

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Sabrina Ferraz Fraccari

**ESTUDO DA PERSONAGEM E REVERBERAÇÕES DA ESTÉTICA
DECADENTISTA NA OBRA “DENTRO DA NOITE”, DE JOÃO DO RIO**

Santa Maria, RS
2022

Sabrina Ferraz Fraccari

**ESTUDO DA PERSONAGEM E REVERBERAÇÕES DA ESTÉTICA
DECADENTISTA NA OBRA “DENTRO DA NOITE”, DE JOÃO DO RIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS
2022

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Fraccari, Sabrina Ferraz
Estudo da personagem e reverberações da estética
decadentista na obra "Dentro da noite", de João do Rio /
Sabrina Ferraz Fraccari.- 2022.
149 p.; 30 cm

Orientador: Pedro Brum Santos
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2022

1. Literatura brasileira 2. João do Rio 3. Dentro da
noite 4. Decadentismo 5. Romances de sensação I. Santos,
Pedro Brum II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, SABRINA FERRAZ FRACCARI, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Sabrina Ferraz Fraccari

**ESTUDO DA PERSONAGEM E REVERBERAÇÕES DA ESTÉTICA
DECADENTISTA NA OBRA “DENTRO DA NOITE”, DE JOÃO DO RIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Aprovada em 04 de abril de 2022:

Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)
(Presidente/ Orientador)
(por videoconferência)

Orna Messer Levin, Dra. (UNICAMP)
(por videoconferência)

Lucas da Cunha Zamberlan, Dr. (UFSM)
(por videoconferência)

Santa Maria, RS
2022

NUP: 23081.045894/2022-23 **Prioridade:** Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

27/04/2022 14:42:34

LUCAS DA CUNHA ZAMBERLAN (Pessoa Física)

Usuário Externo (003.***.***-**) 1960

27/04/2022 14:55:04

PEDRO BRUM SANTOS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

25/05/2022 10:19:05

orna messer levin (Pessoa Física)

Usuário Externo (075.***.***-**) 1960

Código Verificador: 1380656

Código CRC: e748d8b8

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



A Soeli e João, por acreditarem na educação.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Soeli e João, pelo apoio constante, pelo amor sem medida e por sonharem junto comigo.

Às minhas irmãs, Beatriz e Elizandra, e às minhas sobrinhas, Shaiane e Monique, pelo carinho, suporte e pela presença nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos e amigas, pelo incentivo, pela alegria e por dividirem comigo entusiasmos e frustrações.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Brum Santos, pela generosidade em partilhar comigo todo o seu conhecimento, pela motivação constante, dedicação, respeito e atenção ao meu trabalho. Os anos de realização desta pesquisa coincidiram com a pandemia de covid-19, momento de muita ansiedade e insegurança, no qual o suporte, apoio e compreensão do Prof. Pedro foram fundamentais para que eu pudesse me tranquilizar e seguir adiante.

À Prof. Dra. Orna Messer Levin e ao Prof. Dr. Lucas Zamberlan, pela gentileza em aceitarem compor a banca de qualificação e defesa deste trabalho, pela leitura crítica e sugestões instigantes que me fizeram repensar vários aspectos e questionar algumas “certezas” aparentes.

À Universidade Federal de Santa Maria e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, e a todos os profissionais que, com esforço e dedicação, fazem a universidade acontecer.

À CAPES, pois este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

E a todas, todos e todes que lutam pela educação pública, pela universidade pública e pela igualdade de oportunidades. Como bem lembra o samba, “na luta é que a gente se encontra”.

RESUMO

ESTUDO DA PERSONAGEM E REVERBERAÇÕES DA ESTÉTICA DECADENTISTA NA OBRA “DENTRO DA NOITE”, DE JOÃO DO RIO

AUTORA: Sabrina Ferraz Fraccari
ORIENTADOR: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Este trabalho tem como objetivo principal estudar a composição das personagens das narrativas de **Dentro da noite**, livro de contos do escritor João do Rio (1881-1921), considerando as inter-relações sociais, culturais, estéticas, entendendo-as também como sintoma das visões de mundo do autor. Para isso, discutimos questões ligadas à modernização estrutural pela qual passou a cidade do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX, pautada pelo modelo europeu, especialmente francês, e quais implicações este processo acarretou aos escritores e ao modo como concebiam a literatura. João do Rio, atento a este processo, foi sensível às preferências dos leitores, seus consumidores diretos, e esteve disposto a buscar formas de expressão alinhadas ao momento em que vivia. Observado o sucesso editorial dos livros populares, em especial dos “romances de sensação” e dos “livros para homens”, o escritor carioca busca inserir elementos característicos dessas produções, tais como o crime, o medo e os temas eróticos na elaboração mental de suas personagens e no andamento dos enredos das narrativas de **Dentro da noite**. Ao articular tais elementos com a estética decadentista, João do Rio, além de tornar seu livro comercialmente atrativo para mais leitores, também alcança uma maneira de expressão que lhe permite apreender a dualidade da sociedade carioca no início do Novecentos, sob o prisma de uma *Belle Époque* tropical vivida entre o encanto e a ameaça da modernização da metrópole.

Palavras-chave: João do Rio. Decadentismo. Romances de sensação. Livros para homens. Literatura brasileira.

ABSTRACT

STUDY OF THE CHARACTER AND REVERBERATIONS OF THE DECADENT AESTHETIC IN THE WORK "DENTRO DA NOITE" BY JOÃO DO RIO

AUTHOR: Sabrina Ferraz Fraccari
ADVISOR: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

The main purpose of this paper is to study the composition of the characters in the narratives of **Dentro da Noite**, a book of short stories by the writer João do Rio (1881-1921), considering the social, cultural, and aesthetic interrelationships, understanding them also as symptoms of the author's worldviews. To this end, we discuss issues related to the structural modernization that the city of Rio de Janeiro went through in the first two decades of the 20th century, based on the European model, especially the French one, and what implications this process had for the writers and the way they conceived literature. João do Rio, attentive to this process, was sensitive to the preferences of the readers, his direct consumers, and was willing to seek forms of expression aligned to the moment he was living. Observing the publishing success of popular books, especially the "sensation novels" and the "books for men", the writer from Rio de Janeiro seeks to insert elements characteristic of these productions, such as crime, fear and erotic themes in the mental elaboration of his characters and in the development of the plots of the narratives in **Dentro da noite**. By articulating such elements with decadentist aesthetics, João do Rio, besides making his book commercially attractive to more readers, also achieves a manner of expression that allows him to apprehend the duality of Carioca society in the early 1900s, under the prism of a tropical *Belle Époque* lived between the charm and the threat of the modernization of the metropolis.

Keywords: João do Rio. Decadentism. Sensation novels. Books for men. Brazilian literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	LITERATURA E VIDA LITERÁRIA NO RIO DE JANEIRO DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> TROPICAL	21
2.1	UMA CIDADE COSMOPOLITA	21
2.2	INTELECTUAIS, IMPRENSA E PÚBLICO LEITOR EM PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX	27
2.3	UMA LITERATURA – E UM ESCRITOR – “SORRISO DA SOCIEDADE” ...	37
3	DECADENTISMO NA FRANÇA <i>FIN DE SIÈCLE</i> E SEUS REFLEXOS NA LITERATURA BRASILEIRA	55
3.1	O CONTEXTO FRANCÊS <i>FIN DE SIÈCLE</i> E A PERSPECTIVA DA DECADÊNCIA	56
3.2	A ESTÉTICA DECADENTISTA NA FRANÇA	61
3.3	O DECADENTISMO NA LITERATURA BRASILEIRA ENTRE SÉCULOS ..	72
4	REVERBERAÇÕES DECADENTISTAS NOS CONTOS DE DENTRO DA NOITE.....	85
4.1	DENTRO DA NOITE E AS NARRATIVAS SOBRE CRIMES, MEDO E HORROR.....	89
4.2	MONSTROS.....	92
4.2.1	Rodolfo, o <i>Jack the ripper</i> civilizado	92
4.2.2	Dândis perversos: as aventuras pavorosas de Heitor de Alencar e do barão de Belfort	101
4.3	PRAZER, DESEJO E ADULTÉRIO: A INFLUÊNCIA DOS LIVROS PARA HOMENS EM DENTRO DA NOITE	119
4.3.1	O desejo que conduz ao horror: Heitor e o bebê de tarlatana rosa	122
4.3.2	As <i>femme fatales</i>: vingança, luxúria e traição	127
4.3.3	Irene de Souza, a invulnerável	134
5	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	137

REFERÊNCIAS	143
-------------------	-----

1 INTRODUÇÃO

João Paulo Alberto dos Santos Coelho Barreto, ou Paulo Barreto, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 5 de agosto de 1881, foi o segundo ocupante da cadeira nº 26 da Academia Brasileira de Letras (ABL), substituindo o poeta Guimarães Passos. Paulo Barreto foi um homem de muitos nomes: Claude, X., José Antonio José, Joe, mas, sobretudo, João do Rio, pseudônimo adotado pela primeira vez em 1903, na coluna “A cidade”, do jornal *Gazeta de Notícias*. Flâneur, dândi, escritor-jornalista ou jornalista-escritor, amante das ruas da cidade do Rio, o homem da multidão, cujo velório movimentou mais de cem mil pessoas. Sua morte prematura, ocorrida aos 23 dias do mês de junho de 1921, se deu dentro de um táxi, no bairro do Catete, zona Sul da cidade. Apaixonado pelas ruas, João do Rio é hoje nome de logradouro no bairro de Botafogo: Rua Paulo Barreto, e também nome de praça em Lisboa, Portugal.

O reconhecimento que recebeu da multidão, porém, não encontrou equivalente entre os seus pares. Negro, homossexual e gordo, João do Rio foi alvo de diversas caricaturas e quadrinhas que ressaltavam sua forma física e a pose elegante, demonstrada por meio das vestimentas e do inseparável charuto. Luís Edmundo (2003, p. 45) é quem descreve o estilo do escritor: “Passa João do Rio, [...] já gorduchote, num *veston* cor-de-flor-de-alecrim, muito bem passado a ferro, mamando um vasto charuto de 22 centímetros, o indefectível rolo de revistas e de jornais debaixo do braço”. Sua imagem é a do dândi, elegante e requintado, mas também do leitor voraz, admirador dos escritores franceses, tais como Jean Lorrain, e dos ingleses, sobretudo Oscar Wilde, de quem foi também tradutor.

Contudo, a identificação à imagem do dândi, uma personagem comum das literaturas *fin de siècle*, parece ter sobressaído, e as opiniões dos contemporâneos foram adotadas também por parte da crítica literária. O carioca foi constantemente acusado de preferir antes copiar os estrangeiros do que produzir algo original capaz de merecer espaço junto aos principais escritores do período 1900-1922. O resultado dessa percepção foram anos de esquecimento do escritor e sua obra, ainda hoje pouco reeditada, à exceção de **A alma encantadora das ruas** e **As religiões no Rio**. Diríamos, em um paradoxo daqueles tão caros ao escritor, que João do Rio foi, por muito tempo, lembrado sob o signo do esquecimento.

Desde a década de 1970, porém, verificamos um esforço em recuperar autor e obra. Luís Martins, em 1971, organizou a primeira antologia – reeditada em 2012 –,

mesclando contos e crônicas de **A alma encantadora das ruas**, **Rosário da ilusão** e **Dentro da noite**. Em 1978, foi publicada a primeira biografia de Paulo Barreto, escrita pelo jornalista Raimundo Magalhães Júnior, que também foi biógrafo de Machado de Assis e Olavo Bilac, entre vários outros intelectuais brasileiros. No mesmo ano, Carmen Lúcia Tindó Secco publicou em livro sua dissertação de mestrado, intitulada **Morte e prazer em João do Rio**, indicando também um interesse acadêmico pelas produções do escritor. No final da década de 1970, foi publicada uma edição fac-símile de **Dentro da noite**, livro de contos cuja primeira edição data de 1910. Veio a público, nesta mesma época, o artigo de Antonio Candido, “Radicais de ocasião”, no qual o crítico aponta aspectos relevantes na obra de João do Rio, e desfaz, deste modo, a má impressão acerca do escritor, abrindo caminho para conceder a Paulo Barreto algum reconhecimento.

Percebemos, assim, a criação de um microssistema pronto a recuperar o nome e a obra de João do Rio, que se manteve durante as décadas seguintes. Em 1992, foram reeditados os romances **A correspondência de uma estação de cura** e **A profissão de Jacques Pedreira**, este último reunido pela primeira vez em livro, já que a edição original, de 1913, foi destruída a pedido de João do Rio sob a justificativa de possuir uma série de erros ortográficos. Nos anos 1990, os contos de **A mulher e os espelhos** também ganharam nova edição, e foi publicado, em 1996, o importante estudo de Orna Messer Levin, **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio.

Os esforços em tornar reconhecidos escritor e obra se deram sob distintas justificativas. A mais recorrente, porém, foi a de que João do Rio interpretou como poucos a cidade do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX, período conhecido como *Belle Époque* tropical. O jornalista deixou as redações para sair às ruas e flanou por uma cidade que se modificava sob as ordens do prefeito Pereira Passos. No afã de construir uma cidade moderna, capaz de receber destaque no cenário internacional, o então prefeito ergueu dos escombros um Rio de Janeiro dividido: de um lado, a elite econômica que sonhava com a sua Paris, e de outro, uma população empobrecida, formada sobretudo por imigrantes, ex escravos e seus descendentes. Entre os literatos, as reformas encontraram na voz de Bilac um defensor, e tiveram Lima Barreto como seu principal opositor. João do Rio, a seu modo, embora não tenha elaborado manifestos, não se furtou a expor, em suas crônicas e contos, a face miserável da cidade que sonhava em ser moderna.

Em **As religiões no Rio**, retratou as religiões de matriz africana e suas práticas culturais, que a elite “civilizadora”, alinhada aos ideais europeus, desejava apagar. Em **A alma encantadora das ruas** e em contos de **Dentro da noite**, **A mulher e os espelhos** e **Rosário da Ilusão**, tematizou as precárias condições de trabalho a que estavam submetidos os habitantes da parcela mais pobre da cidade. Isso, porém, não bastou, e João do Rio seguiu sendo acusado de fechar os olhos aos problemas urbanos para louvar os poderosos. Sua melhor imagem talvez tenha sido justamente a de radical de ocasião, dada a ele por Antonio Candido, e é importante termos ela em mente ao tratarmos de Paulo Barreto.

Intelectual afinado com as mudanças de seu tempo, que se deram em grande escala, inclusive no campo literário, o escritor identificava-se com as novidades em curso: ao rápido tráfego da Avenida Central, às imagens em movimento dos cinematógrafos e à velocidade de uma era que só fazia acelerar. Seu discurso de posse na ABL, em 12 de agosto de 1910, apresenta-nos a sua visão do artista moderno:

A aspiração dos artistas novos seria a de fixar através da própria personalidade o grande momento de transformação social da sua pátria na maravilha da vida contemporânea; a de refletir a vertiginosa ânsia de progresso, esse aspecto incompleto, pouco constituído, agregado heteróclito de apetites bárbaros e delicadezas civilizadas da raça agora; a de agravar o instante em que os velhos sonhos afundam, com todas as valetudinárias superstições de outrora, inclusive a da moral, na eclosão de uma vida frenética e admirável (BARRETO, 2005, p. 445).

Este artista deveria estar atento às mudanças de seu tempo, e não poderia ter pudor em refleti-las em seus escritos, como tema mas também como forma. Não à toa o próprio João do Rio não escreveu nada muito longo: seus romances – apenas dois – não ultrapassaram em muito as cem páginas. A época exigia a vertigem, assim como os leitores. Talvez por ironia do destino, Paulo Barreto substituiu, na ABL, o poeta boêmio Guimarães Passos, e, embora o tenha louvado, fez questão de mencionar o desaparecimento dos boêmios líricos das ruas da cidade. A arte e o artista necessitavam mudar e acompanhar o ritmo dos automóveis, que circulavam em número crescente. E foi isso que Paulo Barreto fez.

Atento ao movimento dos jornais e do mercado editorial, cada vez mais integrados ao capitalismo burguês, dominante na cidade moderna, o escritor percebe que a obra literária não podia mais ser entendida apenas como produto de inspiração

divina, cujos valores estavam para além do que o dinheiro podia pagar. Se o escritor profissionalizava-se, a obra de arte, produto de seu trabalho, era também mercadoria, e, visando o lucro, precisava ser vendida em número cada vez maior. Para isso, era necessário considerar as instâncias de recepção, e agradar ao leitor. Pelo fato de trabalhar nos jornais, João do Rio podia estar diariamente em contato com o público, entender seus anseios e as mudanças na forma como consumiam literatura.

A partir de 1880, o mercado editorial, antes dedicado quase exclusivamente a atender a elite, buscava também atingir um novo público leitor, denominado de “o povo” por El Far (2004). A crescente industrialização da cidade do Rio de Janeiro passou a atrair um contingente de imigrantes estrangeiros e homens livres, que formaram uma parcela da população assalariada e alfabetizada, para a qual o livro tornava-se um meio de entretenimento possível. Para atender a esse novo público, o mercado editorial passou a investir nos livros populares, brochuras baratas com enredos mirabolantes permeados de elementos como o crime e o medo, chamados de “romances de sensação”. Junto deles estavam também os “livros para homens”, eufemismo para se referir aos romances pornográficos, bastante procurados pelos consumidores. Neste cenário, publicar livros voltados ao “povo” tornava-se cada vez mais lucrativo.

De outra parte, havia também os leitores “tradicionais”, por assim dizer, membros da elite, em sua maioria, cuja formação era essencialmente francesa. Desta forma, estavam acostumados aos textos consagrados de Balzac, Flaubert e Victor Hugo, mas também àqueles de Anatole France, Paul Bourget e J.K. Huysmans (NEEDELL, 2012), nomes conhecidos de Paulo Barreto, ele próprio um devotado leitor das letras francesas. O decadente Jean Lorrain, por exemplo, é apontado pela crítica especializada como uma de suas principais influências, cujas marcas não tardaram a aparecer nas produções do carioca. Embora tenham sido interpretadas como cópia por alguns analistas, tais marcas revelam um artista sensível e disposto a buscar formas de expressão alinhadas aos tempos modernos.

É neste sentido que entendemos a aproximação de João do Rio com a estética decadentista, ressaltada por intérpretes como Secco (1978), Levin (1996) e Camilotti (2008). Estética que teve origem na França, na segunda metade do século XIX, o Decadentismo revela um sentimento de melancolia e desesperança subjacente à euforia advinda da *Belle Époque*. Pelos boulevares, entre os automóveis, sinônimos

do progresso, andava a sensação de fim, da morte de um mundo conhecido e incerteza quanto ao que viria depois. Segundo Moretto (1989, p. 31),

o Decadentismo – nos diz Charles Brunot – não é uma escola mas ‘um espírito de revolta’ em que cada autor cria sua língua e seu estilo. Ele é de fato uma atmosfera comum de desconfiança dentro da interrogação do que será este mundo que a ciência tanto promete.

A literatura, que assumira pressupostos próximos aos científicos com o Realismo e, sobretudo, o Naturalismo, desloca-se, com o Decadentismo, novamente para a esfera das sensações. Estas são expressas em narrativas cujas personagens falam “com consciência e orgulho da prática de seus vícios” (LEVIN, 1996, p. 38). Destaca-se, neste sentido, a centralidade da personagem para a interpretação da literatura decadentista, visto que é a partir dela que os ideais decadentes serão construídos.

O avanço da ciência, da técnica e da racionalidade resultaram em um desejo de conforto por parte da elite carioca. Neste cenário, o crime e a miséria urbana tornavam-se ameaças à sociedade, e ganhavam destaque nas páginas dos jornais diários. Deste modo, ao incorporar a estética decadentista, João do Rio responde aos questionamentos propostos pelos novos tempos, compreendendo a duplicidade do progresso e transformando isso em narrativas. Estas são, também, associadas aos enredos dos livros populares, incorporando elementos tais como o crime e o medo, de modo a seduzir o “povo”.

Na interpretação de Veneu (1990), por meio do Decadentismo, João do Rio transita entre a alta sociedade e a miséria urbana que caracteriza a metrópole moderna. Assim, o escritor encontra uma nova forma de expressão capaz de apreender o momento vivido. Esta, de acordo com o próprio João do Rio, devia ser a missão do artista moderno. Em **Dentro da noite**, o escritor cumpre esse objetivo, e oferece uma coletânea de 18 contos cujas temáticas exploram diferentes vícios, obsessões e práticas nada convencionais, como o caso do noivo apaixonado (e psicopata) Rodolfo, incapaz de resistir ao desejo de cravar alfinetes nos braços de sua amada Clotilde, ou do jovem Praxedes, que escapa ao vício do jogo arrebatando a própria cabeça contra a parede.

Assim, nosso objetivo com esta pesquisa consiste em estudar a composição das personagens das narrativas de **Dentro da noite** considerando as inter-relações sociais, culturais, estéticas, bem como sintoma das visões de mundo de João do Rio.

Para isso, buscamos recuperar, no capítulo 1, a atmosfera social e cultural do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX, os tempos da *Belle Époque* tropical, nos quais a cidade se modernizava na mesma medida em que se dividia, obedecendo ao ritmo de consolidação do capitalismo burguês. Foi nestes tempos também que os escritores alcançaram, aos poucos, a profissionalização a partir de seu trabalho nos jornais, estes os verdadeiros ordenadores da sociedade (BARBOSA, 2010). Incorporados de vez ao sistema capitalista, os intelectuais precisaram estreitar relações com um mercado editorial em expansão, pronto a atender aos anseios dos novos leitores ao mesmo tempo em que precisavam conservar os já tradicionais consumidores, membros da elite.

No capítulo 2, voltamos à França da segunda metade do século XIX a fim de compreender as razões para a manifestação da estética decadentista em um cenário cujo brilho da *Belle Époque* inebriava aqueles que desfrutavam das benesses do progresso. Escritores como Charles Baudelaire, contudo, entendem a dualidade do mundo prometido pela ciência, e compõem uma poética que servirá de base aos decadentes, como J.K. Huysmans, Paul Bourget e Oscar Wilde. Cumpre observarmos também de que forma a crítica especializada percebe este movimento tanto na França, quanto no Brasil, e como sua incorporação por João do Rio é interpretada, questionamentos que tentamos responder também no segundo capítulo.

Por último, por meio dos monstros, dândis e *femme fatales*, pretendemos analisar possíveis significados da estética decadentista expressos nas narrativas de **Dentro da noite**, em diálogo com os romances de sensação e os livros para homens. A personagem, central em nossa análise, entendida com base em Jens Eder (2014), auxilia-nos a compreender o modo como João do Rio articula elementos próprios à literatura “popular”, de “massa”, com a estética decadentista e uma literatura “tradicional”, de inspiração francesa, a fim de compreender sua visão dúbia de progresso e da *Belle Époque*.

2 LITERATURA E VIDA LITERÁRIA NO RIO DE JANEIRO DA *BELLE ÉPOQUE* TROPICAL

2.1 UMA CIDADE COSMOPOLITA

O narrador do conto “História de gente alegre”, de **Dentro da noite**, em seu esforço por caracterizar o espaço no qual se encontrava, descreve o ambiente de um *Smart-Club*, local de lazer da elite carioca. Por lá, era possível jantar, beber, jogar ou apenas deitar-se em um divã e admirar o clima cosmopolita que tomava conta da cidade do Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século XX. O prédio, no qual funcionava o *Smart-Club*, localizava-se em “um lindo sítio da praia do Russel” (RIO, 2002, p. 34), próxima à Praia do Flamengo, ambas tangenciadas pela Avenida Beira Mar, um dos símbolos da *Belle Époque* carioca.

Observando desde o terraço do prédio no qual funcionava o *Smart-Club*, o narrador busca os contrastes entre a paisagem que cerca o local e aquilo que encontra ao seu redor, quando volta-se para dentro. Do terraço, ele vislumbra o horizonte e percebe a oposição de cores entre a luz natural, esmaecida ao cair da tarde, e a luz artificial, que iluminava as ruas e o ambiente interno. Fora, o narrador vê ainda as largas avenidas abertas na paisagem carioca à frente do mar, criando uma linha divisória de modo a sinalizar uma antinomia característica da literatura produzida no período entre séculos: a oposição entre o ambiente natural e a nova paisagem técnica que se desenhava na então capital da jovem república.

O contraste de cores provocado pelas intersecções entre as luzes artificiais e a luz natural, bem como o verde do mar em oposição ao cinza das avenidas, produzem uma beleza inebriante, que envolvia o narrador naquele fim de tarde: “Eram sete horas. Com o ardente verão ninguém tinha vontade de jantar. Tomava-se um aperitivo qualquer, embebendo os olhos na beleza confusa das cores do ocaso e no banho viride de todo aquele verde em de redor” (RIO, 2002, p. 34). Durante aquele momento, o narrador assume uma postura de contemplação ao observar os contrastes da paisagem ao redor.

Ao voltar-se para dentro do *Smart-Club*, percebe a presença dos *smart-diners*, os novos ricos que, aproveitando as oportunidades geradas com a proclamação da República, alcançaram fortuna e passaram a ditar as regras na sociedade carioca, a

qual aos poucos se aburguesava. O ambiente era o mais cosmopolita possível: na moda, nos idiomas falados, nos costumes. Diz-nos o narrador:

Que curioso aspecto! Havia franceses condecorados, de gestos vulgares, ingleses de smoking e parasita à lapela, americanos de casaca e também de brim branco com sapatos de jogar o *foot-ball* e o *lawn-tenis*, os elegantes cariocas com risos artificiais, risos postiços, gestos a contragosto do corpo, todos bonecos vítimas da diversão *chantecler*, os *noceurs* habituais, e os *michés* ricos ou jogadores, cuja primeira refeição deve ser o jantar, e que apareciam de olheiras, a voz pastosa, pensando no *bac-chemin-de-fer*, no 9 de cara e nos pedidos do último *béguin* (RIO, 2002, p. 35).

A enxurrada de expressões em francês e inglês na construção do conto também converte-se em um sintoma do ambiente cosmopolita que se queria construir por aqui. Os demais frequentadores do *Smart-Club* abusam igualmente dos estrangeirismos, enchendo o local de cumprimentos em francês. As cocotes marcavam presença, desfilando vestidos caríssimos e joias importadas. Lá fora, o narrador percebe o movimento dos automóveis, o som dos motores e das buzinas, e conclui que “aquele ambiente de internacionalismo à parisiense cheio do rumor de risos, de gluglus de garrafas, de piadas, era uma excitação para a gente chique” (RIO, 2002, p. 36).

O espaço cosmopolita, capaz de excitar a gente chique, representa a culminância de um processo iniciado com a proclamação da República, em 1889, que tinha como objetivo modernizar o Brasil, adaptando-o aos moldes europeus, sobretudo franceses. Os primeiros anos da República, embora marcados por uma série de revoltas envolvendo os remanescentes do tempo imperial e os adeptos ao reformismo, revelavam já a tônica dos novos tempos: a caça ao ouro e todo tipo de riqueza, a fome de poder, da posse, do luxo e, conseqüentemente, da ostentação e do desperdício (SEVCENKO, 2003).

Com a promoção do Encilhamento, política econômica adotada durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca (1889-1891), foram transferidas partes consideráveis das grandes fortunas imperiais para as mãos de especuladores, promovendo uma série de agitações econômicas. Recursos estatais também foram parar nas mãos de intermediários sem qualquer comprometimento com o Estado, situações que acabaram por gerar um montante de novos ricos, “marcando o novo sistema de governo com o timbre definitivo do arrivismo sôfrego e incontido” (SEVCENKO, 2003, p. 37). Diante deste cenário, o burguês se torna, paulatinamente,

a figura de prestígio da nova ordem, substituindo a aristocracia: ao burguês argentário estava reservado o prestígio social, bem como o posto de modelo a ser seguido.

A situação do Rio de Janeiro, favorável aos enriquecimentos rápidos e sem justificativas, se deu muito em função das perspectivas promissoras que a capital da jovem república vislumbrava no início do século XX. A cidade era o núcleo da maior rede ferroviária nacional, ligando as demais regiões do país; era sede do Banco do Brasil, polarizando também as finanças; era o maior centro populacional do Brasil, capaz de oferecer mão de obra em abundância para a indústria, que se estabelecia; e, ainda, o porto do Rio começava a receber cada vez mais importações da Europa (SEVCENKO, 2003). Desta forma, a mudança das atividades econômicas transformou a cidade no “maior centro cosmopolita da nação, em íntimo contato com a produção e o comércio europeus e americanos, absorvendo-os e irradiando-os para o resto do país” (SEVCENKO, 2003, p. 40).

A nova situação econômica, aliada aos ideais positivistas sob os quais foi proclamada a República, exigia a remodelação dos hábitos e costumes sociais, bem como da própria cidade, a fim de alinhar-se ao modelo europeu. Segundo Needell (2012), elite carioca, composta, sobretudo, pelos novos ricos, representantes da burguesia que ora se afirmava, viu na remodelação estrutural da cidade uma forma de alcançar a Civilização. Essa elite buscava “conseguir la Civilización mediante la realización de cambios materiales según los lineamientos europeos (es decir, franceses) modernos” (NEEDELL, 2012, p. 91).

A influência da França para o Ocidente se deu em função da reconstrução pela qual passou o país após a humilhante derrota na Guerra Franco-Prussiana, em 1870-1871. Progressos nos campos científico, material e financeiro resultaram na elevação moral do Estado, que recuperava seu prestígio e reestabelecia “as bases de uma nação orgulhosa da sua história e portadora de valores universalistas de civilização e de progresso para a humanidade” (MÉRIAN, 2012, p. 136). Eram os louros da *Belle Époque*, a “idade de ouro”, que durou desde os últimos vinte anos do século XIX até a Primeira Guerra Mundial. Nesse período, houve um expressivo crescimento das cidades, sobretudo de Paris, que passou por reformas entre 1853 e 1870, grande parte delas sob o comando de Georges Eugène Haussmann, nomeado prefeito de Paris por Napoleão III, em 1853.

As reformas incluíram a demolição de cortiços para a abertura de largos boulevares, a construção de praças e a arborização de bairros, e contribuíram

decisivamente para Paris tornar-se a “capital da cultura, das artes, da ciência e da tecnologia” (MÉRIAN, 2012, p. 142). A França, como nação, convertia-se no máximo exemplo de progresso, o símbolo da modernidade e das maravilhas do mundo capitalista burguês. Com isso, o país, por meio de três grandes exposições (1878, 1889 e 1900), tratou de popularizar a sua imagem como moderna e criar, desta forma, o mito da *Belle Époque* como um tempo de paz e progresso em todas as áreas da vida. Assim, Paris e a França tornaram-se os grandes modelos para os demais países ocidentais, entre eles o Brasil, não apenas no campo da arquitetura, mas também na política, economia, vida material, costumes e cultura.

Em 1902, o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, inspirado nas reformas de Paris, deu início ao processo popularmente conhecido como “bota abaixo”, e ordenou a remoção de diversos cortiços localizados na área central da cidade, que serviam de habitação para uma série de pessoas. No lugar dos casarões, foram construídas novas praças, jardins e abertas avenidas inspiradas nos boulevares parisienses, com destaque para a Avenida Central, o maior símbolo da nova sociedade. Cafés e cinematógrafos foram inaugurados e os automóveis passaram a circular com crescente intensidade, mudando tanto a paisagem quanto a percepção do espaço. Porém, enquanto Haussmann promoveu a remodelação de Paris também a fim de evitar as revoluções operárias, Pereira Passos “se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia” (BROCA, 1956, p. 13).

Contudo, para alcançar a Civilização e o progresso, era necessário mais do que remodelar apenas estruturalmente o centro: era preciso apagar os traços capazes de ligar a nova sociedade aos tempos imperiais e também aqueles que revelavam a presença cultural dos imigrantes e descendentes de escravos. Foram quatro os princípios sob os quais ancorou-se a regeneração da capital da República:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória 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 (SEVCENKO, 2003, p. 43).

As praças centrais, após a remodelação, passaram a ser vigiadas por guardas que impediam qualquer transeunte de ocupá-las, sendo estes proibidos inclusive de

deitar-se nos bancos. Essa situação foi tema do conto “Sonho”, escrito por João do Rio e publicado em **Rosário da ilusão** (1921), no qual um homem em situação de rua conta a um distinto cavalheiro todos os desafios que enfrentava para sobreviver na capital. Casado e pai de uma menina, o homem empregara-se nas demolições empreendidas no início do século. Finalizadas as obras, perdeu o emprego e não conseguiu arranjar outro, a filha morreu, vítima de varíola, e a esposa enlouqueceu. A ele nada restou senão vagar pelas ruas da cidade que ajudou a reconstruir.

A população pobre, proibida de habitar o centro, precisou buscar outros espaços para morar. A saída encontrada foi mudar-se para os morros próximos à área nobre, originando as favelas, única alternativa para aqueles que necessitavam residir próximo ao seu local de trabalho (ABREU, 1997). A outra parte dessa população dirigiu-se para os subúrbios, ocupando efetivamente este espaço. Com a separação entre centro e subúrbio, a cidade divide-se por completo, e reserva a parte remodelada para a nova elite burguesa, que desfila pelas ruas exibindo seus requintados figurinos, inspirados pelo estilo *art nouveau*, recorrente na Paris do fim da *Belle Époque*.

Por sua vez, a sociedade de elite carioca afastava-se do desejo de identificar-se com os grupos nativos do Brasil, tal como ocorrera no período de Independência. No período subsequente à proclamação da República, havia um desejo em ser estrangeiro, que “proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro” (SEVCENKO, 2003, p. 51). A moda, o comportamento, as formas de lazer, a filosofia, a literatura, tudo isso era trazido de Paris pelos navios europeus. De acordo com Abreu (1997, p. 67), “o período Pereira Passos [...] representa, para o Rio de Janeiro, a superação efetiva da forma e das contradições da cidade colonial-escravista, e o início de sua transformação em espaço adequado às exigências do Modo de Produção Capitalista”. A capital do Brasil estaria, então, alinhada ao modelo burguês, e poderia consolidar-se enquanto mercado consumidor dos produtos e do modo de vida europeus.

O processo de remodelação da cidade do Rio de Janeiro deve ser entendido em meio a um processo mais amplo de expansão e consolidação da hegemonia burguesa europeia sobre o restante do mundo ocidental, iniciado ainda no século XIX. A partir de 1840, a Europa experimentou um crescimento nunca antes visto tanto na produção quanto na demanda de produtos industrializados. Este cenário contribuiu para a consolidação e expansão do sistema capitalista que, aliado às novas técnicas

de comunicação e transporte, tais como o telégrafo e a estrada de ferro, alcançou outros países mundo afora (HOBSBAWM, 1997).

A Inglaterra, então principal potência capitalista, aumentou consideravelmente os valores de empréstimos concedidos ao governo brasileiro, especialmente a partir de 1863. Este capital foi amplamente utilizado na remodelação da estrutura de transportes, com a instalação de troncos ferroviários e melhorias tanto no porto do Rio de Janeiro, quanto no de Santos. Isso, somado ao crescimento das demandas de matéria-prima, possibilitou ao comércio externo brasileiro aumentar as suas importações. Neste cenário, a República era entendida como o meio pelo qual o Brasil poderia alcançar o progresso e a riqueza prometidos pela ordem capitalista.

As relações entre as potências europeias e as nações periféricas no que diz respeito ao desenvolvimento industrial eram “modeladas pela *indirect rule* do novo imperialismo [e] foram de natureza a dissolver-lhes as peculiaridades arcaicas e harmonizá-las com um padrão de homogeneidade internacional sintonizado com os modelos das matrizes do Velho Mundo” (SEVCENKO, 2003, p. 66). Esse processo, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro a partir da Regeneração, aliado ao saneamento básico e à higienização, marcou o triunfo da ideologia capitalista bem como da hegemonia europeia, que suplantou as características locais, instituindo novos modos de vida, costumes e tradições (SEVCENKO, 2003).

Os jornais e as revistas converteram-se em aliados do prefeito Pereira Passos no aburguesamento/afrancesamento da cidade. Ao mesmo tempo em que abraçaram as campanhas de regeneração em nome do progresso, passaram a dedicar colunas para tratar da vida dos elegantes, consagrando os novos modelos e tornando-os o padrão a ser alcançado. A crônica social se tornará um meio de conceder distinção aos novos ricos, e ordená-los em certa escala de prestígio, ou seja, em níveis distintos de hierarquia social.

Intelectuais, como Olavo Bilac, proclamavam em seus textos a necessidade de progresso, enquanto outros, como Lima Barreto, se utilizavam da ironia e do sarcasmo para ridicularizar o afrancesamento da sociedade dominante. João do Rio inicialmente assume uma postura de entusiasmo frente às inovações técnicas e reformulações em curso, tornando-se também um defensor e adepto dos modos de vida pautados no modelo europeu. Progressivamente, entretanto, afasta-se dessa visão, e chega a condenar, em seu último livro, **Rosário da Ilusão**, a máquina, sinônimo de progresso, considerando-a como a grande responsável pelas desgraças que aconteciam mundo

a fora. A relação entre os intelectuais, a literatura e a vida social em princípios do século XX na cidade do Rio de Janeiro será o tema da próxima seção.

2.2 INTELECTUAIS, IMPRENSA E PÚBLICO LEITOR EM PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX

A primeira década do século XX foi um momento de grande euforia para alguns setores da sociedade brasileira, pois a República consolidava-se após serem desarticulados resquícios salientes da monarquia, abafadas as revoltas populares e eliminados de vez os opositores ao novo regime (BROCA, 1956). Diante deste quadro, o país adentrava em uma fase na qual as elites poderiam gozar de alguma calma e prosperidade, perceptíveis especialmente a partir das reformas orquestradas por Pereira Passos na cidade do Rio, transformando-a em um centro cosmopolita alinhado aos princípios de civilidade vindos, sobretudo, de Paris. Eram os anos da *Belle Époque tropical*, que se estendem, pelo menos, até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Neste contexto, a vida literária no Rio se recompõe a partir da circulação e intervenção de escritores e jornalistas e, na visão de alguns intérpretes, chega a se sobrepor inclusive à própria literatura (BROCA, 1956; MIGUEL-PEREIRA, 1973; SILVA, M., 1999). Tal perspectiva, entretanto, deve ser examinada com cuidado, especialmente pelo fato de a produção no período 1900-1922 ter sido comumente tratada por parte da crítica literária como superficial e pouco criativa. No presente trabalho, procuraremos analisar a literatura do período em diálogo com o público leitor – formado pela burguesia e por uma nova massa de leitores alfabetizados que passou a ser considerada por editores e livreiros –, e também com os jornais e as revistas, espaços de atuação dos literatos e veículos formadores de opinião com grande prestígio durante a Primeira República. As estreitas relações com os jornais, revistas e o mercado consumidor inspiraram, inclusive, temas e formas. Esta relação constitui outra antinomia da literatura produzida durante a *Belle Époque tropical*.

A partir da década de 1880, os jornais cariocas assumem nova configuração: a fim de alcançar um número cada vez maior de leitores, investem na modernização de suas oficinas e mudam o padrão editorial dos impressos. Além disso, as melhorias no sistema de transportes e a consequente regularização do serviço oferecido pelos Correios permitiram aos jornais entregar regularmente as assinaturas, naquele

momento, a forma mais viável de distribuição dos periódicos (BARBOSA, 2010), situação esta que propicia à imprensa expandir sua influência.

Nas últimas décadas do século XIX, a palavra de ordem para os jornais era conseguir novos leitores. Em virtude disso, a imprensa se diversifica: “ao lado das edições dos jornais diários, proliferam revistas mundanas, periódicos críticos e literários, impressos que falam exclusivamente do mundo do trabalho, entre centenas de publicações” (BARBOSA, 2010, p. 118). Os jornais investem em uma nova organização para os impressos: optam por separar claramente as seções, publicam ilustrações (geralmente na primeira página); dedicam mais espaço ao sensacionalismo e às notícias sobre crimes, pintando em detalhes as tragédias do cotidiano; criam seções populares sobre jogo do bicho e modinhas dos cordões carnavalescos, entre outras. Do ponto de vista redacional, também foram feitas modificações, como por exemplo, o uso constante de travessões separando as palavras soltas de modo a sugerir uma leitura ainda titubeante, além das notícias serem redigidas de forma direta, sem rodeios (BARBOSA, 2010).

Tais alterações revelam a preocupação dos jornais – e da imprensa como um todo – em atingir um novo público leitor e, desta forma, aumentar suas receitas mensais. Se a burguesia representava a maior parte dos consumidores dos impressos, ao fim do Oitocentos ela, apenas, não bastava: era preciso fisgar também o montante de novos habitantes da capital, atraídos para lá em função das novas oportunidades de trabalho. Diferentemente de outras regiões do país, onde cerca de 80% da população era considerada analfabeta, na cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e o início do XX, mais da metade dos habitantes poderia ser considerada leitores em potencial: “o percentual de pessoas alfabetizadas na capital federal subiu de 35,2%, em 1872, para 50,8%, em 1890, e 61,1%, em 1920” (EL FAR, 2004, p. 71). Mas quem eram esses novos leitores tão desejados pelos jornais?

Conforme citamos na seção anterior, o Rio de Janeiro tornou-se o centro do país e, em um cenário de mudanças no campo econômico a fim de inserir o Brasil na ordem do capitalismo mundial, passou a concentrar o capital e a força de trabalho em virtude da industrialização que se iniciava. A crise da cafeicultura acelerou o processo de consolidação de uma economia urbana, na qual a indústria passaria a ser o centro, e criaria condições para o desenvolvimento de outras áreas, como é o caso do comércio. Com isso, as novas oportunidades de trabalho fazem com que a população da cidade também aumente em níveis nunca antes vistos: em 1900, a cidade do Rio

alcançou a marca de 600 mil habitantes, convertendo-se na mais populosa do país (BARBOSA, 2010). Entre os novos moradores, estavam homens livres e imigrantes europeus sem espaço nas lavouras de café.

Se confrontamos o número de leitores em potencial com a imensa desigualdade social já característica do Rio de Janeiro, responsável por impedir o acesso à instrução aos ex-escravos libertos e à população mais pobre, em geral, naturalmente encontraremos inúmeros problemas no dia a dia da cidade, que não devem ser maquiados em função dos otimismo republicanos, como ressalta El Far (2004). Apesar disso, porém, os últimos anos do século XIX viram crescer uma camada urbana alfabetizada, que demonstrava especial interesse por jornais e livros de baixo custo. Entre eles, estavam

profissionais liberais, funcionários do governo ou de empresas privadas, burocratas, militares, clérigos, estudantes, comerciantes, mercadores, empregados das mais variadas funções, [que] formavam uma complexa e diversificada faixa de pessoas, juntamente com as suas esposas, filhos e agregados, que detinham a habilidade da leitura e algum dinheiro para se entreterem (EL FAR, 2004, p. 71).

Eram esses, em parte, os novos leitores desejados pelos jornais e também pelos editores de livros, conforme veremos nas próximas seções. A busca por diversificar e expandir o número de consumidores dos jornais só foi possível, em primeiro lugar, devido ao barateamento da impressão em virtude das inovações técnicas como o prelo, que apareceu em 1895, e permitiu a impressão de cinco mil exemplares a cada hora (NOVAES, 2016).

A imprensa, em finais do Oitocentos, ascendia em paralelo com a burguesia e as relações capitalistas, assumindo caráter industrial e incorporando uma estrutura comercial. As relações estabelecidas com a sociedade são alteradas, e “a empresa jornalística se coloca diferente para com os anunciantes, políticos e até leitores. Assim, o jornal demarca o seu lugar, a sua posição e estratifica as funções dentro do seu setor” (NOVAES, 2016, p. 70). Os jornais, investindo no discurso “da imparcialidade e da neutralidade” (BARBOSA, 2010, p. 131), afirmam-se enquanto espaços de expressão da “verdade”, pois logram popularidade tanto junto às elites econômicas quanto ao “povo”. Assim, se autocompreendem enquanto intermediários entre o poder público e a população, graças ao fato de terem sido partidários do

discurso do progresso e da modernidade e, em virtude disso, alcançado prestígio junto às elites.

Quando, nos últimos anos do Oitocentos, a ideologia do progresso tornou-se a bandeira do discurso político, referendada pelo discurso jurídico e o médico-higienista, o discurso da imprensa também mudou, buscando adequar-se à bandeira dos novos tempos. As reformas realizadas a fim de mudar a face da cidade – e expulsar os pobres do centro –, foram prontamente defendidas pela imprensa, “capaz de amplificar as múltiplas falas dos grupos dominantes, construindo, ao mesmo tempo, uma unidade discursiva em torno de um só projeto político” (BARBOSA, 2010, p. 119). Essa postura permitia à imprensa, em especial aos jornais, ocupar o papel de formadora de opinião, posição da qual se beneficiaria futuramente.

Tornando-se partidários do discurso do progresso, os jornais solidificam relações com a elite, situação que lhes permitirá viver também das benesses do poder público. De outra parte, a fim de aumentar seus rendimentos, visam cativar os novos leitores e, para isso, alteram profundamente a organização dos impressos, conforme pontuamos anteriormente. De intermediários entre o “povo” e o poder público, os jornais, especialmente os matutinos mais importantes como o *Jornal do Brasil*, o *Jornal do Commercio*, a *Gazeta de Notícias*, o *Correio da Manhã* e *O Paiz*, ascendem ao status de formadores de opinião, revelando seu poder influenciador perante a sociedade. Suas tiragens, em 1900, alcançam a marca de 150 mil exemplares, difundidos em uma cidade com pouco mais de 600 mil habitantes. Assim, segundo Barbosa (2010, p. 121), os grandes matutinos, a partir de suas edições impressas, passam a ordenar a sociedade: “os dramas cotidianos e os mexericos devem provocar tanto ou mais interesse que os temas políticos discutidos diariamente nos cafés pelos repórteres”. Por isso a importância de se investir em uma imprensa sensacionalista, fato que terá reflexo também na literatura da *Belle Époque*, como veremos mais adiante.

Antes, porém, interessa-nos refletir sobre os intelectuais do período e sua ligação com a imprensa, em especial, com os jornais. Associando sua imagem à do poder público e aos grupos dominantes, os jornais colocam-se como ordenadores da sociedade, e passam a ditar, por meio das edições diárias, as normas sociais das ruas. A fim de reforçar seu poder e unificar o discurso, os jornais apostam na credibilidade dos homens de letras, idealizados na nova sociedade enquanto

jornalistas e repórteres: caberia a eles a tarefa de ajustar o discurso à ordem dominante.

Os intelectuais, por sua vez, acabavam associando-se ao jornalismo, pois

a imprensa cria condições necessárias ao desenvolvimento de um campo intelectual, cujos integrantes vão participar diretamente das instituições e dos grupos que irão exercer a própria dominação. A dependência dessas posições intelectuais do poder político faz com que o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de reconhecimento e outras condições necessárias à consagração intelectual dependam fundamentalmente da participação como profissionais do jornalismo. A vida intelectual passa a ser dominada pela grande imprensa, que se constitui na principal instância de produção cultural, fornecendo a maioria das posições intelectuais (BARBOSA, 2010, p. 141).

Assim, aos homens de letras, a associação aos jornais propiciava a oportunidade de buscar posições no funcionalismo público e na política, e também a chance de alcançar mais leitores. Além disso, uma vez nos jornais, podiam exercer domínio sobre as camadas letradas, pois caberia a eles promover a unificação dos discursos em torno da ideologia do progresso e padronizar a própria linguagem usada nos periódicos. Desta forma, a associação entre intelectuais e imprensa promove também a ligação entre literatura e jornalismo, que terá implicações temáticas e formais, seja a adoção de gêneros breves como a crônica – da qual João do Rio foi um adepto –, seja a opção dos literatos por escrever sobre temas de sucesso nos impressos, tais como as narrativas sobre crimes, como veremos a seguir.

Para além de atuarem nos jornais difundindo o discurso da modernização, Broca (1956) e Sevcenko (2003) concordam que a assimilação dos homens de letras à sociedade civil, durante a Primeira República, foi também uma tentativa do governo Pereira Passos/Rodrigues Alves de convencer a opinião pública acerca da necessidade das reformas. Além disso, contribuiria para a consolidação da imagem de uma sociedade elevada, admiradora das artes e, portanto, merecedora da atenção da Europa. Broca (1956) lembra que Pereira Passos, visando a produção de um quadro social no qual a modernização da cidade fosse aceita e, ainda mais, desejada pela população, passou a incentivar espetáculos mundanos. O mundanismo, definido por Needell (2012) como o estilo de vida europeizado e em consonância com as modas ditadas pelo Velho Mundo, será a palavra de ordem durante a *Belle Époque*.

O primeiro espetáculo deste tipo consignou-se nas batalhas de flores realizadas no Campo de Sant'Ana, a partir de 1903. Tradição do carnaval de Nice, na França, a

festa foi divulgada com entusiasmo pelo jornal *Gazeta de Notícias*, na edição do dia 15 de agosto de 1903. A reportagem, que ocupa a capa, descreve em detalhes os ornamentos do parque da Praça da República onde o evento foi realizado, relata o entusiasmo dos participantes, enumera as personalidades que compareceram ao evento, entre elas o presidente da República e, claro, os carros que participaram do desfile, com destaque especial para os donos dos automóveis, entre eles o ilustre Pereira Passos.

A reportagem de capa da *Gazeta de Notícias* dedicada à batalha de flores revela como a atuação do jornalismo na divulgação do mundanismo será a tônica da sociedade que ora se afirmava. Sevckenko (2003, p. 119) acredita que o desenvolvimento deste novo jornalismo bem como das revistas mundanas, ambos interessados pela vida que levavam os elegantes, “representa [...] o fenômeno mais marcante na área da cultura, com profundas repercussões sobre o comportamento do grupo intelectual”.

Os literatos, ao serem associados à imprensa, tiveram sua posição revista e passaram a gozar de algum poder frente à sociedade. Jornais como a *Gazeta de Notícias*, que renovara sua linha editorial sob o comando de Ferreira Araújo, abandona o caráter meramente informativo e “procura ser fonte de informação e entretenimento com seções de poesias, crônicas e simples quadrinhas satíricas” (LUSTOSA, 1993, p. 35). Nomes como Bilac e Coelho Neto foram contratados pelo jornal, a bons salários, e assumiram a coluna dominical e os folhetins de sensação, respectivamente.

João do Rio passou a assinar, em 1907, a coluna dominical da *Gazeta de Notícias*, intitulada “Cinematographo”, alcançando relativo sucesso. Sob o pseudônimo Joe, ocupava a primeira página sempre ao lado de uma ilustração em cores, para agradar aos olhos do leitor. Nesta coluna “cabia tudo: crônica literária, crônica social e de costumes, crítica literária e teatral, perfis de políticos e artistas, confissões pessoais” (RODRIGUES, 2010, p. 74). A coluna era sempre dividida em subtítulos que representavam os dias da semana, como se fosse um diário pessoal, e inspirava-se nos modelos da imprensa parisiense, naturalmente.

Cinematographo durou três anos, de 1907 a 1910, e contribuiu para consolidar o espaço das seções de variedades dos jornais como meios de divulgação da literatura. Desta forma, ao lado de informações sobre as reuniões nos salões luxuosos das damas cariocas ou o último baile no qual compareceu a elite elegante, apareciam

também notas sobre as conferências ou sobre o último romance publicado no Rio ou em Paris. Por intermédio dos jornais, literatura e mundanismo passam a caminhar lado a lado na *Belle Époque* carioca.

A ascensão da imprensa, o barateamento das técnicas de impressão e a difusão cada vez maior dos periódicos, tornam o jornalismo

a coqueluche da nova burguesia urbana, significando o seu consumo, sob todas as formas, um sinal de bom-tom sob a atmosfera da Regeneração. Cria-se assim uma “opinião pública” urbana, sequiosa do juízo e da orientação dos homens de letras que preenchem as redações (SEVCENKO, 2003, p. 119).

Os intelectuais encontravam nos jornais tanto o prestígio dos leitores quanto a recompensa financeira (SODRÉ, 1966). Não à toa, escritores como Aluísio Azevedo, Olavo Bilac e Coelho Neto que, ao final do século XIX constituíam a geração boêmia de 1889¹, acabam por se aburguesar e assumem a defesa de uma nova situação para os homens de letras: sai de cena o artista marginalizado e entra o literato elegante, perfeitamente adaptado aos padrões burgueses. O mesmo Bilac que, nos primeiros anos da República, acreditava ser o artista alguém isolado do mundo, em conferência proferida no ano de 1904, protestava contra a ideia de ser o poeta um homem à parte na sociedade: “la longe a época – dizia ele – em que o poeta se julgava na obrigação de trazer melenas; agora não passava de um homem como os outros, seguindo os trâmites normais da existência” (BROCA, 1956, p. 17). Desta forma, literatura e escritor perdem juntos a sua auréola de especificidade e estranheza no Rio de Janeiro da *Belle Époque*.

Silva (1999, p. 71) lembra que “é no diálogo – ora tenso, ora amigável – entre imprensa e literatura que podemos situar os primeiros passos de uma efetiva profissionalização do escritor”. Neste sentido, o trabalho nos jornais constituía uma forma de o intelectual tornar-se um profissional da escrita, gozando de certo poder frente à sociedade.

Broca (1956) associa o aburguesamento dos homens de letras à remodelação da cidade e à fundação, por Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras

¹ Também conhecidos como “Os boêmios”, esse grupo, composto ainda por escritores como Arthur Azevedo, Paula Nei, Guimarães Passos e Raul Pompeia, formou-se ao final do século XIX e opunha-se aos rumos políticos e literários que tomava o Brasil naquele momento. Inspirados nos combatentes da Revolução Francesa, tinham como premissa lutar pela liberdade no campo das artes e também por justiça social, ideal que os caracterizou como irreverentes, eruditos e cercados por uma “marginalidade combatente” (NEEDELL, 2012, p. 200).

(ABL), em 1896. Em uma perspectiva estrutural, a abertura da Avenida Central acabou por dispersar os grupos de escritores que se formavam ao final da tarde na rua do Ouvidor, depurando os hábitos boêmios de “filar” jantares aqui e acolá. O escritor faminto vestido com farrapos já não tinha espaço nas modernas avenidas cariocas.

A Academia, por sua vez, exigia de seus membros compostura incompatível com os padrões boêmios. Não à toa os imortais gozavam de muito prestígio junto à elite, tornando-se figuras ilustres dos salões e jantares oferecidos pelos elegantes. No conto “O monstro”, de João do Rio, que se passa durante um jantar na casa de Lauriana de Araújo, distinta dama da alta sociedade, entre os convidados estão “nomes da Academia, nomes da alta elegância, o creme das duas casas do Parlamento, e sempre as altas figuras em trânsito propagador” (RIO, 2002, p. 112). Assim, a fundação da ABL propiciou aos seus membros uma condição especial: “concedia-lhes um prestígio almejado por muitos autores e contribuía para a manutenção de um *status quo*” (SILVA, M., 2007, p. 71). Os literatos que compunham a Academia tornavam-se nomes relevantes para a elite carioca, aburguesada e afrancesada em tudo e, portanto, o perfil do escritor boêmio típico do imaginário em voga durante o Romantismo, que possuía apenas a roupa do corpo e os versos na cabeça, não era mais bem vindo na cidade.

Silva (2007) lembra que a Academia Brasileira de Letras, desde sua fundação até, pelo menos, os anos 1920, assumia o posto de principal instituição cultural do período. A ABL, desta forma,

tornou-se [...] uma referência artística incontestável. Foi objeto de desejo, ainda que não declarado, da maior parte de nossos escritores, mesmo daqueles cuja obra estava, reconhecidamente, distante dos cânones acadêmicos; deu prestígio aos eleitos e causou despeito em muito autor cujos méritos iam além do reconhecimento oficial (SILVA, M., 2007, p. 71).

Contudo, não foram todos os escritores que lograram sua cadeira na instituição. Segundo Silva (2007, p. 71), a ABL “cooptou exclusivamente os autores que, de certo modo, enquadravam-se em seus padrões de fruição estética, alijando de suas lides os demais”. Dessa forma, seria possível alcançar certa homogeneidade entre seus membros, de modo reforçar um discurso da oficialidade, já que à Academia

ligava-se também boa parte do poder constituído, o que lhe concedia o status de representante oficial da literatura brasileira: os autores que a ela se vinculavam estabeleciam, por extensão, um vínculo com o *establishment*

político-administrativo da República, podendo inclusive – como aconteceu em muitos casos – desempenhar papéis burocráticos ligados à máquina do poder republicano (SILVA, M., 2007, p. 72).

Desta forma, fazer parte da ABL tornava os literatos também representantes dos ideais defendidos pelo poder público e pelas elites econômicas, assim como acontecia com aqueles que trabalhavam na imprensa. Tornar-se membro da instituição, portanto, oferecia a chance de alcançar prestígio junto à classe dominante, bem como ver seus livros publicados com mais facilidade e, ainda, alcançar mais leitores. De outra parte, exigia dos intelectuais alinhar-se aos preceitos estéticos, às normas de comportamento e aos padrões de sociabilidade definidos, à época, para os escritores.

João do Rio, como dissemos, tornou-se membro da Academia em 1910, porém, tentava seu espaço na instituição desde 1905. Neste ano, ainda muito jovem, Paulo Barreto, conforme conta Rodrigues (2010), escreveu a Machado de Assis, candidatando-se a ocupar a vaga do recém falecido Pedro Rabelo. Na eleição, ocorrida em junho de 1906, recebeu apenas 8 votos contra 17 do eleito Heráclito Graça, tio de Graça Aranha e candidato da oficialidade. Em 1907, nova vaga é aberta com a morte do poeta Teixeira de Mello, e Paulo Barreto, “em carta a Machado, desta vez seca e não mais subserviente como a do ano anterior” (RODRIGUES, 2010, p. 58) candidata-se novamente. Entre os demais postulantes à vaga estava o barão de Jaceguai, herói da Guerra do Paraguai, em torno do qual reuniram-se os medalhões da ABL, situação que obrigou tanto João do Rio quanto os demais a desistirem de suas candidaturas, tornando o barão concorrente único.

Contrariado e revoltado, assinando como Joe, Paulo Barreto explicou, na coluna “Cinematographo” de 06 de outubro de 1907, os motivos para sua desistência: “Eu abomino a luta, a cabala eleitoral, a campanha da eleição contra homens que exigem respeito e admiração, se não pelos seus dotes literários, pelo menos pela sua ação na vida nacional” (BARRETO, 1907, apud RODRIGUES, 2010, p. 59). Por meio da ironia, o escritor destaca seu descontentamento e acusa a ABL de admitir novos membros considerando questões outras, e não a dedicação à literatura. Percebemos, desta forma, o alinhamento da instituição ao governo federal e ao poder dominante da época, pautando questões políticas acima das literárias, atitude contra a qual protesta Paulo Barreto no texto citado, qualificando como desonesta a Academia Brasileira de Letras.

Prestigiados pela elite em função de sua associação à ABL, muitos literatos abrihantavam jantares luxuosos e faziam parte da chamada boêmia dourada, “legítimo produto da nova cidade que surge” (BROCA, 1956, p. 34). Eram “requintados, [...] dândis e ‘raffinés’, com afetações e elegância” (BROCA, 1956, p. 31), cujos figurinos acompanhavam as modas vindas de Paris e Londres, e propunham, durante os jantares, discussões sobre D’Annunzio, Anatole France e Paul Bourget. Os representantes da boêmia dourada eram adeptos do dandismo tanto ao modo de vestir, como o faz o próprio João do Rio, “um D’Orsay de chapéu de coco, monóculo e polainas” (BROCA, 1956, p. 32), quanto nos hábitos, procurando sempre o novo e o original especialmente ao nível estético.

Broca (1956) compara os membros desta nova boêmia com Monsieur de Bougreton ou Monsieur de Phocas, ambos personagens saídos de romances de Jean Lorrain, famoso dândi francês e uma das principais inspirações de João do Rio. Atente-se aqui para a influência que dândis e temas característicos do Decadentismo, tais como a busca constante pelo novo capaz de afastar o tédio circundante, têm sobre estes intelectuais.

Durante a *Belle Époque* tropical, muitos intelectuais passam a ser vistos também como ornamentos de jantares da alta sociedade, presenças que, em virtude do imaginário parisiense da época, concederiam alguma distinção ao espaço no qual se encontrassem. O prestígio que possuíam, entretanto, era adquirido por sua atuação na imprensa e pelo talento performático que demonstravam durante os jantares elegantes (LUSTOSA, 1993). O grupo de intelectuais, dessa forma, passa a flutuar entre a tradição militante e a tendência à assimilação pela nova sociedade (SEVCENKO, 2003).

A trajetória de Coelho Neto nos ajuda a entender como se deu esse processo, primeiro de resistência e depois de assimilação dos homens de letras à nova sociedade que se consolidava. Intelectual militante na perseguição das reformas que julgava necessárias à sociedade brasileira, o autor experimentou o descaso durante a República dos Conselheiros, e ressurgiu para se tornar uma das grandes personalidades da *Belle Époque* carioca. Em 1909, Coelho Neto, além de ter sido efetivado como docente de literatura no importante Colégio Pedro II, no Rio, foi eleito deputado pelo Maranhão, nomeado secretário do governo do estado do Rio de Janeiro, professor e diretor da Escola Dramática Municipal. O escritor conservou ainda o seu famoso salão literário, na rua do Rozo, um dos mais procurados da época, no

qual “predominava a literatura, a cordialidade, e até mesmo uma certa sem-cerimônia” (BROCA, 1956, p. 37). Ali, o literato recebia escritores consagrados como Bilac, que foi inclusive coroado “príncipe dos poetas” no salão de Coelho Neto, em uma noite bastante festiva.

Coelho Neto compõe, ao lado de outros importantes escritores como Aluísio Azevedo, Afrânio Peixoto e o próprio Bilac, o grupo dos “vencedores”:

o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal, elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano. Essa nova camada seria a dos plenamente assimilados à nova sociedade, os favorecidos com as pequenas e grandes sinecuras, os habitués das conferências elegantes e dos salões burgueses, de produção copiosa e bem remunerada (SEVCENKO, 2003, p. 131).

O triunfo do capitalismo e da sua classe dominante, a burguesia, que se consolidam juntamente com a República no Brasil, propõe uma nova situação aos homens de letras: atuando junto à imprensa e defendendo o discurso da modernização, logram certo prestígio junto à classe dominante e podem, com isso, gozar de certo poder perante a sociedade civil. Contudo, ao adotarem tal postura, devem aceitar as regras do jogo propostas pelo capital, daí a relação direta entre literatura, vida literária, oficialidade, imprensa, inovações técnicas e público leitor que observamos no período 1900-1922, também conhecido como “Pré-Modernismo”.

O diálogo entre essas diferentes esferas produz uma literatura multifacetada, dificilmente encaixável em definições objetivas e estanques, além de ter sido alvo de duras críticas por parte de importantes críticos literários e historiadores brasileiros, que acabaram por, muitas vezes, legar ao ostracismo autores do período, como ocorreu com João do Rio. As variantes que convergem para dotar de caráter singular a literatura produzida durante a *Belle Époque* tropical serão discutidas na próxima seção.

2.3 UMA LITERATURA – E UM ESCRITOR – “SORRISO DA SOCIEDADE”

O período ao qual ora nos referimos, que se estende de 1900 a 1922, e coincide com a *Belle Époque* tropical, se tratado em termos de escolas literárias cujas características estéticas e formais comporiam o que se convencionou chamar período literário, apresenta resistências a qualquer tipo de classificação. Tristão de Athayde

(1939) chamou-o “Pré-Modernismo”, e considerou-o um momento de transição entre o Realismo/ Parnasianismo para o Modernismo. Tal denominação, entretanto, parece se dar antes pela necessidade de oferecer nomenclaturas a fim de organizar os momentos de nossa história literária, do que por afinidades temáticas, formais e até mesmo ideológicas entre os escritores do período.

Candido (2006[1950]) prefere chamá-lo “pós-romântico”, pois considera-o um prolongamento do período 1880-1900, imediatamente posterior ao Romantismo. Os primeiros vinte anos, o crítico compara ao movimento romântico, e os últimos vinte (1900-1922), ao Modernismo. Isto se dá pelo fato de ele considerar o Romantismo (1836-1870) e o Modernismo (1922-1945) os dois momentos decisivos da literatura brasileira, renovadores tanto em termos formais quanto temáticos e estéticos. Ao estabelecer os dois movimentos como parâmetros de comparação, Candido (2006, p. 119) enfatiza a relevância concedida a ambos, pois considera-os “momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência”. Na opinião do crítico, o período 1880-1922, por sua vez, acaba espremido em meio aos dois grandes momentos das nossas letras.

Entretanto, o Modernismo a que Candido (2006) compara ao período 1900-1922 é o paulista de Mário e Oswald de Andrade, com seu projeto de ruptura tanto formal quanto estética. Talvez por isso o crítico considere a literatura produzida nas duas primeiras décadas do século XX uma literatura de permanência, pois “conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais interessante, parece acomodar-se com prazer nesta conservação” (CANDIDO, 2006, p. 120). Candido, com essa afirmação, reflete sua impressão geral sobre o período e, em virtude da suposta falta de inventividade, considera-o de menor relevância para a história da literatura em nosso país.

No romance, nos diz Candido (2006), permanece ainda certa influência do Naturalismo que, porém, não guarda mais a convicção determinista de um Aluísio Azevedo, pois o gênero de sucesso no período foi “o romance ameno, picante, feito com alma de cronista social para distrair e embalar o leitor” (CANDIDO, 2006, p. 120). A renovação proposta ao gênero romance seria fruto de uma mistura de certa superficialidade da obra de Machado de Assis com a ironia de Anatole France e o sexualismo frívolo dos decadentes Paul Bourget e Abel Hermant. Mesmo o regionalismo, talvez a principal via de autodefinição da consciência de “ser brasileiro”

arrefece, e se torna o que Candido (2006, p. 121) chama de “conto sertanejo, [...] gênero artificial e pretensioso”, que repercute não mais a nossa nacionalidade, mas incorpora em si a vocação cosmopolita que marca a literatura do período.

Na poesia, segundo o teórico, reverbera ainda a regularidade plástica e a retórica do Parnasianismo, sem qualquer impulso de análise social. O Simbolismo, “projeção final do espírito romântico” (CANDIDO, 2006, p. 122), embora constitua movimento original, acabou restrito a Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Tentativas de reelaboração posterior dos preceitos do movimento não alcançaram grande expressão, e acabaram por refletir, em nossa literatura, “o idealismo literário da burguesia europeia” (CANDIDO, 2006, p. 126).

Tais produções identificavam-se profundamente à oficialidade que cooptou alguns literatos do período, aqueles chamados de vencedores por Sevcenko (2003). Esta situação acabou por, na visão de Candido (2006), dar corpo a uma literatura que se alimentava antes da forma, evitando voltar-se para o mundo exterior de maneira crítica. Deste modo, a vida literária, na perspectiva do pesquisador, refletiu-se nos textos ficcionais produzidos no período 1900-1922, que constituíram, conforme Candido (2006, p. 120), “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo”. Assim, comparadas ao Modernismo, as produções literárias entre 1880 e 1922 teriam se estagnado, acrescentando pouco ou nada à história das letras brasileiras.

Pesquisadora que concorda com Antonio Candido a respeito do período 1900-1922, Lúcia Miguel-Pereira (1973) dedica, inclusive, o capítulo “Sorriso da sociedade”, de seu livro **História da Literatura Brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920**, cuja primeira edição data de 1950, para falar sobre os escritores das duas primeiras décadas do século XX. O critério para tratar de intelectuais como Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Arthur Azevedo, Afrânio Peixoto e João do Rio neste capítulo, foi antes o modo como encaravam a literatura do que a existência de afinidades temáticas ou estéticas entre eles. Na opinião da estudiosa, os literatos citados têm uma “concepção semelhante da literatura, tácita em quase todos, expressa de modo insofismável por Afrânio Peixoto, que a encarava como um sorriso da sociedade” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 255).

O que seria, entretanto, uma literatura “sorriso da sociedade”? Para a autora, os escritores da *Belle Époque* eram reflexos da sociedade na qual estavam inseridos,

ou seja, a cidade do Rio de Janeiro antes da Primeira Guerra Mundial e sua atmosfera de suposta paz e tranquilidade. Os literatos, como conviviam com a classe dominante, acabaram por produzir textos que serviam de deleite para o público leitor. Por isso, em suas produções literárias, estes intelectuais

Não descem de ordinário às regiões onde moram as dúvidas, nem tampouco se alçam a debater os problemas eternos; a inquietação que de longe deixam transparecer tem sempre um ressaibo artificial. As grandes questões do destino humano interessam-nos menos do que o cotidiano, os dramas menos do que a comédia, esta menos que a fantasia (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 255).

Para eles, a arte literária era uma “manifestação do bem estar social, [...] um ofício quase recreativo” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 256). Por isso, ao invés de empregarem a literatura como instrumento capaz de analisar criticamente ou mesmo questionar a sociedade da época, concebiam-na como uma forma de diversão e distração, tanto para eles próprios quanto para seus leitores, na opinião da crítica.

Miguel-Pereira (1973) também ressalta as diferentes estéticas ainda em voga no período *fin de siècle* e reconhece que os intelectuais por ela citados não se filiaram completamente a nenhuma, embora tenham tangenciado várias delas. Isso se deve ao fato de terem sido escritores diletantes, ou seja, não se fixaram a nenhuma ideia, embora tenham passeado entre elas. Tal atitude teve reflexos também na mudança que promoveram nos gêneros literários, como Candido (2006) ressaltava. O romance, por exemplo, tornou-se “uma simples narrativa de aventuras ou de casos picarescos” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 256), e não mais um espaço para estudo dos conflitos da alma humana.

Em virtude da atitude adotada frente à arte literária, Miguel-Pereira (1973, p. 255) afirma que os intelectuais do período – excetuando-se Lima Barreto – deixaram-se “ficar na superfície da vida”, reforçando, com isso, a impressão de a literatura produzida entre os anos 1900-1922 ser superficial, frívola e leviana, adjetivos comumente usados para se referir ao período. Tal impressão, evidente também em Candido (2006), junto à valorização concedida pela crítica especializada ao Modernismo e seu projeto de ruptura, acabaram por legar ao período 1900-1922 o estigma de menos importante ou pouco criativo, visível nos prefixos pré e pós que foram empregados para denominá-lo.

A atitude crítica com relação ao período foi assumida também frente aos escritores, entre eles João do Rio, poucas vezes lembrado durante cerca de cinquenta anos após sua morte, em 1921. Gilberto Amado, amigo pessoal de João do Rio, em seu livro **Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa** (1956), lamenta o esquecimento da figura do jornalista inclusive pelos próprios intelectuais, que não escreveram nenhuma crônica sequer a respeito dele, nem mesmo citavam-no em reminiscências sobre a cidade do Rio.

A falta de menções ao nome de João do Rio nos anos posteriores à sua morte pode guardar relação com as impressões que circulavam sobre ele ainda em vida. O requinte e a elegância do carioca foram, muitas vezes, interpretados como uma espécie de esnobismo e futilidade, que se convertem em certo isolamento do escritor, proporcionado pelos seus pares. Luís Edmundo (2003), no livro de memórias **O Rio de Janeiro do meu tempo**, publicado originalmente em 1938, em diversas oportunidades, se refere a um João do Rio almoçando ou jantando solitário nos cafés, rodeado de livros e jornais franceses. O literato reproduz também alguns diálogos que, segundo ele, eram travados a respeito do jornalista²:

Ele passa e ouve-se que sussurram:

– É uma besta!

– Não tem gramática.

– Lê e não digere.

– Vive a pastichar os escritores franceses.

Só? Não. Vão-lhe à vida privada. Atacam-lhe a honra. Afundam-no na lama!

– Pois não sabias? Ora essa! Uma coisa que todo mundo sabe! (EDMUNDO, 2003, p. 358-359).

Essa “coisa que todo mundo sabe” é, muito provavelmente, a homossexualidade de Paulo Barreto, referida pelos seus desafetos, mas nunca confirmada pelo próprio escritor. Quando da entrada de João do Rio para a Academia Brasileira de Letras, em 1910, Emílio de Meneses dedicou-lhe a seguinte quadrinha:

Na previsão dos calores,

A Academia, que idolatra o frio,

Não podendo comprar ventiladores,

Abriu as portas para João do Rio... (MENESES apud LUSTOSA, 1993, p. 44).

² Não pretendemos aqui tomar o livro de memórias de Edmundo (2003) como forma de “comprovar a realidade”. Nosso interesse recai sobre os discursos mobilizados pelo autor acerca de João do Rio, em especial aqueles relacionados aos ataques direcionados ao escritor pelos seus pares.

E assim se multiplicavam na imprensa os ataques ao carioca, camuflando com certo humor o preconceito com relação à sexualidade do escritor. Edmundo (2003, p. 360) acredita que o apagamento de Paulo Barreto fora uma consequência “daquele ambiente de aversões e de ódios. Pouco nele se fala. E quem o lê? No entanto, a literatura do começo do século não teve cronista mais garrido, inteligência mais ágil, nem mais brilhante”. Desta forma, embora o talento de João do Rio seja inquestionável, a vida pessoal do escritor acabou se sobrepondo à sua obra, e os ataques que sofreu em vida foram suficientes para relegá-lo ao ostracismo durante décadas.

Miguel-Pereira (1973), uma das poucas intérpretes a citar João do Rio em suas análises antes da década de 1970, tece críticas enfáticas acerca do cosmopolitismo do escritor, decisivo para o seu modo de compreender e produzir literatura. Embora carregasse o Rio no próprio nome,

Não é o Rio, tão humano e tão brasileiro, de Machado de Assis e Lima Barreto, que aqui se evoca, mas o Rio cosmopolita dos esnobes, sempre com um pé nos transatlânticos; dos *five o'clock teas* substituindo as boas merendas, dos pardais importados afugentando os pássaros nacionais, de gente sofisticada, cheia de vícios elegantes, desprezando as domésticas virtudes dos velhos cariocas (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 279).

O estilo característico de João do Rio, cuja escrita era tomada de palavras estrangeiras, em francês e inglês, aliado às temáticas anteriormente elencadas, é visto pela pesquisadora como um indício de desinteresse pelo Brasil. À exceção de alguns poucos contos e crônicas, sua produção ficcional seguia receitas prontas, misturando casos de perversão com fatos policiais, narrados por personagens afetadas e falsamente requintadas (MIGUEL-PEREIRA, 1973). A visão cosmopolita que guardava da cidade do Rio transmitia bem, na opinião da pesquisadora, o espírito “O Rio Civiliza-se!”, característico da *Belle Époque* tropical, e é justamente por isso que o escritor deveria ser lembrado. Entretanto, “julgado em si mesmo o seu pobre exotismo, semelhante ao que fez em França um Claude Farrère, pertence inegavelmente à subliteratura, no que toca à ficção – novela, conto, ou teatro” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 281).

Antonio Candido, no conhecido artigo “Radicais de ocasião”, publicado em 1978, também se dedica a discorrer sobre João do Rio e sua obra. Ainda que o tom adotado seja o de crítica – não tão dura quanto a de Miguel-Pereira (1973) – o

pesquisador é um dos primeiros a reconhecer qualidades na obra do escritor carioca, especialmente com relação à sua produção cronística. No artigo em questão, Candido (1980) tem como objetivo apresentar os escritores que, embora não tenham se mostrado revolucionários, acabaram por, em um ou outro escrito, explorar temas sociais com ênfase tal que abandonam momentaneamente a apatia para colocar-se a favor da revolução. João do Rio é citado neste grupo, junto à Olavo Bilac e Elísio de Carvalho, um de seus poucos admiradores.

Candido (1980) se alinha à perspectiva de Miguel-Pereira (1973), pois também ressalta a postura mundana do carioca, e estende a sua obra ficcional as impressões que guardava sobre a figura de Paulo Barreto. Para o crítico, João do Rio

era um jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio junto às camadas dominantes, acabando, segundo muitos, por vender a pena aos ricos portugueses do Rio. E a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante, copiada de Wilde e do desagradável Jean Lorrain (CANDIDO, 1980, p. 197).

As menções a Wilde e Lorrain foram constantes em diferentes intérpretes, ora tratando João do Rio como cópia de ambos, como o fazem Candido (1980) e Miguel-Pereira (1973), ora considerando-os influências determinantes para a literatura do carioca, como Secco (1978), Levin (1996) e Camilotti (2008), por exemplo, perspectiva esta que trataremos mais adiante. Fato é que as duras críticas de Candido (1980) direcionam-se também aos contos e romances de João do Rio, considerados ou mera cópia dos escritores europeus, especialmente os franceses, ou apenas objetos de distração para as elites.

Entretanto, o mesmo Candido (1980), ao analisar os livros **As religiões no Rio** (1906), **A alma encantadora das ruas** (1908) e **Cinematógrafo: crônicas cariocas** (1909), reconhece qualidades na obra do escritor. Embora João do Rio não tenha sido um socialista engajado, não foi apenas um adorador das elites, pois,

no escritor superficial e brilhante ocorriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo, a seus momentos, denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo (CANDIDO, 1980, p. 197).

As considerações positivas de Candido (1980) sobre João do Rio se deram em um momento no qual escritor e obra estavam sendo progressivamente recuperados,

assim como o período 1900-1922, que passava por novas revisões críticas. Em 1971, Luís Martins organizou uma antologia com crônicas, reportagens e contos escritos por João do Rio. Na apresentação do livro, Martins (2012) ressalta a profunda relação entre a produção literária de Paulo Barreto e o Rio de Janeiro do início do século XX, em pleno processo de modernização, rumo a alcançar a imagem de metrópole moderna:

O Rio era a sua matéria, o seu cenário, o seu assunto permanente, o seu mundo literário. No conjunto, a obra de João do Rio constitui o mais minucioso, vivo e válido dos retratos de uma época, através dos múltiplos aspectos da vida carioca, nas duas primeiras décadas do século XX (MARTINS, 2012, p. 14).

A profunda relação entre a literatura e a cidade do Rio, ressaltada por Martins (2012), será uma das principais vias de abordagem adotadas pelas revisões críticas que ganham força a partir da década de 1970, não apenas da obra de João do Rio, mas também do período 1900-1922, o “pré-modernismo” ou “pós-romantismo”. As análises valorativas da década de 1950, como aquelas destacadas anteriormente, que tendiam a julgar a literatura das duas primeiras décadas do século passado como pouco criativa e menos relevante para a nossa história literária, serviram de base para reinterpretações críticas. Estas, por sua vez, passaram a considerar a literatura em diálogo com a sociedade da época, com a modernidade, com a imprensa empresarial, com o mercado, com o público leitor e com as influências europeias, no campo dos costumes e da cultura, tudo isso em um cenário de consolidação do capitalismo e transformação rápida da paisagem urbana.

Perspectiva relevante para os objetivos deste estudo é a apresentada por Antonio Arnoni Prado em **Itinerário de uma falsa vanguarda** (2010), quando propõe que pensemos a literatura das primeiras décadas do século XX em relação direta com as políticas adotadas pelas elites dominantes no período. O pesquisador compreende o momento da Primeira República como uma busca das oligarquias tradicionais em retomar o poder, abalado em função do novo regime. Para isso, objetivam pôr em prática “um projeto de restauração do país baseado na redefinição das ‘bases da nacionalidade’” (PRADO, 2010, p. 17), que visa algo muito maior: a anulação, em termos retóricos, das diferenças entre as elites tradicionais e os marginalizados do progresso a fim de propiciar o fim das revoltas e levantes populares. Vale lembrar que os primeiros anos da República foram marcados por uma série de revoltas opondo as

margens (as camadas sociais excluídas) ao centro (as oligarquias responsáveis pela tomada de decisão no país). Tais revoltas, por sua vez, não ajudavam a melhorar a imagem do Brasil no exterior, um antigo desejo das elites tradicionais.

Neste contexto, a literatura foi considerada um valioso instrumento para desinflar os grupos marginalizados ao assumir um projeto de valorização do Brasil, retomando os anseios próximos aos da primeira fase do Romantismo. Com isso, seria possível desarticular os levantes populares por meio de um processo de homogeneização da cultura que desembocaria, naturalmente, na unidade nacional. Logicamente, a cultura da qual se falava era a adotada pelas classes abastadas, com fortes influências europeias.

A literatura assumiria, assim, compromisso com a expressão das elites, sendo tomada como instrumento de influência por este mesmo grupo. Seu espaço, dentro do projeto restaurador da Primeira República, “tende a se definir [...] como uma instância mediadora que assume a neutralidade para diluir a crise, colhendo, assim, a contrapartida de que a ignorância do povo justifica a necessidade de dirigi-lo e educá-lo do alto” (PRADO, 2010, p. 20). Entretanto, ainda que a literatura do período buscasse algum tipo de renovação, em termos de projeto, o fato de seu discurso ter sido sempre desprestigiado perante o sistema impede que tal busca se concretize em algo maior, mantendo-a, portanto, sob a guarda das elites dirigentes.

A atuação dos escritores também estaria subordinada à ordem determinada pelos grupos dominantes, que fomentam a adoção de novos modelos estéticos capazes de auxiliarem na consecução de seus objetivos ao mesmo tempo em que mantêm intacta a realidade do país. Desta forma, os escritores seriam induzidos “a conceber a atividade intelectual como um instrumento eficaz para aliar-se à modernização do país, sem romper com o sistema arcaico que paralisava as ideias” (PRADO, 2010, p. 21). Assim, segundo o pesquisador, a literatura, durante as duas primeiras décadas do século passado, esteve sob influência das elites tradicionais, que a empregaram em seu projeto de homogeneidade da cultura brasileira, restando aos literatos apenas o poder retórico, incapaz de ameaçar o sistema dominante.

Mesmo assim, Arnoni Prado (2010) identifica um grupo de escritores dissidentes no seio da elite, formado, entre outros, por Elísio de Carvalho e João do Rio. Este grupo seria o responsável por promover um confronto no interior mesmo do pensamento dominante, rompendo com o dogmatismo instalado no poder, estimulado pelo ideário positivista, determinante para a instauração da ordem republicana. A

atitude mais concreta adotada pelo grupo seria a de “rearticular o seu projeto renovador a partir da linha retórica e do tom combativo da velha eloquência antiformalista utilizada com êxito no passado, adaptando-a ao espírito iconoclasta das vanguardas europeias, tomado agora como modelo” (PRADO, 2010, p. 23). Tal grupo seria o responsável pelas “falsas vanguardas” a que se refere o crítico, pois, embora tenham contribuído com alterações significativas no modo de conceber e produzir literatura, não levaram adiante a ruptura que pareciam almejar, mantendo-se sempre próximos às elites dominantes.

Na perspectiva de Arnoni Prado (2010), João do Rio teria sido um dos principais responsáveis pelas alterações verificadas com relação ao fazer literário, ocorridas no período 1900-1922. Segundo o pesquisador,

A consciência, que surge com João do Rio, de que o jornalismo desencadeia não apenas a desmistificação estética do texto, mas também uma alteração no curso das relações entre o momento histórico e a técnica narrativa, pode ser constatada em diferentes momentos da sua obra, quando investe na pesquisa do depoimento, quando procura integrar discursos diferentes, quando manifesta juízos críticos sobre as condições da produção literária, aproximando a circulação do livro à da mercadoria transformada em bem de consumo, de que o escritor é o credor e o crítico, seu propagandista (PRADO, 2010, p. 69).

Exemplo disso seria o livro **O momento literário**, publicado em 1907, no qual João do Rio entrevista escritores como Olavo Bilac, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque e Elísio de Carvalho, que respondem, entre outras questões, acerca de sua formação literária e hábitos leitores. A pergunta, entretanto, a causar mais polêmicas na época foi aquela que questionava as relações entre o jornalismo e a literatura. Perguntava João do Rio (1907, p. 10): “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária? ”, e as respostas eram sempre quase tão polêmicas quanto o questionamento inicial.

Bilac, por exemplo, embora diga considerar o jornalismo um bem, afirma que, caso tivesse de aconselhar um jovem escritor, diria a ele: “Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!” (RIO, 1907, p. 18). Bilac, lembremos, foi o primeiro literato a assinar a coluna dominical do jornal *Gazeta de Notícias*, nos últimos anos do século XIX. Coelho Neto, por sua vez, possui opinião diferente, e considera o jornal um bem para a literatura, pois seu termômetro é o gosto do público, que varia constantemente, exigindo adaptação rápida do meio jornalístico aos seus anseios.

A atenção ao gosto do público torna-se essencial aos literatos, pois a obra literária tornava-se, cada vez mais, uma mercadoria lucrativa, sujeita, portanto, às regras do capital. Segundo Arnoni Prado (2010), esta noção foi outra contribuição de João do Rio, que percebeu o escritor como “uma notoriedade lucrativa de valor no mercado” (RIO apud PRADO, 2010, p. 70). Com Paulo Barreto, “a reportagem literária penetra na impassibilidade do escritor demiurgo, distante da nova massa de leitores que agora o exige a seu lado, integrado à rotina da vida comum” (PRADO, 2010, p. 70). Assim, escritor e obra literária perdem sua auréola no Rio de Janeiro da *Belle Époque*.

Com o livro alcançando status de mercadoria lucrativa, o literato submete-se, mais sensivelmente, às regras do mundo moderno e capitalista, cujos objetivos são a “luta pelo conforto, pelo dinheiro e pelo luxo. Importa enfrentar a concorrência, submeter-se ao espírito persuasório da publicidade e da propaganda” (PRADO, 2010, p. 72). E o conforto só é alcançado por meio da venda de livros, por isso a necessidade de também investir em publicidade sobre a figura do escritor. Nas edições originais dos livros de João do Rio, encontramos, logo abaixo de seu nome, a referência “Da Academia Brasileira e da Academia de Ciências de Lisboa”, como uma forma de chamar a atenção para as importantes instituições que o literato integra, cujo prestígio naturalmente se estendem a seus membros.

Da relação com o público leitor é que vem o sucesso do escritor, medido agora também a partir do número de vendas. João do Rio teve três livros *best-seller* na época de lançamento: **As religiões no Rio** (1906), **A alma encantadora das ruas** (1908) e **Dentro da noite** (1910), que venderam, cada um, mais de quatro mil cópias³. Se no Brasil, como um todo, as taxas de analfabetismo eram altíssimas, conforme ressalta José Veríssimo, em artigo publicado no ano de 1900, segundo o qual, em 1890, apenas 14 ou 15 em cada 100 brasileiros sabiam ler, no Rio de Janeiro, no mesmo ano, a situação era outra, conforme destacamos na seção anterior, com mais da metade da população alfabetizada.

Os leitores burgueses, entretanto, durante um bom tempo considerados o principal público-alvo de editores e escritores, em 1900, seguiam formando parcela importante dos consumidores de livros. Tal setor

³ Segundo Sevcenko (2003), no início do Novecentos, os números de vendas que caracterizavam um sucesso editorial no período eram: mil exemplares para um livro de poesia e 1100 cópias para um livro de prosa.

estaba compuesto por mujeres de la élite, mujeres de sectores medios con gustos elitistas y un contingente masculino de estudiantes, literatos o aspirantes a literato. Estas eran las únicas personas que gozaban de tiempo ocioso, riquezas e interés suficiente para dedicarse a la alta cultura (NEEDELL, 2012, p. 310).

Esse grupo de leitores tinha, em sua maioria, uma educação baseada nos costumes franceses, refletida em seu gosto literário, que “era francófilo, seguidor de las modas y fetichista” (NEEDELL, 2012, p. 310). As influências da França eram determinantes na *Belle Époque* tropical, pois a elite carioca estava familiarizada tanto com o idioma francês quanto com a cultura do país europeu. Assim, suas leituras costumavam também ser de origem francesa e, em 1900, ao lado dos já consagrados Victor Hugo, Flaubert, Balzac e Zola, os leitores de elite brasileiros apreciavam também Anatole France, Paul Bourget, Pierre Loti, J.K. Huysmans, e Marcel Prévost (NEEDEL, 2012). Estes nomes, em especial Bourget e Huysmans, serão fundamentais para compreendermos também a literatura de João do Rio e sua relação com a estética decadentista, especialmente em nosso objeto de estudos, o livro **Dentro da noite**, discussão que trataremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Ao lado dos leitores elitistas, muitos dos quais viam na literatura um tipo de saber erudito a ser estudado detalhadamente, ascendia uma massa de novos leitores, citados brevemente na seção anterior, que interessavam aos jornais e também aos editores e livreiros. O desenvolvimento da capital federal atraiu para a cidade, em número cada vez maior, homens livres, imigrantes europeus, profissionais liberais, entre outros, que passaram a formar o “povo”, contingente de novos leitores a serem contemplados pelo comércio de livros. As inovações técnicas de impressão barateavam o custo da produção em larga escala e, com isso, os livreiros-editores buscavam lançar no mercado obras diversas, capazes de agradar aos diferentes públicos em formação no espaço urbano.

Para conquistar os novos leitores, editores e livreiros apostavam nas “brochuras baratas, que carregavam consigo tramas mirabolantes, narrativas audaciosas, de tirar o fôlego” (EL FAR, 2004, p. 11). Tais narrativas são classificadas por El Far (2004) como de “sensação”, termo bastante comum em finais do século XIX. Na vida cotidiana, segundo a pesquisadora, qualquer situação inesperada, fosse ou não assustadora, era capaz de causar “sensação”. Na literatura, por sua vez,

essa expressão servia para avisar o leitor do que estava por vir: dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis. Em outras palavras, fatos surpreendentes que extrapolavam a ordem rotineira do cotidiano (EL FAR, 2004, p. 14).

Os editores e livreiros direcionavam essas histórias ao “povo” e, em virtude dos baixos custos de produção, conseguiam vender os exemplares a preços muito baixos se comparados com as encadernações importadas, destinadas especialmente à elite. Com isso, alcançavam altos números de vendas, garantindo, assim, sucessivas edições a livros que hoje nos são completamente desconhecidos, caso, por exemplo, de **Elzira, a morta virgem**, romance citado por El Far (2004). Neste sentido, quanto mais exemplares vendidos, mais lucro para editores e livreiros, processo que revela o fato de o livro, nos anos finais do século XIX, cada vez mais ter sido encarado como uma mercadoria lucrativa (EL FAR, 2004). Por outro lado, os altos números de vendas revelam a criação do hábito da leitura por parte da população carioca que compõe o “povo”.

O sucesso dessas narrativas se deve, em parte, ao fato de o livro popular ter se tornado, em finais do Oitocentos, “um dos principais veículos de comunicação e entretenimento” (EL FAR, 2004, p. 13). Assim, era comum que, ao lado dos jornais, os livros também fizessem sucesso junto aos novos leitores. Estes, com o processo de industrialização pelo qual passava a cidade do Rio de Janeiro, iam tornando-se trabalhadores assalariados, e precisavam ajustar seu tempo ao ritmo de trabalho. Neste sentido, Barbosa (2010) lembra que o tempo da leitura também precisa ser adaptado ao tempo do trabalho na indústria capitalista, o que levou os jornais a sacrificarem o caráter doutrinário dos artigos, dando espaço ao noticiário e à reportagem. Surgiram também as colunas dedicadas ao noticiário policial e esportivo; investiu-se nas crônicas, gênero mais curto e, por isso mesmo, facilmente adaptável à organização das edições impressas.

Assim, restava aos literatos adaptarem suas produções a fim de atender aos anseios do público leitor, que via seus gostos cada vez mais contemplados pela imprensa. A literatura, enquanto isso, tinha seu espaço nos jornais cada vez mais reduzido. João do Rio, percebendo essa situação, fez da reportagem um gênero literário, “vindo a servir simultaneamente ao jornalismo e à literatura” (BROCA, 1956, p. 280).

A popularização do livro e da leitura no Rio de Janeiro foi assunto da crônica “Os mercadores de livros e a leitura das ruas”, escrita por João do Rio e publicada em **A alma encantadora das ruas**. Nela, o escritor comenta sobre o aumento do número de vendedores de livros nas ruas, situação que revela as facilidades de acesso aos livros populares:

Os vendedores de livros são uma chusma incontável que todas as manhãs se espalha pela cidade, entra nas casas comerciais, sobe aos morros, percorre os subúrbios, estaciona nos lugares de movimento. Há alguns anos, esses vendedores não passavam de meia dúzia de africanos, espapaçados preguiçosamente como o João Brandão na Praça do Mercado. Hoje, há de todas as cores, de todos os feitios, desde os velhos maníacos aos rapazolas indolentes e aos propagandistas da fé (RIO, 2012, p. 72).

Para conservar o hábito da leitura, portanto, não era mais necessário dirigir-se ao centro e buscar uma grande livraria, pois os vendedores ambulantes faziam com que os volumes chegassem aos lugares mais distantes, assinalando, com isso, a representativa propagação do livro (EL FAR, 2004). Percebe-se, ainda, o quão lucrativo tornava-se o comércio de livros naquele final de século, e o quão diversificada era a produção editorial do período, já que os exemplares vendidos pelos ambulantes iam desde de **Noite na taverna**, de Álvares de Azevedo, até romances de sensação como **Maria José, ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe, Matilde do Rosário da Luz**, título que oferece uma sinopse da narrativa.

El Far (2004) lembra que a nova conjuntura política, social e econômica do Brasil em fins do Oitocentos favoreceu a formação, no Rio, de um cenário propício à expansão e diversificação do mercado editorial. Desta forma, “aos poucos, crescia o número de comerciantes interessados no trabalho de edição e produção de livros, retirando de livreiros mais antigos a exclusividade pela impressão e comercialização literária” (EL FAR, 2004, p. 49). Com o descentramento da produção de livros, pequenas tipografias também passaram a publicar volumes contribuindo para a diversificação dos títulos oferecidos. Assim, a

significativa oferta de livros no Rio de Janeiro de finais do século XIX – seja através de vendedores ambulantes, dos corriqueiros anúncios nos jornais, seja através das livrarias espalhadas pelo centro – iluminava um processo de popularização do livro e da leitura que fazia com que esse tipo de mercadoria deixasse de ser uma regalia de poucos. [...] o livro popular, em função de seu baixo preço, poderia circular em meio a leitores de diferentes condições econômicas e sociais (EL FAR, 2004, p. 73).

Na crônica antes citada, João do Rio (2012, p. 74) menciona livros que eram lidos “na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes”, enfatizando que a leitura estava disseminada nos diferentes setores da sociedade carioca. Os livros lidos eram, em sua maioria, romances de sensação, e foram duramente criticados pelo autor, considerados más influências inclusive para os detentos:

essa literatura [...], piegas, hipócrita e mal feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. Contam na Penitenciária que o Carlito da Saúde, preso a primeira vez por desordens, ao chegar ao cubículo, mergulhou na leitura do *Carlos Magno*. Sobreveio-lhe uma agitação violenta. Ao terminar a leitura anunciou que mataria um homem ao deixar a detenção. E no dia da saída, alguns passos adiante, esfaqueou um tipo inteiramente desconhecido. Só esse *Carlos Magno* tem causado mais mortes que um batalhão em guerra (RIO, 2012, p. 74, grifo do autor).

Na opinião do autor, tais romances cujos enredos envolviam crimes violentos provocavam reações adversas nos leitores, e eram capazes de deixá-los agressivos a ponto de um detento não violento, após ler uma dessas narrativas, decidir assassinar sem motivos outra pessoa. Neste sentido, tanto pela falta de qualidade quanto pelo fato de promoverem a desordem, essas narrativas não deveriam ser lidas pela população. Contudo, o próprio João do Rio acabou por, em várias de suas produções literárias, incorporar elementos dos tão criticados romances de sensação.

De acordo com Sasse (2016, p. 105), João do Rio, “escritor de narrativas ricas em transgressões e amoralidades, [...] foi capaz de produzir e vender um tipo de literatura muitas vezes semelhante ao que ele mesmo condenava”. Neste sentido, entendemos que a postura adotada pelo carioca diante das narrativas de sensação e sobre crimes inscreve-se em um jogo discursivo necessário ao escritor idolatrado pelo público ao mesmo tempo em que lograva uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Por isso, ainda que critique a falta de inventividade de tais narrativas, cujo enredo seria alimentado por “tudo quanto é inferior – a calúnia, o falso testemunho, o ódio” (RIO, 2012, p. 75), João do Rio acabou por, nas narrativas de **Dentro da noite**, aproveitar o desejo dos leitores pelos romances de sensação.

Diante disso, podemos citar, como breves exemplos, a personagem Rodolfo, do conto “Dentro da noite”, entendido por Sasse (2016) como um psicopata, personagem característica das narrativas de crime que tanto sucesso fizeram na época (e ainda fazem); ou Arsênio Godard e Praxedes, ambos personagens suicidas

cujas mortes revelam cenários sombrios cobertos de sangue. De outra parte, é possível que as críticas às narrativas de sensação devam-se também ao fato de os escritores precisarem competir no mercado com elas, que foram grandes sucessos editoriais do período. Neste sentido, desqualificar tais narrativas poderia também ser uma estratégia para tornar seus próprios livros mais vendáveis.

João do Rio esteve atento às mudanças experimentadas pelos leitores naquele início de século, resultantes da aceleração do ritmo de vida em função das inovações técnicas recém chegadas ao país, e das alterações no jornalismo que, a partir de 1900, na segunda fase de modernização, dedica-se a atender também aos gostos dos novos leitores. Em **Dentro da noite**, como já dito, percebemos a presença de diversos elementos característicos das narrativas de sensação compondo os contos da coletânea, situação que revela a intenção do escritor em reinventar sua literatura, tornando-a atraente também aos leitores do “povo”, acostumados aos romances de sensação, ampliando, com isso, seu próprio público leitor.

Süssekind (1987) lembra que João do Rio foi sensível também aos novos meios de reprodução, impressão e difusão, adotando não só a linguagem característica do jornalismo inclusive em seus contos e romances, como também incorporando a eles elementos comuns às edições impressas de jornais e revistas, tais como as colunas de crônica social. **A correspondência de uma estação de cura**, por exemplo, romance epistolar publicado em 1918, lembra as revistas semanais com suas colunas dedicadas a tratar das intrigas da vida dos elegantes, pois cada missivista se ocupa de determinadas situações que cobrem a passagem da Marquesa da Luz pela cidade mineira de Poços de Caldas.

Além da linguagem e das questões formais, João do Rio também introduziu em seus escritos os artefatos técnicos que se tornavam cada vez mais comuns na cidade do Rio. Exemplo disso é o automóvel, presente no conto “Emoções”, de **Dentro da noite**, que serve como meio de transporte ao narrador e ao Barão Belfort, e representa também um espaço seguro para o velho dândi fazer confidências ao narrador. Estar dentro de um automóvel modifica ainda a relação entre o indivíduo e o espaço a seu redor, já que a vista da paisagem carioca se acelera, sendo impossível ao observador se fixar em um ponto específico e explorá-lo, tal qual ocorre com a literatura do escritor carioca.

A atenção que João do Rio concedeu aos anseios do público é perceptível na crônica “A solução dos transatlânticos”. Nela, o escritor discorre sobre as companhias

teatrais portuguesas e italianas que, graças aos transatlânticos, passaram a fazer cada vez mais apresentações no Rio de Janeiro e conquistavam o público carioca, para protesto das companhias e artistas nacionais. As queixas dos atores nacionais eram dirigidas ao público, considerado pouco patriota ao optar por assistir os espetáculos de companhias estrangeiras: “os artistas nacionais queixam-se; os artistas nacionais têm o ar de que o público eleva o seu frivolidade a ser impatriota, e é caso para perguntar se há razão para tal procedimento por parte dos frequentadores dos teatros” (RIO, 2009, p. 112).

O escritor carioca, embora ensaie considerar tal hipótese, inverte logo a direção e afirma que “quanto mais observo, mais me certifico de que é o público o único a ter razão” (RIO, 2009, p. 12). Neste sentido, se põe ao lado do público, e critica a falta de inovação do teatro nacional, que responde aos espectadores com montagens já conhecidas e pouco atrativas:

Há 40 anos o nosso repertório dramático é o mesmo. Há 15 é o mesmo o nosso repertório leve. Os artistas antigos e feitos não se querem dar ao trabalho de estudar peças novas, e os artistas novos, sem escola, sem ensaiador, sem disciplina, têm por ideal fazer os papéis das peças velhas como conforto (RIO, 2009, p. 113).

Com o desinteresse de companhias e artistas brasileiros, o público se vê obrigado a buscar as companhias estrangeiras, detentoras de uma “vontade louca de subir no conceito do público para voltar, ganhar mais dinheiro” (RIO, 2009, p. 115). Desta forma, percebemos na crônica duas preocupações do escritor: dar prioridade ao gosto do público e buscar também formas inovadoras para compor sua arte. Além disso, a menção ao dinheiro como resultado do sucesso das companhias teatrais junto ao público não assusta o escritor, já convertido em profissional das letras.

Os intelectuais que trabalhavam nos jornais estavam sensivelmente conectados com o público, e alcançavam, a partir disso, consumidores cativos de seus livros. Contudo, para lograrem sucesso nas vendas, necessitavam ajustar-se ao gosto dos leitores, tanto os burgueses quanto o “povo”. Neste sentido, o escritor sente com mais força o peso do mercado sobre sua produção literária, e precisa buscar alternativas para agradar aos seus consumidores:

O segredo do seu sucesso, sabiam-no bem, repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público, daí suas temáticas seduzidas e sua linguagem aparatosa, repleta de retórica. O que explica também a sua

preocupação de representarem tanto nos atos como nas palavras as aspirações do *up-to-date* da burguesia carioca, trajando-se no rigor do figurino europeu e talhando seus personagens pelo modelo *dandy* do '*bel-Ami*', do '*Belo Brumel*' ou do '*Des Esseintes*' (SEVCENKO, 2003, p. 132).

O destaque de Sevcenko (2003) para a presença dos dândis, em especial Des Esseintes, na literatura brasileira de início do Novecentos, remete-nos às estéticas *fin de siècle*, em especial ao Decadentismo. Estética que ganha força na França a partir da década de 1870, o Decadentismo representa uma revolta contra a tentativa de aplicar à literatura pressupostos científicos, ideias em voga sobretudo com o Naturalismo, de Zola. Os decadentes, como são conhecidos os artistas que se filiam a esta estética, irão buscar novas formas de expressão capazes de demonstrar sua descrença em um mundo cada vez mais racional.

Esta estética influenciou também escritores brasileiros, como o próprio João do Rio, conforme atestam Secco (1978) e Levin (1996), e **Dentro da noite** talvez seja o melhor exemplo da incorporação de temas e formas decadentes pelo escritor carioca. Dividindo-se entre um público leitor de formação francesa e ávido por novidades, e os leitores dos romances de sensação, João do Rio promove, em nosso objeto de estudos, o entrecruzamento de personagens, temas e formas decadentistas, com elementos das narrativas de sensação, tais como o crime, o medo e a exploração do erotismo e da sexualidade.

Por isso, é importante considerarmos o alinhamento do escritor à estética decadentista pelo ponto de vista da recepção, uma vez que era necessário prender cada vez mais os leitores, tornando-os consumidores fiéis de suas obras, mas também pela perspectiva do sujeito que percebe a modernidade de uma maneira dúplice, ora encantado, ora apavorado. Antes, porém, de nos debruçarmos sobre essas duas perspectivas, interessa-nos conhecer e interpretar o contexto histórico francês que deu origem ao sentimento de decadência, ideia central para compreender a estética decadentista. Faremos isso no próximo capítulo.

3 DECADENTISMO NA FRANÇA *FIN DE SIÈCLE* E SEUS REFLEXOS NA LITERATURA BRASILEIRA

O século XIX foi, para a Europa, um momento de consolidação e expansão do capitalismo burguês, não apenas no próprio continente mas também para outras regiões do globo terrestre, caso do Brasil, por exemplo, conforme discutido no capítulo anterior. Na França, este processo culminou na *Belle Époque*, período que se estende desde o fim da década de 1870 até a Primeira Guerra Mundial, e ficou marcado como um tempo de euforia gerada pelo progresso técnico e científico do Ocidente. Em virtude da segunda Revolução Industrial, a burguesia, a aristocracia e as classes médias francesas enriqueceram e puderam modificar seu nível de vida, situação refletida em mudanças nos hábitos e costumes. Foram verificadas alterações no vestuário, bem como diversificação da alimentação e das práticas de lazer, que converteram a sociedade francesa da época um bom exemplo do que viria a ser a sociedade de consumo. Os usos e costumes das classes médias e altas francesas da *Belle Époque* foram difundidos pelo mundo ocidental, contribuindo para a afirmação e disseminação do modelo capitalista burguês.

Sistema pautado na competição da livre iniciativa privada, na qual objetiva-se comprar tudo por um preço baixo e vender o mais caro possível para alcançar a maior taxa de lucro, o capitalismo

deveria – assim se acreditava – não somente criar um mundo de plena distribuição material, mas também de crescente felicidade, oportunidade humana e razão, de avanço das ciências e das artes, numa palavra, um mundo de contínuo e acelerado progresso material e moral (HOBSBAWM, 1997, p. 17).

Na França, entretanto, a burguesia, classe social responsável pelo sistema capitalista, vitoriosa em 1789, e alcançando possibilidades de estabilização e propagação com Napoleão Bonaparte (MARX, 2011), passou por diversas oscilações após Waterloo, em 1815. Com Carlos X, por exemplo, um aristocrata, a antiga nobreza e o clero almejavam a reconquista de seus privilégios, causando a crise de 1830. A nova vitória da classe burguesa levou à Revolução de 1848, capitaneada pelos operários socialistas unidos à pequena burguesia e aos bonapartistas restantes, e culminou na instauração da Segunda República Francesa (1848 – 1852).

Em 1852, Luís Bonaparte, então presidente, através de plebiscito, reinstalou o Império no país, e coroou-se imperador Napoleão III. Investiu, então, na modernização estrutural de Paris, confiada ao Barão de Haussmann, objetivando transformar a capital francesa na mais imponente cidade da Europa. Enquanto isso, a desigualdade econômica só fazia aumentar, assim como os índices de criminalidade e as doenças que, rapidamente, espalhavam-se entre a população.

Napoleão III levou a França, ainda, a mais outro conflito, dessa vez contra a Prússia [hoje Alemanha], em 1870. Sofrendo uma derrota humilhante, o país teve de assinar o Tratado de Frankfurt, que determinava o pagamento de indenização, bem como a entrega dos territórios da Alsácia e da Lorena para os vencedores. O imperador enfraqueceu-se, bem como o país, provocando a sensação de “que os dias de conquista da França estavam chegando ao fim, substituídos pela nova e incômoda experiência do declínio” (WEBER, 1989, p. 21). Desta forma, nas últimas décadas do século XIX, os franceses vivenciavam uma atmosfera de descrença, tanto no aspecto econômico e social, com a exclusão da maioria da população das benesses do progresso, quanto na questão moral, com o predomínio de um profundo tédio, considerado por alguns intérpretes o novo mal do século. Foi neste contexto que a ideia de decadência estabeleceu-se na literatura francesa, provocando mudanças significativas tanto no aspecto temático quanto no formal e estético, introduzidas a partir do Decadentismo.

3.1 O CONTEXTO FRANCÊS *FIN DE SIÈCLE* E A PERSPECTIVA DA DECADÊNCIA

A França chegou ao final do século XIX amargando duras derrotas bélicas e políticas. Mesmo dando início a uma nova fase da Revolução Industrial após a assinatura do Tratado de Frankfurt, o país que, com Napoleão Bonaparte, dominara quase um terço do continente europeu, via-se obrigado a ceder parte de seu território e protagonismo para a Alemanha, vencedora em 1870-1871. Embora a Paris reformulada por Haussmann tenha se tornado “o centro cultural de maior influência na Europa” (TELES, 2012, p. 51) e também do mundo, a julgar pelo fascínio que exerceu no imaginário brasileiro da *Belle Époque* tropical, a miséria e a doença espalhavam-se entre a população. Diante disso, uma palavra passou a assombrar os franceses: decadência.

Assim, enquanto o país vivia um momento de relativa paz, que proporcionou um novo tempo de desenvolvimento urbano e industrial – a *Belle Époque* – atrelado à expansão imperialista do Velho continente pelo restante do mundo, a atmosfera moral era de descrença total. O progresso assegurado pelo capitalismo e pela racionalidade científica acabou restringindo-se ao nível retórico para a grande maioria da população, e o pensamento de fim – não apenas do século como também da própria raça – se fortalecia. O mundo progressista que levou à Paris diferentes inovações técnicas, tais como o telégrafo, lâmpadas elétricas, máquinas de escrever e bicicletas, por exemplo, restringiu-se a poucos afortunados e, portanto, “não conseguiu promover o prometido desenvolvimento total do homem” (MUCCI, 1994, p. 27). Este fracasso no campo material representou um duro golpe nos preceitos positivistas por detrás do sistema capitalista burguês, que se tornara alvo de críticas e caía em descrédito.

De outra parte, as descobertas de Darwin no campo da biologia e sua tese de que existiria uma pré-seleção biológica entre as espécies criaram a noção de que todo o povo francês se degeneraria, e tenderia a desaparecer. O discurso médico logo tratou de salvaguardar essa sensação, já a partir da metade do século, publicando tratados sobre a suposta degeneração do povo francês. Tais ideias encontraram ampla ressonância no debate público, a ponto de, vinte anos mais tarde, um médico queixar-se de sempre ouvir a frase: “Somos degenerados! Estamos em decadência” (WEBER, 1989, p. 21).

Coube à medicina, ainda, a identificação da nova *maladie du siècle* (doença do século): a eleita foi a neurastenia (também chamada de nevrose ou neurose), transtorno psicológico caracterizado pelo enfraquecimento do sistema nervoso que conduz a um estado de inatividade e cansaço excessivo, tanto corporal quanto mental. Como perdia-se cada vez mais a fé na ciência, sintomas como sono perturbado, fadiga constante e má circulação eram logo atribuídos à neurastenia e seriam suficientes para comprovar a decadência da raça humana. Dizia o médico Grellety:

A neurose está à nossa espera e torna-se cada vez mais grave [...]. O monstro nunca fez tantas vítimas, seja porque os defeitos ancestrais se acumulam, seja porque os estimulantes de nossa civilização, mortais para a maioria, nos precipitam numa debilitação ociosa e assustada (WEBER, 1989, p. 22).

A doença dos nervos influenciou também a literatura. Baudelaire, lembra Weber (1989, p. 23), “admirara o caráter nervoso da escrita de Edgar Allan Poe e a

intensidade nervosa da música de Wagner”, enquanto os admiradores do poeta francês veneravam a queixa nervosa de sua obra. Zola, por sua vez, concebia a obra dos irmãos Goncourt como uma imensa neurose, mesmo elogio que fazia a Taine, o qual ajustava-se “bem em nossa sociedade de nervos” (WEBER, 1989, p. 23). Desta forma, a influência de Paris, verificada na moda e no brilho da *Belle Époque*, era sentida também no âmbito da saúde, com as elites periféricas, como a brasileira, admiradoras e reprodutoras da parisiense, incorporando hábitos e neuroses dos franceses. Na obra de João do Rio, por exemplo, encontramos personagens que sofrem de neurastenia, entre elas, Teodomiro Pacheco, do romance epistolar **A correspondência de uma estação de cura**.

Na narrativa, que se passa no ano de 1917, Teodomiro, jovem dândi acostumado a viajar para a Europa a fim de tratar sua moléstia, é impedido de visitar o Velho Mundo em virtude da Primeira Guerra Mundial. Frustrado, dirige-se, então, à Poços de Caldas, em Minas Gerais, cidade famosa pelas estações de águas termais com hipotéticos poderes curativos, objetivando acalmar seu transtorno. Entretanto, ao chegar lá, percebe que isso não seria possível, pois as estações de cura tornaram-se também o refúgio das elites carioca e paulista, cada qual considerando a cidade mineira um prolongamento de seus salões. Diz-nos Teodomiro:

A minha neurastenia! Perguntas se melhorei da minha neurastenia? Decididamente não conheces uma estação de cura no Brasil. É o caos de uma grande cidade abrindo em vício num local ingênuo. Cá encontrei toda a gente das festas e toda a gente menos boa do Rio e de São Paulo. Duas horas depois de chegar comecei a ouvir o rumor das fichas, compassado pelos sons roucos dos ancinhos nos panos verdes. [...] É uma eterna e irônica música, uma cavatina indiferente e cínica. Dá-me a impressão de Satanás remexendo em pastilhas os ossos dos pecadores e atraindo, como um alquimista, todos os doentes, todos os ambiciosos, todos os levianos que acreditam na transmutação dessas pastilhas em moedas de ouro. Pura magia. Puro delírio! (RIO, 1992, p. 23).

Este trecho, extraído da carta VI, remetida a Godofredo de Alencar, literato também dândi e personagem recorrente na obra de João do Rio, apontado por alguns intérpretes como um alter ego do próprio escritor, exemplifica bem alguns dos elementos típicos da estética decadentista incorporados pelo escritor em suas produções. A cidade, prova visível do triunfo da modernidade alcançada graças ao sistema capitalista, é encarada, pelos olhos do dândi, como um espaço de vício, seja o vício no jogo, no ópio ou nas transgressões sexuais. Os narradores, em sua maioria dândis como Teodomiro, observam a partir de sua posição de excepcionalidade e

tendem a classificar os demais como doentes, acometidos pelos males da civilização advindos da vida nas metrópoles modernas.

Voltando à França *fin de siècle*, junto da ênfase concedida aos nervos andava uma sensação constante de abatimento, descrença, perda progressiva de energia. “O tédio, taciturno exílio da vontade, / Assume as proporções da própria eternidade”⁴, já bradava Baudelaire no poema “Spleen”, publicado em **As flores do mal** (1857). O *spleen* baudelairiano, comumente traduzido como “tédio”, converte-se em uma das palavras de ordem para os escritores decadentes, assim como o próprio Baudelaire se torna uma das principais referências para o grupo, sendo, ele próprio, um dos precursores da decadência, na opinião do pesquisador francês Jean Pierrot (1981).

A sensação de tédio associava-se à fraqueza dos nervos, como ficou popularmente conhecida a neurastenia, e ambas eram experimentadas com maior ênfase por uma pequena elite intelectualizada. O povo francês, por sua vez, enfrentava uma epidemia de sífilis, doença sexualmente transmissível, que abria espaço para questionamentos morais por parte do discurso religioso. Este, mesmo enfraquecido em função da derrocada do clero junto com a aristocracia, tentava espalhar-se, especialmente entre a população empobrecida, desafiando o discurso científico. Ao fim, ambos acabaram desacreditados, restando aos franceses apenas o tédio, considerado o novo *mal du siècle*. O crime, reflexo direto do empobrecimento de grande parte da população, também aumentava, reforçando a ideia de deterioração social.

Não demorou para que a vida moderna e urbana fosse responsabilizada pela decadência da sociedade francesa, caracterizando uma completa inversão de perspectivas. O progresso, obsessão da burguesia industrial favorecida por Napoleão III, foi logo apontado pelos habitantes das cidades como o culpado pela deterioração vivenciada: as mudanças rápidas operadas pelo crescimento industrial haviam abalado a consciência coletiva, resultando em uma neurastenia geral, que encobria a corrupção material e moral da sociedade. Tal conclusão, ao invés de suscitar um debate mais amplo acerca da organização econômica e social da coletividade, acabou por reforçar o discurso higienista, favorável às reformas da cidade de Paris, promovidas por Haussman desde 1853.

⁴ BAUDELAIRE, Charles. Spleen. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

A atribuição de culpa pela decadência da França ao modelo burguês de organização social contribuiu para inflamar novamente as diferenças entre burgueses e aristocratas que, como vimos, disputavam desde a Revolução Francesa o monopólio de poder político e econômico. Com a crise econômica enfrentada pelo país europeu desde 1870, a burguesia decaía em prestígio, pois via sua taxa de lucro despencar em virtude da desvalorização de suas mercadorias e serviços. Weber (1989, p. 34) apresenta-nos um exemplo dessa desvalorização: em pouco mais de 20 anos, “o índice francês de preços caiu de 124 em 1873 para 71 em 1896”.

Enquanto isso, aqueles cidadãos que viviam de rendas – aristocratas, em sua maioria –, fossem elas fixas ou variáveis, apesar de sentirem o mesmo cansaço, podiam manter seu antigo padrão de vida e reforçar sua aversão ao materialismo burguês. A oposição entre aristocracia e burguesia na França *fin de siècle* se reveste de maior importância em nosso estudo quando observamos o fato de as principais personagens dos textos decadentes – Axël e Des Esseintes, por exemplo – serem aristocratas que optam por voltar as costas à sociedade degenerada enquanto cultuam a arte e perseguem o refinamento máximo das sensações a fim de alcançarem o novo, como veremos ao longo deste capítulo.

Os artistas, neste contexto, foram os primeiros a perceber a efemeridade e o alcance limitado dos milagres prometidos pelo capitalismo e, experimentando a agonia de uma civilização que nasce enquanto outra morre, “viveram uma temperatura de cansaço e incredulidade, expressa em suas obras” (MUCCI, 1994, p. 27). Diante do descompasso entre o que viam e as expectativas criadas pelo sistema capitalista em termos de modernização estrutural e social, os artistas passaram a sentir com maior ênfase o tédio, já vincado na atmosfera sociocultural *fin de siècle*, acompanhado da nevrose, a doença do século. Os literatos, em especial aqueles que compõe o grupo dos decadentistas, adotaram como linha de ação, diante do cenário desolador, a revolta contra os modelos impostos pelo Naturalismo e Parnasianismo, e buscaram por uma renovação, tanto estética quanto temática, questões a serem discutidas na próxima seção.

Antes de passarmos a ela, entretanto, é importante contrapormos as noções de *Belle Époque* e *fin de siècle*, que nos oferecem uma dimensão do momento contraditório vivido pelos franceses a partir de 1870. Weber (1989) acredita que eles não correspondem ao mesmo período histórico, pois

a *Belle Époque* [...] representa os dez anos e poucos antes de 1914. Esses também tiveram seus problemas, mas foram relativamente anos robustos, otimistas e produtivos. O *fin de siècle* os tinha precedido: uma época de depressão econômica e moral, recedendo muito menos a alegria ou esperança (WEBER, 1989, p. 10).

Paes (1985, p. 67), por sua vez, considera que a *Belle Époque* representa aquele “longo interregno de paz que se estendeu de 1870 até a Primeira Guerra Mundial e durante a qual prosperou uma rica sociedade burguesa, brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto, dos prazeres”. O crítico, desta forma, não distingue entre os dois períodos, considerando um de decadência e outro de bonança, como faz Weber (1989), e trata como bela época também o período *fin de siècle*. É possível que a opção de Paes (1985) se dê apenas em função do recorte de análise que propõe: o estudo do *art nouveau* na literatura francesa, transposto posteriormente à literatura brasileira entre séculos.

No entanto, considerar que a *Belle Époque* teve início ainda no século XIX nos permite destacar as contradições do período, no qual a alta burguesia experimentava o seu milagre econômico, representado pela modernidade, enquanto a maioria da população – incluídos aqui os artistas decadentes – experimentava a sensação constante de desesperança, já que não alcançava as benesses do progresso. Pelo contrário: vivia a modernidade desesperada de Baudelaire, do tempo vertiginoso, das multidões, do tédio, do vício, da prostituição, da miséria.

3.2 A ESTÉTICA DECADENTISTA NA FRANÇA

As últimas décadas do século XIX, na França, foram, para o campo das artes, anos de intensas disputas entre as diferentes estéticas. Embora o Naturalismo, representado por Émile Zola, tenha alcançado destaque na prosa, e o Simbolismo, especialmente a partir de Mallarmé, tenha sido a principal referência no campo da poesia, fato é que coexistem, neste momento histórico, diferentes estéticas, entre elas, a Decadentista. Comumente encaixado em um curto período de tempo espremido entre o Naturalismo e o Simbolismo, o Decadentismo parece ter passado à história literária como um movimento de menor expressão quando comparado ao seu suposto antecessor imediato – o Naturalismo –, e ao seu aparente sucessor – o Simbolismo.

Já se esclareceu, entretanto, que os movimentos literários coexistem no mesmo espaço temporal, artístico e filosófico (MORETTO, 1989) e, por isso, não necessitam encadear-se um após o outro em uma rígida e estática linha do tempo. A relação entre Decadentismo e Simbolismo, a qual nos interessa neste momento, é um bom exemplo dessa coexistência entre os diferentes movimentos, pois ambos têm um ponto de partida comum – a oposição à racionalidade e ao liberalismo burguês – e compartilham as mesmas influências literárias – entre as quais podemos citar Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire – e filosóficas – sobretudo Edouard Von Hartmann e Schopenhauer. Entretanto, quando nos debruçamos sobre parte da crítica literária, o movimento decadente parece ter sido pouco mais que um breve momento de transição cuja principal realização foi “preparar o terreno” para o Simbolismo.

Carpeaux (2008; 2012), embora dedique algum espaço aos decadentistas em sua monumental obra **História da Literatura Ocidental**, considera o Decadentismo “um aspecto parcial do movimento simbolista” que “foi, mais tarde, o motivo de muita aversão e hostilidade contra o Simbolismo” (CARPEAUX, 2012, p. 20). Para o crítico austríaco, os escritores decadentistas pertenciam ao Simbolismo e foi este o estilo que adotaram. Além disso, exprimiram “a angústia de uma crise econômico-social da burguesia no ‘*fin du siècle*’” (CARPEAUX, 2008, p. 1945), daí o seu característico pessimismo e também a sua pouca expressão na história literária, tendo sido rapidamente absorvido pelo Simbolismo.

Balakian (2000) adota perspectiva próxima a Carpeaux. Segundo a crítica, de formação norte-americana, embora exista uma antítese implícita entre decadentes e simbolistas, expressa pelos primeiros poetas simbolistas, o Simbolismo teria como uma de suas principais características um espírito “decadente”⁵, e foi por meio dele que associou-se ao Decadentismo. Tal espírito foi, inclusive, o principal elemento reconhecido no movimento simbolista quando este tornou-se cosmopolita, a partir, sobretudo, de 1890. Mallarmé teria sido o responsável por precisar o espírito “decadente”, revelado pela

conduta retraída, a preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre-arbítrio, a iminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões – mas, acima de tudo, a consciência do papel do artista, o consolo das artes como o único meio contra o demolidor acaso, a

⁵ Foram mantidas as aspas que a autora utiliza na edição consultada, a saber: BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2000.

permanência do homem através da emissão de um pensamento (BALAKIAN, 2000, p. 91).

O mistério, a melancolia e o isolamento total ante a inutilidade da vida revelados por esse espírito são associados pela autora à obra de Jules Laforgue (1860-1887), poeta franco-uruguaio e um dos principais expoentes do Decadentismo no cenário da poesia francesa finissecular. Para Balakian (2000), Laforgue ilustra, especialmente em **Moralités Légendaires** (1887), o afastamento da vida refletido pelo espírito “decadente”. Tal afastamento resulta da rejeição niilista ao viver, renúncia a qualquer ideal que converte a força vital para o nada, para o vazio, pois Laforgue recusa inclusive a opção pelo sonho como uma forma de fuga da realidade.

O espírito “decadente” relaciona-se a, então, a

uma mística que perdeu seus pressupostos religiosos. O significado religioso de ‘alma’ foi substituído por uma consciência da psique universal do homem perdido no mundo físico que ele nunca compreenderá. [...] [Portanto] É missão do poeta representar o homem amortilhado no mistério terreno, descrevê-lo como vítima de forças sobre as quais não tem controle. O remédio não é a fuga para um outro ponto da vida, mas isolar-se completamente do verdadeiro ritmo da vida (BALAKIAN, 2000, p. 94).

Para ilustrar essa afirmação, a crítica, nascida em Constantinopla, cita Cruz e Sousa, cuja poesia expressa o estado do homem perdido como “saudade”, palavra intraduzível “que sugere uma combinação de desejo, nostalgia e afastamento da vida” (BALAKIAN, 2000, p. 94). Cruz e Sousa, devemos lembrar, é considerado pela crítica literária um dos principais expoentes do Simbolismo na literatura brasileira, e foi leitor das obras de Baudelaire, Poe, Theophile Gautier e Verlaine, precursores não só do Simbolismo como também do Decadentismo.

Desta forma, para a pesquisadora,

se em um certo ponto do desenrolar do movimento, os críticos estavam certos em separar ‘simbolismo’ de ‘decadente’, tudo indica que, nos últimos dez anos do século XIX, os dois se tornaram tão entrelaçados que sem o espírito ‘decadente’ pouco seria deixado para distinguir o simbolismo do Romantismo (BALAKIAN, 2000, p. 90).

Ou seja, pela perspectiva da autora, a adoção do espírito “decadente” pelos poetas simbolistas teria sido uma forma de eliminar a antítese entre “simbolista” e “decadente”, especialmente a partir de 1890. Entretanto, ela insiste em conceder

relevância apenas ao Simbolismo, pois revela que, em dado momento, os poetas finisseculares precisaram escolher

entre serem neurastênicos, completamente dedicados ao culto mórbido do ego pessoal, perdidos em sonhos ou alucinações como o herói de *A Rebours* de Huysmans, ou darem uma estatura maior às suas meditações sobre a mortalidade, tornando a preocupação pessoal uma contemplação do Ego Universal (BALAKIAN, 2000, p. 91).

A opção pela recusa total da vida em troca da exploração máxima das sensações, como fazem Des Esseintes e Axël, arquétipos do herói decadente, conforme a tese de Balakian (2000), tornam os decadentistas menos profundos e, portanto, menos nobres, já que guardam interesse apenas pelo individual. Os simbolistas, pelo contrário, embora experimentem a mesma angústia, reconhecem na arte um meio de sobreviver ao acaso e, por isso, encontram uma linha de ação, ao passo que os decadentes escolhem o isolamento. Talvez seja em virtude disso que a autora julga terem ambos os movimentos se entrelaçado após 1890, e passado à história literária sob o designio de Simbolismo.

Henri Peyre (1983), crítico literário francês também de formação norte-americana, concorda com Balakian (2000) e defende a tese de que Simbolismo e Decadentismo se fundiram a partir de 1890, quando os simbolistas alcançaram um público maior. Escritores como Laforgue e Huysmans, por exemplo, são tratados pelo crítico como decadentes e simbolistas ao mesmo tempo, pois não teria acontecido nenhuma guerra entre os movimentos. Segundo o crítico,

os decadentes foram um pouco mais ostentosos: afirmaram-se em primeiro lugar; foram mais afeiçoados à teosofia e ao ocultismo; o seu erotismo cultivou alguma perversidade nos livros bem envelhecidos de Sar Péladan e de Jean Lorrain, na arte estranha e provocante de Félicien Rops e de Gustave Moreau (PEYRE, 1983, p. 65).

O francês Jean Lorrain, lembremos, foi uma das principais influências literárias de João do Rio, e seus contos serviram de clara inspiração para o escritor carioca na composição de **Dentro da Noite**. A perversidade erótica citada por Peyre (1983), por exemplo, é característica tanto das produções de Lorrain, quanto das de João do Rio, caso do famoso conto “O bebê de tarlatana rosa”, presença constante em antologias da obra do carioca e, ainda, em coletâneas de contos fantásticos e também de

terror/horror⁶. A narrativa, que se passa em meio ao carnaval, é uma história de máscaras na qual o desejo erótico/sexual se converte em pavor e a alegria do carnaval se dissipa em uma atmosfera lúgubre, bem ao estilo decadente. Rodrigues (2010), biógrafo de João do Rio, percebe semelhanças entre este conto do carioca e “A vingança do mascarado”, de Jean Lorrain, também uma história de máscaras na qual o desejo conduz a personagem à morte, associação recorrente nos escritos decadentistas.

Ao lado do erotismo perverso, o crítico francês elenca outros temas que revelam as linhas de pensamento do Decadentismo, bem como ressaltam a influência de Baudelaire sobre esta estética:

o natural é detestável e só o artificial é fonte de beleza; é a depravação que é própria do homem, pois é desconhecido do animal, conduzido cega e estupidamente por um imutável instinto. A cidade, artificial, nauseabunda, banindo o ‘vegetal irregular’ como faz Baudelaire em seu ‘Rêve parisien’ [Sonho parisiense], com seus apartamentos calafetados, é, para os modernos, a detentora de toda a beleza. O campo é detestável porque é natural. A mulher, enfim, é a grande cortesã, ornada de diamantes, ávida do sangue do macho, fria, afrontosamente maquilada, pronta sempre a esmagar o seu parceiro ‘procurando a quem devorar’, como o diabo na primeira epístola de São Pedro. O fraco herói, muitas vezes andrógino, treme diante desta dominadora. Corre ao refúgio da solidão em seu aposento, no qual foge da vida e da saúde, saboreia seus licores ou suas drogas, como Des Esseintes; ou como Laforgue, vinga-se pela ironia (PEYRE, 1983, p. 67).

As marcas crepusculares encontradas na estética decadentista repercutem um sentimento expresso ainda na primeira metade do Oitocentos, por nomes normalmente alinhados ao Romantismo pela crítica literária, caso, por exemplo, de Théophile Gautier. O escritor francês explora, em seus romances publicados ainda na década de 1830, questões fundamentais para a composição de **Às avessas**, de Huysmans, “o breviário da decadência literária” (PEYRE, 1983, p. 67), sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. Nos prefácios que escreve para **Albertus**, livro de poesia datado de 1832, e **Mademoiselle de Maupin**, romance publicado em 1834, Gautier expõe alguns de seus ideais relacionados à arte pela arte, posteriormente incorporados por simbolistas e decadentes. O escritor tem consciência da ligação entre a arte e a indústria, e reconhece as relações comerciais que se estabelecem

⁶ “O bebê de tarlatana rosa”, “Dentro da noite” e “A peste”, todos publicados originalmente em **Dentro da noite**, fazem parte, por exemplo, da coletânea de contos **Medo Imortal**, publicada em 2019 pela editora Darkside. O livro reúne contos e poemas de membros da Academia Brasileira de Letras e classifica-os como sendo de terror/horror.

entre o escritor e o público leitor, entretanto, defende a liberdade da arte frente a qualquer finalidade moral ou educativa, para se concentrar apenas na construção do Belo.

No prefácio de **Mademoiselle de Maupin**, o escritor francês discorre sobre sua oposição ao uso da arte com objetivos práticos e utilitários, reduzindo-a apenas a um valor de mercado:

Só é verdadeiramente belo aquilo que não serve para nada; tudo o que é útil é feio, pois é a expressão de alguma necessidade, e as dos homens são ignóbeis e repugnantes, como sua pobre e enferma natureza. O lugar mais útil de uma casa são as latrinas (GAUTIER, 1876 apud BALTOR, 2007, p. 107).

Gautier volta-se, assim, contra a sociedade burguesa que persegue o progresso a todo custo, e converte todas as áreas da vida a um valor utilitário, oposição esta central também para decadentes e simbolistas. A defesa da arte pela arte feita pelos decadentistas advém da convicção que tinham, segundo Peyre (1983), da inutilidade da vida, por isso sua oposição ao modo burguês de conceber o mundo e suas relações.

A posição de Gautier oposta ao racionalismo burguês já nos anos de 1830 bem como sua influência para os decadentistas, cinquenta anos mais tarde, revela o movimento cíclico que Edmund Wilson (2004) identificou na literatura europeia, em especial a francesa e a inglesa, dos séculos XVIII e XIX, resultando primeiro na ascensão do Romantismo, ainda no século XVIII, e na do Simbolismo/Decadentismo, ao final do século seguinte. Embora o crítico não compreenda o Simbolismo/Decadentismo enquanto um prolongamento do Romantismo, reconhece elementos comuns a ambos os movimentos, sendo o principal deles a reação ao racionalismo e à objetividade científica, característicos do método de abordagem tanto do Classicismo quanto do Realismo/Naturalismo.

De acordo com Wilson (2004), os séculos XVII e XVIII assistiram a um grande desenvolvimento da matemática e da teoria física, representando o triunfo do racionalismo científico na Europa, e tendo como correspondente, no campo das artes, o Classicismo e seu ideal de objetividade. Os românticos, por sua vez, irão opor-se a essa existência racional, exata, definida, e se propor a buscar os mistérios da vida do indivíduo, suas fantasias, conflitos e confusões. Dessa forma, na opinião de Wilson (2004, p. 30), “a arena da literatura transferiu-se do universo concebido como

máquina, da sociedade concebida como organização, para a alma individual”, situação que causa, inclusive, uma revolução filosófica. Se o cientificismo do século XVIII havia calcado na sociedade a ideia de que o homem era algo exterior à natureza e, embora inserido no universo, a ele permanecia alheio, o poeta romântico, ao contrário,

percebeu que o mundo é um organismo; que a natureza abrange, igualmente, planetas, montanhas, vegetação e gente; que o que somos e o que vemos, o que ouvimos, o que sentimos e o que olfateamos estão inextricavelmente relacionados; que tudo se inclui na mesma grande entidade (WILSON, 2004, p. 31).

Esta percepção será retomada ao final do século XIX, especialmente a partir da década de 1870, pelos poetas simbolistas/decadentistas, em reação a uma literatura novamente tomada por ideais mecanicistas, expressos pelas correntes Realista e, sobretudo, da Naturalista, representada na França por Émile Zola. A reação contra ideias mecanicistas cujo objetivo consistia em aplicar às artes os mesmos padrões de objetividade das ciências exatas é um dos elementos que aproximam os românticos dos simbolistas/decadentistas *fin de siècle*, na perspectiva de Wilson (2004).

Como vimos na seção anterior, o discurso da medicina e da biologia, em especial a teoria da evolução darwiniana, eram bastante difundidos entre os franceses das últimas décadas do século XIX e usados, inclusive, para explicar determinadas dinâmicas sociais no país. Se o avanço do racionalismo científico criara nos europeus a impressão de que a história do século XIX “parecia ser a história do crescente controle do homem sobre seu meio ambiente e sobre si mesmo” (WEBER, 1988, p. 175), a teoria de Darwin representou um banho de água fria. O homem heroico do Romantismo e aquele futuro desbravador dos segredos do universo atestado pelo discurso científico foram, a partir da teoria da evolução, reduzidos a animais indefesos, minúsculos diante do universo e facilmente manipuláveis pelas forças que os circundavam. Pela perspectiva de Wilson (2004, p. 31), a teoria darwiniana acreditava que “a humanidade era o produto acidental da hereditariedade e do meio ambiente, em cujos termos se tornava explicável”, doutrina essa que possibilitou a ascensão do Naturalismo, bem como reforçava a ideia de decadência social do povo francês.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a literatura francesa era tomada pelos pressupostos naturalistas cuja ascensão parecia ter suplantado de vez os ideais

românticos, e o racionalismo científico, apesar de questionado, ainda era dominante, havia, na França, um latente espírito de revolta. O alvo não eram apenas os naturalistas e suas técnicas mecânicas e objetivas, mas o mundo burguês e sua tentativa de subordinar as diversas áreas da vida e os diferentes campos do saber, entre eles o campo das artes, ao utilitarismo e pragmatismo de seu sistema de trocas cujo objetivo era sempre a maior taxa de lucro possível. A explicação racional do mundo prometida pela ciência se converteu na eliminação dos mistérios e crenças da sociedade, abrindo caminho para um mundo objetivo no qual as palavras de ordem seriam modernidade e progresso.

Os artistas decadentes, não só aqueles das décadas de 1870 e 1880, mas também os precursores da decadência de gerações anteriores, como Gautier e Baudelaire, perceberam a fragilidade desses ideais e decidiram reagir, voltando-se novamente para o indivíduo e seus mistérios. Essa reação levou a literatura, na opinião de Wilson (2004, p. 35), “a deslocar-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética”, configurando o movimento circular ao qual nos referimos anteriormente.

Lembrando os versos de William Blake (1995, p.16): “Não há progresso sem Contrários. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana”⁷, os decadentistas voltaram-se para a experiência subjetiva, e fizeram dela o tema de sua arte. Recusaram a objetividade e a normatividade prescritas pela corrente naturalista, e avançaram na tentativa de libertar a arte da linha racionalista, sentimento sempre muito forte na França (MORETTO, 1989).

Entretanto, para entendermos como a literatura francesa toma com mais ímpeto esse caminho de “libertação”, é importante nos atentarmos a outros aspectos. O primeiro deles remonta ao Romantismo e à noção do eu poético enquanto autoconsciência, capaz de fazer surgir uma poesia nova, liberta, que enfatiza uma certa origem divina e mágica (MORETTO, 1989), impossível de ser explicada, portanto. Mesmo conservando a razão do homem, o Romantismo dá ênfase ao sentimento interior, que transporta para a arte e revela o ser humano dividido entre os dois polos. Segundo Moretto (1989, p. 17), ao unir razão e sentimento, o movimento romântico revela-se “uma forma de conhecimento e de expressão total do homem,

⁷ “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence” (BLAKE, William. O Argumento. In: BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1995).

marcada pela revolta contra o que impede seu completo desenvolvimento. Este conhecimento está centrado no eu, visto como uma totalidade feita de razão e de imaginação”. Como o Romantismo não morre em 1850, suas forças convergem para o *fin de siècle*, quando encontrará eco nas reivindicações de decadentes e simbolistas.

Ao lado do Romantismo, é importante citarmos a influência das filosofias de Schopenhauer (1788-1860) mas, principalmente, de Edouard von Hartmann (1842-1906). O clássico **O mundo como verdade e como representação**, de Schopenhauer, foi traduzido na França em 1876, e tem clara influência sobre as estéticas *fin de siècle*. O mestre alemão elege a Vontade, “impulso cego, força inconsciente, instinto de vida” (MORETTO, 1989, p. 18), como realidade suprema, e ela será, então, o mal, desejo profundo incapaz de ser saciado que, por isso, conduz os seres humanos ao não desejo e à libertação apenas por meio da arte. Somente a arte pura, desinteressada, poderia proporcionar alguma felicidade.

Edouard von Hartmann, discípulo de Schopenhauer, também tem suas obras traduzidas na França a partir de 1877, inclusive a principal delas, **Filosofia do Inconsciente** (1869), que encontrou grande ressonância entre os decadentistas. Nela, o filósofo alemão entende o Absoluto, ou seja, a razão do mundo, enquanto vontade e espírito, ainda que inconsciente de si. O Inconsciente, espírito responsável por animar o mundo e conceito fundamental da filosofia de Hartmann, é a união entre a vontade cega, definida pelo seu mestre Schopenhauer, e a ideia racional, de Hegel, ou seja, é tomado pela vontade ilógica junto ao pensamento racional. Para Hartmann, é o Inconsciente que domina, e não a Vontade, e o único desejo do homem é o retorno ao nada. De acordo com Mucci (1994, p. 33), “os ecos dessa vertigem niilista se fazem presentes no Decadentismo através de um alastramento do pessimismo, da obsessão da morte e da insistência em descrições macabras”.

Outra figura central para o Decadentismo foi o maestro e compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). Desde os anos 1860, Baudelaire, “o ponto de partida do movimento decadentista” (MORETTO, 1989, p. 20), divulgou a obra de Wagner e a considerava muito próxima aos seus próprios escritos, sobretudo pelo fato de o maestro reunir, em seu drama lírico, as diferentes artes, interesse também dos decadentes franceses. No entanto, o fato mais determinante a atestar a influência de Wagner sobre a estética decadentista diz respeito à concepção de arte que tinha ele: de acordo com Guy Michaud (1947), o maestro compreendia a arte como um meio de

atingir a realidade localizada tanto na natureza quanto na alma humana. Atingi-la, entretanto, só era possível por meio da intuição, chamada de sentimento por Wagner, “expressa ao mesmo tempo pela música, que é a mais pura linguagem mística, e pelas palavras, pela poesia. União, portanto, de sentimento e de ideia que Wagner só julga possível no drama musical” (MORETTO, 1989, p. 20).

Desta forma, além de uma influência filosófica, a arte de Wagner provoca mudanças também na concepção que os poetas tinham da literatura. Se os mistérios da alma só poderiam ser alcançados por intermédio da intuição e se esta, por sua vez, era expressa pela música e pelas palavras, “os poetas [...] encontravam razão para pensar que suas frases poderiam tomar emprestado da canção uma série de palavras escolhidas por seu tom, sua sonoridade, suas possibilidades evocativas” (WEBER, 1988, p. 177). Assim, os poetas *fin de siècle*, mais do que uma arte coerente e lógica, buscaram explorar todas as potencialidades da palavra, em especial sua sonoridade, mas também as suas possibilidades pictóricas, sobretudo em função das ações da pintura no imaginário decadentista.

As obras dos pintores Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916), por exemplo, exerceram clara influência no universo decadente, tanto que críticos como Jean Pierrot (1981) consideram ambos autênticos representantes da estética decadentista. Moreau ganhou notoriedade a partir de seu quadro *Oedipe et le sphinx* (Édipo e a esfinge), de 1867, no qual o pintor já expressava a atmosfera mórbida e a sensualidade perversa que caracterizam seu estilo. Weber (1988, p. 192) lembra o rígido crítico de arte Joséphin Pétalan que, ao se referir às obras de Moreau, as classifica como pintura para iniciados: “os burgueses não conseguem compreender as suas obras, que são herméticas, pintura apenas para iniciados”. O pintor foi descoberto e cultuado por Huysmans, tanto que a sua famosa tela *Salomé* tem destaque na sala do excêntrico Des Esseintes: “Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, Des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado” (HUYSMANS, 1987, p. 86). Moreau, desta forma, parece ser o grande realizador da arte decadente, o único capaz de alcançar aquilo que desejava Des Esseintes.

Odilon Redon, por sua vez, é um mestre daquilo denominado por ele mesmo de arte sugestiva, ou seja, um tipo de pintura na qual o artista irradia seu mundo real para o sonho, técnica que representa uma espécie de correspondência entre o exterior e o interior do pintor. Redon compreende a arte pictórica enquanto “a efetuação do

espírito sobre a matéria plástica, que, de inerte, ganha vida, torna-se substância, rivalizando assim com os objetos constituídos pela natureza” (MOLINO, 2008, p. 103). Sua obra, desta forma, rompe com o ideal de pintura realista, que deveria imitar a natureza e abre, portanto, espaço para a sugestão, pois a maior crítica de Redon aos Impressionistas consistia no fato de estes pintarem apenas o registro visual. Tal crítica se aproxima daquela que Mallarmé fez aos Parnasianos, quando os condenou por eliminarem os mistérios da poesia. Redon, portanto, reforça o aspecto de sugestão e mistério da obra de arte, bem como explora atmosferas oníricas em sua pintura, temáticas estas fundamentais à arte decadentista.

Assim, o imaginário decadentista se compõe de influências filosóficas, musicais e pictóricas, além das literárias. Em virtude disso, Pierrot (1981) fala em estética decadentista, e a considera um estágio fundamental no desenvolvimento da arte imaginativa, que teve início, na opinião do crítico, com a fantasia romântica, e conduziu as artes ao Surrealismo. Além disso, Pierrot (1981) entende o Decadentismo como uma espécie de acentuação de tendências percebidas já nas obras em prosa de Balzac, Flaubert e Gautier, esta última discutida anteriormente. É precisamente por isso que, retomando a discussão inicial desta seção, alguns intérpretes preferem delimitar o Decadentismo ao universo da prosa, enquanto a poesia seria o terreno dos simbolistas.

Pierrot (1981), entretanto, discorda, pois, para ele, a inspiração decadente no campo da poesia não desaparece após 1885, com a ascensão do Simbolismo. Pelo contrário, “a Decadência constitui o denominador comum de todas as tendências literárias que se manifestam nos vinte últimos anos do século” (PIERROT, 1981, p. 18, tradução nossa). Assim, o espírito “decadente” ao qual se refere Balakian (2000) quando trata especificamente do Simbolismo, corrobora com a afirmação de Pierrot (1981), e contribui para pensarmos no Decadentismo não enquanto escola literária, mas como uma estética cujos elementos são incorporados pela arte *fin de siècle*. Tratá-lo deste modo elimina a impressão de ter sido ele menos relevante e fruto apenas de uma geração tomada pelo tédio. Tanto é que, segundo Pierrot (1981), o Decadentismo, ao dissociar a arte da imitação fiel da natureza, realiza uma espécie de clivagem entre a estética clássica e a moderna.

Redimensionado o lugar do Decadentismo entre as artes *fin de siècle*, Pierrot (1981) delinea as grandes linhas de força desta estética, a saber: o pessimismo diante da vida; a busca pelo mistério interior do Inconsciente; e a tentativa de evitar o tédio

através das sensações refinadas e artificiais. A imaginação é a grande força da arte decadente, e é por meio dela que cada artista criará o seu próprio paraíso. Assim, o Decadentismo como é definido como

o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard (MORETTO, 1989, p. 30).

Entretanto, esta estética não se restringe às artes francesas, mas se espalha pelo Ocidente, tendo sido incorporada inclusive por escritores brasileiros, entre eles João do Rio. Discutiremos sobre esta questão na seção seguinte.

3.3 O DECADENTISMO NA LITERATURA BRASILEIRA ENTRE SÉCULOS

As dificuldades encontradas para distinguir, do ponto de vista da crítica literária, o Simbolismo do Decadentismo na literatura francesa *fin de siècle*, se repetem quando voltamos nosso foco para a literatura brasileira do entre séculos. A presença da estética decadentista, sobretudo na prosa, foi, durante muito tempo, pouco referida ou mesmo ignorada pela crítica e pela historiografia literárias nacionais, que acabaram tratando as diferentes estéticas finisseculares presentes na literatura brasileira sob o signo do Simbolismo, ou mesmo sob a denominação “Pré-modernista”. Em João do Rio, entretanto, as influências decadentistas, especialmente aquelas vindas de Oscar Wilde e Jean Lorrain, vem sendo identificadas e analisadas por diferentes intérpretes desde a recuperação do escritor e sua obra, na década de 1970, ainda que nem sempre sejam vistas de modo positivo.

José Veríssimo, em **Estudos de Literatura Brasileira: Primeira série** (1901), dedica o capítulo “Um romance simbolista: a Giovanina do Sr. Affonso Celso” para, além de analisar a referida obra, traçar um panorama das tendências poéticas finisseculares que ressoaram na literatura brasileira. O crítico, após uma breve introdução sobre a natural evolução da literatura de modo a acompanhar a transformação das sociedades, passa a tratar sobre o Simbolismo e destaca a dificuldade em apresentar uma definição precisa do que este seria. A fim de cumprir parcialmente esta missão, Veríssimo (1901) recorre às impressões de Rémy de Gourmont, poeta e crítico francês, que destaca a liberdade dos poetas simbolistas ao adotarem o verso livre, sua oposição às tendências já estabelecidas em literatura, tais

como o Realismo e o Naturalismo, e um desejo pela expressão individual por meio da arte.

Diante da multiplicidade de abordagens do Simbolismo em sua acepção francesa, Veríssimo (1901, p. 83) destaca que, “[...] quando neste estudo falar de simbolismo e simbolistas, compreenderei debaixo desta denominação nefelibatas, estetas, místicos, decadistas e quantos caibam no que se convencionou chamar largamente ‘as novas correntes literárias’”. Com tal afirmação, o crítico brasileiro acaba por tornar turvas as manifestações decadentistas na literatura brasileira do final do século XIX, pois, conscientemente, opta por tratá-las como simbolistas. Silva (2019) ressalta que essa atitude, comum à grande parte da crítica literária brasileira, contribuiu para apagar as manifestações decadentistas na nossa literatura, especialmente quando tratamos da prosa. A poesia, por sua vez, foi associada ao Simbolismo enquanto movimento legítimo e, portanto, recebeu algum reconhecimento.

Veríssimo (1901) destaca também as influências das tendências literárias finiseculares no Brasil em comparação com as suas manifestações europeias. Diante disso, afirma que, na literatura brasileira, “o simbolismo é um fato de imitação intencional e, em muitos casos, desinteligente. Absolutamente não corresponde a um movimento de reação mística ou sensualista, individualista ou socialista, anarquista, niilista e até clássica como na Europa” (VERÍSSIMO, 1901, p. 89). Os escritores que se alinharam ao Simbolismo foram, até a virada do século, “em sua maioria impotentes, sem originalidade nem vigor, alguns talvez com talento, mas sem inteligência, quase todos sem nenhuma instrução ou cultura literária” (VERÍSSIMO, 1901, p. 89).

A razão para o juízo negativo que faz o crítico do Simbolismo e das demais tendências poéticas agrupadas sob tal designação reside na manifestação destes na literatura brasileira. Para Veríssimo (1901, p. 92), “entre nós [...] esse movimento, se não é demais chamar assim às manifestações sem alcance e sem obras, não corresponde a um estado d’alma, que por sua vez seja efeito de um estado social. É um mero produto de imitação”. O crítico, é importante esclarecer, considera a literatura “o meio pelo qual o homem se define, a pintura e a expressão de uma época” (VERÍSSIMO, 1901, p. 79) e, precisamente por isso, ela varia ao longo do tempo de modo a acompanhar as modificações da sociedade que a produz. Desta forma, quando o intelectual afirma a presença das tendências poéticas finiseculares na

nossa literatura como fruto de mera imitação, é porque, na sua opinião, elas não alcançariam expressar, em seus temas e formas, a sociedade brasileira do período, e esta, por isso mesmo, não legitimaria as estéticas *fin de siècle*.

A posição adotada por Veríssimo (1901) contrária à presença genuína de tais estéticas na literatura brasileira será endossada por outros críticos, tais como Ronald de Carvalho (1937) e a já citada Miguel-Pereira (1973). Veríssimo (1901) não percebe originalidade nas manifestações de estéticas finisseculares na literatura em nosso país, pois as considera meras cópias dos franceses e portugueses. Não houve, segundo o crítico, preocupação dos escritores com a nossa história literária, tampouco com um “sentimento da tradição estética nacional” (VERÍSSIMO, 1901, p. 94), já que importaram estéticas europeias para cá. A opinião do intelectual reforça a impressão de a crítica brasileira interessar-se, sobretudo, em reconhecer nas produções literárias um certo componente de nacionalidade – a “cor local”. Veríssimo (1901), em razão disso, tratou por uma perspectiva negativa as claras influências das estéticas *fin de siècle* na literatura nacional. Esta é, inclusive, uma hipótese a ser considerada quando nos questionamos a respeito do apagamento de João do Rio por tanto tempo da historiografia literária.

Ronald de Carvalho (1937) também trata de modo negativo a presença de estéticas *fin de siècle* em nossa literatura, sobretudo aquela produzida nos primeiros anos do século XX. Entretanto, ao contrário de Veríssimo (1901), ressalta as influências dos mestres decadentes Oscar Wilde, Jean Lorrain e D’Annunzio para a literatura brasileira do início do século XX, embora não utilize, em momento algum, a denominação “Decadentista” ou “Decadente”. Para o crítico, a geração posterior ao Simbolismo foi profundamente influenciada pelos três autores citados, interpretados por ele como duplos de suas personagens mais emblemáticas: os dândis Dorian Gray e Mr. de Phocas. Tanto escritores quanto personagens legaram aos literatos brasileiros dos primeiros anos do século XX “um sentimento desabusado das coisas”, pois “para esses céticos literários o mundo era apenas um jogo amável de aparências” (CARVALHO, 1937, p. 361).

Ainda que Carvalho (1937) não especifique de modo claro quais escritores pertencem a tal grupo, faz questão de classificá-los em oposição aos precursores da geração modernista, entre eles Euclides da Cunha, o que nos permite conjecturar ser a geração pós simbolista correspondente àquela posteriormente conhecida como “pré-modernista” – ou “geração 1900-1922” –, da qual João do Rio é um

representante. Neste sentido, Carvalho (1937) reconhece influências de matriz decadentista em nossa literatura, tais como o jogo de aparências, a busca pelo prazer e pelo artificialismo, a defesa do vício e a recusa em experienciar uma autêntica vida cotidiana. Sua avaliação, contudo, se dá de modo negativo, pois, para ele,

sem um ambiente exato, que lhes determinasse as ações, sem um clima moral, onde pudessem respirar naturalmente, todas essas personagens fugitivas e imprecisas representam, apenas, os preconceitos estéticos de seus criadores. Desenraizadas do mundo, elas não pertencem a país nenhum, não refletem nem uma família humana, não fixam nem uma raça. São fulgurações passageiras, imagens amorfas, caprichos literários. Quem quisesse procurar o Brasil, nessa teoria de fantasmas e de paisagens irreais, encontraria simplesmente um país de fábula [...] (CARVALHO, 1937, p. 362).

A crítica negativa se dá de modo bastante semelhante com aquela feita por Veríssimo (1901), pois a falta de um elemento de nacionalidade inviabilizaria o reconhecimento de um território ao qual pertençam as personagens características do Decadentismo. Bosi (2003), embora reconheça a presença de elementos da vertente decadentista em nossa literatura, o faz sob o signo da poesia simbolista, e enfatiza as qualidades de Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. De outra parte, entretanto, denuncia o dandismo de Wilde e D'Annunzio como “epígonos nos quais se aguçou o vinho forte dos profetas fundadores” (BOSI, 2003, p. 266) e demarca, com isso, sua posição negativa a respeito da produção literária de ambos, reconhecidos como expoentes fundamentais dos decadentistas.

Broca (1991), em artigo publicado no jornal *A Gazeta*, datado de setembro de 1958, ressalta a presença das narrativas decadentes na literatura brasileira dos primeiros anos do século XX. Segundo ele, desde 1900, os modelos europeus – sobretudo parisienses – foram dominantes em nossa literatura, situação que gerou, a partir de 1920, uma certa reação, perceptível principalmente com o movimento modernista e a revolta que este empreende contra o passado, especialmente em sua primeira fase. Essa reação, entretanto, não logrou suplantar a produção decadente, que sobreviveu, tendo sido, inclusive, dominante durante um certo tempo, na década de 1920. Segundo Broca (1991, p. 369), as narrativas de matriz decadentista “esforçavam-se por escandalizar a seu modo, narrando amores mórbidos, taras, vícios de toda espécie”. Até escritores reconhecidos como Coelho Neto teriam explorado em seus escritos temas mórbidos e cenas de horror.

O objetivo daqueles que se propunham a escrever narrativas decadentes, entretanto, não era nobre, pois seu intuito “era, no fundo, chocar a moral burguesa, escandalizar” (BROCA, 1991, p. 369) e, em virtude disso, poucas dessas produções seriam, de fato, relevantes. Broca (1991, p. 372) trata-as, inclusive, como literatura sensacionalista, ou subliteratura, que teria passado “sem deixar vestígios”. A menção do crítico e pesquisador a tais narrativas teria se dado apenas por seu caráter documental, uma vez que, segundo ele, “não podemos [...] deixar de reconhecer-lhe a significação como documento de uma época” (BROCA, 1991, p. 372). Dessa forma, embora Broca (1991) também guarde uma impressão negativa das produções literárias de matriz decadentista, empreende um esforço de pesquisa para recuperar diversas narrativas de caráter decadente esquecidas e, para além disso, revela uma presença até certo ponto dominante destas em nossa literatura.

A falta de reconhecimento da produção decadente em prosa, sob acusação de não ser ela representativa do Brasil e, portanto, ser fruto de mera imitação dos modelos europeus, parece ter fadado tais narrativas, senão ao esquecimento, pelo menos a uma impressão sempre negativa⁸ acerca da presença destes textos em nossa história literária. Entre as hipóteses que podem nos ajudar a explicar tal situação está “uma indisfarçável preferência por temas realistas e por aqueles explicitamente relacionados à identidade nacional” (FRANÇA, 2007, p. 20), defendida por grande parte da crítica literária brasileira, que visava, desde o Romantismo, construir uma identidade para o Brasil através da literatura. Neste sentido, narrativas de cunho decadentista que recuperam, portanto, modelos literários franceses, não poderiam ser reconhecidas, pois não contribuiriam para forjar a nossa identidade enquanto nação. Recentemente, parte dessa produção tem sido recuperada por diferentes pesquisadores, e associada, muitas vezes, a uma estética do medo de matriz gótica, ou mesmo com a literatura fantástica.

João do Rio, por sua vez, teve sua produção literária constantemente associada ao Decadentismo. O pioneiro estudo de Secco (1978), **Morte e prazer em João do Rio**, por exemplo, enfatiza a incorporação de símbolos e personagens decadentes pelas narrativas que compõe o livro **Dentro da noite**, tais como a “morte” e a “noite”,

⁸ A dissertação de Silva (2019), intitulada “A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa”, propõe um estudo sistemático das ficções decadentes francesas e brasileiras em prosa, e se contrapõe à ideia de o Decadentismo ter sido incorporado apenas pela poesia. Silva (2019) apresenta, ainda, um panorama da crítica literária nacional acerca da presença da estética decadentista em nossa literatura.

além dos dândis obcecados por sensações refinadas. Aproximando literatura e psicanálise, Secco (1978, p. 24) “pretende analisar o discurso de João do Rio, examinando a relação morte/prazer, e procurando apreender os outros significados que se ocultam sob a antecena textual”. A obra do carioca, aliás, foi bastante explorada por uma perspectiva psicanalítica, basta lembrarmos o estudo de Neves-Manta (1977), **A arte e a neurose de João do Rio**, cuja primeira edição data da década de 1930.

Secco (1978) observa o Decadentismo em João do Rio a partir de uma perspectiva tanto estilística quanto temática. Em relação ao estilo, a pesquisadora percebe uma influência direta de Oscar Wilde, sobretudo na utilização de paradoxos, tais como “beleza horrível” ou “linda morte”, ambos empregados pelo barão de Belfort para caracterizar a morte de Elsa D’Aragon, no conto “História de Gente Alegre”:

Devia ter sido uma linda morte. Beleza horrível. Não se fala noutra coisa hoje nas pensões de artistas, em todos os conventilhos elegantes patronados pelas velhas cocottes ricas, nas rodas dos jogadores. A Elsa era muito *nature*, com a fobia do artifício, mas soube morrer furiosamente (RIO, 2002, p. 37, grifo do autor).

Os paradoxos são empregados por Belfort, um modelo de dândi decadente, a fim de caracterizar, tanto para seu interlocutor direto – o narrador do conto – quanto para os leitores, a cena lúgubre na qual se dá a morte da jovem Elsa, que sucumbe em função do vício. Para além dos paradoxos destacados por Secco (1978), neste conto encontramos, pelo menos, três elementos temáticos típicos das narrativas decadentistas incorporados por João do Rio: a morte decorrente do vício, a jovem mulher maldita em busca de sensações, e o dândi requintado que se regozija ao narrar tais histórias, sempre em um ambiente moderno e elegante. O espaço da narrativa, elemento fundamental para João do Rio, é o espaço da cidade moderna, e o grande palco por onde desfilam todos os vícios e neuroses das personagens.

O clima cosmopolita das ficções de João do Rio é refletido inclusive no vocabulário empregado na narração. O uso de estrangeirismos, especialmente advindos do francês e do inglês, ao lado dos paradoxos e dos rebuscamentos da frase, são entendidos por Secco (1978) como indícios de um estilo *art nouveau* adotado por João do Rio, inspirado em Oscar Wilde. Segundo ela,

nas Artes e na Arquitetura, o *art nouveau* se caracteriza por uma mistura de estilos e pelo rebuscamento de curvas e de formas serpentinadas. Literariamente, o discurso de João do Rio também reflete o mesmo preciosismo e requinte das formas (SECCO, 1978, p. 28).

Neste sentido, o *art nouveau* daria forma ao discurso do escritor, e combinaria uma linguagem decadentista, inspirada em Oscar Wilde, com a linguagem científica próxima ao Naturalismo, mas também empregada pelos decadentes. Paes (1985) é outro intérprete que considera João do Rio o principal representante do *art nouveau* na literatura brasileira, embora não o único. O crítico e poeta paulista, em sua tentativa de lançar novo olhar sobre o “pré-modernismo”, defende a “arte nova” como uma constante nas produções poéticas datadas dos primeiros anos do Novecentos.

Secco (1978) entretanto, ao tratar o *art nouveau* como elemento base da literatura de João do Rio, também empreende uma comparação entre o modo como o estilo surgiu na Europa e maneira a partir da qual o carioca o teria adotado. Diante disso, a pesquisadora ressalta a influência europeia pela perspectiva da imitação, pois o *art nouveau* teria surgido no Velho continente como “reação à mecanização exagerada, [enquanto] no Brasil, onde o processo de industrialização apenas se iniciava, aparece como simples imitação das tendências estrangeiras” (SECCO, 1978, p. 28). Por esta óptica, João do Rio teria importado de maneira artificial tanto o estilo *art nouveau* quanto os elementos de matriz decadentista que caracterizam sua literatura. A leitura de Secco (1978), desta forma, apesar de destacar as influências decadentes sobre a literatura de João do Rio, conserva, em partes, a impressão de imitação e artificialidade destacada por parte da crítica literária acerca tanto do Decadentismo, quanto do próprio escritor.

Levin (1996), por sua vez, identifica a associação de escritores como João do Rio e Elísio de Carvalho ao Decadentismo e ao esteticismo *fin de siècle* como uma reação à situação dos homens de letras na capital da República, modificada juntamente com as remodelações pela qual passou a cidade. As reformas, conduzidas com o fim específico de imprimir ao Rio de Janeiro uma feição parisiense ao gosto das elites econômicas, não envolveu os intelectuais, ativos durante a fase abolicionista e a campanha republicana, por exemplo. Os homens de letras, neste sentido, assistiam “à entrada compulsória dos hábitos e do gosto burguês, cada vez mais transparente no padrão de aformoseamento da cidade” (LEVIN, 1996, p. 23). A postura dos escritores, porém, não foi de todo passiva.

O grupo parnasiano, Bilac em especial, usou seus espaços na imprensa para louvar as reformas, pelo menos em um primeiro momento. Antes mesmo de terem início as obras orquestradas por Pereira Passos, o “príncipe dos poetas” escrevia:

Ah! Quem poderá viver bastante para te ver saneada, ó cidade do Rio de Janeiro? A gente, desde que se entende, ouve dizer que o Brasil só não está hoje inteiramente povoado por causa do flagelo periódico da febre-amarela. Sabem isto os governos, sabe isto o povo (BILAC, *Gazeta de Notícias*, 30/07/1899).

Percebe-se, desta forma, que havia um desejo já incontido em ver transformada a cidade, desejo este apoiado no discurso higienista, uma das bases a sustentar as reformas na cidade do Rio. Logo no início do “bota abaixo”, em 1902, a imprensa forjava em editoriais a associação entre mau gosto, falta de higiene e criminalidade, e nela investia a fim de convencer a opinião pública. Havia, neste sentido, um embate entre a elite e o restante da população carioca, atacada pela imprensa e por escritores como Bilac e também Coelho Neto, que não admitiam ver o centro da cidade com “calçamento remendado (...) prédios sujos e (...) gente de mangas de camisa e de pés no chão” (BILAC apud DEL BRENNNA, 1985, p. 16).

De outra parte, havia queixas acerca das reformas, embora esporádicas. Lima Barreto liderava as críticas ao movimento de reformulação da cidade, que ironizou em **Os Bruzundangas**, livro publicado postumamente, em 1922. O escritor, desde o início das reformas, posicionava-se de modo contrário, afirmando que a cidade acabou sendo dividida em duas, uma europeia e a outra indígena – no sentido aqui de “nativos”, isto é, negros e imigrantes, sobretudo nordestinos. Outros intelectuais, também desapontados com a situação criada na cidade, acabaram buscando modos distintos de inserção político-social, seja em grêmios, associações de classes ou mesmo causas trabalhistas, como ocorreu com Medeiros e Albuquerque, ou a aproximação com o movimento anarquista, caso particular de Elísio de Carvalho (LEVIN, 1996).

Em contrapartida, alguns literatos buscaram refúgio em jornais e revistas, situação que comentamos com maior atenção no capítulo anterior, associando-se, com isso, à oficialidade e à burguesia. Para Levin (1996, p. 25), “a aceitação do artista no mundo burguês acabou por selecionar aqueles que passariam a compartilhar a vitória do cosmopolitismo e da oficialidade”. Esses literatos, frequentadores dos salões, dos clubes, dos music-halls e dos cinematógrafos, foram documentados por

Elísio de Carvalho, em **Five o'clock**, publicado originalmente em 1909, e definido por Coutinho (2006, p. 10) como o “diário de um esteta decadentista”. A participação na vida pública ao lado da elite oferecia aos intelectuais uma percepção nova tanto da literatura quanto da atuação política.

Os elegantes, após alcançarem a reconstrução estrutural da cidade, almejavam assumir também uma liderança cultural, de modo a refundar a pátria. Neste sentido, o estilo parnasiano, cuja maior expressão foi Bilac, embora prestigiado entre a elite, não alcançava refletir o espírito nacionalista crescente que, paradoxalmente, acabou por encontrar espaço junto àqueles literatos insatisfeitos com a nova situação do país. Segundo a pesquisadora, a partir deste confronto, as marcas de uma tópica decadentista passaram “a repercutir mais de perto no projeto dos escritores da época, todos sugerindo a superação das adversidades do meio através de uma modernidade estética” (LEVIN, 1996, p. 26). Desta forma, a modernidade se incorpora de traços decadentistas que revelam a nossa falsa vanguarda (PRADO, 2010) e ressaltam uma aliança dos contrários entre nacionalismo e cosmopolitismo. Os intelectuais, por sua vez,

atingidos pela crise de profissionalização, que não raro os deixava na miséria e no abandono, e pela paralisia da tradição que os consumia numa precariedade inventiva, viram justamente na identificação com o espírito cosmopolita um caminho de ruptura possível, capaz de conduzi-los ao centro das renovações (LEVIN, 1996, p. 26).

O Decadentismo, na literatura brasileira, esteve também associado “ao gosto pela morte e pelas sensações inusitadas como forma de confrontar o apego burguês pela vida” (LEVIN, 1996, p. 28). O artista, tomado pela nevrose, evita a convivência com a sociedade e isola-se, reforçando, com isso, sua intenção de superioridade moral, encarnada na figura do dândi. O dandismo, aliás, é um dos elementos centrais do estudo de Levin (1996), e é por meio dele que a pesquisadora explora as diferentes nuances assumidas pela estética decadente na literatura de João do Rio.

O estilo decadentista manifestado pelos escritores brasileiros, segundo Levin (1996), se divide entre as influências de Mallarmé e a teoria das correspondências de Baudelaire, responsável por legar também o interesse pela metrópole moderna e todas as suas transformações sensoriais. O tema da cidade provinciana convertida em grande centro foi fundamental para a literatura de João do Rio, tanto que parte da crítica aponta o escritor como o grande responsável por documentar as modificações

estruturais e, diante delas, as percepções dos indivíduos na cidade moderna na qual converteu-se o Rio de Janeiro. Para a consecução deste projeto, João do Rio teria empreendido uma revolta contra os cânones tradicionais ao incorporar os temas decadentes e o esteticismo *fin de siècle*, inspirado sobretudo em Oscar Wilde e D'Annunzio (LEVIN, 1996).

Camilotti (2008), em sua tese de doutorado, recupera boa parte da crítica feita sobre a relação entre João do Rio e o Decadentismo, e propõe uma interpretação distinta daquela de Secco (1978), Levin (1996) e também de Arnoni Prado (2010). A pesquisadora entende o Decadentismo como “figura epistêmica ou como campo conceitual a partir do qual o artista olha o mundo, o momento, a cidade ou, de modo mais preciso, o momento a partir da cidade, ou da Cosmópolis” (CAMILOTTI, 2008, p. 204) e, contrapõe-se, assim, à ideia de o escritor carioca ter apenas atualizado o movimento estético francês em nossa literatura. Como vimos, esta foi uma impressão constante da crítica literária brasileira a respeito tanto de João do Rio quanto do próprio Decadentismo e, por isso mesmo, consideramos relevante acrescentar a interpretação de Camilotti (2008) ao debate proposto neste estudo.

A pesquisadora, a fim de justificar sua posição, procura demonstrar a maneira pela qual João do Rio propõe uma espécie de leitura do contexto histórico e social em que vive a partir de uma perspectiva da decadência. Neste sentido, a incorporação de temas e formas decadentistas seria, para além de uma opção estética, o reflexo direto do modo pelo qual Paulo Barreto – mais que João do Rio – percebe e apreende o mundo. Camilotti (2008), a fim de demonstrar detalhadamente as origens de seus argumentos, empreende a análise de crônicas publicadas no livro **Vida vertiginosa**, cuja primeira edição data de 1911.

Partindo da crônica “A era do automóvel”, a pesquisadora busca caracterizar justamente a “era” referida no título, que tem no automóvel o seu grande símbolo, e transfunde as características dos objetos – em especial das máquinas – nas pessoas. A “pressa de acabar”, de vencer o tempo, seria a metáfora perfeita para o estágio da civilização em que viveu João do Rio, completamente transformada a partir da introdução, na realidade cotidiana, do automóvel e “sua capacidade de reformar as formas lentas” (CAMILOTTI, 2008, p. 204). Toda essa pressa conduziria a civilização apenas a um lugar: o seu fim, tal qual acreditavam os decadentes franceses ao pensarem a sua realidade.

Em função da perspectiva da decadência, o carioca não poderia ser um entusiasta da modernidade, conforme sugeriram outros intérpretes, entre eles Sússekind (1987, p. 25), que o considera “um espectador encantado da *exhibitio* moderna” (grifo da autora). Para Camilotti (2008), a opção de João do Rio em tematizar a modernidade revela a percepção do escritor acerca da inevitabilidade desse processo. Assim, quando o carioca destaca o automóvel enquanto agente da transformação, propõe uma leitura de seu tempo, e revela a impossibilidade de parar o veículo, que desfila soberano pelas ruas da cidade, e as modifica a sua maneira.

Analisando brevemente a crônica “A era do automóvel”, é possível perceber que o veículo assume o papel de sujeito na narrativa e, neste ponto, concordar com Camilotti (2008): “E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações” (RIO, 1911, p. 03). O automóvel, sem maiores explicações, surge bufando pela cidade, e exige dela a completa transformação. O advérbio “subitamente”, que cumpre, no excerto, a função de tempo e modo, e se refere à nova era vivenciada pela civilização, aliado ao verbo “irromper”, reforçam a impressão de inevitabilidade da era inaugurada pelo automóvel. As mudanças trazidas por ela, que se processam como mágica, não passam por um processo racional de avaliação e, diante disso, não poderiam ser evitadas. Ao flâneur que transita pela cidade observando-a atentamente, não cabe resistir às mudanças, mas sim estudá-las a fim de atribuir-lhes novas significações.

João do Rio foi mais do que um simples imitador de Wilde e Lorrain, conforme defende Camilotti (2008), e teve uma percepção particular tanto do processo de modernização estrutural da cidade do Rio, quanto dos reflexos deste no modo de vida da população. Ademais, o escritor carioca compreendeu, como poucos, as mudanças no mercado editorial do período e nos gostos do público leitor, associados às alterações na percepção do tempo e do ritmo de vida, situações que configuram outras antinomias da literatura do período 1900-1922. Com isso, a incorporação de temas e formas decadentes na produção de João do Rio, para além de figurar enquanto reflexo única e exclusivamente de sua visão de mundo, encontra-se associada também a um sistema literário que experimentava variações. Novas técnicas de impressão passaram a ser adotadas, a associação aos jornais se tornou ainda mais evidente em virtude da profissionalização do escritor, e o público leitor se diversificava. A literatura,

com isso, trava um diálogo direto com o modelo de vida burguês em ascensão na então capital do Brasil.

Deste modo, não convém propor uma leitura do Decadentismo em João do Rio sem considerar estes aspectos, pois, se o escritor não foi um revolucionário nos termos de Candido (1980), o que, de fato, não o foi, tampouco foi omisso ao perceber e apontar as mudanças que ocorriam em seu tempo. A crônica do carioca, neste sentido, é considerada

um instrumento eficaz para marcar o contraste das novas situações impostas ao escritor pela ascensão da mentalidade da burguesia urbana no Brasil no começo do século. A voracidade com que persegue o brilho arrivista instalado com o novo século é uma forma de conviver com os mecanismos de reificação que transferem o sentido da vida para a consagração da ética competitiva do mercado e das bolsas. A morte da poesia na alma do poeta Pedreira, agora convertido em hábil publicitário, anuncia a conversão da vida numa formidável barraca de feira, em que todos ganem as vantagens de seus produtos (PRADO, 2010, p. 79).

João do Rio, um escritor best-seller em suas primeiras publicações, manteve-se atento às mudanças no modo de vida da sociedade e seus reflexos no mundo das letras. Como já dissemos, também a partir de Arnoni Prado (2010), a obra de arte tornava-se, cada vez mais, um produto lucrativo, e a glória e consagração prometidas pelo futuro e pretendidas, cinquenta anos antes, por um Baudelaire como forma de dar sentido à existência, se transformavam na necessidade de sobrevivência em João do Rio. Ilustremos este ponto com uma curiosa e triste história: João do Rio que, em 1909, realizara o sonho de viajar à Europa, foi informado, pouco antes da volta ao Brasil, do falecimento de Alfredo Coelho Barreto, seu pai. Com a tragédia e a necessidade de cobrir os gastos com o funeral do sr. Barreto, Paulo precisou gastar o conto de réis recebido pela assinatura do contrato com a editora Garnier para a publicação de **Dentro da noite**, no ano seguinte. Tendo de assumir também as despesas da casa da família e da mãe, dona Florência Barreto, João do Rio teria de se empenhar ainda mais no trabalho editorial a fim de aumentar seus livros vendidos.

Contudo, não cabe eliminar a contradição tão própria a João do Rio justificando-o apenas em virtude de sua relação com o mercado editorial. Se soube compreender os gostos do público leitor, não se furtou a usar seu sarcasmo para escancarar a insensibilidade social e a igual falta de cultura dos ditos elegantes (RODRIGUES, 2010). Sua literatura, quando associada à estética decadentista, é sintoma de uma cidade e de uma sociedade que se queria cosmopolita sem resolver seus problemas

mais básicos, e empurrou para as margens tudo e todos que não podiam figurar nas fotografias do centro. Estes, porém, também foram vistos e registrados pelas lentes do escritor dândi, como o jovem imigrante português Armando, personagem do conto “Última noite”, que morre faminto esmagado nos trilhos do trem.

Se o cosmopolitismo era sinônimo de civilidade, como queriam acreditar os agraciados com as benesses da modernidade, as personagens dos contos de **Dentro da noite** subvertem tal perspectiva, e buscam as sombras da noite sobre a cidade a fim de encontrarem o prazer. O respeitado dândi barão Belfort, por exemplo, admirado pelas senhoras e copiado pelos senhores de elite, revela-se um cruel observador dos vícios que pululam pela cidade. O vício no jogo e na possibilidade de enriquecer rapidamente leva a vida da personagem conhecida como Chinês, no conto “Emoções”, enquanto a morfina e o ópio consomem a jovem Elsa d’Aragon, de “História de gente alegre”. Ambas as personagens, profundamente influenciadas por Belfort, encontram nos conselhos do velho dândi o caminho para os vícios, conforme veremos no próximo capítulo.

4 REVERBERAÇÕES DECADENTISTAS NOS CONTOS DE DENTRO DA NOITE

No presente capítulo, pretendemos destacar e analisar elementos temáticos e formais característicos da estética decadentista incorporados por João do Rio na composição dos contos de **Dentro da noite**. Nosso foco principal serão as personagens das narrativas, subdivididas em duas categorias de análise: (1) os monstros e dândis, rapazes como Heitor Alencar, de “O bebê de tarlatana rosa”, e Rodolfo, do conto “Dentro da noite”, cuja busca por sensações conduz por caminhos extremos e violentos; e as (2) *femme fatales*, mulheres sedutoras e malditas capazes de levarem à loucura ou à morte aqueles ou aquelas que as desejam. Por meio de excertos, interessa-nos compor um mosaico com as personagens das narrativas, de modo não a enquadrá-las em espaços pré-determinados, mas a compreender como são constituídas e quais influências revelam. Esse esforço nos permitirá perceber a relação que guardam com o corpo social exposto nas narrativas e, também, com o espaço da cidade convertida em metrópole.

Considerando tais questões, nossa análise acerca das personagens tomará como base teórico-metodológica o ensaio do pesquisador alemão Jens Eder, “Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique” (2014). O estudioso compreende as personagens como “seres representados identificáveis com uma vida interior que existem como artefatos comunicativamente”⁹ (EDER, 2014, p. 73), ou seja, seres que possuem uma vida no interior na obra literária, dotados de emoções, pensamentos e sensações. As personagens seriam, ainda,

adereços em jogos da imaginação. A meu ver, os participantes desses jogos criam mundos imaginários mútuos seguindo certas disposições e regras de comunicação. De modo geral, mundos e seres imaginários são artefatos que brotam da comunicação intersubjetiva e da imaginação (EDER, 2014, p. 73-74).

Os participantes dessa comunicação são o autor e os leitores, que constroem em conjunto a personagem a partir de disposições corporais, mentais e sociais comuns a ambos. O leitor, por sua vez, representa a personagem a partir de modelos mentais, isto é, “representações multimodais; eles combinam os resultados de diferentes formas de processamento de informação – visual, acústico, linguístico etc. – em uma unidade vividamente experienciada” (EDER, 2014, p. 74). No decorrer do

⁹ As citações de Eder (2014) referidas nesta seção foram traduzidas pelos autores.

processo de leitura, são articuladas informações sobre a personagem fornecidas pelo texto literário e percepções do próprio leitor baseadas em experiências pessoais, continuamente reelaboradas conforme a leitura progride (OLIVEIRA; SEEGER, 2021).

A personagem, portanto, é formada por diferentes camadas de sentido, articuladas de modo a formar uma unidade complexa. Do ponto de vista da recepção, Eder (2014, p. 76) propõe, então, que a pensemos a partir de quatro níveis: ser ficcional (“*represented being*”); artefato (“*artefact*”); símbolo (“*symbol*”); e sintoma (“*symptom*”). Enquanto artefato, as personagens são “consideradas principalmente em suas relações com os signos e as estruturas da obra de arte” (EDER, 2014, p. 76), pois são essas estruturas que geram as experiências perceptivas dos leitores. Como seres ficcionais, interessa perceber quais características apresentam enquanto integrantes do mundo ficcional construído na narrativa (EDER, 2014).

Para compreender as personagens como símbolos, Eder (2014, p. 76) sugere que se responda a seguinte questão: “O que as personagens representam, que significados indiretos elas transmitem?”. Neste sentido, podemos considerá-las enquanto “significantes secundários” capazes de expressar vícios ou virtudes, por exemplo. Por fim, enquanto sintoma, questiona-se quais aspectos da realidade formaram a personagem e, ainda, quais efeitos ela produz no mundo fora da obra de arte. Há, neste sentido, uma espécie de complementariedade entre o mundo ficcional, construído na narrativa, e o mundo exterior a ela, e as personagens funcionam como “fatores ou consequências de fenômenos reais de comunicação, por exemplo” (EDER, 2014, p. 76). Segundo o pesquisador, a atenção dos leitores se desloca entre os quatro níveis, ora sobrepondo-se, ora articulando-se aos demais no decorrer da leitura. Em nossa análise, interessa-nos compreender as personagens a partir dos quatro níveis elencados por Eder (2014), a fim de perceber as maneiras pelas quais elas ajudam a expressar os traços da estética decadentista que compõem as narrativas de **Dentro da noite**.

Além disso, objetivamos perceber e caracterizar a presença de elementos comuns aos romances de sensação a aos romances para homens nas narrativas da coletânea escrita por João do Rio. A incorporação de tais elementos revela um escritor preocupado em atingir os diferentes públicos leitores da época, conforme discutimos no capítulo 1. Contudo, revela também uma perspectiva dúplce da modernidade: se a cidade moderna é capaz de oferecer maravilhas, encurtar distâncias, acelerar o tempo, ela também pode causar medo, aflição, angústia, e criar os piores tipos sociais,

de ladrões de joias a psicopatas e, dessa forma, aflorar tudo de ruim e escabroso que há em meio à civilização. É neste sentido que entendemos a aproximação, por parte de João do Rio, da estética decadentista, uma vez que ela reflete as desconfianças do escritor diante do mundo racional e cientificista prometido pelo progresso e pela modernidade.

A obra de João do Rio apresenta uma noção ambígua de progresso, pois, nos lábios do escritor carioca,

o ‘sorriso da sociedade’ se transforma facilmente em esgar nervoso. O progresso é [...] uma utopia ambígua, ao mesmo tempo sedutora e destruidora como as ‘flores do mal’ de Baudelaire. Os modelos que elege para legitimar sua criação – Oscar Wilde, Poe, Dickens, além de Jean Lorrain e Huysmans – fazem parte daquela literatura que, segundo Benjamin (1980, p. 53), detém-se sobre os aspectos ameaçadores e inquietantes da vida urbana e de suas multidões (VENEU, 1990, p. 232).

Assim, ao mesmo tempo em que personagens desfrutam das benesses do progresso, tais como o velho dândi barão Belfort, outras, como o jovem Armando, imigrante português, com fome e sem conseguir arranjar um emprego, acabam encontrando a morte esmagadas nos trilhos de trem. Neste sentido, conforme Veneu (1990, p. 230), a obra de João do Rio “tematiza os problemas da subjetividade individual que enfrenta o ritmo da metrópole moderna e que nela encontra, ao mesmo tempo, a sedução e a ameaça”. O indivíduo racional, autônomo, responsável, capaz de construir a sociedade, acaba, nas narrativas de **Dentro da noite**, sempre rodeado pelos vícios da metrópole moderna e, ao entregar-se a eles, perde o controle sobre seu corpo e sua mente. Pela perspectiva da estética decadentista, esses indivíduos são possuídos por forças ocultas (BALAKIAN, 2000) presentes na cidade moderna, e sucumbem à irracionalidade e aos instintos, em uma completa inversão da esperada racionalidade científica difundida pela ideologia do progresso.

É neste sentido que entendemos a centralidade da personagem para a análise proposta neste trabalho. Paul Bourget (1883 apud MORETTO, 1989), ao propor uma interpretação para o estado de decadência, destaca o indivíduo neste processo. Segundo ele, a decadência toma conta a partir do momento em que o individual se desenvolve, e o literato, visto por Bourget como um psicólogo na era de decadência, devia estar especialmente atento para as individualidades, nas quais seria possível encontrar reflexos de “formas estranhas”, como as chamou Baudelaire. Na “Teoria da decadência”, de Bourget, a sociedade é um organismo composto por vários outros

organismos menores, chamados pelo escritor de células. Para que a sociedade funcione “com energia”, é preciso que todas as demais células também funcionem com energia, mas com uma energia subordinada (BOURGET, 1883 apud MORETTO, 1989). A partir do momento em que as células se tornam independentes, toda a sociedade entra em colapso.

Quando buscamos interpretar esse movimento proposto por Bourget (1883 apud MORETTO, 1989) nas narrativas de **Dentro da noite**, precisamos considerar a lógica do capital que rege a sociedade burguesa e reduz o indivíduo apenas à sua força de trabalho. Conforme Marx e Engels (2017), enquanto o capital é independente, um indivíduo que não trabalha não tem independência nem personalidade. O trabalho, desta forma, estrutura a vida dos indivíduos e, junto com outras instituições como o casamento, por exemplo, permite que a sociedade se mantenha estável e em funcionamento. Contudo, no livro de João do Rio, diversas personagens cuja vida era regida pelos padrões burgueses são tomadas pelas ditas “forças ocultas” e abandonam sua antiga função social, tornando-se parte das “coisas terríficas que andam à noite”, conforme a frase atribuída ao Rei Davi e escolhida como epígrafe pelo escritor carioca. Um bom exemplo é a personagem Rodolfo, protagonista do conto que dá nome ao livro: rapaz de bons costumes, prestes a se casar, Rodolfo é subitamente tomado pelo desejo de cravar alfinetes nos braços de sua então noiva. Uma vez entregue ao desejo sádico, o rapaz abre mão de sua antiga vida para tornar-se uma espécie de psicopata, que percorre as ruas da cidade à noite em busca de novas vítimas.

“Dentro da noite”, desta forma, pode ser considerado um exemplo de narrativa sobre crimes, tipo que fez muito sucesso entre o final do Oitocentos e a *Belle Époque* tropical. Porto (2009, p. 05) afirma que havia “um interesse comum entre leitores, editores e autores para a publicação de folhetins e romances em que o tema central era o crime”, sobretudo no período entre 1870 e 1920. A pesquisadora, em sua tese de doutorado, entende que existia uma relação muito estreita entre as publicações de narrativas de crime e a imprensa brasileira. Tais publicações também constituíam um fenômeno literário internacional durante a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do XX. Por isso o interesse editorial nessas narrativas,

demarcando, neste sentido, a influência do mercado de livros nas publicações que circulavam no Rio de Janeiro e São Paulo¹⁰, sobretudo.

4.1 DENTRO DA NOITE E AS NARRATIVAS SOBRE CRIMES, MEDO E HORROR

As narrativas de crime como fenômeno internacional revelam o interesse dos leitores brasileiros nas publicações estrangeiras, especialmente europeias. Segundo Porto (2009, p. 31), “criminosos, investigadores, crimes eram tema de diversos tipos de produção, em diversos países. As narrativas de crime no Brasil foram influenciadas pelo que se passava na Europa, exibindo traduções de autores ingleses e franceses em geral”. A pesquisadora lembra que, ainda no século XIX, era prática comum os jornais brasileiros publicarem traduções de livros de autores estrangeiros, especialmente franceses. A intenção era “buscar leitores a partir de uma referência de leitura e de autores já existente na Europa e, mais especificamente, na França” (PORTO, 2009, p. 15). As traduções, inclusive, apareciam nos periódicos brasileiros pouco tempo após serem publicadas nos jornais franceses, enfatizando a celeridade editorial do período.

Dominique Kalifa (2019) destaca o sucesso das narrativas sobre crimes durante a *Belle Époque* francesa e a íntima relação que guardavam com os jornais. A partir da ascensão do *fait divers*, definidos como “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo” (MEYER, 1996, p. 98), as narrativas sobre crimes alcançam destaque cada vez maior na imprensa, especialmente a partir de 1900. Desta forma,

o número de homicídios, agressões, assaltos ou fraudes noticiados pela imprensa parece aumentar a cada dia. O crime parece ter se tornado a principal atividade dos franceses e uma de suas fontes de interesse prediletas. Primeiramente perceptível – e de modo mais marcado – numa imprensa popular tradicionalmente ligado à crônica criminal, o fenômeno atinge cada vez mais títulos. Com o tempo, leva ao aparecimento de folhas especializadas, exclusivamente dedicadas aos crimes e aos seus relatos (KALIFA, 2019, p. 31).

O periódico francês *Le Petit Parisien* oferece-nos um bom exemplo da relação entre as narrativas sobre crime e o suporte jornal. Conforme Kalifa (2019, p. 31), “é

¹⁰ Porto (2009) delimita sua pesquisa a estas duas cidades, bem como ao período 1870-1920.

nas colunas desse jornal, que agora ocupa a posição dominante que durante muito tempo foi ocupado pelo *Petit Journal*, que o crime vive seus melhores momentos”. Os *fait divers* criminais tornam-se dominantes nas páginas do jornal diário e adquirem também novos formatos. De “notícias de três linhas”, os casos de crime passam a relatos extensos e progressivamente mais densos, com cada caso ganhando um artigo exclusivo. Assim, “cotidianamente, uma parte considerável do jornal fala apenas de assassinatos, agressões, acerto de contas e brigas de alcoolizados” (KALIFA, 2019, p. 32).

O fascínio pelo crime explorado pela imprensa francesa logo ganhou destaque nas produções literárias de inícios do Novecentos. Nesses tempos, proliferam as narrativas que Kalifa (2019, p. 51) trata como policiais, entendidas em uma acepção mais ampla, na qual “se misturam romance criminal, romance judiciário e romance de detetive, ainda muito pouco distintos entre si”. Desta forma, a ascensão dos *fait divers* criminais na imprensa diária alimentou o interesse dos leitores em romances cujo tema central também eram os crimes e/ou os criminosos, situação que gerou uma espécie de sistema no qual jornais e publicações de caráter literário voltam-se às narrativas sobre crimes e, assim, se retroalimentam.

No Brasil, os relatos sobre crimes também eram constantes nos jornais diários:

ao abrir as páginas impressas de um jornal diário do Rio de Janeiro de finais do século XIX, fica patente a importância dos crimes. Entre as notícias, histórias de pequenos roubos ou quadrilhas; homicídios (crimes de sangue) e, às vezes, algum crime ocorrido fora do Brasil era motivo de destaque (PORTO, 2009, p. 32).

Desde 1870, Porto (2009) afirma haver um interesse dos jornais pela publicação de notícias e relatos envolvendo histórias sobre crimes. Folhetins cujo enredo gravitava ao redor de tais narrativas proliferaram-se nesses anos, caso, por exemplo, de “O assassino”, publicado de janeiro a março de 1877 pelo *Jornal do Commercio*. Além disso, os periódicos passaram também a explorar ao máximo histórias de crimes reais, como o caso do desembargador Pontes Visgueiro¹¹, sobre o qual “foram publicadas, em pouco espaço de tempo, gravuras e notícias nos periódicos, além de um romance e da publicação de partes do processo e julgamento

¹¹ Em 1873, o desembargador José Cândido Pontes Visgueiro, então com 60 anos, foi acusado de assassinar sua amante, a jovem Maria da Conceição, de apenas 15 anos. No julgamento do caso, ocorrido em 1874, Pontes Visgueiro, embora tenha admitido o crime, justificou-o como tendo sido motivado por ciúmes e alegou possuir transtornos mentais.

com os debates entre os advogados em 1874” (PORTO, 2009, p. 04). Havia, desta forma, um interesse comercial de jornalistas, editores e livreiros nas histórias sobre crimes, uma vez que estas tinham apelo junto ao público leitor.

João do Rio, na crônica/conto “As crianças que matam”, publicada no livro **Cinematógrafo**, de 1909, destaca o interesse do público por essas narrativas:

As mais frágeis criaturas procuram nos jornais a notícia das cenas de sangue. Não há homem que, durante um segundo ao menos, não pense em matar sem ser preso. E o assassinio é de tal forma a inutilidade necessária ao prazer imaginativo da humanidade, que ninguém se abala para ver um homem morto de morte natural, mas toda gente corre ao necrotério ou ao local do crime para admirar a cabeça degolada ou a prova inicial do crime (RIO, 2009, p. 28).

Ao tratar desse tema, o autor demonstra estar atento ao magnetismo exercido pelo crime sobre os leitores, capaz de exercitar o “prazer imaginativo da humanidade”. Se o homem, do ponto de vista dos decadentistas, era vítima de desejos e forças inexplicáveis sobre os quais não tinha qualquer controle, como afirma Balakian (2000), um destes é o desejo pelo assassinato, por matar sem sofrer punição, pela visão da vítima sem vida envolta em seu próprio sangue. Desta forma, o envolvimento dos leitores com narrativas cujo crime era o tema central se daria, também, como um meio de saciar esse desejo oculto.

João do Rio, embora tenha questionado as narrativas de sensação na crônica “Os mercadores de livros e a leitura das ruas”, destacada no capítulo 1, empregou diversos elementos comuns a elas nos contos de **Dentro da noite**. Ao mesmo tempo, o escritor destacou sua visão dúbia de progresso, advinda da estética decadentista que perpassa sua obra, equilibrando-se, desta forma, entre a literatura considerada “popular” e a “erudita”, de inspiração francesa. Na seção seguinte, pretendemos relacionar, com a estética decadentista, elementos característicos das narrativas sobre crimes explorados na coletânea de João do Rio, tais como a atmosfera de insegurança gerada pela cidade moderna, responsável por permear diversas narrativas com uma sensação de medo constante; o horror da multidão, na qual todos são desconhecidos e, portanto, podem todos ser perigosos; e a presença de personagens socialmente desajustadas que, ao serem tomadas pelo vício, acabam cometendo algum tipo de crime, caso, por exemplo, de Rodolfo, do conto “Dentro da noite”, analisado a seguir.

4.2 MONSTROS

4.2.1 Rodolfo, o *Jack the ripper* civilizado

O conto “Dentro da noite” apresenta-nos a história de Rodolfo, “homem regular, de bons instintos, com uma família honesta” (RIO, 2002, p. 19), noivo da jovem Clotilde que, subitamente, é dominado por um vício e passa a vagar pela cidade em busca de suas vítimas. A partir desta sinopse, nós, leitores, podemos imaginar que Rodolfo se torna uma espécie de criminoso, embora ainda não saibamos exatamente qual seu crime e nem por quê ele o comete.

A narrativa é construída, sobretudo, a partir do diálogo entre Rodolfo e um “sujeito gordo” (RIO, 2002, p. 18), seu interlocutor e amigo. O narrador, por sua vez, funciona como um espectador do diálogo, travado, à noite, dentro de um trem de subúrbio: “O rapaz que tinha o olhar desvairado perscrutou o vagão. Não havia ninguém mais — a não ser eu, e eu dormia profundamente...” (RIO, 2002, p. 18). A posição do narrador, considerada a partir da aura de mistério que recobre o conto, reforça a impressão de segredo da história ali contada. Assim, o leitor só conhece as desventuras de Rodolfo graças a um intruso que finge dormir a fim de dar aos amigos a sensação de estarem a sós.

Rodolfo pergunta:

— 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 o teu procedimento (RIO, 2002, p. 17).

A resposta dada pelo amigo aponta dois dos caminhos pelos quais a narrativa se sustenta e envolve o leitor: a rápida e inexplicável mudança de comportamento de Rodolfo aliada ao mistério acarretado por tal transformação. Neste sentido, percebemos em “Dentro da noite” as reverberações decadentistas – em especial o foco na psicopatologia de Rodolfo – ecoando em uma espécie de narrativa de crime ou ficção de crime, conforme sugerem França e Sasse (2016), pois estão presentes um criminoso (o próprio Rodolfo), seus crimes (a prática sádica de cravar alfinetes nos

braços das moças, conforme o leitor descobrirá no decorrer do conto), e o mistério criado em função dessa situação.

É importante ressaltarmos que, assim como nas narrativas denominadas policiais, no conto de João do Rio o leitor é convidado a elucidar um mistério, conforme percebemos pela fala do amigo de Rodolfo: “Evidentemente havia um mistério, uma dessas coisas capazes de fazer os espíritos imaginosos arquitetarem dramas horrendos” (RIO, 2002, p. 17). Essa afirmação incita o leitor a exercitar sua imaginação tendo no horizonte a questão do mistério associada aos “dramas horrendos”, embora estes fiquem apenas no campo da sugestão. O leitor, ao mesmo tempo em que é alertado a respeito do restante da narrativa, é também incentivado a imaginar ele próprio quais dramas seriam esses. Além disso, deve ter claro que seu papel não será o de esclarecer quem é o criminoso mas sim de, primeiro, descobrir qual crime Rodolfo comete para, em seguida, entender os motivos que o levam a cometer esse crime.

A citação ao mistério e ao possível horror da história envolvendo o sumiço repentino do rapaz constroem um clima de suspense e envolvem o conto em uma atmosfera de medo, reforçada pelo espaço no qual se dá a conversa entre Rodolfo e seu amigo: um trem de subúrbio quase vazio em uma noite de tempestade. Diz-nos o amigo interlocutor: “Eu mesmo concordaria com o Prates que te chama velhaco, se não viesse encontrar o nosso Rodolfo, agora, onze da noite, por tamanha intempérie metido num trem de subúrbio, com o ar desvairado...” (RIO, 2002, p. 17). É oportuno mencionar que o encontro entre os dois amigos afasta a possibilidade de, na perspectiva do amigo, existir um motivo específico e, em até certo ponto, explicável, para o desaparecimento de Rodolfo, questão percebida em função do emprego da expressão “se não viesse”, que nega a hipótese de o rapaz ter sido um velhaco, ou seja, ter propositalmente enganado a todos. Desta forma, o sumiço de Rodolfo e o seu reaparecimento “com o ar desvairado” indicam a inexplicabilidade do que sucedeu ao rapaz, questão a ser tratada na sequência.

Voltemos ao espaço no qual se passa a história e as formas pelas quais o suspense e o conseqüente medo são construídos na narrativa. Sasse (2016) se propõe a buscar os elementos que evocam o terror no conto “Dentro da noite” e destaca, entre eles, o trem de subúrbio. Segundo o pesquisador, nos primeiros anos do século XX, os trens estavam ainda em fase de implementação e, em virtude disso, eram mal iluminados, ruidosos e pouco seguros. Tais elementos, associados, “colaboram para a construção do *locus horribilis* do conto – um ambiente obscuro e

enclausurado, intensificado, ainda, pela presença da tempestade ao lado de fora” (SASSE, 2016, p. 128). Desta forma, o espaço no qual se passa o conto é determinante para a construção da sensação sufocante transmitida por Rodolfo, quando ele próprio narra sua história.

Além do espaço interior do trem, o narrador espectador também descreve o que vê e ouve do lado de fora:

O trem rasgara a treva num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão viam-se, a marginar a estrada, as luzes das casas ainda abertas, os silvedos empapados d'água e a chuva lastimável a tecer o seu infindável véu de lágrimas (RIO, 2002, p. 18).

A cena descrita sugere um espaço próximo do selvagem, a julgar pelo uso dos verbos “rasgara” e “cavalava”, referindo-se ao trem, além da menção ao “silvo”, que pode também ser associado a um animal. Este “silvo” é caracterizado como “alanhante”, adjetivo que pode conferir ao assovio tanto a noção de golpear quanto de oprimir, ou seja, o barulho do trem que rasga a treva golpeia e oprime os sentidos, junto com o sino a badalar do lado de fora. Desta forma, o espaço do conto é caracterizado de modo a lembrar um ambiente selvagem, repleto de perigos por todos os lados. Tal sensação é intensificada pela noite, que “[...] é suspeita, pactua com os debochados, os ladrões e os assassinos” (DELUMEAU, 2009, p. 149). Assim, o espaço do conto aponta elementos a fim de ressaltar a sensação de perigo e insegurança, constantes ao longo da narrativa, que culminam na perseguição de Rodolfo a uma de suas vítimas, conforme observaremos adiante.

A respeito das inseguranças do mundo moderno, pano de fundo em diversos contos de **Dentro da noite**, Singer (2004, p. 96) lembra que “a modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana”. O indivíduo moderno, por sua vez, vivia “em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande” (SINGER, 2004, p. 96). Neste sentido, estava o sujeito exposto a diferentes estímulos sensoriais que desorientavam-no na mesma medida em que provocavam uma sensação constante de insegurança. Tal sensação era seguidamente reforçada pelos jornais diários, que faziam uso de diversas ilustrações representando ora acidentes entre charretes e bondes elétricos,

ora atropelamentos protagonizados pelos mesmos bondes. Ademais de representarem um embate sangrento entre o passado e as inovações modernas, tais caricaturas enfatizam os perigos oferecidos pelo ambiente em modificação. Assim, os habitantes das cidades precisavam andar continuamente atentos às ameaças do ambiente hostil no qual viviam, enfatizadas pelas páginas dos jornais diários.

Desta forma, nas narrativas de **Dentro da noite**, a cidade moderna, entendida, em princípios do século XX, a partir dos pressupostos racionais e cientificistas, como o mais alto grau de civilização a ser alcançado, torna-se o cenário ideal à existência de seres como Rodolfo, que precisam esconder-se para seguir praticando seus crimes anonimamente. Na percepção da cidade como espaço de medo e opressão reverberam algumas das influências decadentistas que permeiam os contos de João do Rio, pois, como lembra Moretto (1989), a cidade e a modernidade são dois dos principais interesses dos decadentes, que observam-nas sempre com desconfiança.

Na crônica “As crianças que matam”, publicada em **Cinematógrafo**: crônicas cariocas, de 1909, há um comentário acerca da relação entre a civilização e o aumento do número de crimes cometidos na cidade: “Dado o grau de civilização atual, civilização que tem em gérmen todas as decadências, o crime tende a aumentar, como aumentam os orçamentos das grandes potências, e com uma percentagem cada vez maior de impunidade” (RIO, 2009, p. 29). Desta forma, tipos como Rodolfo seriam uma consequência direta das transformações ocorridas em virtude da modernidade, responsável por tornar a cidade um espaço caótico, hostil e cheio de mistérios. Weber (1988) lembra que o crime era entendido, no *fin de siècle* francês, como uma consequência da decadência enfrentada pela civilização moderna, e reforçava, portanto, a sensação constante de insegurança do indivíduo.

Rodolfo, porém, é um criminoso civilizado e comete seus delitos motivado por um prazer sádico e por aquilo que ele chama de “nevrose”: o desejo incontido e inexplicável de cravar alfinetes nos braços de Clotilde, sua então noiva. Esse desejo, que se converte em obsessão, surgiu de repente, sem motivo aparente:

Foi de repente, Justino. Nunca pensei! [...] E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher — a beleza dos braços das Oréadas pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã. Tive um estremeamento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer (RIO, 2002, p. 19).

A rapidez com que ocorre tal mudança, caracterizada pelas expressões “foi de repente” e “nunca pensei”, enfatiza quão inesperada foi a transformação de Rodolfo e reforça, neste sentido, as dificuldades em se buscar uma causa específica capaz de explicá-la. Diante disso, o rapaz repete diversas vezes que está louco, está nervoso, está “com a maldita crise” (RIO, 2002, p. 18). Sasse (2016) entende que há, em Rodolfo, a vontade de compreender a si mesmo e, por isso, a narrativa caminha de modo a descrever os aspectos psicológicos que caracterizam a sua nova condição. Por isso, estaríamos, na opinião do pesquisador, diante de uma narrativa que busca caracterizar a “a progressiva degeneração moral e psicológica de Rodolfo” (SASSE, 2016, p. 129) e, portanto, se afasta de um modelo mais tradicional de narrativa de crime ou policial, que costuma resolver os mistérios acerca da vítima, entre eles a identificação do criminoso.

O interesse pela personagem Rodolfo, em específico, e a exploração da sua nova condição – a de psicopata – revelam a relação entre a literatura de inspiração decadentista e o foco nas descobertas do Inconsciente, realizadas, sobretudo, por Hartmann, e a conseqüente exploração de questões psicológicas. Assim, a personagem, “categoria estruturante da narrativa” (REIS, 2010, p. 53), torna-se essencial para os textos decadentistas, pois é a partir dela que os ideais decadentes serão tematizados.

Pierrot (1981, p. 120) afirma que os decadentistas, antes mesmo das descobertas de Freud, consideravam “a hipótese de um inconsciente, isto é, de uma atividade mental sendo realizada dentro da mente humana, mas sem o conhecimento da consciência e independentemente dela” (tradução nossa). Talvez essa hipótese nos ajude a compreender a apreensão que toma conta de Rodolfo quando o rapaz percebe não ser capaz de controlar o desejo de machucar os braços de Clotilde:

— Mas que é isto, Rodolfo?

— Que é isto! É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim (RIO, 2002, p. 18).

Desta forma, Rodolfo esclarece que não tem domínio sobre si, pois, mesmo tentando resistir, acaba sempre vencido. A própria construção da frase demonstra

esse processo: o rapaz passa de sujeito da ação (“luto, resisto, grito, debato-me”) a objeto, controlado pelo vício (“toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim”). A menção ao estado “inconsciente” de Rodolfo quando o vício toma conta remete-nos à Hartmann e a definição que este dá ao termo. O inconsciente, para o filósofo, representa

a força impessoal e geral que governa a existência de todas as coisas vivas. [...] é aquela força ou energia que obriga os indivíduos a se conformarem com os fins superiores da espécie, mesmo a despeito de si mesmos, como quando são controlados por seus mecanismos instintivos, por exemplo (PIERROT, 1981, p. 120, tradução nossa).

É, talvez, em virtude da ação das forças do inconsciente que Rodolfo não tem condições de resistir ao impulso de cravar alfinetes em Clotilde. Por isso seu desespero diante da situação acabou tornando-se maior, já que estava agora submetido à forças impossíveis de serem controladas e, portanto, seria facilmente comandado por elas. O rapaz consegue, a muito custo, conter a primeira crise e, durante meses, segue observando a noiva e desejando machucar-lhe os braços perfeitos. Por fim, Rodolfo não resiste e, durante uma reunião dançante, quando a observa usando um vestido cujas mangas eram de gaze, entrega-se à loucura. Clotilde vê o noivo apreensivo, e pergunta se ele está com ciúmes:

‘Rodolfo, que olhar o seu. Está zangado?’ Não foi possível reter o desejo que me punha a tremer, rangendo os dentes. ‘Oh! não! fiz. Estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço’. Sabes como é pura a Clotilde. A pobrezita olhou-me assustada, pensou, sorriu com tristeza: ‘Se não quer que eu mostre os braços porque não me disse a mais tempo, Rodolfo? Diga, é isso que o faz zangado?’ ‘É, é isso, Clotilde.’ E rindo — como esse riso devia parecer idiota! — continuei: ‘É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete.’ ‘Está louco, Rodolfo?’ ‘Que tem?’ ‘Vai fazer-me doer.’ ‘Não dói.’ ‘E o sangue?’ ‘Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento.’ E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frases, com um gosto de sangue na boca e as fronteiras a bater, a bater... Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir (RIO, 2002, p. 20).

A excitação mental de Rodolfo ante à possibilidade de finalmente concretizar o desejo sádico faz com que seu corpo apresente reações, tais como tremer e ranger os dentes, situação que enfatiza o descontrole do rapaz. Aproveitando-se da postura submissa de Clotilde, ele sugere que os ciúmes poderiam ser recompensados apenas se a moça permitisse a violência contra seu corpo. A menção ao fato de beber o sangue que saísse junto ao alfinete remete-nos à figura do vampiro, personagem

clássica da literatura gótica que, encarnado em Rodolfo, necessita do artifício (alfinete) para colher o sangue de suas vítimas.

Após o primeiro episódio, o rapaz, enquanto gozava o momento, sentiu, dentro de si, uma luta entre a razão e o mal, destacando, desta forma, a ação das tais forças inconscientes sobre ele, caracterizadas na passagem a seguir como uma luta entre a razão e o mal:

Eu estava louco, apenas. Não poderás nunca imaginar o caos da minha alma naqueles momentos em que estive a seu lado no sofá, o *maelstrom* de angústias, de esforços, de desejos, a luta da razão e do mal, o mal que eu senti saltar-me à garganta, tomar-me a mão, ir agir, ir agir... (RIO, 2002, p. 22).

Ao mencionar a “razão” lutando contra o “mal”, Rodolfo sugere que há, dentro de si, um embate entre a racionalidade e a irracionalidade, ou seja, as forças ocultas que, na perspectiva decadentista, irão se opor ao progresso do mundo moderno, reforçando a noção ambígua de progresso apresentada pela obra de João do Rio, citada anteriormente. É neste sentido que Rodolfo é levado, pela ação das forças ocultas, a abandonar a vida de “homem regular”, regida pela racionalidade e, após debater-se em vão, acabar vencido pelo caos, pela irracionalidade do desejo e do vício.

Dominado pelo caos, o rapaz reconhece ter se tornado alguém completamente diferente:

— Não fugi; rolei, perdi-me. Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras ideias. Assisto-me endoidecer. Perder a Clotilde foi para mim o sossobramento total. Para esquecer-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, frequentei alcouces. Até aí o meu perfil foi dentro em pouco o terror. As mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror. A pedir, a rogar um instante de calma eu corria às vezes ruas inteiras da Suburra, numa enxurrada de apodos. Esses entes querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. 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. É muito mais simples. 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, 2002, p. 23-24).

Rodolfo, após experimentar o prazer sádico, passa a viver apenas para gozar a sensação de ver suas vítimas sofrendo, ou seja, age controlado pelos instintos que

o levam a fazer o “mal”. Por isso, Sasse (2016) entende o rapaz como um psicopata, personagem importante das narrativas de crime, pois o rapaz, quando sente estar com a “crise”, precisa encontrar uma vítima para enterrar alfinetes. A fim de passar despercebido, aproveita-se de espaços, na cidade moderna, nos quais há circulação de muitas pessoas: *tramways*, *music-halls*, comboios dos caminhos de ferro, ruas (RIO, 2002), ou seja, esconde-se na multidão a fim de não ser identificado e responsabilizado por seus crimes. Contudo, o rapaz não é um assassino, mas, segundo seu amigo, “um *Jack-the-ripper-civilizado*” que contenta-se em “enterrar alfinetes nos braços” (RIO, 2002, p. 21). A menção ao conhecido assassino em série inglês, figura que já povoava o imaginário da época, ajuda a reforçar a impressão do conto “Dentro da noite” aproximar-se das ficções de crime tão populares no início do Novecentos.

Da mesma forma, a caracterização de Rodolfo enquanto um criminoso civilizado marca a diferença da personagem – e por consequência, da literatura de João do Rio – das narrativas de crime mais populares na época, repletas de sangue e descrições de mortes chocantes (EL FAR, 2004). O escritor, desta forma, opera um jogo discursivo no qual mescla elementos dos romances de sensação, tais como “o crime, a temática sexual e a ambientação burguesa” (SASSE, 2016, p. 127), além da construção de um espaço de medo na narrativa, com a caracterização psicológica das personagens, evitando, com isso, a exploração da violência gratuita. O modo como o conto é construído também contribui para complexificar a narrativa, pois interessa menos o fato de Rodolfo cravar alfinetes nos braços das moças do que o processo de degeneração moral e psicológica pelo qual a personagem passa: acompanhamos sua incredulidade diante do desejo, as tentativas de resistir e a impossibilidade de vencer a vontade e o vício que o levam a abraçar sua nova identidade.

Cumpramos também os espaços da cidade moderna nos quais Rodolfo sente-se mais à vontade para enterrar alfinetes nos braços das moças: “Gozo agora nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas” (RIO, 2002, p. 24). Neste sentido, cabe lembrarmos as considerações de Walter Benjamin (2019) a respeito do surgimento do romance policial ligado à cidade, inquietante e insegura, e à multidão, na qual todos são desconhecidos entre si. A multidão, na Paris do século XIX, “surge como o asilo que protege os associados dos seus perseguidores” (BENJAMIN, 2019, p. 43), aspecto este fundamental para o romance policial. Nas palavras de Benjamin (2019, p. 46), “o conteúdo social original

do romance policial é o desaparecimento do rastro do indivíduo no meio da multidão da grande cidade”. É o que acontece com Rodolfo, pois sua ação criminosa em espaços lotados lhe confere anonimato: já não é necessário disfarçar, pedir segredo a Clotilde, basta meter-se pelo meio da multidão, escolher a dedo sua vítima preferida, cravar-lhe o alfinete e, em seguida, misturar-se aos demais para não ser reconhecido.

Já ao final da narrativa, Rodolfo diz estar novamente com “a crise” e, por esse motivo, acabou indo parar no trem enquanto perseguia uma moça: “Quando te encontrei, Justino, vinha a acompanhar uma rapariga magrinha. Estou com a crise, estou... O teu pobre amigo está perdido, o teu pobre amigo vai ficar louco...” (RIO, 2002, p. 24). O elemento da perseguição, neste caso, reforça a condição de Rodolfo enquanto psicopata ao mesmo tempo em que ressalta sua desorientação, isto é, a incapacidade do rapaz em controlar os próprios movimentos e sua consequente ação instintiva, irracional. Por isso, assim que percebe outra moça entrando no trem, rapidamente se levanta e muda de vagão, a fim de fazer dela a sua nova vítima:

De repente, num entrecrocamento de todos os vagões, o comboio parou. Estávamos numa estação suja, iluminada vagamente. [...] Apitos trilaram. Nesse momento, uma menina loura com um guarda-chuva a pingar, apareceu, espiou o vagão, caminhou para outro, entrou. O rapaz pôs-se de pé logo. [...] Saiu, hesitou um instante. [...] O trem teve um arranco. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um silvo. A enorme massa esfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura (RIO, 2002, p. 24).

No trecho destacado, a descrição do espaço feita pelo narrador evoca uma imagem de terror da cidade moderna: suja, mal iluminada e barulhenta, capaz de desorientar os indivíduos. O trem é caracterizado novamente como ameaçador: “enorme massa resfolegante” a se mover sobre os trilhos, contribuindo para ressaltar o elemento de medo e horror que perpassa toda a narrativa e é mantido até o seu desfecho. Nesse espaço, Rodolfo será novamente tomado pela “crise”, impulso irresistível que o impele a correr até onde estava a menina loura, provavelmente sua mais nova vítima. O narrador, amigo de Rodolfo, ainda esperou algum tempo ouvir “um grito doloroso da menina loura” (RIO, 2002, p. 25), mas este não chegou, pois o trem saiu da estação, balançando o enorme sino, “acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e delírio” (RIO, 2002, p. 25). Desta forma, a narrativa, ao seu final, reforça a atmosfera de medo sustentada desde o início, e destaca o trem

como responsável por espalhar pela cidade o clamor de desgraça e delírio, presente também em outras narrativas da coletânea, como veremos a seguir.

4.2.2 Dândis perversos: as aventuras pavorosas de Heitor de Alencar e do barão de Belfort

A exploração do medo como fonte de prazer estético foi outro elemento importante das narrativas de sensação. Ao contrário, porém, das literaturas europeias e americanas que buscavam o medo sobretudo no componente sobrenatural, por aqui, a maior fonte de medo foram as agonias causadas pelo espaço da cidade moderna e o próprio ser humano, considerado o principal agente do mal – como foi possível perceber no conto “Dentro da noite” (SASSE, 2015). Com a exploração do sensacionalismo pelos jornais, que apostavam nas notícias sobre crimes como uma forma de ampliar o número de vendas, operacionalizava-se um processo de “confusão” entre notícia e ficção, de modo a tornar turvas as fronteiras entre a realidade e as narrativas ficcionais. Neste sentido, o leitor moderno, acostumado aos romances de sensação com enredos mirabolantes e inesperados, encontrava-se mergulhado em um contexto no qual o crime e o medo espalhavam-se pelos jornais da cidade, circundando-o. Assim,

com tal estreitamento entre ficção e realidade, amplia-se o efeito do medo sobre o leitor. Se este poderia pensar que a crueldade descrita é um exagero da mente criativa do escritor, as histórias que se pautam em crimes ou criminosos reais não oferecem tal alívio. O efeito estético que se opera nesse tipo de literatura não se encerra, de modo catártico no fim da leitura, mas persiste, enquanto possibilidade, na insegurança do mundo real (SASSE, 2015, p. 47).

Há, neste sentido, uma aproximação entre o narrado nas histórias de ficção e o exposto nas páginas dos jornais diários, tomados como ordenadores da sociedade. Se a cidade moderna e a multidão ofereciam ao criminoso o anonimato para cometer atrocidades, o indivíduo moderno necessitava estar em constante estado de atenção, pois ele próprio poderia ser a próxima vítima do mal que andava solto pelas ruas.

João do Rio, no famoso ensaio “A rua”, publicado em **A alma encantadora das ruas**, destaca o poder da rua em ocultar e, rapidamente, esquecer:

A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. [...] A rua é a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios, para ela como para as crianças a aurora é sempre formosa, para ela não há o despertar triste, quando o sol desponta e ela abre os olhos esquecida das próprias ações [...] (RIO, 2012, p. 20-21).

Esse caráter das ruas foi bastante explorado nas narrativas de **Dentro da noite**, pois oferece às personagens a possibilidade de não serem identificadas e, em consequência, responsabilizadas pelos seus atos. Com isso, os vícios e desejos inconfessáveis em um mundo “civilizado” poderiam aflorar sem culpa nas ruas, no meio da multidão. Neste sentido, o carnaval surge como a oportunidade perfeita para o indivíduo satisfazer seus anseios mais ocultos, especialmente o carnaval de rua, já bastante popular na cidade do Rio.

É justamente no carnaval que se passa talvez o mais famoso e consagrado conto de João do Rio: “O bebê de tarlatana rosa”, no qual o jovem dândi Heitor de Alencar conta a um grupo de amigos sua aventura de máscaras vivida durante as noites de folia. A narrativa tem início com uma fala direta de Heitor, destacando a imprevisibilidade do carnaval e a ideia de que todos viveram alguma história intrigante durante a festa: “Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura...” (RIO, 2002, p. 120). Assim como acontece em “Dentro da noite”, a afirmação inicial de Heitor convida o leitor a exercitar sua imaginação, sobretudo em função dos adjetivos que o dândi emprega para caracterizar as possíveis histórias vividas no carnaval: “deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes”. Considerando o sucesso das narrativas de sensação na época, é de se imaginar que a menção à “macabra” e “luxúrias atrozes” chamasse atenção e incitasse o leitor a esperar encontrar ambos elementos na narrativa.

Heitor, assim como o barão Belfort – personagem do conto “O bebê de tarlatana rosa” e também de “Emoções”, que analisaremos a seguir –, é um dândi, figura fundamental do Decadentismo. Personagem social transposta para a literatura sobretudo a partir do romance inglês e, posteriormente, francês, ainda no século XIX, *dandy*, em inglês, designava, no século XVIII, os *coqs de village*, rapazes ricos e sedutores que ostentavam trajes exóticos e viviam em vilarejos das regiões de fronteira entre Escócia e Inglaterra (SCHIFFER, 2011).

A partir de 1813, entretanto, o termo foi incorporado pelos londrinos, que chamavam dândi aos jovens elegantes de elite, cujo objetivo era ditar as regras do

mundo. A principal referência desses rapazes era George Bryan Brummel (1778-1840), considerado o eterno paradigma do dandismo. Em 1815, após a queda de Napoleão, quando a anglomania invadiu Paris, o termo foi adotado pelos franceses, e era usado para referir-se ao tipo elegante que segue a moda, mas também ao “personagem cujo refinamento mostra um inconformismo e uma busca ética fundada no desprezo das convenções sociais e da moral burguesa” (CATHARINA, 2006, p. 63). A oposição ao burguês será um dos fundamentos do dândi decadentista, especialmente nas vertentes francesa e inglesa.

Ao referirmos um tipo específico de dândi característico da literatura decadente, sublinhamos o fato de que tal figura tornou-se um mito, ressignificado sempre ao ser incorporado a um novo movimento ou a uma nova estética. A partir do Decadentismo, embora tenha conservado a elegância exterior das vestes e das maneiras, o dândi assume uma postura trágica e revela uma constante atitude de rebeldia frente a um mundo cada vez mais pautado pelo modelo burguês. Segundo Mucci (1994, p. 50), o dândi finissecular é “trágico, fatal, [...] beira os abismos” (MUCCI, 1994, p. 50). Foi Baudelaire (1997) quem caracterizou este tipo de dândi, no ensaio “Le Peintre de la Vie moderne” [O pintor da vida moderna], datado originalmente de 1863. A partir do poeta francês, o dandismo tornou-se uma doutrina, uma religião, uma instituição com leis próprias e rígidas que devem ser seguidas por todos os seus adeptos.

Na literatura de João do Rio, dândis são personagens recorrentes, especialmente o barão André de Belfort. Contudo, ao contrário dos dândis clássicos decadentistas que, como Des Esseintes, optaram por isolar-se, compreendendo “que o mundo se compõe, na maior parte, de sacripantas e imbecis” (HUYSMANS, 1987, p. 36), os dândis de João do Rio buscam o convívio em sociedade, seja com a elite – da qual, obviamente, formam parte –, seja com o “povo”, junto do qual realizam aventuras, posteriormente transformadas em narrativas usadas para entreter o círculo elegante com o qual convivem, como acontece com Heitor de Alencar no conto ora analisado.

O espaço no qual se encontra o jovem no momento da narração, assim como seus interlocutores imediatos, evidenciam tanto a condição social de Heitor quanto o círculo de elegantes do qual faz parte:

E Heitor de Alencar esticava-se preguiçosamente no divã, gozando a nossa curiosidade. Havia no gabinete o barão Belfort, Anatólio de Azambuja de que

as mulheres tinham tanta implicância, Maria de Flor, a extravagante boêmia, e todos ardiam por saber a aventura de Heitor (RIO, 2002, p. 120).

Sua função, como dissemos anteriormente, consiste em entreter seus interlocutores imediatos e também os leitores, que “ardiam” por saber sobre a aventura. O dândi, neste sentido, tem como função tornar-se o porta-voz – ou narrador – das histórias intrigantes das quais ou é protagonista ou espectador próximo. No decorrer de nossa análise, entretanto, perceberemos que a posição ocupada pelo dândi, nas narrativas de **Dentro da noite**, lhe garante também a possibilidade de demarcar o abismo existente entre os elegantes e o “povo” no Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* tropical. Não nos adiantemos, porém, e acompanhemos antes o modo como Heitor constrói sua narrativa a fim de prender a atenção de seus companheiros e dos leitores, empregando elementos de suspense capazes de suscitar o medo daqueles que o escutam/leem, estilo próximo ao dos romances de sensação.

A pausa feita por Heitor após incitar a curiosidade de seus ouvintes suscita a reação destes que, em tom suplicante, buscam esclarecer qual o tema da extraordinária narrativa. Coube a Maria fazer o primeiro questionamento:

- É uma aventura alegre? indagou Maria.
- Conforme os temperamentos.
- Suja?
- Pavorosa ao menos
- De dia?
- Não. Pela madrugada.
- Mas, homem de Deus, conta! suplicava Anatólio. Olha que está adoecendo a Maria (RIO, 2002, p. 120).

Heitor, nesse momento, esclarece o teor de sua narrativa: “pavorosa ao menos”, e ocorrida “pela madrugada”. O rapaz, neste sentido, direciona as expectativas dos leitores, sugerindo-lhes esperar tanto o medo quanto o horror. O vocabulário ligado à nevrose decadentista também é explorado no conto em questão, pois Anatólio “suplicava”, enquanto Maria estaria “adoecendo” esperando pela história de Heitor. Assim, a narrativa que apela às sensações dos ouvintes/leitores funciona também como uma forma de afastar o tédio tanto da vida dos elegantes – caso dos interlocutores de Heitor – quanto dos leitores.

O rapaz, então, se põe a teorizar sobre o que se espera do carnaval, e descreve este como um momento no qual os instintos afloram e dirigem as ações, aproximando os foliões de animais selvagens, controlados pelo desejo e pela luxúria:

— Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias O desejo, quase doentio é como inculido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. Não há quem se contente com uma...

— Nem com um, atalhou Anatólio (RIO, 2002, p. 121).

No carnaval, conforme a descrição de Heitor, “tudo é possível”, já que os foliões buscam justamente os excessos, as extravagâncias, a satisfação dos desejos, as confianças ilimitadas. O desejo, porém, lhes é inculido, encontra-se infiltrado pelo ambiente, como se estivesse à espera dos foliões e se apoderasse deles durante os quatro dias de festa. Neste sentido, percebemos novamente a passividade do indivíduo moderno diante do desejo e do vício, como se não lhe fosse possível resistir às forças ocultas liberadas pela cidade durante a festa caótica. Daí a dominação pelos instintos que aproxima os indivíduos do selvagem: o ambiente carnavalesco é caótico, há “pulos”, “guinchos”, “urros”, sugerindo a construção de um espaço de medo, no qual tudo pode acontecer, inclusive o horror.

Na crônica “Cordões”, de **A alma encantadora das ruas**, João do Rio também se propõe a tratar o carnaval como um espaço/tempo de medo e horror, nos mesmos moldes do conto “O bebê de tarlatana rosa”, embora o narrador da crônica veja a festa antes com repulsa do que com desejo. Andando pela rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, o narrador dirige o olhar de pavor para a multidão, que

apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A plethora da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do Largo de S. Francisco à Rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho (RIO, 2012, p. 121).

A multidão, composta de homens, mulheres e crianças, toma conta da rua, aos gritos, criando uma imagem de pavor: cinquenta mil corpos debatendo-se em busca de espaço. Os rostos, tomados de alegria, põem-se em desvario, ou seja, em delírio ou loucura, enquanto a rua convulsiona. O emprego de termos ligados ao discurso da medicina, tais como “plethora”, “desvario” ou “convulsiona-se” reforçam o modo pelo qual o narrador – também dândi – observa a multidão: como se estivesse pronto a diagnosticar as nevroses dos foliões. Tal postura enfatiza o lugar de superioridade no

qual o dândi se coloca diante da sociedade, especialmente dos mais pobres: observa, analisa, e fornece um diagnóstico, tal qual um médico ou um cientista.

Durante a crônica, as descrições feitas pelo narrador acerca da multidão tendem a torná-la cada vez mais monstruosa e assustadora. A escolha de palavras empregadas para caracterizar os cordões que passavam reforça a sensação de medo e horror produzidas pela multidão: “pavoroso”, “urros”, “assustador”, “delirante”, “fúria macabra”, “desespero”, “horrível”, “desvairada”, entre outras. Assim, o carnaval, conhecido como uma festa de alegria, apresenta-se, aos olhos do narrador que observa a multidão, como um espetáculo macabro e assustador, representando o domínio do caos sobre a ordem.

O horror do carnaval também é destacado por Heitor em sua narrativa. Na rua, no meio da multidão, o rapaz enfatiza um sentimento de insegurança: “Não me sentia com coragem de ficar só como um trapo no vagalhão de volúpia e de prazer da cidade. O grupo era o meu salva-vidas. No primeiro dia, no sábado, andamos de automóvel a percorrer os bailes” (RIO, 2002, p. 121). O grupo, formado por atrizes e companheiros de Heitor – todos elegantes –, além de oferecer proteção pessoal, permite ao dândi manter a sua posição de exceção pois, ainda que esteja no meio dos foliões, está acompanhado de seus pares. É necessário destacar também o automóvel, capaz de oferecer segurança e privacidade aos elegantes.

De sua posição de exceção, o dândi observa a tudo e a todos, e demarca o abismo existente entre a elite e o “povo”. Isso ocorre porque, deslocado para a literatura brasileira, o dandismo sofreu influência do ideário estético de Oscar Wilde, e o dândi tornou-se uma espécie de “porta-voz do desdém pela realidade brasileira” (LEVIN, 1996, p. 72). Em João do Rio, o dândi, por meio de suas narrativas, coloca-se em oposição à “gente baixa”, pois choca-se quando encara frente a frente o povo, que lhe parece estranho, impuro e perigoso. A multidão, formada pelo povo, representa uma das fontes do medo na obra do carioca, esse medo próprio às elites, característica que permite considerar os leitores burgueses também como destinatários das narrativas de **Dentro da noite**, pois poderiam estes identificar-se com as percepções dos dândis.

Neste sentido, cabe lembrarmos aqui a tese do jovem Augusto Guimarães, jovem dândi personagem do conto “D. Joaquina”, de **A mulher e os espelhos**. Diz-nos Augusto: “Estou que o sentimento é uma ilusão da civilização. A gente baixa tem apenas instintos. O sentimento da beleza, da bondade, do pudor, da honra —

invenções nossas como os perfumes franceses e as modas da rua da Paz! ” (RIO, 1990, p. 37). O jovem dândi, a fim de comprovar sua tese, percorre as ruas da cidade à noite, sobretudo aquelas conhecidas como espaços de prostituição. Desta forma, na ânsia de demonstrar sua proposição ao mesmo tempo em que entretém aos seus pares, o dândi persegue sempre o imprevisto, “aquilo que o espírito acostumado ao jugo das regras não pode, em boa lógica, antever” (D’AUREVILLY, 2009, p. 130).

Heitor, neste sentido, faz uso de sua “aventura de carnaval” para entreter seus pares, e destaca a excepcionalidade da situação. O rapaz e seu grupo de amigos, embora temendo a multidão, decidem ir para o baile público do Recreio, mesmo sob protesto de uma das atrizes. Diz ela: “ ‘Nossa Senhora! disse a primeira estrela de revistas, que ia conosco. Mas é horrível! Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes...’ ” (RIO, 2002, p. 121). Percebemos novamente o pavor misturado com nojo que os elegantes sentem diante da “gente baixa”. O próprio Heitor enfatiza que, por estarem em grupo e fantasiados, não havia porque ter medo e poderiam, ademais, “realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem” (RIO, 2002, p. 122).

Ao chegar no baile, o rapaz faz questão de descrever os foliões que lá estavam:

era uma desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que tem as perdas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. Não havia nada de novo (RIO, 2002, p. 122).

A descrição, feita para evocar o medo nos interlocutores – e também no leitor – destaca a presença de figuras que lembram incubos, demônios que tomam a forma de homem para manter relações sexuais com mulheres durante o sono. A menção a tais figuras evoca uma presença demoníaca no meio da festa, e instaura certa tensão na narrativa, dissipada parcialmente quando Heitor encontra, pela primeira vez, o bebê de tarlatana rosa. Vale destacar que, neste ponto do conto, leitores inclinados a buscarem encontros sexuais nas narrativas, tais como os acostumados aos livros para homens, podem passar a esperar por um desfecho que envolva uma cena erótica entre Heitor e a figura fantasiada de bebê.

Quando vê o bebê, Heitor sente vontade de fugir do seu grupo e perder-se na multidão junto com o objeto de seu desejo. Porém, a fim de evitar ser motivo de

deboche entre seus pares, decide recuar, e apenas belisca o bebê, como uma maneira de demonstrar seus interesses. Tem início, desta forma, uma espécie de flerte misturado com perseguição entre Heitor e o bebê, na qual um passa a buscar o outro em meio à multidão.

No dia seguinte, o bebê surpreende Heitor e lhe dá um beliscão, devolvendo o gesto de interesse. Um dos interlocutores interrompe o rapaz e levanta a suspeita: “ – Estava perseguindo-te!” (RIO, 2002, p. 123), sugerindo más intenções da parte da criatura misteriosa. Tal sugestão pode funcionar como um alerta ao leitor com relação ao que esta busca junto a Heitor. O rapaz, então, destaca novamente o caos do carnaval:

Na terça desliguei-me do grupo e caí no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele todos os maus instintos fustigados. De resto a cidade inteira estava assim. [...] Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente (RIO, 2002, p. 123).

Heitor, nesse momento, encontrava-se sozinho no meio da multidão e, portanto, sem a segurança que o grupo lhe proporcionava. No entanto, poderia também deixar os maus instintos dirigirem-lhe as ações sem se preocupar com os julgamentos por parte de seus pares, pois a rua e a multidão ocultariam seus delitos e atos não toleráveis em uma sociedade que se queria civilizada. O rapaz começa então uma caçada por alguém com quem fosse possível realizar seus desejos. Para isso, percorre as ruas, escolhe a “presa”, porém, quando se aproxima, vê sua escolha afastar-se. Desesperado, decide tentar a sorte em um dos bailes de S. Pedro, repleto de “gente em geral pouco limpa” (RIO, 2002, p. 124) e, mesmo assim, não obtém sucesso.

Dominado pelos maus instintos e em desespero, Heitor, na madrugada, segue sua busca. As ruas, antes movimentadas, começavam a ficar desertas, as luzes que antes iluminavam as praças, pouco a pouco se apagavam, restando apenas as sombras, “cúmplices da madrugada urbana” (RIO, 2002, p. 124). Assim, o poder de causar medo e oferecer anonimato, antes ocupado pela multidão, cabia agora à noite. Pelas ruas, passavam ainda algumas figuras fantasiadas, tilintando guizos e oferecendo a Heitor a sensação de que algo estava prestes a sair das trevas: Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semissombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer

coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços...” (RIO, 2002, p. 124).

Se antes Heitor aparecia comandando as ações, caçando sua “presa”, agora demonstrava preocupação, sozinho em plena madrugada, tendo a sensação de que algo emergia da escuridão. Por isso, quando o rapaz encontra o bebê novamente, parado em uma esquina, é possível associar a figura fantasiada àquilo que surge das trevas. Entretanto, Heitor, quando vê o bebê, vê também a possibilidade de finalmente realizar seus desejos eróticos e, rapidamente, agarra-o, fazendo com que caminhem juntos madrugada a dentro, em busca de um lugar tranquilo para entregarem-se ao desejo.

Quando finalmente se beijam, Heitor sente o nariz gelado do bebê e, incomodado, acreditando ser parte da fantasia, tenta arrancar a “peça” enquanto o outro protesta, dizendo ser um disfarce. Ambos se beijam novamente, porém o rapaz volta a se incomodar com o nariz e, dessa vez, consegue arrancá-lo, deparando-se com o horror:

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, 2002, p. 126).

A imagem evocada a partir da descrição feita por Heitor – a caveira com carne – sugere um ser entre a morte e a vida, irreal, aquela coisa impalpável que surgia das trevas. Com essa imagem, Heitor arranca duas reações de seus interlocutores e também dos leitores: medo e repulsa, que transparecem no corpo dos primeiros. O narrador faz questão de destacar as reações físicas causadas pela história do rapaz: “Heitor de Alencar parou, com o cigarro entre os dedos, apagado. Maria de Flor mostrava uma contração de horror na face e o doce Anatólio parecia mal. O próprio narrador [Heitor] tinha a camarinhar-lhe a fronte gotas de suor” (RIO, 2002, p. 127). Assim, a própria narrativa destaca o seu poder de causar reações corporais nos ouvintes e, por consequência, nos leitores.

O desfecho do conto, por sua vez, pode ser compreendido também a partir da ideia de que “a sexualidade é continuamente entendida pela ficção de horror como perigosa, degradante e repugnante” (SILVA, D., 2016, p. 03). João do Rio, assim, explora o temor a partir da transgressão sexual e das deformações causadas pela doença, associando o carnaval ao medo, à luxúria e ao vício. Heitor, neste sentido,

parece possuído por essas sensações, capazes de conduzi-lo a um encontro com o horror, representado pelo bebê de tarlatana rosa.

Outro dândi capaz de evocar o horror em suas narrativas é o barão André de Belfort, um dos interlocutores de Heitor. “Preciso sentir vendo os outros sentir, fez mirando-se no alto espelho do vestiário. Só assim tenho emoções” (RIO, 2002, p. 33), diz-nos o barão como a justificar sua atuação no caso da perda de Praxedes, no conto “Emoções”. Praxedes, homem sem nenhum vício, foi apresentado ao jogo pelo barão e, corrompido pela obsessão, perdeu tudo, inclusive a vida. André de Belfort é personagem recorrente nas narrativas de João do Rio e um “homem sem emoções” (RIO, 2002, p. 87). Delicado, bem vestido, conserva modos gentis e sabe como agradar aos seus acompanhantes. Homem sem preocupações financeiras, empenha-se apenas em impressionar aqueles que o cercam, tanto pelo requinte das vestimentas e dos modos de se portar, quanto pela retórica, assumindo constantemente também a função de narrador.

Belfort, assim como Heitor, aventura-se junto da “gente baixa”, porém, não desrespeita as “regras”, apenas joga com elas. Assim, “esse velho *dandy* sempre impecável, que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção” (RIO, 2002, p. 58), a fim de conservar a atitude blasé, por meio da qual expõe aos demais a sua distinção, opta por utilizar seu prestígio para influenciar as demais personagens. É através desta influência que experimenta novas sensações e emoções. Desta forma, reforça sua distinção frente aos que sentem e, em virtude disso, não alcançam desvencilhar-se da Natureza. O dândi, neste sentido, encena a oposição natural versus artificial, antinomia característica das produções decadentes.

O jogo de influência praticado pelo barão lembra-nos de Lorde Henry Wotton, personagem de **O retrato de Dorian Gray**, dândi perverso e extremamente sarcástico que seduz o jovem Dorian e o introduz no caminho da transgressão. Durante uma conversa com o pintor Basil e com Dorian, Henry expõe sua tese sobre a influência após uma pergunta dirigida a ele pelo jovem que estava posando:

- É verdade que sua influência chega a prejudicar tanto quanto quer Basil?
- Ignoro o que os homens entendem por uma boa influência, Mr. Gray. Toda influência é imoral... imoral sob o ponto de vista científico...
- E por quê?
- Porque considero que influir sobre uma pessoa é transmitir-lhe um pouco de sua própria alma; esta pessoa deixa de pensar por si mesma, deixa de sentir suas paixões naturais. Suas virtudes não são mais suas. Seus pecados, se houver coisa semelhante a pecados, serão emprestados. Ela

tornar-se-á eco de uma música estranha, autora de uma peça que não se compôs para ela. O fim da vida é o desenvolvimento da personalidade. Realizar a sua própria natureza, eis o que todos procuramos fazer (WILDE, 2009, p. 27).

Para Henry, ao exercer influência sobre uma pessoa, retira-se dela a consciência de seus atos, como se aquele que influencia na verdade os tivesse cometido ao tomar posse do corpo e da mente de quem foi assujeitado. Assim, o dândi, em virtude de sua distinção, ocupa uma posição de poder que lhe permite determinar os destinos daqueles sobre os quais decide influir, ao mesmo tempo em que, impedido de sentir ele próprio, toma para si o corpo e as sensações de outrem. Contudo, como estas não são experimentadas diretamente, resta ao dândi rememoras e transformá-las em narrativas, compartilhadas com os demais membros de seu grupo elegante.

O poder de influência do dândi André de Belfort é percebido no conto “Emoções”. Nele, encontramos o barão narrando a um amigo a história de Praxedes, conhecido como Chinês. O dândi, colocando-se em oposição ao mundo burguês, faz questão de agir sobre alguém cuja vida seguia os preceitos e moralidades burguesas. O Chinês era casado com Clotilde e conservava uma vida sem maiores excitações. Diz-nos Belfort: “O Praxedes saía pela manhã, trabalhava, voltava para o jantar, e não se largava mais de junto da Clô. Não tinha um vício, nunca tivera um vício, era um chinês espantoso, sem dragões e sem vícios! Estudei-o, analisei-o. Nada. Legislativamente moral” (RIO, 2002, p. 28). Admirado pela não degradação moral de Praxedes, o barão decide fazer dele um de seus estudos nos quais objetiva gozar as contradições da alma humana, sobretudo a dos sujeitos vulgares como o Chinês.

Para isso, convida o rapaz e sua esposa a um jantar no qual apresenta Praxedes ao jogo de cartas, provavelmente como uma forma de testar em qual vício iria ele perder-se: “Adivinharia alguém que cratera esperava o momento de rebentar nessa alma tranquila? ” (RIO, 2002, p. 28). Na mesma noite, o rapaz decidira jogar por dinheiro e não queria mais sair da mesa. Satisfeito, o barão percebe que alcançou seu objetivo, já que na manhã seguinte, logo cedo, o Chinês apareceu novamente a sua porta, suplicando para jogarem outra partida: “A paixão estalara – a paixão voraz que corrói, escorcha, rebenta... Invejei-o, e, como homem delicado, joguei e perdi. No outro dia, Praxedes voltou. Levei-o ao clube, à roleta, donde saiu a ganhar pela madrugada” (RIO, 2002, p. 29).

Após seguidas vitórias, entretanto, Praxedes começou a perder, como era de se esperar dado a imprevisibilidade do jogo. Desesperado, pediu ao barão mais dinheiro alimentando a esperança de, caso ganhasse, cobrir as dívidas para jogar mais e mais: “Foi Deus que o trouxe. Estou farto de peruar. Isto de mirone não me serve. Empréstimo-me cinquenta mil réis para arrumar tudo no 00. Ah! Está dando hoje escandalosamente. Faremos uma vaca? Vai dar pela certa” (RIO, 2002, p. 30). O rapaz, entretanto, não conseguiu ganhar naquela noite nem nas seguintes, perdeu o emprego, vendeu a mobília da casa, as joias e roupas de Clotilde e acabou suicidando-se, em uma cena que ilustra o estado emocional do homem tomado pela irracionalidade do vício. Clotilde é quem narra ao Barão o fim do marido:

‘Estás doido!’ ‘Não estou, Clô, não estou’, fez ele arregalando os olhos. Eu fui cruel: ‘olha que se vendes a casaca ficas sem roupa para o enterro’. Ele parou. ‘Para o enterro? Para o meu enterro? É melhor mesmo, é melhor mesmo, eu não posso mais!’ E, de repente, desesperado, começou a bater com a cabeça pelas paredes. Praxedes! Praxedes! Não faças isso! Praxedes! Gritei, soluzei. Qual! Cada vez arrumava o crânio com mais força de encontro às quinas das portas. O som, ah! Esse som como me ensandece! Ainda o ouço! E ele todo em sangue, todo em sangue... Agarrei-o. Arrastou-me até à janela, voltou-se, deixou-se cair em cheio com a nuca na sacada, esticou o pescoço desesperadamente e rodou... Oh! O horror! Salve-me! Salve-me! (RIO, 2002, p. 32).

Praxedes, dominado pela vertigem do jogo transformado em vício, não vislumbra outra saída a não ser o suicídio. Sua morte, descrita em detalhes, oferece ao leitor o horror: a insanidade do Chinês, provocada pelo vício; o sangue escorrendo e o som do crânio partindo conforme era arremessado contra a parede. O barão, porém, longe de demonstrar qualquer compadecimento com a morte do rapaz, age de modo a comprovar a tese do jovem Augusto, pois enfatiza constantemente o estado próximo à irracionalidade vivido por Praxedes após ser apresentado ao jogo:

Ah! Meu caro, que cena! Que fina emoção! O jogo, quando empolga, domina e envolve o homem, é o mais belo vício da vida, é o enlouquecedor espetáculo de uma catástrofe sempre iminente, de um abismo em vertigem. O Chinês era patético. Com os dedos trêmulos, assoando-se de vez em quando, os olhos embaciados, quase vítreos, o Praxedes rouquejava num estertor silvante que parecia agarrar-se desesperadamente à bola: 27, 15, 2ª dúzia! 27, 15, 2ª dúzia! E a bola corria, e a alma do pobre esfacelava-se na corrida, esforçando-se, puxando-a para o número desejado, num esforço que o tornava roxo... (RIO, 2002, p. 29).

Ao abusar dos paradoxos para descrever a cena, o barão ressalta o estado animalesco de Praxedes, que silvava próximo à roleta. Já Belfort, por sua vez,

acompanhava aquele espetáculo com a atenção de um cientista que descreve em detalhes cada desdobramento de seu experimento e, diante de seus interlocutores elegantes, oferece-lhes a comprovação de sua distinção. Contudo, a necessidade de entreter por meio do discurso leva o dândi a cometer ações extremas que, inclusive, alcançam o horror.

Outra narrativa na qual percebemos o poder de influência do dândi como responsável por conduzir ao horror é “História de gente alegre”, brevemente mencionado no capítulo 1. O barão também é o narrador principal do conto e, durante um jantar em um ambiente moderno, compartilha com seu círculo de elegantes a história da morte de Elsa d’Aragon, jovem e encantadora cortesã. A notícia da morte da moça causou espanto entre os convidados, que destacavam sua beleza: “Seria ela com os seus olhos verdes, a pele veludosa de rosa-chá e aquela esplêndida cabeleira negra de azeviche? E morrer em plena apoteose, cheia de joias e de apaixonados!” (RIO, 2002, p. 37). A beleza de Elsa desencadeia alguns dos paradoxos famosos ditos pelo barão, tais como “linda morte” ou “beleza horrível” (RIO, 2002, p. 37) e, de certa forma, desumaniza a personagem, pois sua morte parece ser sentida sobretudo como o desperdício de um corpo jovem e belo.

A sensação persiste quando Belfort revela-se amigo próximo de Elsa, e põe-se a descrever a vida artificial que as prostitutas elegantes levavam:

Você de certo ainda não quis fazer a psicologia da mulher alegre atirando-se a todos os excessos por enervamento de não ter o que fazer? Quase todas essas criaturas, altamente cotadas ou apenas da calçada, são, como direi? As excedidas das preocupações. Estão sempre enervadas, paroxismadas. O meio é atrozmente artificial, a gargalhada, o champanhe, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações. Ao demais, a vida tem um regulamento geral de excessos [...]. Uma paixão de *cocotte* é sempre caricatural, é sempre para além do natural, do verdadeiro, e a sua pobre vida, tenha ela centenas de contos ou viva sem um real pelas bodegas reles, é sempre uma hipótese falsificada de vida, uma espécie de fiorde num copo d’água, à luz elétrica. Todas amam de modo excepcional, jogam excessivamente, embriagam-se em vez de beber, põem dinheiro pela janela à fora em vez de gastar, quando choram, não choram, uivam, ganem, cascadeiam lágrimas. [...] Elas têm várias paixões na vida. Cinco anos de profissão acabam com a alma das galantes criaturinhas. Não há mais nada de verdadeiro. [...] São fantoches da loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana (RIO, 2002, p. 38).

Mulheres como Elsa vivem diariamente a artificialidade, seja no comportamento diante dos homens ou no envolvimento amoroso, pois realizam antes uma performance de si mesmas. Por isso, abusam dos excessos, como, por exemplo, o

uso de substâncias tóxicas, tais como álcool e outras drogas, a fim de escaparem ao tédio da vida moderna, uma vez que suas sensações são todas artificiais. Para Baudelaire (1997, p. 61), a artificialidade é uma das belezas da modernidade, por isso Constantin Guys, “o pintor da vida moderna”, esforça-se em “representar as mulheres muito enfeitadas e embelezadas por todas as pompas artificiais, seja qual for o meio a que pertençam”. Assim, destituídas de humanidade, as cortesãs – e as mulheres, em geral – são, para o pintor, um meio de oferecer prazer aos observadores, enquanto a elas tal sensação é negada.

Elsa não escapou a este destino: jogada em uma pensão do Catete, tinha de passar o dia a entreter os clientes e fazer com que comprassem vinhos, garantia de lucro para o estabelecimento. Para suportar servir apenas como ornamento e objeto de prazer, ela e as outras jovens “ou tomam ópio, ou cheiram éter, ou se picam com morfina, e ainda assim, nos paraísos artificiais são muito mais para rir, coitadas! Mais malucas no manicômio obrigatório da luxúria” (RIO, 2002, p. 39). As cortesãs buscam a transgressão dos sentidos como meio de evitar o tédio próprio à vida que levam. Elsa, deste modo, ao consumir substâncias tóxicas, envolve-se em uma proposital confusão entre “realidade” e “imaginação”, e assim, além da pouca idade, não comanda, com lucidez, nem os próprios pensamentos/sentimentos, tornando-se uma presa facilmente influenciável pelo barão.

No conto há, também, o elemento da perseguição: Elisa, uma cortesã lésbica, deseja Elsa, e demonstra isso por meio do olhar:

era Elisa com os seus dois olhos mortos e velados que olhava Elsa, e Elsa sentia uma extraordinária repugnância, um nojo em que havia medo ao mais simples contato. Elisa sorria, a Elisa que está sempre nesses lugares, sem colete com o seu corpo de andrógino morto. E era em toda parte aquele mesmo olhar acompanhando Elsa, pregando-se a todos os seus gestos, lambendo cada atitude da criatura (RIO, 2002, p. 40).

O medo e o horror começam a ser construídos na narrativa a partir da figura cadavérica de Elisa, com “olhos mortos” e o corpo de “andrógino morto”, que tenta se aproximar de Elsa, apresentando-se como uma espécie de ameaça para a jovem. Novamente, o outro, o estranho — no caso, uma personagem lésbica —, surge como fonte de nojo e medo, ocupando o papel de “monstro”. O sentimento de nojo é, inclusive, manifestado por um dos interlocutores de Belfort quando este descreve as primeiras tentativas de aproximação da parte de Elisa para com Elsa:

com grande pasmo meu ao entrar num clube ultra infame, eu vi a Elsa com um conhecido banqueiro e, muito naturalmente, Elisa ao lado. Era a aproximação...

— Safa!

— Meu caro, nada de repugnâncias. Prove este faisão. Está magnífico (RIO, 2002, p. 40).

Como dândi, cabe ao barão afastar as reações mais emocionadas de seus interlocutores, garantindo a atitude blasé. Além disso, essa intervenção, dirigindo a atenção para a comida, serve para dissipar a tensão criada pela narrativa, tanto entre seus interlocutores quanto entre os leitores. Na sequência de sua narração, Belfort conta que, na noite anterior, havia encontrado Elsa em um Cassino, “totalmente fora dos nervos e com um vestido verdadeiramente admirável” (RIO, 2002, p. 40). A observação sobre a roupa tem, na frase, em virtude do emprego da conjunção “e”, o mesmo peso que o comentário sobre o estado mental de Elsa, com o vestido sendo tão relevante quanto a psicologia da jovem. Cabe, neste momento, lembrarmos o posto de divindade ocupado pela mulher na teoria da modernidade de Baudelaire:

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? (BAUDELAIRE, 1997, p. 54).

A beleza da mulher, neste sentido, é constituída a partir do artifício, tanto de sua vestimenta quanto de adereços usados por ela, formando um todo harmônico capaz de encantar aos homens. O comportamento de Elsa, entretanto, destoa da beleza de suas vestes e quebra a esperada harmonia, pois ela sofre e busca, no barão, alguém capaz de ajudar-lhe de alguma forma:

‘Diga-me, barão, não há um meio da gente se ver livre disto? Não posso, não tenho mais liberdade, já não sou eu. Hoje, por exemplo, tinha uma imensa vontade de chorar.’ — ‘Chore, é uma questão de nervos. Ficaré de certo aliviada.’ — ‘Mas não é isso, não é isso, homem!’ — ‘Se a menina continua a gritar, participo-lhe que vou embora.’ — ‘Não, meu amigo, perdoe. É que eu estou tão nervosa! tanto! tanto... Queria que me desse um conselho.’ — ‘Para que?’ — ‘Para aliviar-me.’ — ‘É difícil. Você sofre de um mal comum, a surmenagem do artifício’ [...] (RIO, 2002, p. 41).

Conforme o diagnóstico de Belfort, Elsa sofre do excesso de artifício e já não pode encontrar qualquer sensação capaz de aliviá-la, restando apenas um profundo e incurável tédio. O barão, gozando de seus poderes de influência, aconselha Elsa a cometer um grande excesso:

‘Então, minha filha, aconselho uma paixão ou um excesso, um belo rapaz ou uma extravagância.’ — ‘Nesta roda não há belos rapazes.’ — ‘De acordo [...]. Mas é recorrer à multidão, passar uma noite percorrendo os bairros pobres, experimentar. Ou então, minha cara, um grande excesso: champanhe, éter ou morfina...’ Voltei-me para a sala. Num camarote fronteiro a Elisa olhava com os seus dois olhos de morta. ‘E se não a repugna muito uma grande mestra dos paraísos artificiais, a Elisa’. — ‘Não fale alto, que ela percebe.’ — ‘Então já a sabia lá?’. — ‘Corri-a ontem do meu quarto. É um demônio.’ — ‘Mas você precisa de um demônio.’ — ‘O que ela faz...’ — ‘Já sei, toda a gente faz. Mas naturalmente ela é excepcional.’ (RIO, 2002, p. 41).

Para Belfort, a saída possível para Elsa era ir ao que, na perspectiva dele, parecia extremo: optar pelo uso, em excesso, de substâncias tóxicas, ou ceder e relacionar-se sexualmente com Elisa, o “demônio”. Esta, por sua vez, é novamente caracterizada como o monstro da narrativa, porém, paradoxalmente, é a única capaz de oferecer o que Elsa deseja. Como se já tivesse tomado sua decisão, a jovem se afasta de Belfort e volta para a pensão do Catete, onde, parecendo louca, agarra Elisa e começa a morder-lhe o pescoço, para espanto dos frequentadores do local: “Elsa, pálida e ardente, dizia: *‘Viens, mon cheri, que je te baise!’* e mordida raivosamente o pescoço da Elisa. Via-se a repugnância, a raiva com que ela fazia a cena de Lesbos” (RIO, 2002, p. 42). Nas palavras do dândi, Elsa não sentia atração sexual por Elisa, e decidiu ceder apenas para demonstrar seu livre arbítrio e alcançar a sensação extrema pela qual ansiava.

A loucura momentânea da jovem faz com que ela puxe Elisa para o quarto, de onde Elsa não sairia viva e a sua parceira encontraria a completa loucura. É o barão quem descreve o horror da cena:

O quarto, cheio de sombra, mostrava, em cima das poltronas, as sedas e os *dessous* de renda da Elsa. Um frasco de éter aberto, empestava o ambiente. A Elisa, o corpo da Elisa estava de joelhos à beira da cama. Os braços pendiam como dois tentáculos cortados. Inteiramente nua, o corpo divino lívido, os cabelos negros amarrados ao alto como um casco de ébano, Elsa d’Aragon, as pernas em compasso, a face contraída, ainda sentada agarrava com as duas mãos numa crisperação atroz, a cabeça da Elisa. Era Elisa que rouquejava. Elsa estava bem morta, o corpo já frio. Devia ter havido luta, resistência de Elsa, triunfo da mulher loura e por fim sem fim até a morte, enquanto a outra se estorcia, apertava-a, arrancava-lhe os cabelos, machucava-lhe o rosto — aquele horror. Elsa entrara no nada debatendo-se,

vítima de um suplício diabólico, mas no último espasmo as suas mãos agarram a assassina. Quando esta afinal satisfeita quis erguer-se, sentiu-se presa pelos cabelos, tentou lutar, viu que a pobre era cadáver. E passou-se então para o monstro o momento do indizível terror, o momento em que se vê para sempre o mundo perdido porque ficou imóvel rouquejando, de joelhos, a cabeça no regaço do cadáver, que mantinha nas mãos cerradas a massa dos seus cabelos de ouro. Os dedos de resto pareciam de aço. Uma das mulheres recorreu à tesoura para despegar a cabeça de Elisa das mãos do cadáver. Quando o corpo tombou no leito com o punhado da cabeleira nas mãos, o bando estremunhado viu surgir a face de Elisa, tão decomposta, tão velha, que parecia outra, como que aparvalhada (RIO, 2002, p. 43).

No quarto mal iluminado, Elisa, como um vampiro – o monstro da ação –, por meio do sexo oral, “suga” a vida de Elsa. Esta, por sua vez, arrependida talvez, tentou resistir e foi somente por meio da violência que Elisa logrou possuir sua presa. Satisfeita, tenta se afastar de Elsa, mas percebe a outra já morta, porém, ainda com força suficiente para pressionar o rosto de Elisa contra o próprio corpo, impedindo a respiração. O gesto de Elsa de prender a parceira entre as pernas parece fazer com que parte de sua vida seja restituída, pois seu corpo morto é descrito pelo barão como a única coisa bela da cena, enquanto a outra é descrita como tendo a face “decomposta” e “velha”. A degeneração da face de Elisa também serve como componente do horror: mesmo triunfando sobre Elsa, a satisfação do desejo sexual não significou o gozo, mas a loucura, prova dos caminhos obscuros aos quais o desejo e o vício conduzem o sujeito.

Contudo, para Belfort, Elsa não morreu apenas em função da relação sexual com Elisa. Na opinião dele, a jovem morreu ao aceitar o seu conselho: “ ‘E então, como morreu a linda criatura? ’ ‘Aceitando o meu conselho’ ” (RIO, 2002, p. 41). Novamente, é o poder de influência do barão que conduz à morte, assim como ocorreu com Praxedes. O velho dândi, ao tornar narrativa as histórias macabras que presencia, transforma-se em porta-voz do horror por ele próprio causado. Tanto Elsa quanto Praxedes cedem sua confiança ao barão, enquanto são tratados por ele como experimentos: conhecedor dos vícios e dos prazeres, basta ao dândi conduzir suas vítimas à irracionalidade, deixando que esta as possua e as encaminhe ao destino fatal.

A cena macabra de sexo entre Elsa e Elisa merece um pouco mais de atenção. Santos (2015, p. 126) lembra o modo como os decadentistas, inspirados nos românticos, entendem o erotismo e o sexo, destacando seu caráter violento, inquietante e mortal, tornando-o “via para o sacrilégio, a irracionalidade e o desconforto do medo”. No conto em questão, o sexo envolve duas mulheres, também

apreendidas por meio de arquétipos na literatura decadentista. Baudelaire, no poema “Le poison” (“O veneno”), por exemplo, constrói a imagem da mulher maldita (a *femme fatale* decadentista), cujo veneno, presente nos olhos verdes e na boca, conduz à morte:

[...]
 Mas nada disso vale o veneno que escorre
 De teu verde olhar perverso,
 Laguna onde minha alma se mira ao inverso...
 E meu sonho logo ocorre
 Para saciar-se nesse abismo em fel imerso.

Nada disso se iguala ao prodígio sombrio
 Da tua saliva forte,
 Que a alma impele ao esquecimento num transporte,
 E, carreando o desvario,
 Desfalecida a arrasta até os umbrais da morte! (BAUDELAIRE, 2016, p. 223).

Essa mulher encantadora, fonte de prazer aos olhos do eu-lírico, também é responsável por conduzi-lo à morte. Assim, voltando para o conto de João do Rio, a relação sexual entre Elisa e Elsa, encarada com repugnância pela segunda e também pelos interlocutores do barão, representa o ápice da loucura de Elsa. Ela, por sua vez, encarna o arquétipo da *femme fatale*, a mulher maldita cujo veneno encaminhou Elisa à loucura. Se a relação sexual por si só é causadora de suplício, o sexo entre mulheres constitui uma transgressão da ordem e da moral, e o horror, portanto, inscreve-se no corpo feminino através da morte e da loucura, talvez como punição ao ato transgressor.

Além de Elsa, as narrativas de **Dentro da noite** destacam outras *femme fatales*, associadas ao vício e ao prazer proporcionados pelo ritual da conquista e pelo sexo. Estes, por sua vez, eram temas comuns em finais do Oitocentos: além das narrativas de crime e medo, outro tipo de leitura era bastante procurada, na qual o sexo não era punição, mas a catarse da narrativa. Falamos dos chamados “livros” ou “romances para homens”, aos quais João do Rio não esteve alheio e inspirou-se também para compor as narrativas de **Dentro da noite**.

4.3 PRAZER, DESEJO E ADULTÉRIO: A INFLUÊNCIA DOS LIVROS PARA HOMENS EM **DENTRO DA NOITE**

A expansão do mercado editorial, ocorrida a partir de 1870, impulsionou o comércio livreiro e modificou o modo como os leitores se relacionavam com a leitura. A literatura, pouco a pouco, perdia a sua auréola, como dissemos anteriormente e, além de instrumento para erudição das classes abastadas, tornava-se também um meio de entreter os leitores não letrados¹². O universo dos livros populares, comercializados a preços baixos e vendidos de porta em porta, encontrou uma gama de leitores recém chegados à metrópole, que davam os primeiros passos no mundo das letras e eram rapidamente cooptados pelas narrativas mirabolantes criadas com o intuito de prender ao máximo sua atenção.

Essas narrativas, conhecidas como de sensação, fizeram sucesso entre os consumidores de livros de finais do Oitocentos, ao lado de outros títulos que também alcançaram bons números de vendas: os chamados “livros para homens” ou “romances para homens” (MENDES, 2017). Ambas expressões eram usadas como eufemismo para narrativas de tom pornográfico, com descrições de órgãos e práticas sexuais, criadas especialmente para causarem excitações físicas e mentais nos leitores (EL FAR, 2004).

Embora o sexo tenha sido um tema controverso na literatura Ocidental a ponto de livros que exploravam esse assunto terem sido considerados perigosos a ponto de pararem na mira da Inquisição, o final do século XVIII revelou uma alteração no modo como esses livros eram vistos. Segundo Mendes (2019, p. 74), as obras pornográficas ainda eram compradas e lidas em segredo, “mas havia agora um lugar para ela na sociabilidade burguesa, nas livrarias nos baús das casas de família”. A ascensão do capitalismo e a necessidade do lucro relativizaram algumas questões de ordem moral, e os impressos pornográficos passaram a ganhar espaço nos jornais e livrarias cariocas:

o impresso pornográfico, nacional ou importado, ganhava espaço nos jornais de grande circulação. Em notas, articulistas começavam a nomear e comentar livros pornográficos. Surgem novos livreiros, como Pedro Quaresma, da Livraria do Povo, e Domingos de Magalhães, da Livraria Moderna, que atuavam com mais visibilidade no mercado da literatura

¹² Mendes (2017) emprega esta expressão para categorizar os leitores oriundos das classes populares, que não tinham uma formação erudita e, portanto, não conheciam profundamente a cultura e arte clássicas.

popular e pornográfica. Essas livrarias forneciam um circuito alternativo às elegantes Garnier – editora de Machado de Assis – e Laemmert, na rua do Ouvidor (MENDES, 2017, p. 174).

O jornal carioca *Gazeta de Notícias* foi um dos principais difusores desses romances para homens. O periódico foi um dos primeiros a publicar escritos pornográficos, inovação audaciosa que rendeu duras críticas por parte da imprensa conservadora. O jornal, contudo, alcançou bons números de vendas, demonstrando “que havia um público e um lugar para a pornografia impressa naquela sociedade, apesar da necessidade da discrição” (MENDES, 2020, p. 241). Ciente disso, a *Gazeta de Notícias* lançou dois projetos voltados ao novo mercado de literatura pornográfica: a “Biblioteca Galante”, coleção de livros para homens lançados no ano de 1878, e vendidos a preços populares buscando justamente aquele leitor com poder aquisitivo menor; e a coluna “O Filhote”, publicada entre 1896 e 1897, cujos temas envolviam conteúdo adulto e de caráter pornográfico (MENDES, 2020).

A “Biblioteca Galante” se aproveitava de uma combinação de sucesso no mercado editorial de fins do Oitocentos: os livros populares cujo enredo envolvia algo de pornográfico. Entre os livros publicados nesta coleção, estão clássicos hoje consagrados pela historiografia literária como **O crime do padre Amaro** (1875) e **O primo Basílio** (1878), ambos escritos pelo português Eça de Queirós. Na época, os dois livros eram percebidos como pornográficos pelos leitores e também pela imprensa. No caso do primeiro, o tema do padre que se envolve sexualmente com alguma devota, como ocorre com Amaro e Amélia, ganha destaque, pois foi constantemente explorado pelos autores de narrativas pornográficas. Já em **O primo Basílio**, “todos sabiam o número da página com a célebre cena de sexo oral de Basílio em Luísa no ‘Paraíso’, comprovando que a descrição de atividade sexual era o principal atrativo do livro” (MENDES, 2020, p. 245).

A “Biblioteca Galante” publicou ainda **Esposa e virgem** (1870), escrito pelo francês Adolphe Belot (1840-1897), cujo enredo destaca um casamento fracassado porque a esposa era lésbica; e **Tristezas à beira mar** (1866), do escritor português Manoel Pinheiro Chagas (1842-1895), que traz um triângulo amoroso entre duas irmãs, Madalena e Leonor, e um rapaz, Jorge, disputado pelas moças. O título de Pinheiro Chagas encerra a coleção (MENDES, 2020), cujos livros publicados tinham como objetivo alcançar, por meio da exploração de enredos pornográficos, o maior número de leitores possível. A “Biblioteca Galante” destaca a influência dos jornais na

literatura brasileira do período, o sucesso dos livros populares e dos temas pornográficos, e, ainda, a exploração crescente do livro como objeto lucrativo.

A coluna “O Filhote”, por sua vez, apresentava um tom satírico e se utilizava da inocência das crianças – referência presente no título – para adentrar em temas pornográficos. Bilac foi convidado pelo criador da *Gazeta de Notícias*, Ferreira de Araújo, para dirigir a coluna. O “príncipe dos poetas”, por sua vez, chamou Coelho Neto, Guimarães Passos e Pedro Rabelo para compor a sua equipe. Os quatro escreviam sob pseudônimos: Puck (Bilac), Caliban (Coelho Neto), Puff (Guimarães Passos) e Pierrot (Rabelo), e estes estavam “ligados à cultura da carnavalização e a rituais de inversão de hierarquias e relativização da autoridade” (MENDES, 2020, p. 249). Os textos publicados na coluna eram inspirados nas obras de Rabelais, Boccaccio e Chaucer (MENDES, 2020), o que lhes possibilitava dialogar com a tradição erudita e, neste sentido, garantir certa aceitação junto à elite carioca.

Tanto a “Biblioteca Galante” quanto a coluna “O Filhote” destacam a atuação da imprensa no processo de divulgação e aceitação dos impressos pornográficos. Embora a leitura de tais obras ainda fosse feita às escondidas, o sucesso dos projetos lançados pela *Gazeta de Notícias* reforçava a impressão de existir um mercado consumidor para as narrativas pornográficas e/ou licenciosas. De outra parte,

a leitura pornográfica era associada à força vital e à alegria. Os impressos eram capazes de fazer acelerar o coração, ou, quem sabe, causar uma ereção e um orgasmo – uma experiência de satisfação física e mental, um refrigério para os rigores da vida em sociedade (MENDES, 2017, p. 176).

Desta forma, os leitores cariocas do final do século XIX que, cada vez mais, enfrentavam uma rotina de trabalho cansativa e repetitiva, encontravam nos livros para homens – assim como nos romances de sensação – histórias capazes de tirá-los do tédio cotidiano, provocando-lhes diferentes reações físicas e mentais. Contudo, como citado anteriormente, tais leituras não eram praticadas somente pelos não letrados, mas também pela burguesia carioca (e não apenas por homens, como o nome sugeria). Neste sentido, os escritores buscaram tornar suas publicações atrativas para ambos os públicos e, para isso, inspiravam-se em autores já clássicos como Rabelais e Boccaccio. Além disso, inscrever-se na tradição destes dois escritores possibilitava bom trânsito junto à elite letrada, pois

Rabelais se destacava entre os autores de ‘Livros para Homens’ porque tinha a reputação ambígua de escritor obscuro dotado de capital simbólico e admirado pela elite letrada (BOURDIEU, 1996). [...] A obra de Rabelais era um dos locais em que a cultura letrada definia padrões de obscenidade, pornografia, censura e tolerância (MENDES; MOREIRA, 2019, p. 140).

Assim, embora produzissem literatura de caráter pornográfico, os escritores ligados à tradição de Rabelais, sobretudo, aproveitavam-se também do capital simbólico do autor francês e, de certa forma, tinham sua posição relativizada, já que não eram simples autores de livros pornográficos. A obra rabelaisiana denunciava as malícias e os prazeres dos luxuriosos (ALEXANDRIAN, 1993) e proporcionava a libertação de temas ligados ao sexo, às partes íntimas e à ações como banhar-se, comer e usar o banheiro (MENDES, 2019). Os escritores licenciosos de finais do século XIX exploravam, em suas obras, temas relacionados ao adultério, especialmente por parte da esposa; ao anticlericalismo, apontando padres e freiras como predadores sexuais; e, ainda, o falocentrismo, destacando o pênis como “instrumento mágico de infinitos poderes” (MARCUS, 2008, p. 212 apud MENDES, 2019, p. 83).

João do Rio também recuperou elementos da literatura licenciosa em diversas narrativas de **Dentro da noite**, tais como “O bebê de tarlatana rosa”, “O carro da Semana Santa”, “Duas criaturas”, “História de gente alegre”, entre outros. O carioca, contudo, não descreve em detalhes cenas e órgãos sexuais, pois prefere, novamente, propor ao leitor um jogo, empregando elementos de modo a sugerir uma atmosfera de luxúria na qual as personagens estariam dispostas a tudo para sentirem prazer. Em função das influências decadentistas, tal prazer dificilmente se dará apenas de modo sexual, pois os anseios das personagens compostas por João do Rio não são facilmente saciáveis, como pudemos perceber com Rodolfo e sua necessidade de tornar-se uma espécie de psicopata para encontrar o prazer desejado. Além das influências decadentistas, uma das hipóteses para interpretar a opção do escritor em evitar descrições detalhadas, consiste justamente no fato de João do Rio pleitear um lugar na ABL ao mesmo tempo em que precisava garantir bons números de vendas. Ao fazer isso, o carioca poderia afastar rótulos de escritor pornográfico e, assim, conseguir bom trânsito junto à elite letrada.

4.3.1 O desejo que conduz ao horror: Heitor e o bebê de tarlatana rosa

João do Rio emprega elementos dos livros para homens a fim de provocar e instigar o leitor, garantindo que este siga acompanhando os passos frenéticos de suas personagens. Um bom exemplo para compreender como se dá o jogo proposto pelo escritor é o conto “O bebê de tarlatana rosa”, discutido na seção anterior pelo viés das narrativas de crime e medo. Agora, interessa-nos a construção da atmosfera de luxúria e a busca desmedida pelo prazer experimentadas pelo jovem Heitor de Alencar durante o carnaval que, em certa medida, também fundamentaram a associação do conto às narrativas de crime. O carnaval é um evento que, em si próprio, está envolto em uma atmosfera de luxúria, permissividade e a sensação de ser possível fazer de tudo sem responder por qualquer ação (daí uma das relações entre o carnaval e o crime/medo), como discutimos em seções anteriores.

Tal atmosfera é apontada por Heitor em sua narrativa: “Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível” (RIO, 2002, p. 121). Aqui, confirme já destacado, a menção aos pulos e guinchos remete-nos a um ambiente selvagem, caótico, próprio do carnaval carioca conforme descrito nas páginas escritas por João do Rio. Nesse ambiente, o caos triunfa sobre a ordem, permitindo aos sujeitos o gozo sem maiores preocupações, especialmente quando se tratava do carnaval de rua. Heitor estava ciente disso:

Os sorrisos são ofertas, os olhos suplicam, as gargalhadas passam como arrepios de urtiga pelo ar. É possível que muita gente consiga ser indiferente. Eu sinto tudo isso. E saindo, à noite, para a porneia da cidade, saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodite (RIO, 2002, p. 121).

A palavra “porneia” vem do grego, e designa um espaço de depravação dos costumes e libertinagem, descrição ligada a um sentido cristão, por assim dizer, do termo, que costuma aparecer em traduções da Bíblia, associado a pecados sexuais. Assim, Heitor e seu grupo têm consciência de para onde estão indo e qual motivação os leva a estes locais: “não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem” (RIO, 2002, p. 122). O leitor acostumado às narrativas pornográficas, diante da declaração do jovem, põe-se em estado de alerta, e pode já antever a cena sexual insinuando-se nas palavras do rapaz.

Heitor segue destacando o clima de luxúria a tomar conta da cidade – “vagalhão de volúpia e de prazer da cidade” – e o estado de excitação em que ele e seus amigos

encontravam-se – “estávamos de todo excitados” (RIO, 2002, p. 121). Assim, constrói na narrativa a expectativa de um iminente encontro sexual, que se torna ainda mais aparente quando vê pela primeira vez o bebê, e faz questão de descrevê-lo em detalhes:

eu senti que se roçava em mim, gordinho e apeteçível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando (RIO, 2002, p. 122).

As palavras escolhidas para descrever o corpo do bebê denotam o erotismo da cena: “curva do seio”, “rostinho atrevido”, “olhos perversos”, “boca polpuda como se ofertando”. Cabe destacar a androginia do bebê, uma vez que, ainda neste trecho, Heitor não o identifica explicitamente como mulher. Ao longo da narrativa, por diversas vezes a personagem é chamada apenas de “o bebê” – ressaltamos aqui o emprego do artigo “o”, que determina o gênero masculino – ou “ele”, enquanto em outros momentos há o emprego do pronome “ela” – “Ela apoiava-se em mim [...]” (RIO, 2002, p. 125) – permitindo assim que, durante boa parte da leitura, nos interroguemos acerca de seu gênero. Apenas nas últimas páginas do conto é que o narrador chamará o bebê de “mulher”: “Que mulher!” (RIO, 2002, p. 125).

O encontro com o bebê instiga Heitor – e deixa o leitor de sobreaviso – a iniciar o flerte capaz de levar ao encontro sexual. O rapaz parte rapidamente para o contato corporal, dispensando qualquer conversa, e belisca o bebê: “Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro — ai que dói!” (RIO, 2002, p. 122). O jovem dândi, após o flerte ter sido bem recebido pelo bebê, confessa a seus interlocutores ter ficado tentado a abandonar o grupo e perder-se na multidão com o objeto de seu desejo. Contudo, não o faz, e decide seguir com seu grupo de elegantes. Neste ponto, a narração de Heitor é rispidamente interrompida pela pergunta certa de um de seus interlocutores: “ – E o bebê?” (RIO, 2002, p. 122). Tal questionamento, imaginamos, poderia ser feito também pelos leitores, ansiosos pelo encontro íntimo.

O rapaz retoma rapidamente a narrativa, informando que encontrou o bebê no dia seguinte, e dessa vez foi ele quem o beliscou: “[...] senti um beliscão na perna e uma voz rouca dizer: ‘para pagar o de ontem’” (RIO, 2002, p. 123). Ao surpreender Heitor e tomar a iniciativa do flerte, o bebê demonstra, além do interesse recíproco, sua falta de pudor. Para dar mais um respiro e, ao mesmo tempo, aumentar a

expectativa do leitor, Heitor e o bebê perdem-se na multidão, situação que serve para aumentar o desejo do rapaz, e consolidar a atmosfera de medo, conforme refletimos na seção anterior.

Passam-se dois dias, e o rapaz “estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar” (RIO, 2002, p. 123). Neste ponto, parece não ter mais como voltar atrás: Heitor iria realizar seus desejos e, junto com ele, o leitor, ansioso pela cena sexual. Depois de uma busca nervosa por sua presa, o rapaz finalmente encontra o bebê, e toma rapidamente a iniciativa: “Peguei-lhe nas mãos. Estavam úmidas mas eram bem tratadas. Procurei dar-lhe um beijo. Ela recuou” (RIO, 2002, p. 124). A atitude do bebê enlouquece Heitor, que o agarra pela cintura, e ambos passam a andar no mesmo ritmo, rumo à escuridão.

Heitor descreve o passo a passo dessa caminhada, de modo a aumentar a expectativa do leitor, levando-o aos extremos, quase obrigando-o a sentir a ânsia e excitação do narrador:

Não trocamos uma frase. Eu sentia a ritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher! Que vibração! Tínhamos voltado o jardim. Diante da entrada que fica fronteira à rua Leopoldina, ela parou, hesitou. Depois arrastou-me, atravessou a praça, metemo-nos pela rua, escura e sem luz. Ao fundo, o edifício das Belas Artes era desolador e lúgubre. Apertei-a mais. Ela aconchegou-se mais. Como os seus olhos brilhavam! (RIO, 2002, p. 125).

Ao acompanhar em detalhes o passo a passo dos amantes pela madrugada, o leitor pode acabar experimentando também um certo medo, já construído na narrativa, conforme discutimos anteriormente. Assim percebemos que, no caso do conto “O bebê de tarlatana rosa”, tanto leitores mais propensos a gostarem de narrativas de crime quanto os mais interessados nas “leituras para homens” eram instigados pelo narrador, que destacava a atmosfera de luxúria e também de horror do carnaval da cidade. João do Rio, neste sentido, habilmente tramou dois tipos de narrativas muito vendidas em princípios do século XX, transitando por ambas e, com isso, enlaçando os leitores. Além é claro, da personagem dândi, em toda sua superioridade intelectual e moral, ocupar a narração.

Após um momento de confusão, sem saber exatamente para onde ir a fim de se encontrarem escondido dos foliões e, principalmente dos guardas, Heitor e o bebê

decidem que não havia mais tempo a perder, e entregam-se ao desejo, oferecendo aos leitores o tão aguardado encontro sexual:

‘Então, vamos?’ – indaguei. ‘Para onde?’ ‘Para a tua casa.’ ‘Ah! Não, em casa não podes...’ ‘Então por aí.’ ‘Entrar, sair, despir-me. Não sou disso!’ ‘Que queres tu, filha? É impossível ficar aqui na rua. Daqui a minutos passa a guarda.’ ‘Que tem?’ ‘Não é possível que nos julguem aqui para bom fim, na madrugada de cinzas. Depois, às quatro tens que tirar a máscara.’ ‘Que máscara?’ ‘O nariz.’ ‘Ah! Sim!’ E sem mais dizer puxou-me. Abracei-a. Beijeilhe os braços, beijeilhe o colo, beijeilhe o pescoço. Gulosamente a sua boca se oferecia. Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso. Sorvilhe o lábio (RIO, 2002, p. 125).

Heitor, ao convidar o parceiro para ir à casa ou a algum lugar “por aí”, revela, sem maiores pudores, o desejo de relacionar-se sexualmente com a pessoa fantasiada de bebê, desejo prontamente compreendido por ela. A recusa em ir para algum lugar reservado destaca o caráter ousado do bebê, que não vê problema em manter relações sexuais na rua. Assim, finalmente ambos se beijam. Porém, o parágrafo acaba quando Heitor diz estar incomodado com o nariz gelado do bebê, e interrompe a tão aguardada cena sexual ao pedir que o outro retire o nariz, desencadeando o momento de horror, destacado na seção anterior.

Percebemos, a partir da análise de “O bebê de tarlatana rosa”, o modo como João do Rio faz uso de elementos característicos dos livros para homens para jogar com as expectativas do leitor: o carnaval e a atmosfera de luxúria e vício espalhada pela cidade dão à narrativa a sensação de que tudo é possível; Heitor enfatiza por diversas vezes o que deseja durante o carnaval; os beliscões sugerem o contato mais íntimo entre o rapaz e a pessoa fantasiada de bebê e; por fim, Heitor demonstra a ânsia em encontrar novamente o objeto de seu desejo. Ao final da narrativa, porém, quando todo o desejo parece prestes a ser saciado – tanto o de Heitor quanto o do leitor – o nariz gelado do bebê atrapalha e dissipa a atmosfera erótica, dando lugar ao horror. João do Rio, assim, vai permeando o conto de elementos que sugerem o encontro sexual entre as personagens e, dessa forma, envolve os leitores acostumados às narrativas eróticas, para, ao final, seguir por outro caminho, subvertendo expectativas e possivelmente frustrando alguns leitores que esperavam por outro desfecho.

4.3.2 As *femme fatales*: vingança, luxúria e traição

A maior parte dos contos de **Dentro da noite** nos quais percebemos elementos eróticos são protagonizados por mulheres. El Far (2004, p. 192) lembra que “a temática da mulher, fosse ela adúltera, virgem, devassa, ou pertencente às elegantes rodas da prostituição, compunha boa parte desses exemplares à venda nas livrarias e nas cestas dos mercadores ambulantes”. João do Rio, por sua vez, retoma o arquétipo da *femme fatale*, da mulher maldita, sobre o qual falamos na seção 4.2.2, a partir de Elsa d’Aragon.

A *femme fatale* decadentista associa-se a uma “espécie de eterno feminino maldito, síntese da atração e da fatalidade” (SANTOS, 2015, p. 126), e surge a partir da falência da noção de amor em meio à modernidade, na qual tudo desemboca no vazio. Assim,

a *femme fatale* decadentista é encarnação – em sentido literal: “algo tornado carne” – da distância do ideal. Sua imagética encerra a experiência de frustração e ameaça que envolve a busca pelo que está além da contingência e do discurso. Amar a *femme fatale* decadentista é entregar-se a um monstro devorador, cujo corpo venenoso e magnético, contém a vertigem e os abismos da precipitação no desconhecido (SANTOS, 2015, p. 137).

Tratada em termos de síntese entre atração e repulsa, a *femme fatale* é magnética: não importa quanta dor cause, é impossível dela se desvencilhar. Nas narrativas de **Dentro da noite**, “é ela a sedutora e seja para o bem ou para o mal, para elevar o homem ou para perdê-lo, para sofrer-lhe as pancadas ou fazer-lhe da vida um rosário de beijos” (RIO, 2002, p. 114). Exemplo disso é a personagem Maria, ou Chilena, do conto “Duas criaturas”. Maria, junto das irmãs, Luisa e Natália, eram conhecidas como “chilenas” no Rio Grande do Sul. Segundo Belfort, também narrador do conto ora analisado, eram chamadas assim “por picante e a que os rio-grandenses chamavam chilenas como lembrança de certos estribos em que os pés ficam à vontade e toda a gente pode usar” (RIO, 2002, p. 60).

Quando mudaram-se para o Rio, tornaram-se o vício dos homens da cidade:

De um dia para outro, os fazendeiros ricos sentiram a necessidade de dar-lhes palácios, os banqueiros ofereceram-lhes as carteiras, os amorosos sem vintém prometeram vigor e paixão. As gaúchas ardentes, ardentes mesmo demais, faziam grandes loucuras sensuais, mas prestavam atenção ao futuro (RIO, 2002, p. 61).

Atentas ao futuro, Natalia e Luisa trataram de casar logo com pretendentes riquíssimos. Maria, “que diriam um caso anormal de luxúria” (RIO, 2002, p. 61), entregou-se à bebida e devia a própria casa quando Azevedo viu-a na rua e apaixonou-se por ela. Azevedo fora seringueiro no Amazonas e enriquecera. Quando voltou ao Rio, “teve o deslumbramento diante da beleza que Maria tornava provocante” (RIO, 2002, p. 61). Maria, tal qual a Salomé wildeana, encarna em si uma beleza outra, transformando-a de algo a ser contemplado passivamente em algo provocativo, que envolve e arrebatava.

Azevedo ficou rapidamente arrebatado. A opinião geral era de que Maria logo o arruinaria, algo que não ocorreu. O homem cada vez ganhava mais dinheiro e passou a entender Maria como a responsável pela sorte da abundância, concedendo a ela o pedestal de divindade e apaixonando-se cada vez mais. Maria,

até então a Vênus vingadora, que arruína, arrasa, domina, de gênio voluntarioso, só encontrava uma satisfação enganá-lo, traí-lo, roubar-lhe o corpo para o banquete dos esfomeados. Era uma performance entre a paixão cega e a raiva de fugir dessa paixão (RIO, 2002, p. 62).

Maria é Vênus, mas não a deusa romana da beleza e do amor, e sim a vingadora, que domina e arrasa. Em seu casamento com Azevedo, escolhe o marido como alvo de sua raiva e o engana de todas as maneiras possíveis. Quando foram a Belém, onde todos conheciam o Azevedo, Maria não se poupou, e chegou a relacionar-se com um amigo do marido, Teofano de Abreu. Este, por fim, contou ao amigo que estivera com Maria, e foi ignorado por ele. Quanto mais Maria o enganava, mais Azevedo a adorava. Diz-nos Belfort:

Há torturas, imperceptíveis à maioria dos mortais, que são dantescas. E nenhuma como essa em que o ambiente, a fatalidade, o destino forçam a vitória do mais fraco dando-lhe o que deseja, fazendo-o realizar o seu fim, impondo-o a outro corpo, a gozá-lo, a senti-lo, a palpá-lo. A grande desgraça do amor, a maior desgraça é essa porque lança ao mesmo horror duas almas. Maria devia ter crises de desespero e de lágrimas, enquanto Azevedo devia sofrer na sua muda humildade de cão sedento de carícias! (RIO, 2002, p. 65).

Nas palavras do barão, o casamento significou a vitória de Azevedo, pois poderia ele desfrutar do corpo da esposa, seu objeto de desejo. Maria, entretanto, não iria resignar-se ao papel de esposa devotada, e vingava-se, humilhando o marido ao ter relações sexuais com outros homens. A relação de ambos, neste sentido, sustentava-se pela devoção do esposo, sentimento que pode ser confundido com amor, pois este,

para os decadentes, “destituído das convenções com que a poesia sentimental romântica o envolvera, revela-se como uma experiência frustrada, angustiante, inacessível e permeada por ímpetos violentos e desorientadores” (SANTOS, 2015, p. 136).

Incapaz de alcançarem qualquer sentimento positivo naquilo que entendem por amor, Azevedo e Maria encarariam, juntos, o horror e este é, precisamente, aquilo que os une. Azevedo segue adorando enquanto Maria segue buscando nas relações com outros homens um meio de triunfar sobre o marido, “e ambos desgraçados, desvairados, seguem a vida, com o sorriso no lábio e a vaga inquietação no olhar febril” (RIO, 2002, p. 67). E assim seguiram os dois, uma se vingando e o outro adorando.

Outra mulher diretamente associada ao apetite sexual é a misteriosa que desfila em um carro pelas ruas da cidade do Rio na quinta-feira à noite, durante a Semana Santa, à procura de uma presa, em “O carro da Semana Santa”. O narrador e seu grupo, formado apenas por homens, depois de peregrinarem pelas igrejas, param em um café e começam a refletir sobre a atmosfera de luxúria e horror suscitada pela Semana Santa. Tal atmosfera é entendida por eles como paradoxal, uma vez que a morte de Jesus Cristo, ao invés de resignar os cidadãos, parecia despertar seus maus instintos.

Nesta narrativa, em especial, percebemos a exploração da oposição sagrado x profano, como se a simbólica morte do Senhor desencadeasse os espíritos demoníacos da luxúria, como sugere Honório, um dos companheiros do narrador:

A semana santa! Tenho medo desta quinta-feira. Para quem conhece bem uma grande cidade, esse dia especial sem rumores, sem campainhas, é um tremendo dia em que os súcubos e os íncubos voltam a viver. Até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de luar põe no corpo dos homens a ânsia vaga e sensual de um prazer que se espera (RIO, 2002, p. 192).

Os íncubos, demônios masculinos, são novamente lembrados e, dessa vez, ao lado dos súcubos, demônios femininos cuja função é visitar os homens durante a noite para ter relações sexuais com eles. A cidade, desta forma, estaria possuída por estes demônios e a multidão, por sua vez, estaria disposta a tudo para saciar seus desejos, inclusive cometer atrocidades. Estão os leitores, novamente, diante de um leque de

possibilidades aberto pela narrativa, que joga com suas expectativas ao oferecer tanto a possibilidade do crime quanto da luxúria.

Honório, porém, pálido, como se estivesse a sofrer por causa de alguma lembrança assustadora, segue comentando sobre os seus medos naquela noite de quinta-feira:

Oh! sim! Tenho medo desta quinta-feira porque vocês veem o vício aparente, o vício às claras, o vício que os jornais não noticiam apenas em atenção ao arcebispado. Eu vi o vício que se não vê e dá o calafrio do supremo horror, o vício misterioso e devorador rodando em torno das igrejas. Há três anos acompanho-o. Ainda agora, ao sairmos da Candelária, lá estava ele na praça, fatal, definitivo, cruel, esperando... (RIO, 2002, p. 193).

O rapaz, horrorizado, acredita estar o vício por toda a parte, inclusive aquele oculto, que apenas ele pode ver. Seu estado físico já transformado – a “palidez bistrada” e a falta de sorriso na face – torna parcialmente visível a confusão mental de Honório, que rememorava as angústias pelas quais passou na noite em que encontrou pela primeira vez a fonte de seu medo: o carro da Semana Santa. Há três anos, na mesma noite de quinta-feira, o rapaz, após participar de algumas procissões religiosas percorrendo as igrejas da cidade, sente o desejo de encontrar alguém com quem pudesse realizar alguma perversão qualquer. Segundo ele,

Talvez as luzes trêmulas, aquela gente que subia devagar e descia depressa, o cheiro de suor, de perfume barato, de cosméticos e de cera, o roçar da canalha, o contato do meu corpo com outros corpos, peles de mãos ásperas umas, algumas macias, sugestionassem os nervos do meu pobre ser; talvez apenas fosse o fundo de lama com que fomos todos feitos... (RIO, 2002, p. 194).

Honório atribui às luzes trêmulas da cidade e à multidão a culpa por despertar seus desejos mais sombrios. Dessa forma, temos novamente a cidade moderna como fonte de vícios e perversões, que despertam “o fundo de lama” do qual seríamos feitos, na opinião do rapaz. Quando o desejo pela perversão foi despertado naquele momento em que as forças ocultas pareciam estar livres para se apoderar dos indivíduos, Honório começou a perder o controle sobre si mesmo, sendo arrastado para um estado irracional. Tomado pela nevrose do vício, o rapaz seguiu andando quando, de repente, sentiu pairar sobre ele dois olhos que o acompanhavam a distância. Foi quando viu, pela primeira vez, o carro da Semana Santa, uma berlinda

grande, coche no qual cabiam de quatro a seis pessoas, toda suja, parada em uma praça.

Intrigado, decidiu aproximar-se, e se deparou com um cocheiro imóvel, como se fosse feito de pedra. Ao mesmo tempo, percebeu, dentro da berlinda, os dois olhos que o acompanhavam:

Dei uma volta indagadora em torno, e tive, oh! sim! tive a certeza de que ali dentro havia uma criatura, que ali vibrava estranhamente alguém, porque assim como sentira o calor, o fluido ardente de dois olhos fixos sobre mim, a descobrir-me a alma, sentia agora que a minha observação perturbava esses olhos. Quem estaria naquele carro? Quem? Um homem? Uma mulher? (RIO, 2002, p. 195).

O uso da palavra “criatura” e a dúvida de Honório a respeito de quem estaria dentro do carro, bem como os olhos penetrantes daquele ou daquela que observava, contribuem para nos questionarmos se o ser que ali estava era de fato um humano. Basta que lembremos o pavor de Honório ao mencionar os demônios a solta na cidade após a morte do Senhor: seria um desses demônios a andar pela cidade dentro daquele carro misterioso? A narrativa, desta forma, se abre para além do “real”, e cabe a Honório investigar a identidade da criatura enigmática e resolver o mistério, apresentando-se como o detetive de nossa história. Novamente temos elementos dos romances policiais presentes no conto de João do Rio: uma figura misteriosa andando durante a noite, um suposto detetive e uma perseguição empreendida por ele atrás de tal figura.

Honório, então, passa a pontuar detalhes de sua caminhada naquela noite, mas antes, explica o porquê decidiu perseguir o carro da Semana Santa. A motivação para segui-lo reflete novamente a influência da multidão, sendo ela a responsável por desencadear as forças ocultas repletas de luxúria e vício que conduzem os indivíduos durante os festejos religiosos. A cidade moderna, mais uma vez, é entendida com a fonte dos vícios e das perversões:

Fiquei um instante trepidante, nervoso. Mas é um fato que quando as crises de porneia da multidão agem sobre os nervos dos fracos, esses começam por desejar seguir alguém, seja quem for, com desejo flutuante, o seio indeciso e como que tocado também de uma curiosidade malsã pelo vício dos outros (RIO, 2002, p. 195).

Para Honório, o indivíduo “fraco” não pode resistir às “crises de porneia da multidão” e, por isso, entrega-se ao vício. Pelo mesmo motivo, ele próprio, inebriado

pelo desejo, se põe a buscar o carro da Semana Santa pelas ruas da cidade. Depois de perder-se no meio da multidão, encontra novamente a berlinda, parada em uma praça, sob a luz do luar, em amplo contraste com a sombra que cobria a calçada. O carro, desta forma, surge como uma aparição em meio à rua, contudo, Honório percebe a luz da lua como um sudário colocado sobre a berlinda. Sudário, lembremos, é o pano com o qual se envolve um cadáver, ou seja, o carro, desta forma, ocultaria então um símbolo da morte.

De repente, a porta se abre e Honório vê uma sombra sair de dentro, e partir imediatamente. O rapaz, como um detetive, começa a procurar pela sombra, pista que poderia significar a resolução do mistério do carro da Semana Santa: “Meti-me quase a correr pelo beco. No meu cérebro havia um escachoar de ideias... Não encontrei a sombra, o vulto que eu vira sair do carro. E a procurá-la, de rua em rua, com a face a queimar, fui até a igreja do Rosário” (RIO, 2002, p. 196). Na igreja, Honório percebe novamente a berlinda parada e passa a acreditar que aquele é o *modus operandi* da criatura: esconder-se dentro do carro, acompanhar as procissões e, no meio da multidão, escolher sua vítima à porta das igrejas, como uma espécie de desafio ao Senhor morto.

Em seguida, a berlinda começa a marchar, e Honório segue sua perseguição, debatendo-se por entre a multidão. Após caminhar ruas e ruas, reencontra o carro e percebe que este acompanha um jovem e hercúleo marinheiro. Hesitante, o rapaz observava o carro enquanto seguia caminhando lentamente. Nas palavras de Honório, a criatura de dentro da berlinda parecia oferecer um magnetismo tal que o marinheiro não pode resistir:

O marinheiro, a princípio hesitava. Em seguida pareceu compreender a inutilidade de fugir, relanceou os olhos a ver se o espreitavam, e seguiu bamboleando o passo, —um passo que espera o chamado. [...] A berlinda rodou mais depressa pela primeira quebra dos jardins, e foi encontrá-lo, já atravessando a rua para a rampa. Aí o rapagão estacou. O carro também. De dentro falaram, deviam ter falado, porque o marinheiro aproximou-se da portinhola que se abriu, tragando-o (RIO, 2002, p. 197).

O rapaz é considerado por Honório uma vítima da criatura. Entre hesitar e aceitar, revela uma postura submissa, perceptível a partir dos verbos e locuções verbais usados para descrever as ações do rapaz: “hesitava”, “pareceu compreender”, “relanceou”, “seguiu bamboleando”, “estacou”. Enquanto isso, o sujeito da ação é a berlinda, que parece ter vida própria, tanto que, como um monstro, traga o rapaz para

dentro. O que aconteceria ali? Um crime? Uma relação sexual incomum e violenta entre o jovem e a criatura?

Honório faz esses questionamentos a si mesmo quando percebe outros homens também observando a cena e entende que serão estes as testemunhas capazes de lhe oferecerem a resolução de seu enigma. Ao puxar conversa com um deles, Honório descobre que a criatura era uma mulher, conhecida como “a mulher do carro da Semana Santa” (RIO, 2002, p. 197), já bastante famosa. Durante a Semana Santa, ela passeava pela cidade dentro da berlinda misteriosa escolhendo os rapazes mais agradáveis ao seu gosto para manter relações sexuais durante a madrugada. Estes, diante de um bom pagamento, não resistiam, tal qual o marinheiro.

Honório, horrorizado, afirma que a mulher do carro da Semana Santa é, na verdade, um súcubo, espalhando o vício e a luxúria pela cidade:

Recuei. Ali, naquele velho carro, rodando à beira das igrejas, uma Górgona de vício abria a fauce tragando as flores da ralé, gente que lhe servia de pasto a troco de dinheiro; naquele carro silencioso estorcia-se uma nevrose desesperada; naquela berlinda, misteriosamente a fúria de um súcubo, a ânsia de uma diabólica fundia nos braços um bando de homens com o desespero sensual despedaçador! Oh! o vício que se não vê! Essa criatura, essa criatura! (RIO, 2002, p. 197).

Como uma predadora, a mulher que encarna o vício, a “nevrose desesperada”, “a fúria de um súcubo” e uma ânsia diabólica, representa o horror rodando a cidade em busca de suas presas. Os rapazes escolhidos, considerados “flores da ralé” por Honório, eram tragados para dentro da berlinda e, como flores, sugados pela mulher, exemplar de súcubo a andar pelas ruas da cidade.

A associação feita por Honório entre a mulher que sai durante as noites da Semana Santa à procura de rapazes a fim de manter relações sexuais e um demônio pode ser compreendida também a partir de um ponto de vista moral da personagem em si, mas também da sociedade da época. Mendes (2017) destaca que os chamados livros para homens tinham esse nome para identificar seu conteúdo picante e pornográfico, não constituindo necessariamente uma interdição patriarcal. Era inclusive piada nos jornais a história da mulher que confessara ao padre ter lido todos os livros para homens que o marido guardava em casa. Contudo, tal denominação é específica demais para que não nos interroguemos se não significavam também uma censura às mulheres. Estas, contudo, embora vistas como demônios em algumas

narrativas, ganham respeito das personagens masculinas em outras, caso do conto “Uma mulher excepcional”, do qual trataremos a seguir.

4.3.3 Irene de Souza, a invulnerável

“Irene de Souza! Que legenda e que beleza!” (RIO, 2002, p. 166) diz, com entusiasmo, o narrador do conto “Uma mulher excepcional”. Irene era uma conhecida e respeitada atriz cuja origem não se sabia ao certo. Se, no caso de Maria, a Chilena, Belfort fez questão de narrar em detalhes o passado, o mesmo não acontece com Irene, pois o narrador, inebriado com a beleza da dama, ignora os questionamentos a respeito de onde ela viera:

Ao certo porém ninguém sabia senão aquela aparição brusca no teatro, bela como a Vênus de Médicis, a arrastar nos decadentes tablados cariocas vestidos de muitos bilhetes de mil, criados pelo Paquin e pelo Ruff. Não era uma pequena qualquer. Era a bela Irene de Souza (RIO, 2002, p. 167).

Os encantos e o prestígio de Irene diante daquela sociedade fazem com que o seu passado se torne uma espécie de mito, sobre o qual eram criadas diferentes versões. Irene era companheira de Agostinho Azambuja, “empreiteiro, rico, casado” (RIO, 2002, p. 167) – atentamos aqui para o fato de, em momento algum da narrativa, Irene ser chamada de “amante” ou algo que o valha. Segundo o narrador, diziam que fora Azambuja quem criou aquela figura estonteante “para dominar a cidade, uma mulher perfeita, falando quatro ou cinco línguas, conhecendo música, vibrante de arte e de elegância que é a arte de ser sempre a tentação” (RIO, 2002, p. 167). Irene, portanto, além da beleza de Vênus de Médici, tinha uma erudição admirável e, por isso, era considerada uma mulher perfeita.

Por isso, o maior enigma da vida daquela mulher tão distinta era saber se ela traía ou não Azambuja. O narrador, portando-se como detetive, pergunta a Irene se ela ama o companheiro, ao que ela responde:

— Está claro que não o posso amar como Julieta a Romeu. Há uma grande diferença de idades. Mas respeito-o e sou-lhe grata. É quanto basta. Eis a razão por que resisti a princípio e hoje sou invulnerável.
— Francamente?
— Deve compreender que seria muito parva se fosse perturbar a minha vida e a beleza que vocês proclamam com uma paixão (RIO, 2002, p. 170).

Irene se declara como invulnerável aos sentimentos pois, caso sentisse algo como paixão, por exemplo, perturbaria a beleza ideal por ela representada. Relembremos, neste momento, que o narrador considera Irene uma mulher perfeita, comparada à Vênus de Médici, escultura grega em tamanho natural da deusa Afrodite, cuja autoria é atribuída à Kleomenes. Os decadentistas, descontentes com as transformações impostas pela modernidade, buscaram nas obras clássicas gregas e romanas o ideal perfeito de beleza, enquanto Baudelaire, por sua vez, atribuía a beleza da mulher ao seu artificialismo. Desta forma, para que Irene conserve-se como a mulher perfeita e, portanto, ideal, não pode se entregar aos sentimentos banais, algo que apenas a “gente baixa” faria.

Irene, a fim de demonstrar sua invulnerabilidade, revelou ao narrador as incontáveis cartas que recebia de rapazes declarando amor por ela. Sem transparecer qualquer sentimento diante das cartas, Irene mantinha intacta sua postura de mulher fatal, tanto que o narrador chega a afirmar ser ela honesta, demonstrando ter desistido de investigar os possíveis deslizes daquela dama:

Era realmente bela. Toda de rosa, naquele quimono de seda, lembrava uma flor maravilhosa, uma flor de lenda, inacessível aos mortais. Eu compreendia a futilidade, a tolice, a miséria lamentável dos homens, diante da sedução de Vênus Vingadora, da Vênus que não se entregara nunca, e era honesta sem amantes, sem crimes, sem calúnias... (RIO, 2002, p. 173).

Irene, em toda sua perfeição, alcançava, para o narrador, o posto de divindade, impassível perante os homens, todos ridículos que almejavam atingi-la de alguma forma. A Vênus Vingadora fazia-se amar, mas não amava e, por isso, era superior aos demais, simples mortais. Contudo, um mistério ainda persistia: Irene faria uma viagem para a Itália que intrigava o narrador. Como um detetive clássico das narrativas policiais, ele, junto de Irene, revira as cartas e presta atenção especial a uma, com selo italiano. Ao abri-la, encontra uma mensagem enigmática: “Cruel. Hei de matar-te se alguma vez te encontrar a jeito. Não me quiseste e eu peno, peno há cinco anos. Conto que ainda hei de ver o teu sorriso indiferente, ó 8, ó 8, oitavo do século, no mesmo lugar. Preciso muito...” (RIO, 2002, p. 173).

Curioso com o conteúdo da carta, o narrador decide testar Irene, ironizando a loucura daquele que teria escrito tal mensagem. Ela, porém, demonstra certo incômodo diante das palavras do narrador que, percebendo a confusão da dama, se retira, pedindo a ela para ser “mais humana” na Itália. Caminhando pela Avenida Beira

Mar, o narrador encontra o velho Justino Pereira, e comenta sobre a carta misteriosa. Pereira, como a zombar da inocência do outro, desvendou rapidamente o enigma: “Hei de matar-te. Tradução: não deixes de vir. Peno há cinco anos. Tradução: preciso de dinheiro” (RIO, 2002, p. 174). Irene, afinal, tinha um amante.

O jovem amado da bela Irene, de nome Vitorino Maesa, tinha partido para a Itália há dois meses e pedia agora ajuda. Pereira, sorrindo diante da face pálida do narrador, diz: “Todas as mulheres são excepcionais quando se lhes quer prestar atenção. Mas no mundo não há uma que não tenha um segredo simples, que lhe mostra um reverso inteiramente diverso da aparência...” (RIO, 2002, p. 175). Irene, a invulnerável, era, em realidade, uma ótima atriz, pois foi capaz de esconder muito bem do narrador, que se colocava em posição de investigador, seu relacionamento com o jovem Vitorino. Mas, sendo ela uma mulher vivendo no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, era impossível que fosse perfeita. Ao entregar-se à paixão e à devoção pelo jovem a ponto de partir para a Itália atrás dele, Irene era uma mulher falha, pois devotada ao amor, tornava-se vulgar e comum. Assim, o ideal de beleza representado por ela não era, senão, uma ilusão.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi estudar a composição das personagens das narrativas de **Dentro da noite**, de João do Rio, considerando as inter-relações sociais, culturais, estéticas, bem como sintoma das visões de mundo do autor. Além disso, consideramos a incorporação, por João do Rio, de elementos característicos da estética decadentista nos contos que formam nosso objeto de pesquisa, conforme sugerem Secco (1978), Levin (1996) e Camilloti (2008). Assim, optamos por destacar, inicialmente, o processo de transição política, econômica, estrutural e cultural pelo qual passou a cidade do Rio de Janeiro no período entre séculos, com implicações diretas para o campo das artes. A expansão da imprensa aliada à profissionalização dos escritores levou a mudanças substanciais na produção literária e circulação de impressos na cidade, processo iniciado nas duas últimas décadas do século XIX.

A capital passou também por um crescimento populacional expressivo. O êxodo rural, ocorrido, principalmente, em virtude da crise nas lavouras de café, junto ao fim da escravidão, se apresentam como fatores determinantes para levar à cidade centenas de milhares de pessoas. Com a crescente industrialização, essa massa de trabalhadores formava, aos poucos, uma população assalariada, que encontrava no livro a principal forma de distração e entretenimento. Atentos a esse movimento, donos de jornais, editores e livreiros moldaram as publicações a fim de torná-las atraentes para esse novo e numeroso público consumidor. Os jornais que, a partir das últimas décadas do século XIX, podiam produzir em escala industrial, adaptaram a organização dos periódicos, separando claramente as seções, investindo em ilustrações e fazendo uso constante de travessões, de modo a facilitar a leitura daqueles que se iniciavam no mundo das letras. Com relação aos conteúdos, as colunas de variedades também passaram a fazer sucesso, bem como os temas sensacionalistas, em especial as notícias sobre crimes.

Editores e livreiros, por sua vez, apostaram nos livros populares, brochuras cujos custos de produção eram baixos e, com isso, poderiam ser comercializadas a preços menores. A intenção, no entanto, era aumentar o número de vendas, já que o melhor livro era o mais vendido (EL FAR, 2004). Esses livros, romances, em sua maioria, exploravam o sucesso das notícias sensacionalistas nos jornais e construíam enredos surpreendentes a fim de prender ao máximo a atenção dos leitores. El Far (2004) denomina esses livros como romances de sensação, justamente pela proposta

de causar sensações físicas naqueles que os liam. Havia, ainda, os livros (ou leitura) para homens, conforme Mendes (2017), eufemismo para se referir às narrativas de cunho pornográfico, também sucesso no *fin de siècle*. Assim, embora mal vistos pela crítica literária, tais romances alcançaram números de vendas impressionantes, e ajudaram a espalhar o hábito da leitura pela cidade do Rio de Janeiro.

Por outro lado, o período entre séculos corresponde também aos anos da *Belle Époque* tropical, quando a elite carioca pode experimentar viver na sua própria “Paris dos trópicos”. Com o centro do Rio remodelado a fim de imitar o modelo da capital francesa, as classes abastadas gozavam de um clima de tranquilidade no qual podiam aproveitar as inovações técnicas chegadas ao Brasil, tais como o automóvel e o cinematógrafo. A influência da França verificava-se também no campo literário, com os leitores elitistas acostumados à literatura francesa, especialmente a autores como Victor Hugo e Balzac, mas também J.K. Huysmans e Paul Bourget (NEEDELL, 2012), considerados decadentistas pela crítica literária.

Os escritores brasileiros, neste sentido, especialmente aqueles que, como João do Rio, atuavam nos jornais e buscavam, ao mesmo tempo, um lugar de prestígio ao lado de seus pares, precisavam transitar junto ao mercado editorial e ao sucesso dos livros populares de um lado, e de outro, corresponder às expectativas de uma elite tradicional acostumada à literatura europeia e desejosa de exclusividade em tudo. É importante considerar, ainda, o papel da Academia Brasileira de Letras na organização do campo literário, pois, no período em questão, cabia principalmente a ela consagrar os literatos, concedendo-lhes prestígio junto à elite, bem como validando, por assim dizer, a produção literária dos homens de letras.

João do Rio, como dissemos, foi eleito em 1910 para compor a ABL, ou seja, a publicação de **Dentro da noite** ocorreu no mesmo ano de sua entrada para a Academia. Assim, o escritor precisou se inserir em um jogo discursivo no qual precisava agradar aos seus pares e leitores de elite, acostumados à uma literatura “tradicional”, alinhada, portanto, aos moldes europeus, em especial, o francês, ao mesmo tempo em que era necessário considerar a nova dinâmica imposta pelo mercado editorial, e buscar corresponder aos anseios do “povo”, de modo a alcançar bons números de vendas. Isso porque, entre as hipóteses defendidas em nossa pesquisa, consideramos que João do Rio, atento ao movimento de ascensão dos livros populares, incorporou, em alguns dos contos de nosso objeto de estudos, elementos próprios às narrativas de sensação e aos romances para homens, tais

como o crime, o medo e os temas pornográficos. Neste sentido, buscamos compreender de que maneira o escritor articulou as influências decadentistas com os elementos dos romances de sensação e dos livros para homens, combinação que lhe permitiu transitar com sucesso entre a elite tradicional e os novos leitores, visto o alto número de vendas alcançado por **Dentro da noite** (RODRIGUES, 2010).

Outra hipótese defendida ao longo desta dissertação foi de que a aproximação de João do Rio à estética decadentista nos ajuda a compreender esse movimento, pois, como sugere Veneu (1990), é por meio do Decadentismo que o escritor transita entre a elite e a população empobrecida da cidade do Rio de Janeiro. Assim, embora tenha sido um entusiasta do “bota abaixo” e da modernização da capital, Paulo Barreto manteve uma postura lúcida, e destacou, como poucos, os problemas sociais decorrentes desse processo, como sugeriu Antonio Candido (1980). Deste modo, embora defenda a modernização, João do Rio relaciona-se de modo dúplice com o progresso: sob o brilho inebriante da *Belle Époque* subjaz a angústia, aflição e medo próprios à vida e à cidade moderna, capazes de originar os piores tipos sociais, de ladrões de joias a psicopatas e, dessa forma, aflorar o horror que há em meio à civilização

O Decadentismo ascende na França, ao final do século XIX, em um cenário de euforia por parte da elite, que vivia a *Belle Époque* na qual gozava das benesses alcançadas pelo avanço da técnica e da racionalidade científica. A maior parte da população francesa, entretanto, convivia com a miséria e a doença, e mantinha-se, com isso, muito distante do mundo prometido pela ideologia do progresso. Havia, ainda, uma sensação de fim, um cansaço convertido em tédio e desprezo pela vida como ela se apresentava. Balakian (2000) ressalta que o poeta decadente entende o ser humano como amortilhado em virtude de mistérios incompreendidos por ele. Sobre esse homem, convergem uma série de “forças ocultas” que o encaminham para o irracional, o ilógico, o horror. É neste contexto que buscamos compreender as personagens das narrativas de **Dentro da noite**, enquanto sintoma de uma percepção de mundo pautada pelo Decadentismo.

Assim, quando o crime, o medo e o erotismo – ou uma espécie de insinuação pornográfica – surgem nos contos analisados, buscamos compreendê-los a partir da articulação entre uma perspectiva decadente, que associa os males à civilização, à cidade e à modernidade, e os romances considerados sucessos editoriais no período entre séculos. João do Rio, desta maneira, embora critique tais romances, combina

elementos de destaque em ambos a fim de tornar sua produção literária atrativa a uma ampla gama de leitores.

O enfoque dado às personagens ao longo desta pesquisa permitiu as relações estabelecidas entre a obra de João do Rio e o período de consequentes transformações sociais e literárias no qual ela surge. Por meio de Rodolfo e Praxedes, por exemplo, foi possível compreender a desorientação e o esvaziamento do indivíduo frente à metrópole moderna. As trajetórias de ambos baseavam-se no trabalho e no casamento, instâncias basilares do indivíduo submetido às regras do mundo capitalista burguês e, ao serem tomados pelo vício e pelo desejo subjacentes à modernidade, na perspectiva dos decadentistas, passam a uma existência desesperada em busca de sensações que desembocam no vazio. A aceleração do ritmo de vida sobrecarrega as personagens com estímulos exteriores de modo a deixá-las aturdidas, vagando pela cidade a fim de saciar um desejo convertido em obsessão, tal qual Rodolfo, Heitor de Alencar e Honório. Essa sugestão de movimento constante das personagens gera uma tensão que atinge também o leitor, inserindo-o no cenário inquietante oferecido pela vida na cidade moderna.

Nossa intenção com a discussão proposta nesta dissertação consiste em acrescentar elementos ao debate acerca da obra de João do Rio, escritor esquecido durante décadas e felizmente recuperado tanto acadêmica quanto editorialmente, visto a publicação, no ano passado [2021], de uma nova edição de **Vida vertiginosa**. Sensível às questões relativas ao seu tempo, a obra do escritor oferece elementos de distintas ordens para debate, visto sua produção literária ser estudada não apenas nos cursos de Letras, mas também de História, Jornalismo e Comunicação, por exemplo.

Assim, tendo consciência dessa extensão, destacamos algumas questões suscitadas no decorrer desta pesquisa que, em virtude de nossos objetivos e também do tempo disponível, foram apenas tangenciadas ou, embora mencionadas, não foram tratadas de modo a aprofundar a discussão. Ainda que tenhamos citado a relação proposta por Walter Benjamin (2019) entre o surgimento do romance policial e o crescimento das cidades, verificado pelo filósofo na obra de Edgar Allan Poe, em especial, o conto “O homem da multidão”, esta discussão não foi explorada em detalhes. Consideramos ser interessante relacioná-la a outras obras de João do Rio, tais como **A alma encantadora das ruas** e **Cinematógrafo**, nas quais o narrador

flâneur ocupa o espaço de observação e estudo da multidão, tal qual a personagem de Poe.

Outro debate subjacente às discussões propostas nesta dissertação diz respeito à ascensão de uma literatura de massa no Brasil, bem como de uma indústria cultural, que remontam ao período entre séculos. João do Rio se insere nesse campo ao incorporar, em sua produção, elementos próprios às narrativas de sensação e aos livros para homens, grandes sucessos editoriais do *fin de siècle*. É importante considerar também o fato de o escritor ter produzido pelo menos dois livros *best-sellers*, **A alma encantadora das ruas** e **As religiões no Rio**.

Assim, a partir das discussões propostas nesta dissertação, bem como as sugestões de temas para futuras pesquisas, pretendemos acrescentar elementos ao debate acerca da obra de João do Rio de modo a contribuir para a continuidade dos estudos acadêmicos sobre o escritor. Afinal, Paulo Barreto nos oferece uma obra variada, na qual convergem diferentes influências e perspectivas, abertas conforme adentramos sua produção, mesmo cem anos após a sua prematura morte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Mauricio de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.
- AMADO, Gilberto. **Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ATHAYDE, Tristão de. **Contribuição à história do Modernismo: O pré-modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BALTOR, Sabrina Ribeiro. **Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier**: descrição pictural e posicionamentos no campo literário. 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp127728.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil - 1800-1900**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BARRETO, Paulo. Discurso do Sr. Paulo Barreto. *In*: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Discursos Acadêmicos**. Tomo I (1897-1919). Rio de Janeiro: ABL, 2005. p. 421-446.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2019.
- BILAC, Olavo. A cidade dos mesentéricos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1899 p.1, 2. col.
- BILAC, Olavo. Sebastianópolis. *In*: DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. **Rio de Janeiro de Pereira Passos**: uma cidade em questão. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOURGET, Paul. "Teoria da decadência" (trecho de *Essais de Psychologie Contemporaine – 1883*). In: MORETTO, Fulvia M.L. **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 54-58.

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

BROCA, Brito. Documento de uma época. In: BROCA, Brito. **Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: Vida literária do Realismo ao Pré-modernismo**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1991. p. 368-372.

CAMILOTTI, Virgínia Célia. **João do Rio: Ideias sem lugar**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-176.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: CANDIDO, Antonio. **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 193-201.

CARPEAUX, Otto Maria. **Fin du siècle por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental** vol. III. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1937.

CATHARINA, Pedro Paulo. As muitas faces do dândi. In: COUTINHO, Luiz E. Bouças; MUCCI, Latuf Isaias. **Dândis, estetas e sibaritas**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2006. p. 62-70.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. O diário de um esteta decadentista. In: CARVALHO, Elysio de. **Five O'Clock**. Rio de Janeiro: Antiqua, 2006. p.10-25.

D'AUREVILLY, Barbey. O dandismo e Georges Brummel. In: BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. **Manual do dândi: a vida com estilo**. Tradução e organização de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 113-183.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800)**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

EDER, Jens. Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique. **Estudos Literários**, Coimbra, v. 4, n. 1, p. 69-96, set. 2014. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_4_3. Acesso em: 15 fev. 2022.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições Senado Federal, 2003.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio. **Poéticas do mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro, Bonecker, 2017. p. 19-35.

FRANÇA, Júlio; SASSE, Pedro Puro. O fascínio do crime: João do Rio e as raízes da literatura policial no Brasil. In: VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz (orgs.). **Configurações da Narrativa Policial**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

HOBBSAWM, Erich. **A era do capital**. 1848-1875. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KALIFA, Dominique. **A tinta e o sangue**: narrativas sobre crimes e sociedade na *Belle Époque*. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Ed. Unesp, 2019.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso**: humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MARTINS, Luís. João do Rio: a vida, o homem, a obra. In: MARTINS, Luís. **João do Rio**: uma antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 07-20.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.

MENDES, Leonardo. Biblioteca Galante: a Gazeta de Notícias e a popularização da pornografia no Brasil pós-1870. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, Londres, v. 9, n. 1, p. 239-258, set. 2020. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/120216>. Acesso em: 20 out. 2021.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, v. 1, n. 53, p. 173-191, jan. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67571>. Acesso em: 13 set. 2021.

MENDES, Leonardo. O riso de Rabelais e a literatura licenciosa na *Belle Époque*. In: NEGREIROS, Carmen; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (orgs.). **Belle Époque**: a

cidade e as experiências da modernidade. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019. p. 73-92.

MENDES, Leonardo; MOREIRA, Aline. Rabelais e a imaginação licenciosa no Brasil oitocentista. **REVELL**, Campo Grande, v. 01, n. 21, p. 137-159, jan. 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3395>. Acesso em: 16 fev. 2022.

MÉRIAN, Jean-Yves. *A Belle Époque* francesa e seus reflexos no Brasil. In: PINHEIRO, Luís da Cunha; RODRIGUES, Maria Manuel Marques (orgs.). **A Belle Époque brasileira**. Lisboa: CLEPUL, 2012. p. 135-162.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**. Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nozet, 1947.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da Literatura Brasileira**: prosa de ficção – de 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MOLINO, Denis Donizeti Bruza. A arte sugestiva de Odilon Redon. **História da Arte e Arqueologia**, Campinas, v. 1, n. 9, p. 101-125, jan. 2008. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%209%20-%20artigo%206.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.

MORETTO, Fulvia M.L. Introdução. In: MORETTO, Fulvia M.L. (org). **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 13-34.

MUCCI, Latuf Isaías. **Ruína e simulacro decadentista**. Uma leitura de *Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1994.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**: sociedad y cultura de élite en Río de Janeiro a fines del siglo XIX y principios del XX. Trad. Lilia Mosconi. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

NOVAES, Aline da Silva. *A belle époque*, a imprensa carioca e o escritor-jornalista. **Trama**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 65-81, jul. 2016. Disponível em: <http://periodicos.estacio.br/index.php/trama/article/viewArticle/2923>. Acesso em: 15 fev. 2022.

OLIVEIRA, Raquel Trentin; SEEGER, Gisele. **A personagem na narrativa literária**. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2021. *E-book*.

PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.

PEYRE, Henry. **A literatura simbolista**. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix, 1983.

PIERROT, Jean. **The decadent imagination, 1880-1900**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

PORTO, Ana Gomes. **Novelas sangrentas**: literatura de crime no Brasil (1870-1920). 2009. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/novelas-sangrentas-literatura-crime-brasil-1870-1920>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**. Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RIO, João do. **A correspondência de uma estação de cura**. São Paulo: Scipione, 1992.

RIO, João do. **Cinematógrafo**. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RIO, João do. **Dentro da Noite**. São Paulo: Antiqua, 2002.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: vida, paixão e obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da *femme fatale* entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro. **Lettres Françaises**, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 125-140, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/8403>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SASSE, Pedro Puro. Histórias de sangue: o crime e o medo urbano no Brasil. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (orgs.). **O medo como prazer estético**: (re)leituras do gótico literário. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2015.

SASSE, Pedro Puro. **Terror e crime na literatura brasileira finissecular**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/6839>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Manifeste dandy**. Paris: François Bourin Editeur, 2011.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. João do Rio e o Rio de Janeiro da *Belle Époque*. In: PINHEIRO, Luís da Cunha; RODRIGUES, Maria Manuel Marques (orgs.). **A Belle Époque brasileira**. Lisboa: CLEPUL, 2012. p. 79-90.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Morte e prazer em João do Rio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Instituto Estadual do Livro, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. **A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2019. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6261>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. Em carne viva: corpo, sexo e horror na literatura brasileira. *In: IV COLÓQUIO DE ESTUDOS EM NARRATIVA: “A ficcionalização do medo na narrativa”*, 4., 2016, Uberlândia. **Anais eletrônicos [...]**. Uberlândia: EDUFU, 2016. p. 1-10. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2016/01/Daniel-Augusto-P.-Silva.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SILVA, Maurício. A Academia Brasileira de Letras e a institucionalização do academicismo no Brasil do final do século XIX. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 69-84, jan. 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3242. Acesso em: 16 fev. 2022.

SILVA, Maurício. Profissionalização do escritor e publicidade editorial: dois capítulos da leitura pré-modernista no Brasil. **Magma**. São Paulo, v. 1, n. 6, p. 65-77, dez. 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/73435>. Acesso em: 18 out. 2020.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

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

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VENEU, Marcos Guedes. O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 229-243, dez. 1990. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2305>. Acesso em: 16 fev. 2022.

VERÍSSIMO, José. Um romance simbolista: a *Giovanina* do Sr. Affonso Celso. *In: VERÍSSIMO, José. Estudos de literatura brasileira: Primeira série*. Rio de Janeiro: Ed. Garnier, 1901.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2009.

WILSON, Edmund. O simbolismo. *In*: WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 27-48.