônicas” que abordam despreocupada e despreziosamente o cotidiano⁵. Será preciso primeiro que Robert Darnton faça de um *Grande Massacre de Gatos*⁶, realizado numa gráfica da Paris do século XVIII e narrado anedoticamente por um dos operários, ponto de partida consistente de interessantes considerações histórico-culturais, para que não mais se torne tão ridículo e inútil tematizar literariamente a obra de um cronista “pouco original” e que se ocupa em tratar de vendedores de ratos, cocheiros com a profissão em vias de extinção ou mesmo das frivolidades da alta sociedade carioca das duas primeiras décadas deste século. Em outras palavras, João do Rio, um dos muitos “patinhos feios” da *belle époque* literária, após ter o seu valor sugerido por outras disciplinas, finalmente desperta a atenção de sua nem

sempre generosa *mamã* — a Literatura —, que agora começa a achar-lhe alguma graça.

Este resgate do valor literário de João do Rio pelas mãos de outras áreas do conhecimento, sobretudo pelas da história, é tanto mais curioso na medida em que o próprio autor freqüentemente aludia-o. É, na verdade, surpreendente a lucidez com que o cronista carioca pressente o caráter e o valor interdisciplinar de sua obra: “escrevo com a convicção de que estou escrevendo capítulos de livros documentativos”, afirmava em artigo no *Rio-jornal* de 24 de julho de 1918⁷. Mas já na introdução de *Vida Vertiginosa* (1911), revelara o seu intento enquanto escritor:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais do que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sobre o curioso período de nossa vida social, que é o da transformação atual de usos, costumes e idéias⁸.

E mesmo quando, para muitos, o afamado cronista cai em decadência literária, ao manter no jornal *O País*, uma seção dedicada às futilidades sociais, João do Rio, no seu melhor estilo, justifica-se indiretamente e com boa dose de ironia, reafirmando o seu compromisso de legar farto material para futuras pesquisas histórico-sociais:

Sou da opinião que para exprimir a metafísica e a ética da cidade só um livro seria completo: o que desse uma lista enorme de nomes de cuja influência dependessem os pequenos fatos frívolos

— que são os únicos importantes. E esse livro não seria apenas para a meditação filosófica. Seria também o espelho capaz de guardar imagens para o historiador⁹.

Mas é pela boca de um personagem *alter ego*, Godofredo de Alencar, que João do Rio defende-se de modo mais enfático contra as críticas do “Homem Grave”, fornecendo a *summa* de seu ofício: “(...) nada mais sério há que tratar de vestidos, de jantares e de senhoras. É sério porque o artista antes de tudo, faz história”¹⁰.

Não seria difícil recolher ainda na extensa obra de João do Rio muitas outras passagens de igual teor, o que talvez se tornasse um pouco monótono, pois as que aí estão já são suficientemente convincentes quanto à preocupação do cronista de descrever e registrar literário-jornalisticamente o “esplêndido espetáculo” de seu tempo, de olho na valorização póstuma de sua obra pelo que ela condensaria de dados preñhes de significado histórico, sociológico, cultural etc. Apresenta-se mais urgente elucidar uma questão que possivelmente está pairando sobre a cabeça do leitor: *De que modo João do Rio entende este fazer história através da literatura?*

Apesar do filho de positivista ortodoxo ter herdado o gosto pela observação dos fatos — gosto este que lhe arrastou para as ruas à cata de “matéria viva” para as suas crônicas, transformadas assim em “trepidantes reportagens” —, sua concepção de história (e de outras “ciências humanas”) parece negligenciar aquela objetividade reverenciada e exigida por Comte. Seus textos movem-se entre o fato e a ficção, numa mescla que tenta conciliar o jornalismo e a literatura, ao mesmo tempo em que faz história. Muitas vezes ao se ler os seus contos, crônicas, reportagens e até romances, torna-se difícil precisar onde começa o literato e onde termina o jornalista — que

sempre, em alguma medida, é também um documentarista. Para efeito geral, Brito Broca resolve o impasse em favor da literatura:

O autor de *Cinematógrafo* saiu à rua, misturou-se com o povo, interrogou os moleques e os seresteiros, e de tudo que viu nos apresentou trepidantes reportagens. Pecava, às vezes, por falta de rigor realista; seu lirismo fantasista levava-o a emprestar, não raro, um colorido feérico ao quadros, mas por isso mesmo sua obra ficou pertencendo muito mais à literatura do que ao jornalismo¹¹.

Ora, o recorrente auto-elogio de sua obra como precioso registro da *vida vertiginosa da belle époque*, pressupõe a crença, por parte do autor, de que o texto literário é capaz de fornecer informações que escapam aos textos vazados em metodologias cientificistas. É perfeitamente legítimo pensar que João do Rio, por detrás da insistente afirmação de que seus escritos são “capítulos de livros documentativos”, está a sugerir que os dados históricos, mesmo os aparentemente banais e excêntricos, quando urdidos na trama ficcional (literária) ganham eloquência, tornam-se indícios de conteúdos que estão para além do puramente factual registrado pelos manuais.

Nesse sentido, é possível compreender o vínculo entre literatura e história na obra de João do Rio a partir de uma relação interativa que se dá via a atividade jornalística do autor: é *como se*, nos seus textos, o dado histórico fosse incorporado para dar força e vigor ao tecido literário (simultaneamente conferindo-lhe a agilidade e o interesse exigidos pela atividade jornalística), ao mesmo tempo que este forneceria ao dado histórico a eloquência sedutora, criativa e desveladora da ficção. Sequer parece exagero

dizer que o autor de *Vida Vertiginosa* já pressentira a falência da distinção preconceituosa entre História e estória, preferindo remeter o seu leitor para um universo indistinto de *histórias* — e que, por isso mesmo, resultam tão atrativas à leitura interdisciplinar.

Findas estas considerações sobre o resgate literário de João do Rio a partir do interesse interdisciplinar que sua obra desperta, falta a este estudo, porém, verificar de que modo sua produção literário-jornalística configura-se efetivamente como um “espelho capaz de guardar imagens para o historiador”, o sociólogo, o antropólogo, o urbanista etc. Entretanto, no lugar de um levantamento exaustivo de textos, que demandaria igual número de análises — tarefa por certo valiosa, mas que exige o fôlego de uma dissertação —, torna-se mais viável, para o momento, deter-se na investigação dos meios ou das técnicas de que João do Rio se serve para produzir/suscitar esta *reflexão*. Com isso, poder-se-á avaliar, se não categoricamente, pelo menos em boa medida, a eficácia ou não das suas pretensões interdisciplinares.

Entendo que são três os principais aspectos que fazem da obra de João do Rio importante material de pesquisa para várias áreas do conhecimento. O primeiro deles é o próprio gênero literário que melhor caracteriza toda a sua produção, a crônica. O segundo, o momento histórico de transição por ele descrito, a *belle époque*. E, por fim, uma técnica de narrativa que tenta mimetizar a própria dinâmica da modernidade, uma técnica cinematográfica. A bem da verdade, esta é uma enumeração que visa um certo efeito didático na exposição, pois, como o leitor terá oportunidade de perceber, a rigor, estes três aspectos encontram-se vinculados entre si. Vamos, então, por partes, mas atentos ao horizonte.

No caminho aberto por Walter Benjamin e alargado por Robert Darnton

e Carlo Ginzburg, a crônica moderna, assim como outros textos literariamente marginais, tem atraído o interesse de um número crescente de historiadores e de estudiosos de áreas afins. Mas, em última análise, o que todos eles estão a buscar neste, segundo Machado de Assis, “confeito literário sem horizontes vastos”?

O historiador, por exemplo, começa a encarar o cronista como um historiador do cotidiano que, desprovido de rigor metodológico mas dotado de um grande poder de observação e de um *élan* narrativo, lança seu olhar atento e perscrutador sobre uma ampla variedade de aspectos da realidade em que vive, fornecendo assim dados incomuns e revestidos de comentário pessoal — portanto valiosos para a compreensão de fatos e da mentalidade então vigente. A partir disso, o historiador identifica certo parentesco entre o seu ofício e o do cronista, ambos movidos pelo mesmo *pathos*: a curiosidade pelos fatos e o desejo simultâneo de narrá-los. Machado de Assis, que já via no cronista um “historiador das coisas miúdas”, destaca, falando de si, a curiosidade pelo “mínimo e o escondido” como a marca da crônica: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estrita e aguda que descobre o encoberto”¹².

Esta passagem permite pensar o cronista como um farejador que anda no encaço dos segredos da cidade, mas cuja ânsia de descobrir o encoberto só se realiza no ato da *escritura*¹³. É por este viés que se pode compreender melhor o valor da crônica enquanto material de pesquisa às ciências humanas. O que o historiador, o sociólogo e o antropólogo buscam na crônica é redescobrir as *descobertas* que o cronista fixou através de seu olhar feito letra ou, dito de outro modo, querem interpretar tudo aquilo que ele foi capaz de inventariar com invenção. Se é verdade que o cronista é apenas um “historiador das coisas miúdas”, o fato é que estas miudezas hoje já não são

insignificantes, pelo contrário, são portadoras de informações que sugerem conteúdos ainda impensados.

Dessa forma, a crônica tem se apresentado como um gênero literário extremamente apto para condensar em poucas linhas, porém periódicas, uma grande quantidade e diversidade dos elementos sócio-culturais que constituem uma cidade num dado momento histórico. Pois bem, João do Rio, apesar de ter escrito, além de crônicas, reportagens, contos, peças de teatro e romances, notabilizou-se mesmo foi como cronista. Sua identificação com este gênero foi tamanha que grande parte de tudo que escreveu guarda certo sabor de crônica. Mesmo seus romances possuem “dicção de crônica”, como assinalou Flora Süssekind¹⁴. Mais do que isso, a crônica, até então de formato folhetinesco, encontrou em Paulo Barreto o seu renovador, o seu *modernizador*. Foi nas mãos deste *flâneur* com fumaças de positivista que a narrativa do cotidiano da cidade que se metropolizava ganhou o dinamismo da reportagem, sem contudo perder o gosto literário. Esta fórmula rendeu-lhe sucesso jornalístico e uma vaga na Academia, e ainda o transformou num “verdadeiro historiador de uma época”¹⁵.

Esta época que João do Rio retratou, por ser um período de muitas e profundas transformações sócio-culturais, sempre atrai sobre si o interesse daqueles que desejam melhor compreender os desdobramentos posteriores que se verificaram. Este interesse aumenta na medida em que é durante a *belle époque* que são forjados boa parte dos paradigmas ainda vigentes na nossa sociedade. Atento à importância do momento histórico em que vivia, João do Rio modelou sua obra em sintonia com o registro da ampla metamorfose que o Rio sofria. Por isso, quase tudo quanto produziu são *tableaux* dessas transformações, e a rua, espaço que primeiro e mais intensamente experimentou a força plasmadora da modernidade, tornou-se o

seu tema por excelência. Vale a pena, portanto, alguns comentários sobre o modo como se deu esta modernização da rua e a sua influência no fazer literário.

Foi na *belle époque* que as ruas do Rio ganharam cor e movimento. A eletricidade movimentou os bondes e iluminou a cidade. A pressa exigida pelos novos tempos tornou a distância das ruas um obstáculo a ser superado: pelo passo inconscientemente apressado da multidão ou pelo grande abre-alas da modernidade — o automóvel. Também descobriu-se que as ruas podiam ser um grande negócio: as vitrinas com seus reclames luminosos e os homens-sanduíche fizeram da rua um precioso espaço de propaganda. Em 1905, o Rio experimenta a sua primeira conquista urbana rumo ao seu anseio de fazer-se uma metrópole: o presidente Rodrigues Alves, na significativa data de 15 de novembro, inaugura a Avenida Central. Anos depois, certo cronista mundano diria: “A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da Avenida central”¹⁶. Novos tipos sociais passam a desfilar pelas avenidas sua miséria, sua curiosidade, sua elegância e seus vícios: trapeiros, *flâneurs*, *dandies*, “encantadores”, *modern girls*, jogadores, *cocottes* etc. A rua e o Rio ganham definitivamente o estatuto de palco.

As ruas da Capital Federal, com o seu frenesi diário, já em quase nada lembram as ruas de cadência compassada do tempo da Corte. Agora, em sua constante e vertiginosa fluidez, tudo é muito mais efêmero e incerto, até mesmo as posições sociais, e o disfarce múltiplo é o único expediente capaz de satisfazer esta moderna paixão pela imagem, pela hiperestesia e pela diversidade de emoções. Os transeuntes *vêm* na imagem ostentada pelo outro uma emoção ainda não vivida, uma sensibilidade a mais a ser aguçada, seja através da imitação fetichista ou da observação *in loco* à maneira quase

de um *voyeur*. Mas, por fim, é sempre um representar, um mascarar-se, um camuflar-se para melhor gozar a *hilarotragoedia* do homem moderno das metrópoles.

Para um novo tempo, uma nova literatura. No século passado, Baudelaire e Poe já haviam adotado suas cidades como matéria-prima de suas obras, flagrando no cotidiano das metrópoles emergentes as contradições, a nova sensibilidade e as “nevroses” do moderno homem urbano. A partir de então, a literatura cada vez mais abordará a cidade como um hieróglifo a ser decifrado: descobre-se que a cidade faz-se *texto*. Esta “legibilidade” da *urbs* influenciará no próprio perfil do novo homem de letras: antes de saber escrever com elegância clássica, será preciso que ele aprenda a “ler” a cidade, este livro que se lê mais com o corpo do que com a alma. O escritor começa a trocar o conforto do escritório e o silêncio da biblioteca pela turbulência da rua e o fragor dos automóveis e *tramways*. O escritor quer-se multidão: invisível transeunte, apressado e atento viajante, livre *flâneur*, detetive e psicólogo da urbano-humanidade, sociólogo indisciplinado, colecionador inveterado das miudezas do cotidiano; quer-se o anotador implacável da vida que pulula em seus múltiplos aspectos nas esquinas, nos bares, nos prostíbulos, nas favelas, nos mercados, nas feiras e nas galerias. É o amador das imagens urbanas, aquele que encontra o seu ofício e o seu prazer no exercício literário da fisiognomonía¹⁷.

Paulo Barreto é este fisiognomonista do Rio do “1900”. Sua escrita apressada quer fixar as imagens, capturá-las como uma *Kodak*, apanhá-las em pleno vôo com *flashes* literários. Seus textos são fragmentos, instantâneos que mapeiam e registram a cidade que se alterava seduzida pela civilização técnica. No lugar de um tratado de história ou de um grande romance social, João do Rio nos oferece quadros, cenas, recortes que reunidos compõem o

mosaico chamado *belle époque*. É o que o próprio cronista afirma em seu discurso de posse na Academia:

Não quisestes em tal hora, senhores meus, chamar para vossa companhia e para a cadeira de Laurindo Rabelo alguém que, como Laurindo e Guimarães, visse na vida o prisma azul, por onde não se vê a vida. Preferistes o espectador incompleto dessa sociedade que se constitui. Em vez da obra perfeita e de sabor conhecido, tomastes como exemplo da época na Academia aquele que fixa tumultuariamente alguns aspectos do esplêndido espetáculo¹⁸.

Sim, é sempre, direta ou indiretamente, na condição de espectador diante de um espetáculo que João do Rio se põe a narrar as aventuras do moderno homem urbano. Através da maneira com o as conquistas tecnológicas são assimiladas na sua narrativa, até mesmo a ciência parece estar a serviço dessa grande ficção a modernidade :

Por hábito, sentara-me a uma das mesas do terraço de confeitaria, os olhos perdidos na contemplação da Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e ruído. (...) Nas calçadas uma dupla fila de transeuntes sempre a renovar-se, o cinema colossal de homens das classes mais diversas, operários e dândis, funcionários públicos e comerciantes, ociosos e bolsistas, devagar ou apressados ao lado de uma multicolor galeria de mulheres (...) À beira das calçadas, a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelaria de pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estrelajamento

surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante, o incêndio das montras faiscantes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes d'Arlequins dos cinematógrafos, brasonando de pedrarias irradiantes as fachadas. Ah! os contos de fadas que são as cidades!¹⁹

Esta é apenas uma passagem prototípica. Muitas outras são facilmente localizadas em suas obras. Além disso, há em seus textos uma recorrência marcante de substantivos e adjetivos associados à relação entre espectador e imagem num universo ficcional: cena, espetáculo, tragédia, encenação, artista, comédia, papel, representação, ator etc. A linguagem *teatral* a que o cronista recorre é reflexo da própria valorização da imagem na modernidade, que faz o sucesso ou o fracasso depender da habilidade individual para representar vários papéis sociais. O seu romance *A profissão de Jacques Pedreira* tematiza justamente esta nova exigência da vida moderna, a mímica múltipla:

A vida é um palco onde cada um representa o seu papel, disse Shakspeare. Depois do transformismo, moda passada em ciência e moda em voga em cena: a vida é palco, onde cada um representa seus papéis²⁰.

Pode-se mesmo dizer que João do Rio concebe o homem moderno como *imagemovimento*. Na sua crônica “A pressa de acabar”, onde trata da vertigem que a modernidade produz, chega a falar de um *Homus cinematograficus*:

O homem mesmo do momento atual num futuro infelizmente remoto, (...) — o homem mesmo será classificado, afirmo eu já com pressa, como o Homus cinematographicus. Nós somos uma sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: — Precisamos acabar depressa²¹.

Essa concepção de homem que João do Rio formula equivale a dizer que a vida como palco, máxima shakesperiana, dá lugar à vida como *set* de filmagem na modernidade. Enquanto o teatro na sua definição clássica exige *unidade* de tempo, de ação e de lugar, o cinema rompe com esta estrutura ao fazer-se a partir de *fragmentos*, que são as “tomadas”. A percepção do homem moderno, diante das rápidas transformações que vivencia no seu cotidiano, desconfia de uma unidade última da realidade, sendo-lhe mais fácil acreditar na multiplicidade de perspectivas, de focalizações, de “tomadas”.

A prática narrativa do autor de *Cinematógrafo*, toda ela marcada pelo tom de crônica, vai na direção de uma cinematografização do cotidiano, perfeitamente adequada à condição do homem moderno entendido como *imagemovimento*. Dessa forma, seus textos não só retratam a *belle époque*, mas preservam a própria dinâmica que a impulsionava. Sua obra é o que se pode chamar de um *documento vivo*, eis o seu singular valor.

Gostaria de terminar por onde comecei: a acusação de “cópia” atribuída à *belle époque* como um todo. Quanto à veracidade desta acusação, não me debatarei. Pretendo apenas chamar a atenção para algumas curiosidades. No caso de João do Rio, até mesmo vários de seus contemporâneos — muitos incomodados com o seu sucesso, outros com o seu jeito esnobe, mas

também alguns imparciais — chamaram-no de pastichador dos escritores franceses, principalmente de Jean Lorrain e de Michel-George-Michel. Monteiro Lobato acrescentou ainda Eça de Queirós²². Mas a acusação mais violenta, pasmem, veio no final da década de oitenta com Gentil de Faria. Vale a citação:

(...) toda a obra de João do Rio é caracterizada por uma má assimilação dos modelos colhidos nos cronistas franceses do “fin-du-siècle”. Nesse sentido, suas fontes de leitura são facilmente encontráveis se alguém se der ao trabalho de pesquisar as principais revistas francesas da época, principalmente o *Mercur de France* e *Le Figaro*, e confrontar com o que ele escrevia no Brasil²³.

Este arroubo crítico mereceu, já no prefácio do próprio livro, um puxão de orelhas por parte do ponderado Antonio Candido, que o qualifica como “um juízo drástico”. Mas Gentil ao menos parece ter descoberto a origem do pseudônimo que identifica Paulo Barreto com o Rio de Janeiro. João do Rio seria o equivalente a um Jean de Paris (Napoléon-Adrien Marx) que tomara a capital francesa como tema de sua crônicas e reportagens no *Le Figaro*: o cronista e repórter carioca imitaria assim não só o processo de criação do seu pseudônimo, mas também o seu estilo jornalístico, reforçando o “juízo drástico” de Gentil de Faria. Mas se João do Rio leu Jean de Paris, por certo muitos outros contemporâneos seus também o leram e no entanto ninguém teve a “luz” de associar um ao outro — e olha que não eram poucos os que adorariam botar a boca no mundo para anunciar tal acusação contra o jovem e topetudo membro da Academia. Curioso, não?!

Um dado faz balançar as afirmações que tacham o Rio daquele período

como pura imitação de Paris. É em plena *belle époque* ou, como muitos preferem dizer, em pleno artificialismo cultural que germinam e são cultivadas duas das maiores paixões *autenticamente* cariocas e, por extensão, brasileiras: o samba e o futebol. Como explicar isso? Talvez o próprio João do Rio, falando da influência de Montmartre no hábito de se reunir para “discutir literatura e falar mal do próximo nas mesas de mármore” de um bar, ajude-nos a compreender este fenômeno:

A força assimiladora da raça transformou a importação francesa numa coisa sua, especial, única : no chope. Desapareceram as cançonetas de Paris e triunfaram os nossos prazeres²⁴.

Entre todos os animais, o mais exímio imitador é o homem e é por imitação (*mimeses*) que ele aprende, já afirma Aristóteles em sua *Poética*. Para alguém das discussões acadêmicas que envolvem a concepção aristotélica de *mimeses*, é certo, contudo, dizer que a imitação é uma atividade inerente ao homem e que o imitar abre possibilidade para a criação, ou melhor, que a imitação não pode ser entendida apenas pejorativamente como “cópia”, mas também como ficção, como recriação de uma realidade. Neste sentido, vale dizer que, em último caso, toda apropriação mimética é sempre, de algum modo, e em certa medida, *criativa*.

E o Rio parece mesmo condenado à luminosidade ficcional. Primeiro, de imperadores e cortesãos, depois, de *dandies* e hoje, de artistas televisivos. Afinal, o que é uma Corte senão um teatro de luxo cuja platéia são os súditos? O que é um *dandie* senão um “mascarado” por excelência, que exhibe sua imagem pelas ruas e *clubs*? Sob a luz dourada de paços imperiais ou sob a luz elétrica dos *music halls* e das avenidas, o Rio sempre palco iluminado, sempre

cidade cenográfica, sempre cidade-ficção. Sim, o Rio tem uma vocação histórico-natural para palco, para cenário atuante, para a mímica múltipla. Aqui o artifício e a natureza estão a serviço da ficção: Baía de Guanabara — Chegada da Família Imperial — Pão de Açúcar — Império — Machado de Assis — Proclamação da República — Avenida Central — *Belle Époque* — João do Rio — Ipanema — Cristo Redentor — Maracanã — Nelson Rodrigues — Rede Globo. Rio: cidade *espetacular*. Paris — Rio, *Ville Lumière* — Cidade Maravilhosa; Jean de Paris — João do Rio: quem é espelho, quem é espelhado? A ficção tudo condensa, tudo dilui, tudo recria.

Notas

1. Diga-se de passagem que esta epidemia de francofilia do início deste século não era privilégio exclusivamente do Rio de Janeiro. Buenos Aires e Montevideú também davam-se ares parisienses e mesmo Londres e Nova Iorque não ficaram imunes a certo entusiasmo pela cultura francesa.
2. Este é o pseudônimo que consagrou Paulo Barreto — para ser mais preciso, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto —, nascido a 5 de agosto de 1881 e falecido a 23 de junho de 1921 na sua cidade natal, o Rio de Janeiro.
3. Nesse sentido, o historiador Jeffrey Needel, em seu *Belle époque tropical*, reproduz sinteticamente os estigmas críticos que silenciaram João do Rio: “Ele se ocupava de modelos e modas literárias franceses, cultivava atitudes afetadas para exibição e difundia idéias e preconceitos da alta sociedade européia. Mais importante, ele escreveu sobre o próprio mundo da elite carioca, não como ela era, mas como a elite *gostaria* que fosse. Nas fantasias assim criadas da *belle époque* carioca, ele contribuiu para que a elite tomasse

consciência de si mesmo, da maneira mais agradável possível. Mais ainda, ao fazer da cultura e da sociedade de elite o centro de sua atenção lisonjeira, ele contribuiu para legitimá-la.” Dentro desse espírito, o autor conclui que os escritos do cronista carioca “sobrevivem apenas como documentos das fantasias brasileiras da época” (Companhia das Letras, 1993, ps. 243 e 260).

4. Brito Broca confirma que, até então, “a crônica, apesar de Machado e Bilac, era (pode-se dizer) um gênero literário incipiente no Brasil”. E ainda reforça, afirmando que foi João do Rio quem lhe deu “um feitiço moderno, libertando-a das influências opostas que sob ela pesavam: a rigidez machadiana e a redundância romântica” (“A chave de Salomão”, in *Papéis de Alceste*, São Paulo, Editora da Unicamp, 1991, p.198).

5. Extremamente ilustrativa esta observação de Beatriz Resende: “Ainda que Antonio Candido, embora falando da prática da crônica com simpatia, afirme que ‘a crônica é um gênero menor’, neste momento, nós, da área de estudos literários, de certa forma guiados pelos historiadores, encontramos em textos não-canônicos material decisivo para nossas investigações e vamos, aos poucos, nos libertando dos limites das classificações prévias” (“Rio de Janeiro, cidade da crônica”, in: *Cronistas do Rio*, José Olympio, 1995, p.36).

6. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa* (Graal, 1986). O italiano Carlo Ginzburg, com o seu *Mito. Emblemas. Sinais. Morfologia e História* (Companhia das Letras, 1989), também contribuiu para a valorização interpretativa dos “rastros”, dos “sinais”, dos “indícios” gravados descuidadamente no cotidiano. Não esquecendo ainda que ambos têm débito, e não pouco, com o versátil pensador da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin.

7. Sob o título de “A Forma do Romance”, este texto encontra-se reproduzido

em anexo à reedição da obra *A Correspondência de uma Estação de Cura* (3a. ed., Scipione, 1992), um dos dois romances de João do Rio. Cabe ainda fazer notar que o uso da expressão *interdisciplinar* é aplicada à obra de João do Rio "arbitrariamente" — no sentido de uma interdisciplinaridade que pode ser por nós *hoje* lida —, sem qualquer pretensão de insinuar que o cronista da *belle époque* operava com um conceito somente forjado no final do século XX.

8. Citado por Luís Martins, na sua introdução para *João do Rio (Uma Antologia)*, p. 13 (Editora Sabiá, 1971).

9. Prefácio do livro *Pall-Mall Rio* (1917) — coletânea da seção homônima assinada por Paulo Barreto, sob o pseudônimo de José António José —, citado por Flora Sussekind, no seu ensaio "O cronista & o secreto amador", introdução ao romance de João do Rio *A Profissão de Jacques Pedreira* (2a. ed., Scipione, 1992, p. XVII). Não foram poucas as críticas que João do Rio recebeu pelos temas "amenos" abordados nessa sua, diríamos hoje, coluna social. A freqüente de assuntos frívolos lhe rendeu uma paródia mordaz intitulada *Pele-Mole Rio de João Francisco João*, através da qual o autor da seção, Humberto de Campos, antigo desafeto do cronista, aproveitou para achincalhar tanto o caráter quanto as qualidades literárias do afetado membro da academia. Mas é a perplexidade de um amigo, Gilberto Amado, que melhor dá o tom da repercussão negativa do *Pall-Mall Rio* no meio literário: "O resvalar de João do Rio dos primeiros livros, do belo *Dentro da Noite* até o *Pall-Mall*, constitui triste espetáculo para mim. (...) Eu acompanhava aquela degradingolada de uma vida tão cheia de promessas com piedade e comiseração. Sobretudo sem compreender. Por que fazia ele aquilo?" (citado por João Carlos Rodrigues no seu texto "A flor e o espinho", in

Histórias da Gente Alegre: Contos, Crônicas e Reportagens da belle époque carioca. João do Rio, J. Olympio, 1981, p. XII).

10. Citado por Brito Broca em seu ensaio "Notícia de um 'inverno' carioca" (in *Teatro das Letras*, Ed. da Unicamp, 1993, p. 24).

11. "Cronistas de outrora" (in *Teatro das letras*, Editora da UNICAMP, 1993, pp. 23-24).

12. Esta passagem, bem como as outras atribuídas a Machado de Assis, encontra-se citada por Margarida de Souza Neves no seu texto "História da crônica. Crônica da história" (in *Cronistas do Rio*, José Olympio, 1995, pp.15-31"), onde a autora tece interessantes considerações acerca deste parentesco entre a história e a crônica.

13. Sirvo-me aqui do sentido que Barthes empresta à palavra *escritura*: escrita + leitura. No caso da crônica, trata-se da escrita que fixa a "leitura" da cidade.

14. Op. cit., p. XXX.

15. Brito Broca, *A vida literária no Brasil-1900* (3. ed., J. Olympio, 1975, p.249).

16. Trata-se de Godofredo de Alencar.

17. Walter Benjamin é quem desvendará os anseios e as estratégias destes escritores nos quais não há distinção entre seus próprios rostos e as páginas por eles escritas, pois ambos trazem impressos a topografia "metafísica" de suas cidades portanto, de *todas* as cidades. Cf. sobretudo *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Brasiliense, 1989) e o ensaio de Willi Bolle intitulado *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (Edusp, 1994).

18. Citado por Raimundo Magalhães Jr. em *A vida vertiginosa de João do Rio* (Civilização Brasileira, 1978, p.128).

19. "A mais estranha moléstia", in *Os melhores contos de João do Rio*

(seleção de Helena Parente Cunha, Global, 1990, pp. 93-101).

20. Capítulo II, p.11.

21. *João do Rio (Uma Antologia)*, pp. 149-54.

22. Ver *Correspondência de uma estação de cura*, crítica recolhida em *Críticas e outras notas* (Brasiliense, 1965).

23. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira* (Parnartz, 1988).

24. “A decadência dos chopes”, in *João do Rio(Uma Antologia)*, pp. 130-136.