

# NOVOS ITINERÁRIOS DE JOÃO DO RIO: TECNOLOGIA E PERCEPÇÃO LITERÁRIA EM INÍCIOS DO SÉCULO XX

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO\*

**RESUMO:** Neste artigo vamos estudar a relação do espaço, um dos elementos primordiais da narrativa de ficção de João do Rio, com a paisagem técnica do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX. Acreditamos, pois, que artefatos modernos como o fonógrafo, o automóvel, o trem, o cinematógrafo e -por que não? - a imprensa, constituíram, no alvorecer do século XX, a parafernália técnica que se prestou muito bem ao serviço ideológico da época, condicionando as formas de percepção e sobretudo de dominação cultural. Tomaremos, assim, a simbologia da rua e seus possíveis desdobramentos na literatura de João do Rio como expressões culturais imediatamente vinculadas a esse período de vertiginosas transformações na área tecnológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** História literária; João do Rio; Rio de Janeiro; modernização e literatura

## NEW JOURNEYS OF JOHNFROMRIO: TECHNOLOGY AND LITERARY PERCEPTION IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

**ABSTRACT:** In this article, we are going to study the relation of space, one of the fundamental elements of João do Rio's fictional narrative, with Rio de Janeiro's technical landscape of the first two decades of the twentieth century. We believe that modern artifacts such as the phonograph, the automobile, the train, the cinematograph, and, why not, the press constituted, at the dawn of the twentieth century, the technical paraphernalia that suited the ideological service of that moment, conditioning the ways of perception and, especially, of cultural domination. So, we will take the symbolism of the street and its possible consequences in João do Rio's literature as cultural manifestations immediately linked to this period of vertiginous transformations in the technological area.

---

\* Docente do Departamento de Letras da UNICENTRO/Guarapuava

**KEY-WORDS:** Literary history, João do Rio (1881 - 1921), Rio de Janeiro, modernization and literature.

Para Nicolau SEVCENKO (1989), a cidade do Rio de Janeiro abre o século defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras. Aproveitando-se de seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e de sua condição de centro político do país, a sociedade carioca viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já também para as aplicações industriais. Sede do Banco do Brasil, da maior bolsa de valores e da maior parte das grandes casas bancárias nacionais e estrangeiras, o Rio polarizava também as finanças nacionais. Além disso, a cidade era o maior centro populacional do país, oferecendo às indústrias, que ali se instalavam em maior número, nesse momento, o mais amplo mercado de consumo e de mão-de-obra.

A inauguração da Avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória, em 1904, marcam os primeiros monumentos voltados à consagração de triunfo e dos anseios da nova burguesia. Esses atos foram o marco inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro. Era a “regeneração” da cidade e, por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. O segundo grande marco foi a Exposição Nacional do Rio de Janeiro, que trouxe a glorificação definitiva dos novos ideais da indústria, do progresso e da riqueza ilimitados. Na moda, o importante era agora ser chic ou smart, conforme a procedência do tecido ou do modelo. Com efeito, a democracia de arrivistas que ocupava o vazio deixado pela velha aristocracia e seu ethos não consegue instalar-se comodamente. É a época dos enriquecimentos milagrosos, das falsas fortunas, dos caça-dotes, dos especuladores e dos golpistas, que põem em alerta e angustiam os possuidores de capitais estáveis.

Assim, quatro princípios fundamentais regeram o transcurso da transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela maioria à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. A “República dos Conselheiros”, a “Regeneração” e o “Novo Jornalismo” criaram no Rio de Janeiro uma ambiência propícia à intelectualidade. O

automóvel, a elegância, o retrato no jornal, a carreira diplomática resumem em si quase que todos os anseios das novas gerações. Enfim, no Rio de Janeiro do começo do século, foi o processo de transformação urbana que deu o tom para a definição da atmosfera cultural da cidade; as relações sociais se estabeleceram como um sucedâneo do projeto urbanístico que as circunscreve (SEVCENKO, 1989). O espaço urbano perdia rapidamente suas conotações antigas, e passava a acenar como um símbolo dos novos tempos. Nesse espaço, a literatura se inscrevia e procurava novas rotas e percursos literários.

O amor de João do Rio pelas ruas vai muito além daquilo que Renato Cordeiro GOMES (1996) e Helena Parente CUNHA (1990) imaginam. A rua, em João do Rio, indica mais que um espaço imprevisível e em contínua mudança, circunscrito à vida urbana do Rio de Janeiro. Para nós, a rua de João do Rio vence suas fronteiras clássicas, historicamente definidas, através de abstrações e imagens que ultrapassam seus limites geográficos e temporais e sobretudo sua concepção usual. Jeffrey D. NEEDELL (1993), ao estudar a nossa Belle Époque tardia, coloca que, no período que abrange grande parte da produção literária de João do Rio, o discurso da necessidade de abertura de novas vias de transporte está em plena sintonia com a ideologia das reformas urbanas do Rio de Janeiro empreendidas nos anos 1903- 1906 pelo então prefeito Pereira Passos. A cidade do Rio de Janeiro recebia um tratamento paisagístico nos moldes europeus, sob o impacto das reformas do prefeito de Paris, Hussmann, nos planos de Pereira Passos:

*As demolições na Cidade Velha rivalizaram com a destruição dos bairros proletários por Haussmann. A ênfase na iluminação e na ventilação, por meio de ruas alargadas e novas vias, foi fundamental em ambas as reformas. A utilização de avenidas para conduzir o tráfego dos limites da cidade até o*

---

<sup>1</sup> “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, essas forças impessoais que nos escapam do domínio, onde se acham os personagens perigosos, malandros e marginais”. (CUNHA. 1990, p. 6); “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 Projero Oficial de modernização mistificadora que queria essas marcas do Rio empurradas para a obscura”. (GOMES, R. C, 1996, p. 68)

*centro caracterizava os dois planos, assim como a abertura de outras vias, que dirigiam o fluxo para fora do centro. (NEEDELL, 1993, p. 57)*

Enfim, junto com a proibição de algumas tradições comportamentaisscariocas, grandes obras parisienses foram adaptadas à geografia da cidade do Rio de Janeiro.

A abertura de novas ruas e avenidas era, portanto, um dos signos de transformação da cidade, e, na obra de João do Rio (1881-1921), toma-se transfiguração literária. Em “A rua”, texto introdutório de *A Alma encantadora das ruas (1910)*, João do Rio faz uma reflexão bastante acurada sobre a importância e o papel que a rua exerce na formação e transformação da paisagem e do indivíduo urbano. “A rua” se destaca, no livro, pelo aspecto formal e pelo tamanho em número de páginas (são 31 páginas), se comparado com os textos do mesmo livro que se seguem.

“A rua” segue uma divisão rígida, porém João do Rio não intitula as vias. Cada parte do texto, do início ao fim, parece focar um tema central: o amor pelas ruas, o *flâneur* como o estudioso da rua, a rua como um ser orgânico, o caráter das ruas, as crenças das ruas, a responsabilidade da rua pela diversidade de tipos e raças, o conflito entre as ruas, a rua como objeto de estudo do cientista social, o homem urbano, a rua como imagem dos sentimentos na poesia anônima e na literatura moderna e, finalmente, a rua como emblema da modernidade.

Ao nosso ver, a grande contribuição de “A rua” está na definição de modernidade que do texto podemos extrair. Partindo das peculiaridades das ruas, que, embora feitas em sua base de pedra e trabalho forçado, depois de prontas passam a ter vida própria, João do Rio mostra que elas modificam sensivelmente os homens, fazendo-os o seu “perpétuo escravo delirante” (RIO, 1910, p. 32): Paralelamente à rua das cidades, o narrador nos lembra da existência de uma outra rua, mergulhada no inefável de todos os homens:

*Há ainda uma rua, construída na imaginação e na dor; rua abjeta e má, detestável e detestada, cuja travessia se faz contra a nossa vontade, cujo trânsito é um doloroso arrastar pelo enxurro de uma cidade e de um povo. Todos acotovelam-se e vociferam aí, todos da rua da Alegria ou da rua da Paz, atravessando as betesgas (sic) do Saco do Alferes ou descendo do automóvel dos bairros civilizados, encontram-se aí e aí se arrastam, em lamentos, em ódio à Vida e ao Mundo. (R/O, 1910, pp. 32-33)*

Nessa rua. todos nós nos encontramos, e somos incontínuos orientados e en-

volvidos por sua sugestão sinistra: “No traçado das cidades ela [a rua abjeta] não se ostenta com as suas imprecações e os seus rancores. É uma rua esconsa e negra, perdida na treva, com palácios de dor e de choupanas de pranto, cuja existência se conhece não por um letreiro à esquina mas por uma vaga apreensão. Um irreduzível sentimento de angústia, cuja travessia não se pode jamais evitar”. (RIO. 1910, p. 33). Portanto, “não espereis nunca que o mundo melhore enquanto ela [a rua abjeta] existir. Não é uma rua onde sofrem apenas alguns entes, é a rua interminável, que atravessa cidades, países, continentes, vai de pólo a pólo; em que alanceiam (sic) todos os ideais, em que se insultam todas as verdades, onde sofreu Epaminondas e pela qual Jesus passou”. (RIO, 1910, pp. 34).

A rua de que fala João do Rio é pura abstração. Trata-se de uma rua imaginária e interminável que atravessa cidades, países e continentes. Essa rua, sediada tão-somente na memória, reflete o inesgotável desejo de todos nós em estabelecer canais de comunicação em diversos domínios, que se expandem através de novas conquistas e da descoberta de novos horizontes. A rua, como símbolo, pode significar essa busca do ser humano, essa necessidade extremamente humana que, na literatura do autor, pode ser perfeitamente observada na expansão das linhas férreas para áreas fora da cidade, ainda desconhecidas pela sociedade letrada da época. A rua, tomada nessa acepção, atribui à literatura de João do Rio perspectivas renovadas não observadas na sua fortuna crítica. Como veremos, João do Rio ultrapassará as fronteiras do Rio de Janeiro, fazendo uma literatura que dialoga *pari passu* com a modernização tecnológica do País, embalada pela euforia econômica e pelas promessas de um futuro próspero para a nação brasileira. São ilusões da modernidade que João do Rio soube muito bem registrar no momento de sua aparição, com uma visão cinematográfica condicionada por sua lente absolutamente literária.

A literatura de João do Rio representa uma fase de transição violenta na vida cotidiana dos brasileiros. Nela, podemos observar o flagrante movimento de percepção do autor ao tentar captar as transformações sociais mais profundas em seu estado mais latente. Essas transformações não só mexem com a vida das pessoas, mas também as destituem de suas insígnias identitárias mais fortes, quando não, a sua própria dignidade moral. A inserção do bonde elétrico na capital da República Brasileira contribuiu para a marginalização repentina de muitos brasileiros, obrigados a recondicionar, de um dia para o outro, suas principais escolhas sociais. Os velhos cocheiros, por exemplo, se viram obrigados a abandonar seus postos sem a mínima garantia social. A denúncia nostálgica do narrador João do Rio ao presenciar o fim

das velhas profissões, no seu momento crítico, não o impede, contudo, de se regozijar com essa mudança. Depois de tomar o bonde da Central, o narrador observa, leniente, a tarde que lentamente cai (RIO, 1910).

Na América do Sul, o bonde elétrico apareceu pela primeira vez em outubro de 1892. A Companhia Jardim Botânico, no Rio, deu o primeiro passo, ligando o Largo do Machado ao Largo da Carioca (BENÉVOLO, 1953). Os bondes foram, aos poucos, se espalhando pela cidade do Rio de Janeiro. Neles, João do Rio reconhecia a fervilhante vida carioca: “Se tomardes um bonde modesto, encontrareis o palpite do bicho em verso nas costas do recibo; se entráis nos *tramways* de Botafogo. o recibo convida V. ex. numa quadra a ir a Copacabana”. (RIO, 1910, pp. 295-296). Apesar dos bondes elétricos inicialmente terem representado uma ameaça social, ao deitar fora os velhos cocheiros e os últimos burros (RIO, 1911), eles foram tomando paulatinamente feições menos sinistras. ao apressar hábitos sociais bastante enraizados na estrutura social. Então, o bonde foi rapidamente assimilado pela população e se tomou num elemento indispensável ao convívio social no Rio de Janeiro.

Na verdade, João do Rio tem uma grande inclinação para deslocamentos, um curioso fascínio por viagens. É com encanto que, em *Portugal d’agora (1911)*, narrador ouve, deslumbrado, a confissão de um escritor que diz ser possível deslocar-se de Moscou a Vladivostok em, aproximadamente, 12 dias de viagem por estrada de ferro (RIO, 1911). Contudo, João do Rio só se aventurará para outros itinerários quando as linhas férreas nacionais o permitirem. Do centro do Rio, as linhas de bonde tomarão direções para áreas da cidade ainda desconhecidas. Em seguida, as locomotivas tomarão o lugar dos bondes e iniciarão uma investida histórica para o interior e para fora do Estado do Rio de Janeiro. A estrada de ferro, tomada a segunda rua de João do Rio, dará ao escritor a oportunidade de fazer deslocamentos muito maiores.

Os contos “Dentro da Noite” e “Última Noite”, ambos pertencentes ao livro *Dentro da Noite* (1910), apresentam uma peculiaridade em sua construção que nos obriga a retomar alguns de seus aspectos principais, no que diz respeito fundamentalmente à evolução do protagonista da trama num espaço, no comboio de um trem, em contínuo movimento. O que nos mais interessa na leitura desses contos é acompanhar uma tendência na literatura de João do Rio. Nesses contos, podemos perceber que o autor vai se interessando cada vez mais por deslocamentos maiores, à procura de novos itinerários e roteiros literários que ultrapassam os limites da cidade do Rio de Janeiro. Antes, porém, faremos um rápido comentário sobre o

livro de contos de João do Rio, uma vez que, dentro dessa modalidade literária. João do Rio é, com *Dentro da Noite*, um escritor ainda estreante.

João do Rio dedicou a publicação de *Dentro da Noite* a Felix de Pacheco, poeta simbolista e redator que, por algum tempo, escreveu no então famoso *Jornal do Comércio*. O escritor já o havia referendado em *O Momento Literário* (1905) como um poeta injustiçado pela política cultural da época:

*No Rio as coisas são assim. Quem deseja vencer, deverá começar demolido, porque, no fim de contas, só essa fúria iconoclasta pode ter a virtude de arrombar a porta e facilitar a entrada. Fora disso, o que resta é apenas a docilidade passiva, o respeito aos medalhões, a subserviência miserável e ignóbil - elemento seguro e infalível para a subida rápida. (RIO, 1905, p. 170)*

Com essa explícita referência ao meio literário no qual se inscreviam as produções artísticas de Felix Pacheco e de muitos outros escritores de mesma situação na época, João do Rio mostrava-se cômico da posição que encontrava a literatura de seu amigo no meio intelectual e artístico. Mais tarde, em 1910, ano da publicação de *Dentro da Noite* e sua entrada na Academia Brasileira de Letras, o cronista (contista, romancista e dramaturgo) percebeu na pele, e com maior clareza a dificuldade de aceitação de sua literatura no meio seleto de críticos pertencentes à Academia, pois pertencia ao mesmo paradigma da de Felix Pacheco, sendo levado a refletir, por conta disso, sobre o próprio *prestígio* que gozava ante a elite cultural da época. Nestor VITOR (1969), representante da nova geração literária, malgrado os esforços, não conseguiu reabilitar essa literatura que corria à margem.

A literatura de João do Rio não foi, com certeza, uma necessidade para a porção nobre e conservadora de críticos e leitores contemporâneos do Rio de Janeiro; mas, em tempos atuais, ela tornou-se uma exigência, uma literatura restituída que através do seu resgate histórico acena para a remodelação de nosso espírito crítico, porque nela se articulam a consciência histórica de uma época - quando o autor demonstra uma preocupação deliberada em registrar o comportamento e o momento da vida cotidiana carioca - e a ficção. Sua arte, outrossim, aproxima-se sobremaneira do grupo no qual se insere Felix Pacheco, constituído por simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo. Esse grupo, por sua vez, se opõe à camada de intelectuais e artistas que se soldava aos grupos arrivistas da sociedade e da política do período (SEVCENKO, 1989).

Portanto, João do Rio sabia, ao publicar *Dentro da Noite*, que sua obra encontrava-se numa zona fronteira entre o *arrivismo* e o *raté* político e literário. Ou seja, de um lado, João do Rio se via num grupo seletivo de artistas pertencentes à Academia da qual já era membro, buscando, por isso, um diálogo mais profundo com os *nobres* acadêmicos; por outro lado, estava filiado esteticamente a uma classe de escritores considerados menores, embora de grande reputação na imprensa e no meio público, de forma que atingia, influenciava e formava uma gama de leitores novos em pouco tempo de manifestação intelectual e artística. Assim, devemos ler *Dentro da Noite*: uma literatura meio nobre e meio bastarda ao mesmo tempo.

O conto “Dentro da Noite”, que dá o nome ao livro, não é simplesmente uma história de sadismo. Rodolfo e Justino se encontram num vagão de trem às onze da noite, em pleno movimento nas imediações periféricas do Rio. Surpreendendo-se com o amigo àquelas horas, Justino o interpela lembrando-o da súbita apatia de Clotilde, ex-noiva de Rodolfo. Este, então, explica-lhe a causa, dizendo-lhe que a agonia de Clotilde e seu desaparecimento repentino estão intimamente ligados à sua tara ninfomaníaca de espetar o braço de sua ex-noiva com alfinetes. Descobertos pela criada e, conseqüentemente, pela família, Rodolfo afugentou-se. Clotilde, envergonhada e abandonada, chorava com a desgraça ocorrida em sua vida. Porém, naquele trem, depois de ter deixado Clotilde e experimentado muitas outras mulheres, Rodolfo estava a procura de uma moça magra, que pudesse saciar-lhe sua loucura:

*Eu era ridículo e pavoroso. Dei então para agir livremente, ao acaso, sem dar satisfações, nas desconhecidas. 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. Eu peço desculpa. Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes. (RIO, 1910, p. 9)*

Quando lemos este conto, o que nos impressiona não é simplesmente a história de sadismo em si, mas como ela é construída. A narração começa em diálogo direto, sem uma prévia preparação ou apresentação das personagens por parte do narrador. Há analepses. Há paradoxos wildeanos. E há também uma relação inusitada entre a movimentação do trem e a performance das personagens. Além disso, a posição e a postura cínica do narrador, um suposto ente que, fingindo

dormir, escuta e relata o diálogo entre Rodolfo e Justino, suspendem e dão, ao mesmo tempo, dinamicidade à narrativa, num jogo de vai-e-vem análogo ao zigue-zaguear dos comboios do trem. Acresce-se, ainda, que a perspectiva adotada pelo escritor, ao elaborar um conto cuja história se passa num vagão de trem, confirma uma tendência irrefutável em sua literatura: tornar o interior de ambientes mecânicos num espaço privilegiado para a sua produção literária.

“Última Noite” narra a história de Armando. História, pois, muito parecida com a dos mendigos e desempregados da cidade desse período, que compulsoriamente eram banidos do lar e remetidos às ruas, pensões e tabernas da cidade: “Ele viera da terra remetido a um tio padre que vivia em mancebia com uma cabrocha gorda para os lados da Penha. (...) Por causa da cabrocha o tio despachara-o para uma taberna da cidade”. (RIO, 1910, p. 212). Após dois anos na taberna, despedido pelo patrão, o rapaz já “era um homem, completara vinte anos, conservara rijos os músculos e cheia de ambições a alma. Entretanto estava ali; na calçada, como um trapo, ao deus-dará da vaga humana, sem trabalho, sem morada”. (RIO, 1910, p. 211).

A situação desse jovem desiludido reflete muito bem a circunstância em que se encontrava a massa pobre e excedente do Rio de Janeiro de inícios do século XX. Sensível às artes, sobretudo ao Teatro, pois Armando arrumava tempo para acompanhar, clandestinamente, as companhias de teatro que se apresentavam à noite, na cidade do Rio. Mas, é jogando bilhar que Armando consegue dinheiro suficiente para tomar um caldo verde na casa de pasto da Rua do Espírito Santo e, ainda, comprar um bilhete de trem, para ida e volta do subúrbio da cidade, num vagão de segunda classe.

Ilusão e realidade se cruzam na breve existência de Armando como na de muitos pobres e marginais espalhados pela cidade. O jovem, já então vagabundo, procura esquecer suas tristezas e agruras ao se interessar, cada vez mais, pelas companhias teatrais amadoras da cidade. Com uma delas, Armando ganha intimidade e pode, por trás dos bastidores, acompanhar e observar de perto toda a preparação e *performance* do trabalho do contra-regra, de coristas e atores principiantes na apresentação de um espetáculo. Depois de um leve sono no camarim, já findo o espetáculo, Armando resolve ir à Central. Na estação há uma chusma de pessoas pobres, desvalidas e prostitutas. Pessoas que, como ele, decidem, por não haver nenhuma outra opção, ir para estação de trem da cidade.

Se hoje observarmos os arredores de nossa própria cidade, notaremos que nela há próximo à velha estação rodoviária, pessoas marginalizadas que ali se

reúnem e tentam sobreviver. A estação ferroviária ou mesmo rodoviária como nós conhecemos hoje é, além de um meio de vida para pessoas que não tiveram outro, uma esperança para elas, pois é a partir dela que fazem grandes deslocamentos, e esses deslocamentos representam para elas a possibilidade de uma vida melhor. São ilusões que as máquinas provocam no inconsciente das pessoas que tiveram suas consciências mutiladas pela incapacidade delas mesmas de reverter esse quadro desfavorável em uma situação de proveito. A inserção de máquinas no Brasil esteve condicionada para o proveito e domínio apenas de um grupo pequeno de pessoas, de modo que suas consciências são preservadas, porque as máquinas fazem com os seres humanos aquilo que as pessoas são incapazes de fazer com as próprias mãos.

O olhar do narrador adota a perspectiva da personagem. O narrador descreve, com paciência, toda a trajetória de Armando na estação da Central, desde a sua chegada até o seu embarque: “Pouco depois soaram campainhas. O chefe do trem acenou para o maquinista com um lanterna de vidros vermelhos e verdes, um silvo partiu, houve um ranger de ferros. O trem moveu-se, a princípio devagar, depois vertiginosamente, deixando na corrida louca o renque do casario, as duas fitas dos combustores”. (RIO, 1910, p. 217).

Do centro para a periferia, Armando divide o vagão do trem com um número reduzido de passageiros. São pessoas que, como ele, passaram a noite em claro na cidade: “Havia gente vinda dos bailes, das tipografias, do trabalho, e muitos, também como Armando, lá se achavam apenas para passar algumas horas fora do relento. Uns vinham estirados sobre os bancos; outros apenas cochilando. Armando reconhecia-os, sem pena, indiferente”. (RIO, 1910, p. 217). Na volta para o centro, Armando divide o vagão com os operários que, bem cedo, tomam o trem para chegar a tempo no local de trabalho.

Entretanto, Armando dorme e sonha praticamente em todo o trajeto da viagem. Acorda já na volta do trem do subúrbio. Armando, entristecido, com fome, com saudades do conforto da mãe, vai até a plataforma do vagão e, para olhar a noite que lentamente desaparece, senta-se à escada ligada à plataforma do trem. Em seguida, estende a mão para tentar pegar uma corrente de ar, entre um comboio e outro, desequilibra-se e cai, sendo esmagado pelas rodas do vagão posterior sem que ninguém dê por sua presença: “O corpo caiu. As rodas do outro vagão esmagaram qualquer coisa. O trem continuou na luminosidade da manhã. E ninguém do trem reparou naquele fim de vida tão desconsolada, sob o calor do sol que começava...” (RIO, 1910, p. 220).

Na leitura deste conto, devemos estar atentos a dois fatos, um de ordem eminentemente literária e outro, embora também correlacionado ao primeiro, de natureza social. Deixaremos o aspecto da lua de lado, pois esse aspecto foi observado e estudado por Gentil de FARIA (1988) em trabalho já publicado. A lua aparece, no conto, como a consoladora dos miseráveis, nada devendo à influência de Oscar Wilde: “A lua cheia, muito lânguida e muito pálida, estende pela cesaria a poesia misteriosa da sua luz. Oh! a velha lua! Como consola os tristes e os desgraçados! Armando vai indo a pé, olhando o céu, olhando a lua”. (RIO, 1910, p. 216). O aspecto literário que gostaríamos de ressaltar está no uso do vagão de trem para a criação literária. João do Rio, ao elaborar esse conto, usa o interior do trem como um recurso estilístico para a elaboração de uma ambientação sensível às transformações do estado de espírito de suas personagens. Trata-se de consciências em transe, em constante desequilíbrio.

Outro aspecto ligado a essa crise de consciência é a exposição de seres abaixo da condição humana. Nisso reside a preocupação social que o escritor parece denunciar. O trem que aparece em “Dentro da Noite” reaparece em “Última Noite” com uma crueldade mais intensa. Essa máquina moderna, ao mesmo tempo em que alimenta a esperança dos pobres, os devora: “O trem continuava a galopar pelos campos dourados do sol nascente. (...) Uma corrente [de ar] pendia entre o vagão em que estava [Armando] e outro vagão. Inconscientemente estendeu a mão. Seria tão interessante pegá-la. Mas custava. Tudo no mundo custa”. (RIO, 1910, pp. 219-220). A inundação crescente de cidadãos marginalizados em áreas próximas à estação de trem da cidade sinaliza que, no País, a modernização não significou uma melhoria na qualidade de vida para grande parte da população.

O itinerário das personagens de João do Rio se amplia em *A profissão de Jacques Pedreira* (1992), e toma proporções menos sinistras. O deslocamento opera-se através da linha férrea que liga a cidade do Rio a Petrópolis. No romance, a cidade do Rio funciona como vitrine, espaço formidável para recepções e chás das cinco exuberantes e extremamente onerosos, e, também, lugar privilegiado para eventuais cavações políticas e negócios financeiros milionários. *A profissão de Jacques Pedreira* inicia com a descida, de Petrópolis para o Rio, da família Pedreira, no mês de abril. No outono, era hábito da família dar recepções na cidade do Rio; no verão, a família voltava para a região fluminense.

Esse hábito era um costume iniciado na Corte. No período republicano, os recém-enriquecidos em transações financeiras decidiram preservar a tradição, construindo seus *palacetes* na mesma região. Embora o período histórico retrata-

do no romance corresponda ao período republicano, a família Pedreira não se enquadra no perfil dos novos ricos, apesar de o assim representar. Trata-se de uma família tradicional do Rio arruinada financeiramente, que tenta ostentar uma situação de prosperidade econômica. Com isso, a família atrairia a atenção de pessoas ilustres e influentes da República, na esperança de restabelecer sua posição econômica no meio social.

A Mme. Gomes Pedreira salta na Prainha (RIO, 1992), estação de trem para Petrópolis construída pelo Barão de Mauá, no Largo da Prainha, ao lado do morro de São Bento, hoje o Bairro da Saúde (VALENÇA, 1992). A Estrada de Ferro de Mauá ligava a Raiz da Serra de Petrópolis ao litoral, perfazendo 16,190km. O projeto de Mauá tinha como um dos principais objetivos estabelecer uma via de comunicação entre o Rio de Janeiro e o vale do Paraíba (BAPTISTA, 1942). Em 1852 foi iniciada a construção da ferrovia; em 1854 foi inaugurada a estação de Frágoso, no km 14,500; e, em 1856, a ponta dos trilhos chega finalmente à estação de Raiz da Serra. Sua construção era lenta, perfazendo uma média de 8,7km ao ano. Os trilhos, de 32kg por metro, eram de duplo boleto, sendo fixados em *panelas* (Sistema *Greave*), de acordo com o padrão da época. Por fim, a bitola, que nas outras ferrovias não foi mais utilizada, era de 1,68m. A expansão da linha de Mauá só se daria em 1891, 37 anos depois do início da empresa de Mauá (BENÉVOLO, 1953).

Ao ler *A profissão de Jacques Pedreira*, Flora SÜSSEKIND (1992) não deixa de observar a presença marcante de uma eloqüente paisagem técnica no romance: “Uma presença /.../ poderosa da cidade, de um horizonte técnico em formação (no qual biógrafos, cinematógrafos, relógios de pulso e *matches* de velocidade sinalizam alterações na percepção cotidiana), em particular de um de seus elementos- o automóvel-, e de um movimento característico do processo industri-al em curso, inclusive no campo da literatura - a série” (SÜSSEKIND, 1992, p. IX). Como símbolos, a cidade, a série e o automóvel são rastreados por Flora SÜSSEKIND (1992) no corpo do romance e entrevistados em muitas outras obras de João do Rio. Contudo, esses elementos que organizam o material discursivo de Flora SÜSSEKIND (1992) são aquilo que, na literatura do autor, está mais em evidência. Isso não significa que tais elementos não devam ser explicitados atra-vés de um discurso crítico, como SÜSSEKIND (1992) muito bem empreendeu.

Na verdade, a análise elaborada por Flora SÜSSEKIND (1992), sobretudo em seu *Cinematógrafo de Letras* (1987), nos possibilitou visualizar a literatura de João do Rio por um viés absolutamente inovador. O pioneirismo de sua análise

ajudou a desautomatizar uma leitura crítica canônica que até fins da década de SC do século passado ainda prevalecia. Os primeiros trabalhos que tentaram resgatar a literatura de João do Rio estiveram seriamente comprometidos com a idéia de que o escritor carioca devia ser lembrado a partir de sua “dívida” com o “decadentismo”. Nem mesmo Antonio CANDIDO (1996) foi capaz de fazer uma leitura de João do Rio menos unilateral, considerando *A correspondência de uma estação de cura* um romance “leve e agradável” (CANDIDO, 1996, p. 54), bastante circunstancial. O conservadorismo da leitura de CANDIDO (1996) o impediu de, por exemplo, investir na imagem surpreendente do trem, a caminho de Poços, retratada em uma das cartas que organizam o romance epistolar de João do Rio.

Também inserido na campanha de reabilitação da literatura de João do Rio, Antonio CANDIDO (1992) traça, com “Radicais de ocasião”, texto originalmente publicado na revista *Discurso* (n. 9), de 1978, uma peculiaridade de João do Rio em conformidade com os homens que, embora descompromissados com a revolução, em algum período ou apenas em algum instante da vida fizeram alguma coisa pela causa revolucionária. Como um “radical de ocasião”, João do Rio se revelou, em textos esparsos ao longo de sua produção jornalística e literária, como um imprevisto observador da miséria. Se, contudo, deixarmos de lado os aspectos puramente ideológicos que animaram a argumentação de CANDIDO (1996; 1992), veremos que pouca coisa sobrevive de importante na leitura que o militante marxista elabora sobre João do Rio. Isso volta a se confirmar quando, a propósito da publicação de *A correspondência de uma estação de cura* (1992), CANDIDO (*ln: RIO, 1992*) oferece, como prefácio ao livro, o artigo “Atualidade de um romance inatural”. Nesse artigo, CANDIDO (*ln: RIO, 1992*) retoma a sua concepção de João do Rio como um radical de ocasião<sup>2</sup> e assinala que, mal grado as banalidades do tom e da visão

---

<sup>2</sup> “Na sua carreira João do Rio foi ficando cada vez mais inclinado para o lado oficial e desfrutável da vida, mas no começo era sensível às injustiças e mostrou interesse pelo pobre, o irregular, o humilhado. Este romance [*A correspondência de uma estação de cura*] tem traços disto: ao lado do cronista fútil surge o observador misericordioso da desgraça e o espectador compreensivo da malandragem. Algumas das melhores cartas são devidas aos problemas de um agenciador de artistas, mordedor e bom sujeito; e a cena mais elaborada está na carta de um neurastênico de alta sociedade que descreve a visita a uma pobre velha deformada pelo reumatismo, desfigurada por chagas e pústulas, na pior miséria”. (CANDIDO, 1992, p. XIII)

de mundo presentes na obra, o que salva com felicidade é a técnica epistolar empregada pelo autor.

A ausência dos trabalhos de Flora SÜSSEKIND (1987; 1992) e, é claro, do louvável esforço que os membros da Fundação Casa de Rui Barbosa empreenderam, seria uma lacuna no estudo que estamos propondo neste artigo, porque nossa intenção crítica originou-se, em grande parte, a partir desses primeiros estudos críticos elaborados pela Casa de Rui Barbosa. Por outro lado, esses estudos fomentaram a cristalização de uma leitura crítica sobre a literatura de João do Rio que a associou invariavelmente à imagem da cidade. Mas que cidade? A cidade do Rio de Janeiro. Então, mais uma vez caímos, na década de 90 do século passado, no reducionismo crítico.

Não obstante, se empreendermos uma releitura dos estudos críticos que partiram da Casa de Rui Barbosa, notaremos que esses estudos apontam para uma discussão mais ampla sobre a posição da literatura de João do Rio no cânone da literatura brasileira. Os estudos de Flora SÜSSEKIND (1987; 1992) sobre João do Rio, ao rever o período “pré-modernista” da literatura brasileira, nos levam a repensar os paradigmas literários e a importância do escritor na formação de uma mentalidade *modernista* em literatura, que se oficializaria com a Semana de 22. Acreditamos e nos esforçamos para elucidar nesse texto que a literatura de João do Rio acompanha, de perto, a modernização do País, tomando como símbolo as locomotivas e estradas de ferro que avançam para o interior do Brasil. Para nós, as locomotivas têm tanto a dizer quanto os automóveis disseram para Flora SÜSSEKIND (1987; 1992). Esse encantamento pela técnica e o uso de uma literatura que traduz a força desses novos maquinismos suplantaram as bases de uma literatura moderna, se bem que ainda não modernista.

O romance *A profissão de Jacques Pedreira* (1992) tem, como epílogo, Jacques de volta para Petrópolis, no mesmo trem que trouxera Mme. Pedreira, no início do romance. Após um período turbulento de recepções espetaculares, flertes e peripécias amorosas, cavações políticas, *matches* e aventuras com *cocottes* francesas, Jacques é surpreendido pela possibilidade de fazer carreira diplomática. As boas relações da família Pedreira com as famílias de destaque no meio político, bem como as simpatias sedutoras de Jacques junto às mulheres, fizeram do jovem desocupado e sem profissão um ascendente diplomata. Não obstante, o que mais nos chama a atenção sobre o desfecho do romance é a cena final, onde Jacques, a caminho de Petrópolis, ouve, no vagão de trem, as conversas de um homem distinto da sociedade carioca, pertencente também ao círculo de amizades da

família Pedreira.

Jacques toma o trem na Estação da Gamboa. No comboio de Jacques havia mais um outro passageiro, com quem trava palestra. A conversa gira em tomo de viagens à Europa, de formidáveis cartões postais e de pessoas famosas internacionalmente. Jacques, ao saltar em Petrópolis, descia com a irradiante vontade de conhecer a Europa tanto quanto o ilustre companheiro de vagão. Ora, se refletirmos um pouco sobre a forma do romance, perceberemos que *A profissão de Jacques Pedreira* inicia com um deslocamento e finaliza com um outro, em sentido contrário. Isso, além de confirmar uma peculiaridade da literatura do autor, aponta para mais uma tendência que se prende com exclusividade ao romance: a tragicidade da personagem central do romance, Jacques, está ironicamente disfarçada pelo narrador de João do Rio. A eleição de Jacques à diplomacia, a representante dos interesses políticos nacionais, sinaliza que, no Brasil, os seus representantes são escolhidos por meio de procedimentos escusos. O mérito de Jacques ao cargo é completamente questionável, mas é ele uma das figuras alegóricas que irá conduzir o País. Assim, o sucesso da família Pedreira é o atestado de óbito da política brasileira. Crítica bastante ácida para um “radical de ocasião”.

À guisa de conclusão, fecharemos por ora nosso estudo com a leitura do conto “O homem da cabeça de papelão”, das páginas de *Rosário da Ilusão* (In: MARTINS, 1972). Parodiando o estilo de uma lenda, o narrador fala de um País conhecido como Sol. Afluíam para a capital desse País mendigos e parasitas não muito diferentes dos que afluíam para a capital da República Brasileira. Para fazer sucesso no País do Sol é imprescindível não ter idéias próprias e não dizer jamais a verdade. Antenor, protagonista do conto, era a exceção, contrariava a família dizendo o que pensava e agia diferente dos outros em tudo. Para o tio, o sujeito solar devia ser bacharel e bastante lisonjeiro para conseguir um emprego público, de deputado ou ministro. Porém Antenor, insistindo em ser honesto e cheio de idéias, acaba se segregando cada vez mais da sociedade do País do Sol. Perde amigos, o apoio de parentes, a namorada e o emprego. Antenor, desiludido, acha que há algum problema com sua cabeça e resolve, depois de uma consulta ao relojoeiro, trocá-la por uma de papelão, enquanto sua cabeça *desarranjada* fica na relojoaria, para um eventual conserto.

De posse da nova cabeça, a de papelão, Antenor rapidamente consegue, por meio de uma porção de novos amigos e de contatos com pessoas influentes da sociedade, reatar os laços com os parentes e ser eleito deputado. Passados alguns anos, se recorda da cabeça que deixara ao relojoeiro. Com a cabeça de Antenor em mãos, o relojoeiro se surpreende com sua perfeição, mas, por segurança, Antenor decide continuar com

a cabeça de papelão, alegando que, com uma cabeça dessas, não seria muito prudente utilizá-la no País do Sol. Com a cabeça de papelão, a personagem estava se dando muito bem na sociedade, e era exatamente isso que importava. A conduta de Jacques não é muito diferente da conduta de Antenor depois da troca de sua cabeça pela cabeça de papelão. As frases, o gosto pela moda e o fascínio de Jacques Pedreira por viagens refletem o gosto frívolo de uma elite social em vigência, sem nenhuma preocupação em refletir sobre os problemas mais graves da sociedade. A ausência de um critério coerente em política nacional foi um fator decisivo para o declínio da tão sonhada República Velha.

Isso posto, podemos aventar, finalmente, que a técnica/tecnologia é, para João do Rio, a maquiagem do ser humano. A tecnologia dá ao indivíduo a sensação vertiginosa de estar completamente no mundo, onde todas as potencialidades do ser são efetivadas em instantâneos que, enquanto duram, caracterizam o sentido da vida. A técnica, adotando essa perspectiva, é, em outras palavras, um exagerado amplificador da vida humana. Sem a técnica, o homem não seria capaz de “mentir”, de criar atmosferas sem as quais não poderia jamais persuadir e iludir a precariedade da própria existência. Enfim, a técnica em João do Rio, num sentido mais profundo, pode ser entendida como a tradução da vontade de poder de Nietzsche. A única possibilidade de vir-a-ser. Artefatos modernos como o fonógrafo, o “biógrafo” [entendido como o aparelho imediatamente anterior ao cinematógrafo], o automóvel, o trem, o cinematógrafo e - por que não? - a imprensa, constituíram, no alvorecer do século XX, a parafernália técnica que se prestou muito bem ao serviço ideológico da época, condicionando as formas de percepção e sobretudo de dominação cultural.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, J. L. *O surto ferroviário e seu desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional - Instituto Histórico, 1942.

BENÉVOLO, A *Introdução à História Ferroviária do Brasil: estudo social, político e histórico*. Recife: Folha da Manhã, 1953.

CANDIDO, A. “Atualidade de um romance inatual”. In: RIO, J. do. *A correspondência de uma estação de cura*. 3. ed. São Paulo: Scipione; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Minas Gerais: Instituto Moreira Salles, 1992.

\_\_\_\_\_. “Cartas de um mundo perdido”. In: \_’ *Recolles*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Radicais de ocasião”. In: \_’ *Teresina Etc*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CUNHA, H. P. “O espaço da rua e da noite”. In: RIO, J. do. *Os Melhores Contos de João do Rio*. São Paulo: Global, 1990.

FARIA, G de. *A Presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.

GOMES, R. C. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

NEEDELL, J. D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*. Nova Edição. Rio de Janeiro: H. Gamier, 1910.

\_\_\_\_\_. *A correspondência de uma estação de cura*. 3. ed. Texto apurado pela 1. edição, de 1918, por Adriano da Gama Kury; notas de A.G.K. e Alexandre Eulalio. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione: Instituto Moreira Salles, 1992.

\_\_\_\_\_. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. Estabelecimento de texto e notas por Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione: Instituto Moreira Salles, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: H. Gamier, 1910.

\_\_\_\_\_. “O Jwmem da cabeça de papelifu”. In: MARTINS, L (seI.) *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: MEC-Sabiá, 1972.

\_\_\_\_\_. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Gamier, 1905.

\_\_\_\_\_. *Portugal d’agora*. Rio de Janeiro: Gamier, 1911.

\_\_\_\_\_. *Rosário da ilusão...* Lisboa: Portugal-Brasil; Rio de Janeiro: Americana [1921].

\_\_\_\_\_. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Gamier, 1911.

SEVCENKO, N. *literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. “O cronista & o secreta amador”. In: RIO, J. do. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione: Instituto Moreira SaBes, 1992.

VALENÇA, R. T. “Notas ao texto”. In: RIO, J. do. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione: Instituto Moreira SaBes, 1992.

VITOR, N. “As Religiões no Rio por João do Rio (Paulo Barreto)”. In: *Obra Crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.