

# Insólito e dandismo na ficção de João do Rio

## *Uncanny and Dandysm In João do Rio's Fiction*

**Gilda Vilela Brandão**

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Maceió | AL | BR

gildabrandao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2464-3011>

**Resumo:** A obra ficcional de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto (João do Rio, 1881-1921) circunscreve-se em um tempo histórico determinado: o Rio de Janeiro dos primeiros decênios do século 20. Ao eleger a cidade como *topos* de sua ficção, o jornalista e contista carioca, inspirado, em parte, nas leituras de Jean Lorrain (1855-1906) e Joris-Karl Huysmans (1848-1907), prioriza as sensações em detrimento do sentimento, desarticulando, desse modo, o primado da razão. É pela ingerência do anormal, nos limites da crueldade, que se introduz o insólito. O objetivo deste trabalho é examinar o insólito enquanto um elemento constitutivo da invenção de João do Rio. De modo extensivo e transversal, discute-se a concepção artística do dandismo em sua ficção. Como recurso analítico, utilizam-se contos extraídos das coletâneas *Dentro da noite* (1978) e *A mulher e os espelhos* (1995).

**Palavras-Chave:** João do Rio; insólito; cidade; dandismo.

**Abstract:** The fictional *oeuvre* by João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto (João do Rio, 1881-1921) is inside a historical framework: Rio de Janeiro in the first decades of the 20<sup>th</sup> century. By electing the city as *topos* in his fiction, the carioca journalist and short-story writer, prioritizes the sensations over feeling, thus dismantling the primacy of reason. It is by resorting to the interference of the abnormal, in the limits of cruelty, that the uncanny is introduced. The purpose of this paper is to examine that the uncanny is a constituent element in João do Rio's creation. In parallel, discuss the artistic conception of dandyism in his fiction. As regards analytical choices and procedures, are use the collection of short stories *Dentro da Noite* and *A mulher e os espelhos* (1995).

**Keywords:** João do Rio; uncanny; city; dandyism.



Havia [neste país do sol] milhares de automóveis à disparada pelas artérias matando gente para matar o tempo, cabarés fatigados, jornais, *tramways*, partidos nacionalistas, ausência de conservadores, a bolsa, o Governo, a Moda, e um aborrecimento integral. Enfim, tudo quanto a *cidade de fantasia* pode almejar pra se igualar a uma grande cidade com pretensões de América

(Rio, 1921, p. 46, grifo nosso)

## 1 João do Rio e seu tempo

Dedicado, desde cedo, ao jornalismo, Paulo Barreto, que logo mais se assinaria João do Rio – *nom de plume* adotado em homenagem à cidade que o viu nascer, dizem alguns; ou em reverência ao escritor Jean Lorrain (Paul-Alexandre Duval) asseguram outros – inicia sua carreira literária publicando, em 1904, aos vinte e três anos, o livro de crônicas *As religiões no Rio*, que recebeu da Comissão de História do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o seguinte parecer: “Escrito com verve, graça e cintilação, o livro [...] tem cunho histórico por fotografar o estado d’alma fluminense num período de sua evolução. O autor merece um lugar neste Instituto” (IHGB, 1907, *apud* Rodrigues, 1996, p. 52-53).<sup>1</sup> Elegendo a velocidade como algo inerente à vida moderna, regulada pelas horas, “essas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharia de segundos” (Rio, 1909, p. 385), o autor de *Dentro da noite* desenvolve toda sua obra – documental e ficcional – tendo como eixo de gravidade o Rio de Janeiro de seu tempo.

Em *A alma encantadora das ruas*, livro de inestimável valor antropológico, o cronista envereda, como de costume, pelas ruas e becos da cidade, deslocando-se da redação d’*A Gazeta de Notícias* para os arrabaldes: “Há – dizia à Júlia de Almeida – na fornalha [do Rio de Janeiro] uma outra fornalha que me espera: o jornal” (Rio, 1994, p. 37). Para seu contemporâneo Gilberto Amado,<sup>2</sup> o autor de *Vida vertiginosa* era, tanto na temática quanto na técnica de reportagem, um inovador do gênero *crônica*:

Comparada com a produção dos contemporâneos, a novidade de suas crônicas correspondia à novidade do automóvel para o carioca. Sentia-se nelas, em vez do ranger das rodas de madeira, o chispar das lâminas de metal, a faísca irrompendo a máquina. A modernidade que prosseguia e de que fazia praça, era genuína, natural, e não imitada apenas dos franceses, como diziam. (Amado, 1956, p. 64).

Sem dúvida, o que confere singularidade a João do Rio é o fato de ele transitar entre dois *loci* social e culturalmente opostos: de um lado uma cidade letrada, *snob*, fútil, afrancesada; de outro, uma cidade habitada por pedintes, prostitutas e ambulantes, vivendo nas

<sup>1</sup> Rodrigues não menciona, nas referências, a página da revista. Assinala que João do Rio foi aceito em agosto como sócio correspondente por falta de vaga como sócio efetivo.

<sup>2</sup> Pernambucano, vivendo sua mocidade no Rio, o autor de *A chave de Salomão* acompanhou de perto a trajetória de João do Rio: “Eu via a saúde [dele] aos pedaços [...]. Suado, até descuidado de roupas – ele tão preocupado com elas – soprando, botando a alma pela boca...se acabando. Perguntei-lhe um dia num encontro... “A que horas você descansa?” . Em nenhuma.”. (Amado, 1956, p. 77-78).

<sup>3</sup> Sobre o assunto, ver Brandão, 2022.

franjas da pobreza, ambas presentes tanto nos textos jornalísticos quanto nos ficcionais. Freqüentador dos salões mundanos, não ficou insensível aos desvalidos urbanos, conforme atestam as crônicas reunidas sob o título *Três aspectos da miséria* (1951). Em suas andanças, “à proporção que se familiariza com a desumanização do mendigo, o repórter vai descobrindo no operário uma segunda forma de mutilação, a mutilação da consciência que convive com a destruição física e moral dos que morrem nas ruas” (Prado, 1983, p. 71).

A crer em Luiz Edmundo (1938, p. 785), “o Rio da época ainda é um miserável povoado [...], sem conforto e sem *chic* [...]. Porém, esse “burgo estrangeirado e podre, desagradável ao olfato, onde vicejam velhas e prosaicas tradições” (Edmundo, 1938, p. 785) deveria passar, sob a presidência de Francisco de Paula Rodrigues Alves (1902-1906), por transformações urbanísticas, inspiradas no projeto parisiense hausmaniano, empreendidas pelo Prefeito Francisco Pereira Passos (1861-1913), que “havia herdado de sua avó, que era índia, o espírito de tenacidade e de ação” (Edmundo, 1938, p. 40).<sup>4</sup> Nas palavras de Francisco de Assis Barbosa:

O povo assistia espantado à revolução urbanística. Em meio à poeira levantada pelos quarteirões derribados, às dezenas, pelos alviões e picaretas da municipalidade – para abrir a Avenida foram demolidas mais de 500 casas – o povo não se lembrava de Paris, como o Barão do Rio Branco, nem da civilização e dizia boquiaberto – é o bota-abaixo!. A Avenida Central – que depois se chamou Rio Branco – assinala com efeito o fim de uma época. Depois de sua construção, estava fadado a desaparecer rapidamente o velho Rio de Janeiro dos tálburis e dos bondes de burro. [...] Pelas ruas da cidade, apareciam os primeiros automóveis, um dos quais pertencia ao grande jornalista José do Patrocínio, diretor da “Cidade do Rio”, saltando por cima das pedras ou enterrando as rodas nas poças de lama (Assis Barbosa, 1959, p. 121-122).

Vista como um salto triunfal rumo ao progresso, recebida entusiasticamente por uns, repudiada por outros, a inauguração da Avenida Central “[desloca] as interações sociais da moda [da rua do Ouvidor]<sup>5</sup> para o novo e amplo bulevar” (Green, 2000, p. 95), tornando-se mais um ponto de encontro dos bem-nascidos. Trata-se, afirma Dimas (1983, p. 67) “de um remodelamento que não compreendia apenas o rasgamento de uma nova avenida [ pois ] instaurava um clima de euforia e otimismo, do qual [compartilhou] a maioria dos colaboradores de *Kosmos*”. Expulsa do centro da cidade, a população pobre encontra-se em desabrigo. São essas gritantes contradições sociais que o autor de *A alma encantadora das ruas* e de *Dentro da noite* explora infatigavelmente:

A minha obra só poderá ser vista, em conjunto, dentro de dez anos. Aí verão, talvez, que eu tentei ser o reflexo tumultuário de transformações e que nos meus livros não está a obra prima, mas em todos os seus aspectos morais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos, práticos – *a vida do Rio*. (apud Freitas, s.d., p. 20, grifo nosso).<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Filho do barão de Mangaratiba, Pereira Passos era bacharel em ciências físicas e matemática, engenheiro civil pela antiga Escola Central, mais tarde Escola Politécnica e Escola de Engenharia da Universidade do Brasil, hoje Universidade de Brasília (UNB). Aperfeiçoou seus estudos em Paris. De volta ao país, foi engenheiro residente da estrada de ferro D. Pedro II.

<sup>5</sup> Sobre o assunto, ver Macedo, 1952

<sup>6</sup> Trata-se do prefácio à segunda edição do conto *O bebê de tarlatana rosa*, do qual foram tirados apenas vinte exemplares em papel vergê. Devo o acesso a esse texto à gentileza do bibliófilo José Mindlin (*in memoriam*).

Circulando entre dois mundos, o “*dandy* gordalhão e espalhafatoso” (Ivo, 2009, p. 13), “o janota aparentemente frívolo” (Green, 2000, p. 104),<sup>7</sup> “o João do Rio desfrutável e rebolante [que] atçou as iras de muita gente” (Candido, 1980, p. 89), o leitor de Wilde, Lorrain e Huysmans firmou um nome nos meios literários de seu tempo. Esquecida por décadas, sua obra chega discretamente, como se precisasse de tempo para justificar sua pertinência.

## 2 Limites do insólito e do dandismo

Sem dúvida, a obra de João do Rio constitui uma das mais excêntricas criações da historiografia literária brasileira dos primeiros decênios do século XX. Excêntrica, sobretudo, pelo fato de, pondo-se ao largo das formas literárias convencionais, ter explorado o inusitado, o insólito, o aberrante. Assinalo de imediato que, ao ressaltar tais recursos dissonantes, o escritor carioca não os utiliza com propósitos diabólicos, nem cria personagens inimagináveis, à maneira de Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822), autor de *Reflexões do gato Murr* (1820-22)), narrado, em grande parte, por um gato, no qual “a ironia faz do bichano o símbolo do prosaísmo burguês” (Merquior, 1996, p. 179).

João do Rio não transgride a ordem natural do mundo empírico pela intervenção de fatos sobrenaturais, inexplicáveis ou aterradores. Em outros termos, nada, nele, sugere uma *mimese do fantástico*, tudo permanecendo rente ao mundo empírico. Este é o paradoxo de sua ficção, conforme se verá a seguir.

Iniciado *in media res* – expressão latina extraída da *Arte Poética*, de Horácio, literalmente “no meio dos acontecimentos” – o conto *Dentro da noite*, que dá título à coletânea, é, sem dúvida, um dos mais aberrantes. Utilizado por Homero (*Odisséia*), por Kafka (*A metamorfose*) e por inúmeros escritores, o recurso acima mencionado quebra a ordem linear, clássica, temporal, dos acontecimentos, ferindo, pela desordem instaurada, a clareza e, conseqüentemente, a verossimilhança. É o que, na terminologia cinematográfica, corresponde ao *flash-back*, acontecimento anterior à diegese. Em termos formais, o recurso tem como finalidade criar um mistério, ao mesmo tempo que imprime velocidade à narração:

— Então, causou sensação?

— Tanto mais quanto era inexplicável. Tu amavas a Clotilde, não? Ela, coitadita! Parecia louca por ti, e os pais estavam radiantes de alegria. De repente, súbita transformação. Tu desapareces, a família fecha os salões como se estivesse de luto pesado. Clotilde chora... Evidentemente havia um mistério, uma dessas coisas capazes de fazer os espíritos imaginosos arquitetarem dramas horrendos. Por felicidade, o juízo geral é contra teu procedimento.

— Contra mim? (Rio, 1978, p. 1).

Embaralhando o percurso diegético convencional, o enunciado marcado pelo travessão, sinalizando uma discussão anterior (“— Então, causou sensação?”), abre o diálogo entre Rodolfo

<sup>7</sup> Completando a citação: “Resumindo, o janota aparentemente frívolo podia gozar de fama e riqueza desde que sua vida pessoal permanecesse discreta [...]. Poderia se dizer o mesmo de outras importantes personagens literárias, como Olavo Bilac e Mário de Andrade, cujos encontros sexuais e afetivos com homens permanecem até os dias de hoje envoltos em mistério e protegidos por seu *status* de mitos nacionais. (Green, 2000, p. 104).

Queirós e o amigo Justino,<sup>8</sup> intrigado com a ruptura repentina e inexplicável de seu noivado com Clotilde. A cena se passa em um vagão de trem, metonímia alegorizante do progresso.

Durante o trajeto, Rodolfo relata ao amigo o motivo do rompimento do noivado: atraído pelos braços de Clotilde, perfura-os com um alfinete. Descoberto o ato libidinoso pela servente da casa, os pais de Clotilde, estarecidos, obrigam-na a desmanchar o noivado. Rodolfo passa, então, a agir em espaços públicos, livres de imposições sociais: “Gozo agora nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas [...]. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes” (Rio, 1978, p. 9). Em *Arte e neurose em João do Rio*, Neves Manta, (1934, p. 89), estudando a obra sob o prisma psico-patológico, afirma que Rodolfo, “sádico autêntico [...], discípulo enfermo do trágico e cínico senhor de Sade... [...], dava-se delirantemente ao prazer exótico, cerebrino e sexual, horroroso no modo sereno por que o praticava”. Contudo, não é difícil reconhecer que, ao descrever, com alto grau de ambiguidade (anote-se a metáfora do alfinete), o delírio paranoico de Rodolfo, o escritor carioca adota a crueldade – renovação estética, da qual uma gama de escritores, na França *fin-de-siècle*, lança mão com o propósito de abalar os valores morais vigentes. Tendência que já começara a pesar na representação finissecular, conforme assinala Jacques Noiray no seu prefácio à *Claire Lenoir et autres contes insolites (Claire Lenoir e outros contos insólitos)*, de Villiers de l’Isle Adam (1838-1889), a crueldade, enquanto consciência artística, desmonta simulacros, hipocrisias e convenções:

Se o insólito alia-se intimamente à crueldade é que esta é a condição quase necessária, e , por assim dizer, a forma moral. Somente a crueldade é capaz de operar este deslocamento do ponto de vista, do qual irá brotar, mais no olhar do que na coisa olhada, o verdadeiro insólito. Renova nossa relação com a existência e com os seres, retira as máscaras, faz eclodir toda ordem de convenções, os bons sentimentos, todas as hipocrisias<sup>9</sup> (Noiray, 1984, p. 17, tradução nossa).

É surpreendente como o contista explora-a, expressiva e simbolicamente, numa dimensão inovadora, por meio de uma personagem paranoide, Rodolfo Queirós<sup>10</sup> “o mais elegante artista desta terra” (Rio, 1978, p. 2): “Agora, a grande vontade era de espetar [os braços de Clotilde], de enterrar-lhes longos alfinetes, de cosê-los devagarinho, a picadas” (Rio, 1978, p. 4). Note-se, na citação abaixo, pela lentidão da descrição, a volúpia com que Rodolfo premedita, racionalmente, o gesto, com a intenção de causar dor e gozar. O insólito surge antes do ato transgressor do que da “coisa olhada”, que, em nenhum momento, é vista ou descrita: os braços de Clotilde perfurados por alfinetes. Como a primazia é dada às sensações, prevalecem termos de natureza sensorial:

<sup>8</sup> Ora como Justino Gouveia ora como Justino Moreira ou simplesmente Justino, a personagem circula em vários contos das coletâneas *Dentro da noite* (1978) e *A mulher e os espelhos* (1995).

<sup>9</sup> “ Si l’insolite s’allie aussi étroitement à la cruauté, c’est que celle-ci est la condition quasi nécessaire, et pour ainsi dire la forme morale. Seule la cruauté est capable d’opérer ce déplacement de point de vue d’où naîtra, dans le regard plus que dans la chose regardée, le véritable insolite. Elle renouvelle notre rapport à l’existence et aux êtres, elle lève les masques, fait éclater les conventions de tous ordres, les bons sentiments, toutes les hypocrisies”.

<sup>10</sup> Evidentemente, na psicologia, há diferenças de graus entre paranoicos, neurastênicos, psicopatas, neuróticos. Aqui empregamos *paranoide* no sentido comum, como alguém sofrendo de alguma perturbação mental.

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, *passsei a mão, senti a pele macia* e enterrei-o. Foi *como se fisgasse* uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos *os meus sentidos*. (Rio, 1978, p. 5).

Para viabilizar essa trama insólita, João do Rio adota um procedimento compositivo absolutamente original, ainda não percebido, talvez, pela crítica: o voyeurismo, o “ver sem ser visto” (*voir sans être vu*).<sup>11</sup> Trata-se de um motivo narrativo cujo núcleo pode ser assim descrito: através de um cenário ou de um objeto, uma personagem vê sem ser vista. (Laffon, 1977, p. 50). Utilizado, sobretudo, por escritores licenciosos, conforme atesta Laffon (1977),<sup>12</sup> essa técnica artística apresenta-se em romances diversos. Em *La Nouvelle Héloïse*, de Bernardin de Saint Pierre, Saint-Preux observa Julie por um telescópio; em *Jacques le fataliste*, de Diderot, Jacques, ao escutar ruídos comprometedores vindos do quarto vizinho, olha pelo buraco da fechadura. Laffon observa que os casos mais explícitos ocorrem em Sade (em *La nouvelle Justine*, o tapume desaba). Já o narrador de Crébillon vê sem ser visto porque é transformado em um sofá (*Le canapé couleur de feu*) ou em uma banheira (*Le sultan Misapouf*) (Laffon, 1977, p. 57). Por esse viés, João do Rio vai buscar, na tradição francesa, a figura de um narrador *voyeur*, que, simultaneamente, observa uma cena e ouve uma conversa que não lhe é destinada:

— Mas o que é isto, Rodolfo? [...]

— Tomas morfina, agora?

O rapaz que tinha o olhar desvairado perscrutou o vagão. Não havia ninguém mais – a não ser eu, e eu dormia profundamente... Ele então aproximou-se do sujeito gordo, numa ânsia de explicações.

— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! (Rio, 1978, p. 16).

João do Rio rejeita o canônico e adota padrões estéticos pouco cultivados em nossa historiografia literária – ressalvadas as páginas alucinatórias de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, bebidas no *romantisme noir* – e introduz a crueldade, componente desviante, que, para um escritor como Jean Lorrain representava a máxima aspiração estética. Viciado em éter e expondo um universo repleto de perversos, o autor de *Monsieur de Phocas* (1992), um histórico de tendências homossexuais (Praz, 1977, p. 293), escandalizava os círculos literários parisienses. Em seu romance, desenvolvido sob a forma de um diário, Lorrain envolve a personagem central – o duque de Fréneuse – em um clima de vício e depravação. “Sua propensão ao sadismo, levava este escritor a se dar ares de assassino: puxava para frente os cabelos (pintados de vermelho assim como Baudelaire pintava-os de verde)” (Praz, 1977, p. 293; tradução nossa).<sup>13</sup> João do Rio inspira-se nesta linha licenciosa à Lorrain e centra sua atenção na *frívola city* cujas idiossincrasias são, ficcionalmente, exacerbadas. E aí reside seu poder de fingir. Em um trabalho imprescindível para qualquer estudo sobre nosso autor, Orna Messer

<sup>11</sup> João do Rio usa este procedimento na crônica *As mariposas de luxo* e também, com viés humorístico, no conto *A maior paixão*, no qual a personagem instala-se no imóvel vizinho para observar os movimentos de sua amada. Ver Brandão, 2017.

<sup>12</sup> Laffon informa ter registrado cerca de cinquenta ocorrências na literatura francesa, no período compreendido entre 1720 e 1780.

<sup>13</sup> «Sa propension au sadisme amenait cet écrivain à se donner des airs d’assassin: Lorrain ramenait ses cheveux (teints en rouge comme Baudelaire les avait teints en vert), sur le devant» (Praz, 1977, p. 293).

Levin aponta para o fato de que “a maldade abordada em termos de sadismo e crueldade de tipos como Rodolfo e Jacques Pedreira *identifica uma atitude perversa da elite*” (Levin, 1996, p. 185, grifo nosso). Decerto, o registro estilístico de forte teor sádico traz um atrativo especial a este conto, sobretudo pela alusão surpreendente à temática dos braços:

— E uma noite estávamos no baile do Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher. [...] Era um estado que nunca se aposara de mim, a vontade de tê-los só para meus olhos, de beijá-los, de carícia-los, mas principalmente de fazê-los sofrer (Rio, 1978, p. 16).

João do Rio toma os braços – objeto fetichizado na tradição literária brasileira – e transforma-os em objeto de prazer. De forte apelo para os românticos, numa linhagem que vai de Macedo a Alencar, os braços, intocáveis e inatingíveis para um poeta como Cruz e Sousa, simbolizam, indiscutivelmente, a beleza e a pureza femininas. Leitores de Machado de Assis reconhecem o gosto pessoal com que o autor de *Missa de Galo* aborda esse domínio estético.<sup>14</sup> Talvez tenha sido Augusto Meyer um dos primeiros intérpretes a atentar para a sensualidade implícita na obra machadiana, ao observar que

A sensualidade na obra de Machado de Assis é como um rio profundo que parece muito manso, a um golpe de vista panorâmico, e, não obstante, possui os seus segredos de correnteza [...]. Há uma ou outra zona de transparência em que a superfície entremostra o fundo. Assim, por exemplo, como certa insistência tátil e visual, matizada de fetichismo, entrega-se não sei quantas vezes, á volutuosa obsessão dos braços (Meyer, 1933, p. 29).

De fato, no antológico *Uns braços*, Ignácio deixa-se arrastar, com um prazer indisfarçável, à contemplação dos braços de D. Severina: “Nunca ele [Ignácio] pôs os olhos nos braços de Dona Severina que não esquecesse de si e de tudo. Também a culpa era de Dona Severina em trazê-los assim, nus, constantemente” (Machado de Assis, s. d., p. 188). Contemporâneo de Machado de Assis, e conhecendo certamente o conto, João do Rio frustra-se com o desenlace, arrebatada a visão mortificadora de Ignácio e opera uma violenta transgressão à decência burguesa.

O insólito configura-se, ainda, no conto *O carro da Semana Santa* cuja trama é absolutamente transgressora. Cansado de peregrinar pelas igrejas, em uma quinta-feira santa, um grupo de conhecidos decide parar num café:

Éramos um pequeno grupo: dois homens que riam de tudo e pagavam a despesa, um menino com ares de Antino viçoso, cujos princípios todos ignoravam, um poeta obrigado a ser espirituoso, dois jornalistas e eu. Havia também um homem chamado Honório (Rio, 1978, p. 257).

Aparentemente tudo normal. A indefinição da identidade das personagens pode, talvez, causar desconforto nos leitores, interessados em saber um pouco mais sobre “esse menino com ares de Antino viçoso” e “esses dois homens que riam de tudo e pagavam a des-

<sup>14</sup> Não é de nosso interesse abordar o erotismo em ambos os autores. Assinalamos apenas os diferentes ângulos de abordagem.

pesa”. Mas o autor pretende ir direto, com um mínimo de descrições, ao seu relato. A linguagem próxima ao nível da fala corrobora o que muito já se disse de seu estilo, demasiado prosaico, cuja clareza e objetividade são certamente uma marca de sua experiência jornalística. Lúcia Miguel-Pereira, nome incontornável da crítica machadiana, considera-o, por exemplo, um escritor sem sutilezas, sem camadas de sentido:

Faltava [a João do Rio], porém, o essencial: o poder criador. Teria sido o cronista de um mundo que imaginava real, mas não foi um contista, e ainda menos um romancista [...]. Falar do “horror das coisas inacreditáveis” ou dizer que o mar é “o pai de todos os vícios incomensuráveis” [...] é jogar com palavras, pura e simplesmente. Espuma inconsistente (Miguel- Pereira, 1950, p. 275-276).

Decerto, a ausência de sutilezas faz com que, algumas vezes, o específico literário por pouco não desapareça. Desprovido de artificialismo, o enunciado “A quinta-feira santa dissolvera na cidade a impalpável essência da luxúria e dos maus instintos” altera a sintaxe que, de modorrenta, assume um teor delirante, dando o tom hiperbólico, o tônus, propriamente dito, do estilo do autor<sup>15</sup> Nesse ritmo frenético (note-se, também, o uso de termos chulos) o narrador descobre, nas cerimônias religiosas, “qualquer coisa de orgiaco” (Rio, 1978, p. 258), um roçar indecoroso de corpos como “naqueles bandos de rapazes estabelecendo o arroxo junto do altar-mor para beliscar as nádegas das raparigas” (Rio, 1978, p. 258). Sem o apuro literário de *Dentro da noite*, e nem tão impactante quanto, o conto em pauta, a par das observações demoníacas sobre a liturgia cristã – sinal de ruptura do cânone – beira o *nonsense* pela visão misteriosa de uma velha berlinda percorrendo as ruas da cidade: “Lembrava [a berlinda] um velho carro da Assistência. Era suja, era grande, era vasta, quase um leito. Na boleia, o cocheiro parecia de pedra [...] Dei uma volta e [...] tive a certeza de que ali dentro havia uma criatura [...]. Quem? Um homem? Uma mulher?” (Rio, 1978, p. 262). Nesse ponto, quem assume a narração é Honório, que, intrigado, passa a seguir o carro:

De repente, o carro começou a mover-se, foi até a rua Sete [...]. Precipitei-me. A berlinda misteriosa acompanhava um marinheiro, forte homenzarrão hercúleo e jovem [...]. De dentro [da berlinda] deviam ter falado porque o marinheiro aproximou-se da portinhola que se abriu, tragando-o. Fiquei estarecido (Rio, 1978, p. 263-264).

O conto parece inspirado nas leituras de *Monsieur de Phocas*, seja pela apologia ao vício, seja pelo estilo inebriante, permeado de frases de efeito e aforismos: “Tudo na vida é luxúria. Sentir é gozar, gozar é sentir até ao espasmo”, diz o narrador (Rio, 1978, p. 269). Pensamento filosófico fragmentário, exprimindo normas dogmáticas nas diversas áreas do saber, celebrado por Sébastien-Roch-Nicholas (Chamfort), por Nietzsche, cultivado notadamente, por Wilde, Machado de Assis, Guimarães Rosa, o aforismo, no universo semântico de João do Rio, exalta as sensações (*aisthesis*). E, enquanto informação sobre o mundo, o autor pratica-o sem sentimentalismos e emoções. Com tais inovações formais, o conto termina caindo em um excesso de verbalismo, em um artifício retórico pouco persuasivo.

<sup>15</sup> Em vários contos, João do Rio surpreende com uma prosa sóbria e concisa. Ver *Última noite, A noiva do som, Dona Joaquina, Coração, Uma criatura a quem nunca faltou nada* (o título do conto ludibria o leitor, visto que Rosa, a protagonista, é uma criatura a quem falta tudo: dinheiro, saúde, afeto).

Para além da atração pela representação de experiências intensas e anormais, o que fica patente na sua escrita é ainda a imagem da cidade como lugar de perdição. O conto *A menina amarela* (1995) desvela, ficcionalmente, o lado sombrio da *belle époque* carioca, durante o encontro de uma menina com Pedro de Alencar, “rapaz distinto e com uma posição invejável” (Rio, 1995, p. 43). O encontro entre dois estratos sociais opostos – recorrente nos contos do autor – se dá no lupanar de Flora Berta. Prostituta sonhadora, Flora Berta, em cuja “alcova paupérrima” (Rio, 1978, p. 40) guardava velhas fotografias, sonhava possuir “uma casinha com palmeiras e canários” (Rio, 1978, p. 40). O conto recebe um desfecho insólito, de tons histriônicos, com a entrada repentina da menina amarela: “Era horrível. Pequena miúda, magra, o pescoço fino, tremia como se viesse da neve. E parecia que lhe tinham dado por dentro da pele um violento banho de enxofre” (Rio, 1995, p. 41). A aparição da menina, em estado de putrefação, instala uma desarmonia: “Mas está doente, filha. Nunca vi na minha vida uma criatura tão amarela” (Rio, 1995, p. 43).

Quando se fala em João do Rio, o paralelo com Jean Lorrain e Joris Karl Huysmans é inevitável.<sup>16</sup> Para Elysio de Carvalho (1907, p. 134), João do Rio seria uma cópia de Lorrain, na medida em que reproduzia “o pensamento, a filosofia [e até] a vida requintada do escritor francês, um *dândi* correto, luxuriosos e cético, enfasiado da época em que vive”. Cerca de um século após, Ledo Ivo (2009, p. 10) parece partilhar a mesma ideia segundo a qual João do Rio seria um desses casos em que vida, *métier* e obra se amalgamam como expressão da mesma personalidade: ‘Mulato como Lima Barreto [...], João do Rio não bebia cachaça. Preferia champagne. Um *dandy*; e em seu dandismo corria um lampejo de insolência’. Secco (1978, p. 28) percebe analogias entre João do Rio e os decadentes franceses: “João do Rio se apropria dos decadentes franceses, sem no entanto adaptá-los à realidade brasileira. O seu discurso é percorrido pelo mesmo vocabulário científico e pelas ‘imagens de refinamento’ que encontramos em Huysmans e Baudelaire”. Parente Cunha segue uma linha de raciocínio próxima:

No Brasil, duas experiências caracterizavam a [ Belle Époque] – a república e o processo de industrialização.[...]. Os antigos aristocratas, ante a tendência democratizante, reagiram contra a deselitização advinda com a ascensão das massas. *Da mesma forma* que anteriormente na Inglaterra e na França, no Brasil deu-se a entrada da figura do *dândi*. [...] Entre as personagens típicas de João do Rio *figura o dândi*, inserido na sua ambiência chique, acompanhado de belas *mulheres sofisticadas*, usufruindo os prazeres mundanos. (Parente Cunha, 1990, p. 11; grifo nosso)

Para esclarecer a problemática do *dândi* torna-se necessário comentar os posicionamentos acima, todos com alto grau de consenso. Primeiramente, um processo industrializante implica um complexo conjunto de mudanças econômicas e históricas. Na Inglaterra, o capitalismo industrial, seguido de forma retardatária pela França, tem início em torno de 1800, com a invenção do ferro e do aço e, mais adiante, com o uso de suas possibilidades estéticas (pontes, estações ferroviárias, pavilhões de feiras, grandes magazines); o processo avança com a maquinização desenfreada, a criação dos grandes bancos (*Crédit Lyonnais*) e a urbanização dos grandes centros urbanos. Em ambos os países a chegada da máquina, como

<sup>16</sup> João do Rio foi um leitor assíduo de Huysmans, citado em várias de suas crônicas, como nesta *Missa negra*: “Por que estou eu aqui? A literatura, Huysmans, o cônego Docre do *Là-Bas*, os livros enervadores. Os que arranjaram estas cenas, o rapaz dos Correios, o Justino, o Bode”. (Rio, 1951, p. 147).

se sabe, provoca mudanças sociais estruturais profundas, com o advento do proletariado urbano e de uma classe industrial poderosa. Na França, sobretudo, a ordem social é invertida: os remanescentes do *ancien régime* são suplantados, definitivamente, por uma rica burguesia ascendente. O dândi é fruto da derrocada da aristocracia.<sup>17</sup> Enquanto isso, e em uma segunda aproximação, o Brasil, no contexto mundial e na condição de país periférico, aparece como “um supridor de bens não-industrializados: alimentos e matérias-primas de origem vegetal ou mineral” (Singer, 1973, p. 352).<sup>18</sup> Internamente, com o café assumindo a liderança das exportações e com o aumento da produção têxtil, as oligarquias industrial e agrária, *sem patente de nobreza*, ocupam o mais alto degrau da pirâmide do sistema econômico nacional. Não encontramos, por certo, no contexto sociocultural do período de que estamos tratando (a Primeira República ou República Velha), a figura emblemática do dândi. *Inexistente, enquanto categoria histórica brasileira, o dândi não poderia ser elevado a objeto estético*. Afastando-se de suas matrizes literárias, João do Rio transpõe, então, para a ficção, nossa modernidade precária, as contradições sociais que conhecia *in loco* – instauradas por longos atrasos e servidões histórico-culturais colonizadoras – e cria uma personagem à imagem e semelhança do *snob*,<sup>19</sup> carioca. Gomes (1996, p. 87), eventualmente, atenta para esta problemática: o dândi de João do Rio seria um misto de arrivismo e snobismo: “O *snob* é assim uma espécie de figurino-reflexo, meio *dandy* meio *globe-trotter* [...]. Para essa profissão que se combina com o arrivismo que caracteriza a sociedade carioca da virada do século, o cronista [João do Rio] oferece uma espécie de tábua das leis do snobismo”. Tudo nos leva a crer que João do Rio, por meio de seus narradores e personagens *snobs*, estaria mimetizando a elite carioca, “bizarra sociedade”, como a caracteriza no conto *Dois criaturas* (Rio, 1978, p. 61). É sintomático que o barão André de Belfort – única personagem a ostentar título nobiliárquico – seja explicitamente designado *dândi* pelo autor. Aparecendo com bastante frequência, em contos e crônicas, Belfort é considerado, pela crítica, um *alter ego* do autor. Magalhães Júnior (1978, p. 191) afirma sem hesitação: “Uma das singularidades da peça *A bela Madame Vargas* consiste no fato de ter João do Rio introduzido nela o barão André de Belfort, um de seus heterônimos”. Belfort guarda uma empatia pelos pobres e um olhar pasmado sobre nossa urbanização, o que, ao tempo em que o distancia dos modelos huysmaniano e lorrainiano, lhe confere um estofo estético próprio. Em resumo, João do Rio ajustou-o aos moldes de sua existência.<sup>20</sup>

Nessa ordem de ideias, as personagens abastadas do universo ficcional de João do Rio não poderiam possuir o dilaceramento interno de Jean Floressas Des Esseintes, o modelo mais bem acabado do dândi decadentista (Eldredge, 1991, p. 12), personagem central do romance *A rebours* (*Às avessas*), de Huysmans. Romancista e crítico de arte, vivendo numa Paris cos-

<sup>17</sup> Para evitar dúvidas, lembramos que após a revolução 1789-1792, houve, ainda que limitadas, tentativas de restauração do poder monárquico (1815-1830), seguidas de revoltas sangrentas. A expressão *ancien régime* diz respeito, claro, ao contexto específico francês.

<sup>18</sup> Em termos de consumo interno, “a mudança da estrutura industrial, herdada do Império [...] continua a ser preferencialmente de consumo, com a participação insignificante de uma indústria de base. (Carone, 1972, p. 76).

<sup>19</sup> A figura do *snob* é assunto de conferências e da crônica *O snob e a exposição*, publicada em *Cinematógrafo* – crônicas cariocas (1909).

<sup>20</sup> Dois sentimentos contraditórios movem Belfort, dos quais não iremos tratar a fim de evitar digressões: a piedade e a crueldade.

mopolita, Huysmans, indo de encontro à estética naturalista,<sup>21</sup> lapida sua personagem a ponto de torná-la neurastênica, mas “da espécie mais glamurosa de neurastenia” (Ellmann, 1991, p. 12). Desiludido, “tal qual um ermita [...], desgostoso da vida, nada esperando dela” (Huysmans, 1978, p. 60; tradução nossa),<sup>22</sup> o duque Jean Floressas Des Esseintes abandona Paris. Acompanhado de dois velhos criados, que haviam cuidado de sua mãe, recolhe-se, então, em um vilarejo, Fontenay-aux-Roses, longe da cidade. Culto, mergulha na leitura dos clássicos gregos e latinos (Petrônio, Tertuliano, Ovídio, Horácio, Santo Agostinho) e de poetas modernos (Baudelaire, Corbière, Verlaine); inebria-se com as obras dos mestres da pintura (Goya, Delacroix, Moreau, Redon), comentando-as com profundidade. O clímax de sua sofisticação, de sua “glamurosa neurastenia” está, sem dúvida, na cena em que contempla, extático, o dorso de uma tartaruga coberto de pedras preciosas:

Decidiu, enfim, por pedras cujos reflexos deveriam alternar-se: o jacinto de Compostela, vermelho-acaju; a água-marinha, esverdeada; os rubis Badakshan, rosa-vinagre; o rubi de Sudermania, ardósia pálido. [...]. Des Esseintes contemplava agora, a tartaruga, encolhida em um canto da sala de jantar, brilhando na penumbra. [...]. Sentiu-se totalmente feliz. (Huysmans, 1978, p. 44; tradução nossa)<sup>23</sup>

Esse aristocrata ilhado em um mundo dominado pela técnica, pela falsidade reinante no capitalismo industrial, é um ser acabrunhado com a ascensão da burguesia endinheirada. Aí está a chave da neurastenia do dândi decadentista Des Esseintes, um ser deslocado pela perda de seu alicerce básico: a monarquia.

Na certeza de que significados estéticos não são inteiramente traduzíveis de uma cultura para outra, João do Rio toma de empréstimo o modelo huysmaniano, estiliza-o, colocando-o lado a lado dos párias urbanos – fora, portanto, da mundanidade sofisticada. Carreando imagens de suas andanças pelos antros cariocas, “é esse dândi fora de moda que vai recortar por dentro a violência com que o primeiro surto de industrialização arrebanhou a classe operária” (Prado, 1983, p. 70), trazendo-a para sua criação literária. A empatia das personagens *snobs* pelos pobres – fruto de sua convivência com os marginalizados – altera, sem dúvida, a concepção do dândi huysmaniano. É o caso de Augusto Guimarães, personagem do conto *D. Joaquina*, que, na tentativa de desvendar a presença de uma velha prostituta, “uma pobre coitada que faz a rua à noite” (Rio, 1995, p. 25), passa a escrutá-la, até descobrir que, para D. Joaquina, a prostituição é um trabalho de sobrevivência, cumprido com a anuência dos filhos. Explica-se porque a práxis artística de João do Rio tem sempre espaços públicos como quadros de referência. Fabris (1992, p. 146) pondera: “Se a modernidade é sinônimo de aparência, não admira que João do Rio faça da rua o lugar por excelência da experiência da vida nervosa [...]. Lugar democratizador [...], no qual as diferenças se apagam, a rua é o verdadeiro cenário da modernidade”. É na rua, sobretudo, que ricos e pobres se ombreiam,

<sup>21</sup> Em seu *Prefácio escrito vinte anos depois*, Huysmans confessa que precisava discordar do engajamento ideológico proposto pelo seu amigo Emile Zola, *chef de file* do naturalismo (daí o título do livro).

<sup>22</sup> «Tel qu'un ermite [...], harassé de la vie, n'attendant plus rien d'elle».

<sup>23</sup> «Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge-acajou; l'algue marine, vert glauque; les rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle. [...]. Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de la salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre. [...] Il se sentit parfaitement heureux. (Huysmans, 1987., p. 45).

percebem-se diferentes e a fealdade salta aos olhos: “Oh! Como eram velhas! Havia faces encarquilhadas com tinta: cabelos pretos e dentaduras postiças” (Rio, 1995, p. 27). Na rua está o contraditório, o aberrante, como no antológico *O bebê de tarlatana rosa*, que mereceu de Graciliano Ramos o seguinte comentário:

Paulo Barreto, cronista admirável, tradutor de Oscar Wilde, redator da *Gazeta de notícias*, defendia Portugal, cortava os cabelos à escovinha, para evitar possíveis indiscrições raciais [...]. Não foi praticamente uma glória nacional. Nunca fez discursos na Câmara [...]. Como escrevia bem, teve um reduzido público e está hoje meio desconhecido. As suas obras não se exibem nas vitrines onde avultam numerosos livros estrangeiros e a abundante literatura indígena posterior ao modernismo. Sabemos perfeitamente que é o autor do *Bebê de tarlatana rosa*, mas vários cidadãos que, no concurso da Revista Acadêmica, acharam esse conto um dos melhores do Brasil, não o leram. Paulo Barreto, falecido há pouco tempo, desfrutava uma reputação moderada. Por isso a homenagem que lhe tributaram é modesta: ofereceram-lhe uma rua curta (Ramos, 1989, p. 203).

Aqui, quem narra não é um cidadão comum, como Honório, mas um narrador do mesmo *status* social elevado de Rodolfo Queirós e Pedro de Alencar. Fumando “um *gianaclis* autêntico” (Rio, 1978, p. 155), Heitor de Alencar abre a narração *in media res*. Recorrente na ficção do contista, o ato de fumar constitui um tópico nas formas artísticas francesas do princípio do século 20. Manet, por exemplo, retrata Mallarmé em posição ligeiramente inclinada (o que já aponta para uma descentralização da figura) tendo, entre os dedos, um charuto, e, sob a mão direita, páginas avulsas. Cézanne, em sua tela *Les joueurs (Os jogadores)*, põe, em primeiro plano, um jogador com um cigarro aceso à boca. Tristan Corbière (1992, p. 63), no poema *La rapsodie foraine et le pardon de Sainte-Anne (A rapsódia feirante e o perdão de Santa-Ana)* alegoriza a marginalidade do poeta moderno por meio do diálogo com uma mulher denominada “Miséria”, cujo dente negro aperta um cachimbo apagado. Paul Valéry (1991, p. 73) lembra os cafés parisienses envoltos na fumaça de cigarros e charutos: “[Eu] entrava em um daqueles cafés [...], que desempenharam um papel tão importante na elaboração das inúmeras escolas daquela época [...]. Verlaine aqui, Moréas ali, mantinham suas discussões terríveis sob as nuvens espessas de fumaça”. Estudando a coletânea *Dentro da noite*, Tindó Secco (1978, p. 38) associa o ato de fumar a um estado de excitação, visto que “o *gianaclis* cria todo um excitação, estabelecendo um maior *suspense* e aumentando a curiosidade dos ouvintes”. Como de hábito, os ouvintes formam um grupo heteróclito: “Havia no gabinete o barão André de Belfort, Anatolio de Azambuja de que as mulheres tinham tanta implicância, Maria da Flor, a extravagante boêmia, e todos ardiam em saber a aventura de Heitor (Rio, 1978, p. 155). Sobre essa técnica compositiva,<sup>24</sup> Orna Messer Levin (1996, p. 185), ancorada em uma matriz estilística, o esteticismo, considera que “os relatos distanciam o dândi dos acontecimentos narrados, porque eles o tornam uma espécie de espectador neutro”. No conto em tela, Heitor de Alencar, movido pelo desejo de “acanalhar-se e enlamear-se bem” (Rio, 1978, p. 157) narra uma aventura de carnaval “[que] foi sempre entre nós, uma festa de plebe. E de rua. Ventura

<sup>24</sup> Magalhães Jr. (1978, p. 140) considera essa técnica monótona: “Os contos de João do Rio, de enredos tão variados, tornam-se contudo, algo monótonos, em consequência da técnica quase uniformemente adotada pelo autor. Em geral, três ou quatro pessoas se reúnem num salão, à mesa de um bar, num clube, ou até num trem, para falar de suas relações. Uma delas logo domina a conversação, contendo [situações anormais].”

desalinhada de almas impetuosas e rudes. Alegria reloucada e pagã” ( Edmundo, 1938, p. 779.). No baile público do Recreio, frequentado por “gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge” (Rio, 1978, p. 157), é atraído por uma figura andrógina, fantasiada de bebê: “Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa” (Rio, 1978, p. 157.). A tarlatana, tecido popular e grosseiro; o rosa, símbolo de feminilidade e pureza; o bebê, conotando um ser em formação, refletem a euforia carnavalesca, não fosse um pequeno detalhe destoante: “Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão”. (Rio, 1978, p. 157). Figura andrógina, com uma voz “[que] permite alimentar o mistério (mulher? homem?” (Antelo, 1989, p. 49), ora designado por “ele”, ora por “ela”, (a insinuação de homossexualidade é uma prova da singular modernidade do autor), o bebê metaforiza a falsidade da cidade urbanizada:

— E o bebê?

— O bebê ficou. Mas, no domingo, em plena Avenida, indo eu ao lado do *chauffeur* [...] senti um beliscão na perna e *uma voz rouca* a dizer: “para pagar o de ontem”. Olhei. Era o bebê rosa, sorrindo, *com o nariz postiço*, aquele nariz tão perfeito. Ainda tive tempo de indagar: onde vais hoje?

— A toda parte! respondeu, perdendo-se num grupo tumultuoso. (Rio, 1978, p. 158, grifo nosso).

Valendo-se da máscara, cuja função consiste em dar uma identidade falsa à *persona* que a exhibe, o autor alude, simbolicamente, à descaracterização cultural e histórica do Rio de Janeiro, apontada em várias de suas crônicas, como nesta, intitulada *O velho mercado*: “Acabou de mudar-se ontem a praça do Mercado. [...]. Aquela mudança era [...] uma operação de cirurgia urbana [...]. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico?” (Rio, 1909, p. 213). Não estranha, de resto, que a brusca transformação da cidade colonial em uma *cidade catita*, (a expressão é de João do Rio), vivendo a euforia do “bota-abaixo”, constitua a viga mestra de sua invenção literária. O vínculo entre aparência (com quem pareço) e essência (quem eu sou) é rompido com a retirada do nariz postiço, diante de dois prédios emblemáticos da arte clássica, o que confere à cena um traço documental: o edifício das Belas Artes, “desolador e lúgubre” e o Conservatório de Música, com suas “sombas espessas”. Como assinala Raúl Antelo (1989, p. 47) “tudo se passa na região moderna da cidade, em torno à Avenida Central e sob a proteção das instituições que guardam o passado [...]”. Mais uma vez, o gesto brutal é passo a passo premeditado:

O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente... uma caveira com carne. (Rio, 1978, p. 162).

É de maior interesse a lembrança de Secco (1978, p. 24) ao assinalar a semelhança temática que, em *Uma palavra atrás da outra*, Josué Montello percebe entre este conto e o capítulo VII de *Mountlive*, de Lawrence Durrell (1912- 1990). É provável, porém, que o ficcionista

carioca, familiarizado como estava com revistas e editoriais franceses, tenha se inspirado neste poema de Jean Richepin (1849- 1926) intitulado *Carnaval*:

Decerto eu poderia  
A essa imortal paixão  
E atroz melancolia  
Sobrepôr um nariz de papelão  
[...].

E rindo e cochinando  
Excêntrico jogral  
Acompanhar o bando  
De mascarados neste carnaval  
[...].

Minhas lágrimas rolam  
E as lágrimas, mulher,  
O papelão descolam  
Da máscara risonha que eu trouxe. (*apud* Magalhães Jr. 1950, p. 355-357)

Então, o que é novo e significativo, em João do Rio, é a adoção de um tópico repesado pela racionalidade, que vai de par com a crueldade: o feio. Desde que Baudelaire derrubara a hegemonia do modelo estético edificante, a arte atinge uma exacerbação de sentidos formando o que Praz (1977, p.45) denomina “a estética do horrível e do feio”. Desdenhando a mimesis clássica, usufruindo da crise da representação já em voga na arte europeia com o expressionismo e o surrealismo, João do Rio rejeita os princípios ditados pela razão, a saber, o belo ideal. No lugar do acordo secular, perfeito e sereno, entre a arte e a natureza, as desavenças entre o homem e o mundo. O desfecho do conto traduz o diálogo conflituoso entre o narrador e a *cidade de fantasia*, representada grotescamente pelo nariz esfacelado do bebê: “Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (Rio, 1978, p. 163).<sup>25</sup>

Escritor deslocado na tradição da prosa literária brasileira, João do Rio afasta-se de suas matrizes literárias – Huysmans e Lorrain – usa a cidade como laboratório ficcional e realiza uma obra com personalidade própria, uma obra única, rica em imaginação e criação literária. Sem se sentir constrangido pela necessidade de respeitar padrões éticos, estéticos e religiosos, usa o insólito e adapta uma categoria literária – o dandismo, extraída de outros contextos históricos e sociais, à sua historicidade. Não tendo espaço para abordar outras tramas breves, limitei-me a um punhado de observações na certeza de que, mais adiante, uma pesquisa atenta poderá aprofundar as questões aqui esboçadas.

<sup>25</sup> Para Raúl Antelo (1989, p. 49), “Arrancar a máscara, deparando-se com uma cabeça sem nariz, descortina a imagem alucinante de contemplar a própria morte”.

## Referências

- AMADO, Gilberto. João do Rio. In: AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 57-81.
- ANTELO, Raúl. *João do Rio – o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.
- ASSIS BARBOSA, Francisco de. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- BRANDÃO, Gilda Vilela. Paris no imaginário cultural e literário do Rio de Janeiro *fin-de-siècle*. In: *Fronteira Z*, n. 29, dez 2022. p. 110-125.
- BRANDÃO, Gilda Vilela. O efêmero e o fait divers na crônica de João do Rio. In: *Aletria*, v. 29, n. 2. 2017. p. 103-118
- CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: CANDIDO, Antonio. *Teresina, etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 83-93.
- CARVALHO, Elysio. João do Rio. In: CARVALHO, Elysio. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907. p. 121-139.
- CORBIÈRE, Tristan. *Les amours jaunes*. Paris: Seuil, 1992
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- ELMANN, Richard. Os usos da decadência.: Wilde, Yeats, Joyce. In: ELMANN, Richard. *Ao longo do riocorrente – ensaios literários e biográficos*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11- 27.
- FABRIS, Annateresa. O Cenário e o espaço do trabalho: representações da modernidade na produção cultural brasileira (1900-1921). In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, n. 50, 1992. p. 145-150.
- FREITAS, Bezerra de. Prefácio ao conto *O bebê de tarlatana rosa*. Ilustrações Di Cavalcanti. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Lux, s. d. p. 11-23.
- GOMES, Renato Cordeiro. Frívola-City. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio – vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume / Damará, 1996. p. 79-87.
- GREEN, James. João do Rio e as ruas encantadoras da capital. In: GREEN, JAMES. *Além do carnaval – homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000. p. 94- 106.
- HUYSMANS, J-K. *À rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- IVO, Ledo. *João do Rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- LAFFON, Henri. Voir sans être vu. *Poétique – revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, n. 29, 1977.
- LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: La Table ronde, 1992.
- LEVIN, Orna Messes. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1952.

- MACHADO DE ASSIS, José Maria. Uns braços. In: MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Contos B*. Apresentação de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. p. 187-196.
- MAGALHÃES JR. Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
- MAGALHÃES JR. Raimundo. *Antologia de poetas franceses: do século XV ao século XVIII*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950.
- MERQUIOR, José Guilherme. Coppelius ou a vontade alienada. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks: 1996, p. 163-186.
- MEYER, Augusto. Da sensualidade na obra de Machado de Assis. In: *Lanterna Verde*, n.1. Rio de Janeiro, 1933. [editora não identificada] p. 23-37.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- NEVES MANTA, Inaldo. de Lyra. *A arte e a neurose de João do Rio: a individualidade e a obra mental de João do Rio em face da Psiquiatria*. Introdução Prof. Dias de Barros. Réplica Medeiros e Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro : Editora do autor, 1934..
- NOIRAY, Jacques. Introduction. In: L'ISLE ADAM, Villiers de. *Claire Lenoir et autres contes insolites*. Paris: Flammarion, 1984. p.5-20.
- PARENTE CUNHA, Helena. O espaço da rua e da noite. In: RIO, João do. *Os melhores contos*. São Paulo: Global , 1990.
- PRAZ, Mario. *La chair, la mort, le diable – le romantisme noir*. Paris: Denöel, 1977.
- PRADO, Antonio Arnoni. Mutilados da belle époque. Notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 68-72.
- RAMOS, Graciliano. Paulo Barreto, S. João Batista e D. Mariana. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 203-205.
- RIO, João do. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação e cultura; Instituto Nacional do Livro, 1978.
- RIO, João do. *O homem da cabeça de papelão – velho conto*. In: RIO, João do. *Rosário de Ilusão*: Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994..
- RIO, João do. *Cinematographo* (chronicas cariocas). Porto: Chardron, 1909.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.
- RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- VALÉRY, Paul. Existência do simbolismo. In: BARBOSA, João Alexandre. *Variiedades*. Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 63-77.