

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

RODRIGO GONÇALVES SOBRINHO

**ENTRE OS BOSQUES DE JOÃO DO RIO:  
LEITURAS DE CONTOS DE *DENTRO DA NOITE***

PONTA GROSSA

2016

RODRIGO GONÇALVES SOBRINHO

**ENTRE OS BOSQUES DE JOÃO DO RIO:  
LEITURAS DE CONTOS DE *DENTRO DA NOITE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade como quesito parcial para obtenção ao título de Mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski

PONTA GROSSA

2016

**Ficha Catalográfica**  
**Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG**

G635            Gonçalves Sobrinho, Rodrigo  
                  Entre os bosques de João do Rio:  
                  leituras de contos de Dentro da Noite/  
                  Rodrigo Gonçalves Sobrinho. Ponta Grossa,  
                  2016.  
                  165f.

                  Dissertação (Mestrado em Linguagem,  
                  Identidade e Subjetividade - Área de  
                  Concentração: Linguagem, Identidade e  
                  Subjetividade), Universidade Estadual de  
                  Ponta Grossa.

                  Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski.

                  1. João do Rio. 2. Características  
                  decadentistas. 3. Leitor. I. Pavloski,  
                  Evanir. II. Universidade Estadual de  
                  Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem,  
                  Identidade e Subjetividade. III. T.

CDD: 401.41

RODRIGO GONÇALVES SOBRINHO

**ENTRE OS BOSQUES DE JOÃO DO RIO: LEITURAS DE CONTOS DE *DENTRO DA NOITE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade como quesito parcial para obtenção ao título de Mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski

Ponta Grossa, 30 de junho de 2016

Prof. Dr. Evanir Pavloski – Orientador  
Doutor em Letras (Estudos Literários)  
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno  
Doutora em Literatura Brasileira  
Universidade Federal do Paraná

Profa. Dra. Rosana Apolônia Harmuch  
Doutora em Letras (Estudos Literários)  
Universidade Estadual de Ponta Grossa

A elas que me constituem.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Evanir Pavloski, pela inspiração nos tempos de graduação e também agora no mestrado. Adicionalmente, pela orientação cuidadosa na condução deste trabalho, pela disposição, paciência, contribuições e companhia sincera nesta caminhada.

À Professora Dra. Rosana Apolônia Harmuch, pela acolhida e conhecimentos construídos em suas aulas e pelas contribuições a este trabalho como avaliadora;

À Professora Dra. Raquel Illescas Bueno, pelas proposições e pela disposição em compor a banca de avaliação do texto em diferentes fases;

Às Professoras Dra. Naira de Almeida Nascimento e Dra. Eunice de Moraes, que se propuseram a avaliar esta dissertação.

À secretária do Programa, Sra. Vilma Barbatto Geremias, pela presteza e pela cordialidade cotidianas;

Às Professoras Dra. Silvana Oliveira, Dra. Keli Cristina Pacheco e aos Professores Dr. Miguel Sanches Neto e Dr. Fabio Augusto Steyer, que em momentos oportunos de suas aulas elucidaram questões que contribuíram para este trabalho;

Ao Prof. Dr. Edson José da Costa, pelo incentivo e orientação quando este projeto era ainda embrionário;

À Professora Ma. Jaqueline Koehler, pela grande educadora que é, exemplo para mim e certamente para muitos;

À Profa. Dra. Marta Moraes da Costa, pela acolhida, franqueza e correções durante minha trajetória;

Aos colegas dos cursos da área de letras, que encontrei em diferentes instituições, de modo especial ao Professor Carlos Henrique Figueiredo, pelos momentos de apoio recíproco e à Professora Leonilce de Lara Ferreira, pela companhia no curso de mestrado;

Aos amigos dos grupos AUCAC e Emanuel, de modo especial, Ferpa, Nati, Celso, Manoela, Ariel, Aredi, Nenê, Jeni, Jena, Jeane, Carol, Aninha, Rafinha, Giu, Flavinha, pessoas que independente do tempo e espaço, carregarei comigo sempre!

Aos amigos do CRMPR, de modo especial, Bruno, Miqueline e Adele, que me apoiaram desde adolescente;

Aos amigos do Instituto Federal do Paraná, de modo especial, Evandra, Tatiana, Thiago, Ricardo, Patrícia, Jociane, Márcia, Gislaine e Aurélio, com quem divido o cotidiano;

Ao Prof. Ezequiel Westphal, pela compreensão, amizade e incentivo constantes;

Às minhas irmãs, Fernanda, Rosemeri e Débora pela parceria infindável;

Aos meus queridos Juju e Dudu, sobrinhos que me encantam a alma vertiginosamente;

À minha primeira mestra, Tereza Gonçalves Pereira Sobrinho, que me ensinou o valor do conhecimento;

A Emanuele Gonçalves Dreveck, pelo apoio, companheirismo, torcida, aflições e alegrias divididas.

*Há um menino  
Há um moleque  
Morando sempre no meu coração  
Toda vez que o adulto balança  
Ele vem pra me dar a mão*

(Milton Nascimento)

## RESUMO

Propomos neste trabalho apresentar possibilidades de leitura para quatro contos do livro *Dentro da Noite*, publicado em 1910, por João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto. Para isso, consideramos primeiramente informações da vida e da obra do autor, bem como sua recepção crítica sincrônica e diacrônica, indicando linhas de recepção de sua produção que se tornaram relevantes. Discorreremos, posteriormente, sobre o contexto finissecular em que estão inseridas as narrativas em pauta, considerando as características decadentistas a partir de Oscar Wilde e J. K. Huysmans. Sequencialmente, abordamos concepções e figurações do leitor em três instâncias diferentes, na história, na diegese e na estrutura dos textos, a partir de H. R. Jauss, Vincent Jouve, Umberto Eco e Wolfgang Iser. Ao considerar esses pressupostos teórico-analíticos, debruçamo-nos sobre os seguintes contos de João do Rio: “Dentro da noite”, “Emoções”, “O bebê de tarlatana rosa” e “História de gente alegre”. A partir desses textos, concentramo-nos em suas estruturas, no papel fundamental dos narradores e nas maneiras diferentes que os textos ficcionalizam o leitor. Por fim, por meio de um trabalho rente a cada conto, indicamos diferentes possibilidades de leituras previstas nas estruturas das narrativas, evidenciando a multiplicidade de apreensões possíveis a partir dos exemplos aqui selecionados.

**Palavras-chaves:** João do Rio, Características Decadentistas, Leitor.

## ABSTRACT

This dissertation proposes some reading possibilities to four short stories, from the book *Dentro da Noite*, published in 1910 by João do Rio, Paulo Barreto's pseudonym. In this regard, we have considered some informations about author's life and literary work, as well as its synchronic and diachronic reception critics, in order to indicate the most relevant lines of the reception of his production. Sequentially, we've discussed about the end of the century context, historic moment when theses narratives were written, considering some decadent aesthetic aspects from Oscar Wilde and J. K. Huysmans' texts. Then, some concepts and figurations about the reader were presented from H. R. Jauss, Vincent Jouve, Umberto Eco and Wolfgang Iser, approaching three different instances: the story, the diegesis and the text's structure. Considering these theoretical-analytical prepositions, we have analyzed the following short stories by João do Rio: "Dentro da noite", "Emoções", "O bebê de tarlatana rosa" and "História de gente alegre", discussing their structures, narrators' roles and the texts' different ways of fictionalizing readers. Finally, specifically in each tale, we have indicated some reading possibilities estimated by the narratives' structures, evidencing the multiplicity of meanings from the selected examples.

**Keywords:** João do Rio; Decadent aesthetic; Reader.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 O AUTOR E A OBRA</b> .....	14
<b>2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE JOÃO DO RIO</b> .....	21
<b>3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DECADENTISMO</b> .....	36
3.1 O diálogo com Huysmans e com Wilde .....	42
<b>4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O LEITOR</b> .....	56
4.1 O que fundamenta a atuação do leitor? .....	58
<b>5 ENTRE OS BOSQUES DE JOÃO DO RIO</b> .....	69
5.1 Leitura inocente e leitura crítica .....	69
5.2 Narrativas de encaixe .....	73
5.3 Possibilidades expressas pelos narratários-personagens .....	76
5.4 A atuação do leitor nos contos .....	82
5.4.1 Dentro da noite .....	85
5.4.2 Emoções .....	98
5.4.3 O bebê de tarlatana rosa .....	111
5.4.4 História de gente alegre .....	123
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	136
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	138
<b>ANEXOS</b> .....	142
Anexo 1: Dentro da noite .....	142
Anexo 2: Emoções .....	148
Anexo 3: O bebê de tarlatana rosa .....	153
Anexo 4: História de gente alegre .....	158

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar quatro contos de João do Rio (principal pseudônimo de Paulo Barreto) a partir da leitura de *Dentro da noite*, uma de suas coletâneas de contos, publicada pela primeira vez em 1910 pela editora Garnier. Escolhemos como *corpus* de análise os seguintes textos: “Dentro da noite”, “Emoções”, “O bebê de tarlatana rosa” e “História de gente alegre”. A partir dessas obras literárias, indicaremos possibilidades de leituras, considerando três aspectos: a figuração do leitor, os vazios que devem ser acionados num processo de interpretação e algumas características consideradas decadentistas nos contos a serem analisados.

Este trabalho é fruto de uma monografia submetida a um curso de especialização, que se propôs a analisar somente dois textos dos quatro anteriormente mencionados: “Dentro da noite” e “O bebê de tarlatana rosa”. Ao considerarmos a comparação realizada entre esses dois textos e ao refletirmos sobre o projeto submetido ao curso Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, percebemos que poderíamos ampliar o *corpus* de análise com a inclusão de contos menos conhecidos do autor, a partir da conseqüente assimilação de maior substância teórica, analítica e, sobretudo, literária, elementos que um trabalho acadêmico deste nível de formação exige.

A manutenção dos dois contos anteriormente analisados e a seleção de dois textos adicionais se basearam na semelhança entre as narrativas, considerando suas possíveis relações, por exemplo, a estrutura, e a temática comum, bem como uma curiosa repetição de personagens: Clotilde e Barão Belfort. Outrossim, tentamos ao mesmo tempo apreender a coletânea como um todo, compreendendo os textos como quadros componentes de uma exposição decadentista, intrínseca à modernidade.

A relevância acadêmica em abordar João do Rio reside em contribuir para o estabelecimento de diferentes olhares ao período denominado pelos manuais de história da literatura como pré-modernismo, o qual expressa multiplicidades literárias merecedoras de atenção. Analisaremos um recorte específico de sua obra, considerando o autor representativo da literatura finissecular produzida no Brasil

Encontramos alguns dos textos abordados neste trabalho pela primeira vez na seleção realizada por Italo Moriconi em *Os cem melhores contos do século XX*,

ainda durante o período de especialização. O efeito dos contos, a partir da experiência da leitura, guiou-nos até os manuais de literatura em busca de informações biográficas, históricas, estéticas e literárias, até nos depararmos com *Dentro da noite*.

Nos manuais, as referências a João do Rio se tornaram escassas, mas apesar da limitação de menções ao escritor, encontramos num primeiro momento o estudo de Carmen Lúcia Tindó Secco (1978) intitulado *Prazer e Morte em João do Rio*, que direcionou toda nossa primeira discussão, embrião deste trabalho. A partir de Secco, acessamos diferentes referências bibliográficas sobre o autor e possibilidades de leituras das obras.

Por outras circunstâncias, numa perspectiva teórica, tivemos contato com teorias sobre a leitura, as quais nos suscitaram inúmeros questionamentos frente à compreensão dos textos de João do Rio. A associação entre o efeito experienciado no momento da leitura literária e uma perspectiva teórica que tratasse desse processo foi inevitável. Assim, este trabalho se estabelece a partir de uma experiência subjetiva e pessoal de leitura, além da tentativa de olhar para o cânone literário brasileiro e lançar luz sobre a figura contraditória de João do Rio, que poderia ter desaparecido dos manuais de nossa história literária, se não fosse por aqueles que o trouxeram à tona na década de 1970, como Neves-Manta, Rosário Fusco, Ronald Carvalho e Brito Broca.

Com o passar do tempo, as expectativas das primeiras leituras foram deixadas de lado devido a mudanças sofridas pela sociedade. Assim, por causa do resgate do escritor carioca a partir do final da década de 1970, a recepção de sua obra passa a ter outras preocupações. Portanto, por meio da mudança do horizonte de expectativas dos leitores, conforme argumentado por Hans Robert Jauss (1994), trazemos à pauta João do Rio.

Os contos aqui abordados são, por si só, múltiplos e complexos para um estudante de literatura. Assim, a partir de uma percepção crítica pautada nas teorias da leitura e na ideia de uma escritura decadentista, outros questionamentos apareceram, desafiando as perspectivas que tínhamos inicialmente. Desse modo, percebemos a necessidade de compreensão do contexto literário da virada do século XX, uma vez que a figuração irônica da elite carioca e o espaço dos marginalizados na sociedade desse período – a rua, a noite –, além da ideia de “modernidade” e a ficcionalização das identidades, que são consideradas

contemporaneamente como minoritárias, são temas que mostram o potencial literário das obras de João do Rio e justificam nosso interesse frente à referida produção.

Esse autor instiga, por meio de sua obra, a discussão sobre literatura e sociedade, dando vida a personagens que são trazidos de um Rio de Janeiro negado pelo discurso oficial. Homossexuais, prostitutas e viciados em jogos, ópio ou éter não apenas se contrapõem à elite carioca artificializada, mas também dialogam ironicamente com uma cidade que está, supostamente, em processo civilizatório, questionando a ideia de progresso. O caráter moderno e/ou modernista dessas discussões revela um *corpus* de análise bastante rico para aprofundamentos de ordem estética, temática e histórico-social.

Primeiramente, apresentaremos a vida e a obra de Paulo Barreto. Na sequência abordaremos a recepção crítica de sua obra a partir de uma perspectiva histórica, assim como propôs Chirley Domingues (1996) em seu artigo intitulado *Chega de saudade*.

Posteriormente, ao considerar o aspecto plural da literatura taxada como pré-modernista no Brasil, articulamos perspectivas teóricas expostas por Orna Messer Levin, Fúlvia Moretto e José Paulo Paes. Elencamos na sequência uma série de características atribuídas à literatura decadentista a partir de duas obras consideradas referenciais: *Às Avessas*, de Huysmans, e *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde.

Refletiremos a seguir sobre a importância do leitor, considerando as discussões da estética da recepção, representada aqui por nomes como Hans Robert Jauss, Vincent Jouve, Umberto Eco e Wolfgang Iser. Desse modo, discutiremos a figuração de narratários em obras literárias, além de abordagens mais conceituais, como as ideias de leitor implícito e leitor modelo, de Iser (1994) e de Eco (2001), respectivamente, com o intuito de considerar a importância da atuação do leitor a partir da estrutura do texto, tendo em vista os conceitos de pontos de indeterminação e atos de determinação de Iser.

Antes das análises propriamente ditas, concentramo-nos na distinção entre leitura inocente e leitura crítica, na perspectiva de discutir sobre a organização das narrativas escolhidas nesta dissertação – histórias que nos relatam outras histórias, discorrendo sobre a estrutura de encaixe, conforme nos aponta Todorov (1970).

Abordaremos a seguir os narradores dos contos, realizando a distinção entre

narradores protagonistas e narradores testemunhas. Ao refletir especificamente sobre o segundo tipo, evidenciaremos sua função dupla nos contos, que é narrar e presenciar as histórias, compreendendo-os como possibilidades de figurações de leitores.

Por fim, indicaremos diferentes possibilidades de leituras das obras literárias em pauta, a partir de quatro diferentes dimensões de atuação do leitor: o enredo, o espaço, a temática e a postura dos personagens, considerando recorrentemente o caráter decadentista das narrativas.

## 1 O AUTOR E A OBRA

Conforme nos aponta Rodrigues (2010), Paulo Barreto nasceu em 05 de agosto de 1881, filho de Alfredo Coelho Barreto e Florência Cristovão dos Santos. O pai, migrante do Rio Grande do Sul, foi para a capital estudar Medicina e Mecânica na Escola Politécnica e, apesar de uma condição financeira limitada, tornou-se um professor respeitado na sociedade carioca. Em 1877, casou-se com Dona Florência, a qual era fruto de um relacionamento que nunca foi oficialmente legitimado, pois o avô materno de Paulo, bacharel em Medicina, casou-se com uma moça da elite carioca e preteriu a mãe de Florência, por ela ser negra e pobre.

Sobre a educação do autor, Rodrigues (2010) admite que Paulo Barreto realizou seus estudos primários com o pai, mencionando que o jovem frequentou o Colégio do Mosteiro de São Bento, para aulas de Língua Portuguesa, ingressando posteriormente no Colégio Pedro II.

Em 1899, o primeiro texto de Paulo Barreto foi publicado em *A Tribuna*: uma crítica à peça *Casa de Bonecas* (1879) de Henrik Ibsen, segundo Rodrigues (2010). Ao que nos parece, o relato de Magalhães Junior, ao criticar o artigo de estreia do jovem autor, não se refere ao mesmo trabalho. De qualquer forma, o biógrafo nos traz algumas impressões dessa produção inicial de Paulo Barreto, citando inclusive uma autocrítica a respeito:

João do Rio não exagerou ao considerar seu artigo de estreia algo idiota. Poderia ter dito mais, qualificando-o de idiota e pedante, por seu ingênuo moralismo e pelo excesso de citações, acompanhadas, às vezes, de uma adjetivação bastante pitoresca. (MAGALHÃES JUNIOR, 1978, p. 20).

Aos 18 anos, a convite de José Patrocínio, Paulo Barreto escreveu para o jornal *Cidade do Rio* e, depois de um curto espaço de tempo, começou a colaborar regularmente com o jornal. Em seus primeiros anos de profissão, publicou nos seguintes periódicos: *Cidade do Rio* (1899-1900), *O Paiz* (1901-1902), além de participações esporádicas em *O Dia*, *Correio Mercantil* e *O Tagarela*.

Nesse período, o jornalista atuou também como crítico literário e não poupou importantes literatos brasileiros da agressividade de sua pena, tecendo análises de textos de Casimiro de Abreu, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Felix Pacheco, Coelho Neto, entre outros; em contrapartida, entre seus elogiados estavam com frequência Aluizio Azevedo e Adolfo Caminha. Via de regra, o jornalista atacou

ferozmente Românticos e Simbolistas e defendeu, com não menos paixão, Naturalistas e Realistas.

Cabe destacar que, durante esse momento, atuou como crítico de arte utilizando o pseudônimo Claude:

Como crítico, adotou o pseudônimo de Claude (usado por Émile Zola, o grande escritor naturalista, na mesma atividade). Sua contribuição mais importante é para as artes plásticas, como a cobertura que fez do Salão de Belas Artes por cinco anos consecutivos. (RODRIGUES, 2010, p. 34).

Sua entrada para o mundo literário foi considerada polêmica na sociedade da época devido à sua criticidade ácida, mas também por causa da intolerância e discriminação que então prevaleciam. Explica-se: Paulo Barreto era obeso, homossexual e mulato, atributos que pautaram constantes julgamentos e desprezos, além de inflamarem críticas a respeito de sua obra. Suas características físicas e sua sexualidade não o credenciaram de imediato à estima da sociedade carioca, que lhe impôs, a princípio, uma posição marginalizada no cenário sociocultural brasileiro. Segundo Magalhães Junior, foi devido a essa postura preconceituosa que ele foi rejeitado pelo Barão do Rio Branco para ingressar no Itamarati:

Naquele momento, Rio Branco estava organizando importante missão à Colômbia sob a chefia do deputado federal Enéias Martins. Tal comissão se incumbiria de iniciar negociações com vistas à fixação da fronteira brasileiro-colombiana. Paulo Barreto sabia francês e tinha, talvez, muitas das qualidades que o chanceler encontrara noutros candidatos. Menos as namoradas e a boa estampa, pois desde jovem tendia à obesidade, e era indistintamente amulatado. Ora, um dos caprichos do barão era o de escolher homens alvos, que ao seu ver dessem no estrangeiro uma impressão mais lisonjeira, embora mais falsa do Brasil, como se fôssemos uma nação de arianos dolicocefalos, nunca de brancos, caboclos, negros e mestiços, como realmente somos, sem disso tirarmos motivos nem de orgulho, nem de humilhação. (MAGALHÃES JUNIOR 1978, p. 30-31).

De acordo com Rodrigues (2010), em 1903, Paulo Barreto entrou para *Gazeta de Notícias* por indicação de Nilo Peçanha e foi escrevendo para esse jornal que o autor se consolidou no mundo jornalístico por meio de seu pseudônimo mais conhecido: João do Rio. Segundo Antelo (1997), a influência francesa sobre sua obra pode ser percebida pela escolha do pseudônimo: uma possível referência a Jean de Paris<sup>1</sup> ou ao próprio Jean Lorrain<sup>2</sup>. Esse teórico defende que João do Rio

<sup>1</sup> Pseudônimo de Napoléon-Adrien Marx, jornalista do *Le Figaro*.

<sup>2</sup> Pseudônimo de Paul Alexandre Martin Duval, um escritor francês da [Belle Époque](#) de [Paris](#).

efetuou uma releitura de determinadas referências da literatura europeia; em contrapartida, outros críticos afirmaram por muito tempo que tal releitura não passou de plágio, questionando a relevância histórica de sua obra – é o caso de Gentil de Faria, autor de *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” brasileira*, de 1988.

Uma das obras que sofreram esse tipo de questionamento foi a coletânea de reportagens intitulada *As religiões do Rio (1904)*, imediatamente associada à obra de Jules Bois, *Les petites religions de Paris*, publicada dez anos antes. Apesar da crítica, a coletânea é considerada a primeira grande obra de João do Rio e a responsável por levá-lo a publicar na revista *Kosmos*. A obra investiga diferentes religiões e seitas existentes na *Belle Époque* carioca, escondidas entre os becos e morros da cidade que se modernizava, evidenciando uma singular riqueza de crenças e culturas no Rio de Janeiro finissecular:

O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa. Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á. São swendeborgeanos, pagãos literários, fisiólatras, defensores de dogmas exóticos, autores de reformas da Vida, reveladores do Futuro, amantes do Diabo, bebedores de sangue, descendentes da rainha de Sabá, judeus, cismáticos, espíritas, babalaôs de Lagos, mulheres que respeitam o oceano, todos os cultos, todas as crenças, todas as forças do Susto. (BARRETO, 1976, p. 1).

Em 1905, Paulo Barreto publicou as reportagens que fazem parte de *O momento literário* na *Gazeta de Notícias*. Segundo Antelo (1997), o autor se destacou neste ano pela pronúncia de algumas de suas primeiras conferências, entre elas “A rua”, que foi proferida na inauguração da Avenida Central. Ainda nesse ano, Paulo Barreto candidatou-se pela primeira vez para a Academia Brasileira de Letras (ABL) e em 1906 iniciou suas atividades no teatro, escrevendo a peça *Chic-Chic*, a qual não foi tão bem recebida pelo público, assim como o drama *Clotilde* no ano seguinte.

*O momento literário* só foi publicado em volume em 1907. Trata-se de uma coletânea de entrevistas já publicadas que se basearam num inquérito em torno do contexto da produção literária e jornalística no Brasil. Essa obra foi planejada a partir da percepção do próprio autor, em diálogo com Medeiros e Albuquerque, sobre as expectativas do público leitor da época. Ao justificar sua proposta, João do Rio argumenta que:

O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionais são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite de saber, de estar informado, de ser conhecedor são os primeiros sintomas da agitação e da nevrose. Há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo às origens, desventramos os ídolos, vivemos com eles. A curiosidade é hoje uma ânsia...

[...]

— Mas que quer o público? Qual é essa nova curiosidade? (RIO, 1907, p. 2).

*O momento literário* retrata a relação entre os escritores brasileiros da época, denunciando inclusive os bastidores conturbados desse contexto. O silêncio de literatos reconhecidos e o debate profundo de tantos outros tornam o estudo um documento histórico relevante deste período específico.

Ainda em 1907, Paulo Barreto tentou entrar novamente na ABL, pretensão não realizada devido à sua idade, profissão e, principalmente, seu estilo de vida. Os acadêmicos, liderados por Machado de Assis, são apresentados por Rodrigues (2010) como conservadores demais para admitir João do Rio como um de seus colegas.

Em 1908 foi editada e publicada *A alma encantadora das ruas*, uma coletânea de crônicas escrita entre 1904 e 1907, publicadas na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*. Esses textos denunciavam de maneira irônica as mazelas da sociedade carioca por meio de relatos que questionam o Rio de Janeiro moderno e ideal, aparentemente distante das ruas percorridas pelo jovem escritor:

Oh! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 1995, p. 7).

Antelo, ao mencionar essa obra, aborda a relevância da rua para a ficção de João do Rio, argumentando que “Ela transforma as normas e a gramática, tudo acolhe e até consagra o medíocre. Alimenta-se do sofrimento e conduz ao crime” (ANTELO, 1989, p. 13-14).

Nesse ano ainda (1908), João do Rio traduziu a obra *Salomé* de Oscar Wilde para a Língua Portuguesa e realizou sua primeira viagem para Europa:

Tomou um navio da Mala Real Inglesa e lá se foi, a caminho de Lisboa. Nos dois primeiros artigos que enviou à *Gazeta de Notícias* falou da viagem, da intimidade de bordo, dos divertimentos oferecidos aos passageiros entediados com a monotonia do alto mar, tudo isso entremeadado de expressões em francês e em inglês. (MAGALHÃES JUNIOR, 1978, p. 94).

Em 1909, em parceria com Viriato Correia, publicou um livro infantil intitulado *Era uma vez* e também produziu uma coletânea de crônicas chamada *Cinematógrafo*. Nesta obra, João do Rio reuniu textos elaborados a partir da velocidade dos tempos modernos, considerando a influência das novas tecnologias para sua escrita literária, conforme nos aponta Flora Süssekind em estudo intitulado *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*: “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras: essas analogias que orientam o volume *Cinematógrafo* e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista” (SÜSSEKIND, 1987, p. 47). Ainda em 1909, Paulo Barreto perdeu o pai e se tornou provedor de sua mãe.

O ano de consagração do autor é em 1910, quando ele conseguiu a tão desejada cadeira da ABL e publicou seu livro de contos mais expressivo: *Dentro da noite*. A coletânea coroa a primeira fase artística do escritor, que é reconhecida pelos críticos como a mais produtiva e mais significativa de sua obra, haja vista o posicionamento de Antonio Candido (1978). *As religiões do Rio*, *A alma encantadora das ruas* e *Dentro da noite* são também considerados por Paes (1985) os livros mais relevantes do escritor. Desse modo, destacamos a origem do *corpus* de análise desta dissertação, considerando-os como literatura já amadurecida de João do Rio.

Ao ingressar na ABL, Paulo Barreto foi atacado em razão de sua orientação sexual. Muitos são os exemplos de manifestações desta ordem que questionam sua capacidade de figurar entre os nomes mais importantes de nossa literatura. No entanto, apesar das críticas, ainda em 1910, João do Rio publicou o romance *A profissão de Jacques Pedreira* e pronunciou a conferência “A delícia de mentir”, em São Paulo, além de viajar novamente para Europa. Os biógrafos de Barreto nos informam ainda que em 1911 ele começou a colaborar no jornal *A Noite*, traduziu *O retrato de Dorian Gray* e assinou a coluna *Os dias passam*. A esta altura, devido principalmente às traduções de Wilde, sua popularidade acontece, de um lado, pela aversão preconceituosa dos mais conservadores e, de outro, por um reconhecimento do grande público e de muitos literatos.

No ano seguinte, João do Rio voltou a produzir teatro e foi reconhecido

também nesse gênero. *A bela madame Vargas* (1912) foi apresentada no Brasil com grande sucesso e, no ano seguinte, em Portugal com a mesma recepção; no mesmo período ele ainda publicou sua coletânea de crônicas *Os dias passam* e assinou com outro pseudônimo, Joe, as colunas *O instante* e a *Margem do dia*.

Paulo Barreto, a partir de uma preocupação política, publicou em um periódico chamado *A Ilustração Brasileira*. A respeito desse momento, Rodrigues menciona a alteração na qualidade de sua obra: “No primeiro ano e meio só publicou dois contos e duas crônicas que julgasse dignos de ser incluídos em volume. E mesmo assim, deixam bastante a desejar diante de sua produção anterior”. (RODRIGUES, 2010, p. 176).

Já renomado internacionalmente, o jornalista visitou a Argentina em 1915 e, em seguida, começou a escrever para o jornal *O Paiz*, na coluna *Pall-Mall Rio*, publicada em coletânea posteriormente. Joe voltou a colaborar em *O Instante* e Paulo Barreto redigiu na revista luso-brasileira *Atlântida*, em parceria com o escritor português João de Barros.

Antelo (1997) afirma que em 1916, como José Antonio José, outro pseudônimo, Paulo Barreto escreveu para *A revista da semana*, em coluna denominada *A semana elegante*; Seu texto *Um chá das cinco* foi encenado no Teatro Municipal; como Villas Boas & Co, assinou as *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Além disso, os biógrafos de João do Rio relatam que nesse mesmo ano, Humberto Campos, por meio da coluna *Pele-Molle de João Antônio João* e outros textos satíricos, atacou Paulo Barreto, utilizando a coluna *O imparcial*:

Uma das pessoas que mais se irritaram com as ostentações mundanas de José Antônio José foi Humberto de Campos, que jamais perdoara a João do Rio o ar sobranceiro com que este o tratara, em fins de 1912. Quatro anos depois, o modesto funcionário burocrático começara a adquirir prestígio na redação de *O Imparcial*, onde não tardaria a se impor como autor de historietas de cunho anedótico, por vezes escabrosas, publicadas sob o pseudônimo de Conselheiro X. X. Antes disso, porém, conquistou evidência através de uma série de paródias ao “Pall-Mall-Rio” (MAGALHÃES JUNIOR, 1978, p. 268).

Em 1917 foram publicadas duas coletâneas de crônicas, *Pall-Mall Rio* e *No tempo de Venceslau*, e proferidas as conferências de *Sésamo*. Nesse momento, o jornalista atuou também como fundador e presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Segundo Antelo (1997), no ano seguinte, Paulo Barreto se tornou sócio do

*Rio-Jornal*, assinando a coluna teatral com o pseudônimo Máscara Negra. Nesse mesmo ano ainda foi publicado o romance *A correspondência de uma estação de cura* e, em 1919, mais uma coletânea de contos: *A mulher e os espelhos*. Em 1920 fundou o jornal *A Pátria* e em 1921 publicou dois livros: *Ramo de Loiro* e *Rosário da Ilusão*. Foi nesse mesmo ano que faleceu Paulo Barreto.

Seu enterro foi concorrido e, de certa forma tumultuado, tendo em vista a popularidade de sua obra e das diferentes personagens que criara para si mesmo. Mesmo em meio a comoções naturais de um momento fúnebre, os críticos de Paulo Barreto não o perdoaram. É emblemático o comentário artificialmente jornalístico de Antônio Torres a respeito da morte do ainda jovem João do Rio, a esta altura uma celebridade nacional:

Eu não estava no Rio, quando morreu Paulo Barreto de abjeta memória. Mas de longe ou de perto, procuro sempre acompanhar com atenção os eventos da pátria. [...] Paulo Barreto foi uma das criaturas mais vis, um dos caracteres mais baixos, uma das larvas mais nojentas que eu tenho conhecido. Não tinha senso moral. Não tinha sentimentos cavalheirescos. Não tinha a menor noção de brio. Nunca pôde aprender a significação da palavra dignidade. Além de um talentozinho seco e fosforescente, o que ele possuía era uma instrução muito falha e uma avidez de dinheiro. (TORRES apud BROCA, 1960, p. 354).

João do Rio não passeou apenas pelas ruas da metrópole, divagou também por vários campos do conhecimento, da cultura, da sociedade e da política. No teatro, importou-se com a condição de sua classe, liderando movimentos a favor dos profissionais envolvidos. Na música, apoiou os ritmos e eventos populares, como o carnaval, repudiado por tantos de seus contemporâneos. Paulo Barreto se preocupou realmente com os problemas sociais, destacando-se como jornalista interessado, testemunha crítica de sua época. Relatou, denunciou, viveu e, principalmente, retratou à sua maneira o Rio de Janeiro, cidade irremediavelmente inscrita num processo vertiginoso e paradoxal de modernização e crise. O autor fez, de sua realidade, ficção e, de sua pessoa, diferentes personagens.

## 2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE JOÃO DO RIO

Para que possamos compreender o alcance da obra de João do Rio, resgatamos diferentes recepções da produção literária do autor. Esta escolha foi inspirada na proposta de Domingues (1996), que se dedicou de maneira distinta a uma tarefa semelhante.

Vamos nos concentrar primeiramente nos críticos contemporâneos de Paulo Barreto, com o objetivo de refletir sobre a recepção imediata à publicação de suas obras. Em um segundo momento, abordaremos algumas de suas recepções julgadas relevantes ao longo do tempo.

Acreditamos, a partir de Jauss, que para uma reconstituição plausível da crítica destinada a Paulo Barreto precisamos traçar dois caminhos distintos: um que a observe sincronicamente e outro que a estabeleça a partir de uma sequência diacrônica:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições [...]. (JAUSS, 1994, p. 35).

Esse interesse acontece a partir da possível posteridade da obra de João do Rio. Tentaremos observar, por meio do olhar diacrônico, diferentes apreensões de textos do autor em momentos distintos. Tal procedimento está fundamentado numa concepção de história de literatura que privilegia os leitores e atribui a eles a função de estabelecer a relevância estética e temática de determinada obra literária com o passar dos anos.

Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida que em sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepuja-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra [...]. (JAUSS, 1994, p. 26).

A recepção sincrônica, contemporânea às primeiras publicações de obras de João do Rio, se baseia, entre outras referências, em trechos do inquérito proposto

pelo próprio autor a respeito do contexto literário do Brasil em 1905: *O momento literário*. O projeto foi pautado em cinco questões direcionadas a diferentes autores que compunham o cenário literário brasileiro, sendo verificáveis algumas exceções, como a de Lima Barreto e a de Monteiro Lobato. Para que possamos entender melhor a obra, reproduzimos abaixo sua estrutura:

Para sua formação literária, quais os autores que mais contribuíram?

— Das suas obras, qual a que prefere?

Especificando mais ainda: quais, dentre os seus trabalhos, as cenas ou capítulos, quais os contos, quais as poesias que prefere?

— Lembrando separadamente a prosa e a poesia contemporâneas, parece-lhe que no momento atual, no Brasil, atravessamos um período estacionário, há novas escolas (romance social, poesia de ação, etc.) ou há a luta entre antigas e modernas? Neste último caso, quais são elas? Quais os escritores contemporâneos que as representam? Qual a que julga destinada a predominar?

— O desenvolvimento dos centros-literários dos Estados tenderá a criar literaturas à parte?

[...]

O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária? (RIO, 1907, p. 3)

*O momento literário* aborda diferentes questões em torno da produção literária da época. Estão presentes nessa obra a ideia de nacionalidade, a noção de nascimento e de estabelecimento das atividades literárias no Brasil, além de preciosos apontamentos em torno da profissionalização trazida pelo jornalismo, ponto “capital” da proposta, segundo o próprio João do Rio.

A maioria das respostas efetuadas pelos entrevistados não listam João do Rio como nome importante de nossa literatura, isso talvez, em certa medida, pelo momento em que foram realizadas as entrevistas (1905), quando Paulo Barreto não tinha um volume de publicações expressivo, compondo um grupo ainda marginal de jovens autores.

De qualquer forma, o incômodo de alguns nomes já estabelecidos na literatura brasileira é evidente. Isso fica claro quando observamos indícios das relações conflituosas entre os escritores da época no próprio texto, ao passo que a ausência de respostas de grandes ícones literários revela o desconforto causado pelo jovem jornalista a alguns importantes escritores contemporâneos ao autor, como Machado de Assis. João do Rio faz questão de reclamar sua falta:

[...] A sensibilidade grande é a do ilustre mestre Machado de Assis. Quando fui pessoalmente levar-lhe o inquérito, o admirável escritor recebeu-me com um acesso de gentilezas, que nele escondem sempre uma pequena

perturbação.

— Um inquérito? Pois não: às suas ordens, com todo o gosto.

Passaram-se os dias. Voltei à carga.

— Francamente, disse-me o autor do *Brás Cubas*, o assunto é grave, é muito grave. Mas eu respondo, respondo quando tiver ânimo para escrever.

Logo os amigos e admiradores do mestre disseram-me:

— Perdes o tempo, o Machado não responde... (RIO, 1907, p. 98-99).

A respeito do reconhecimento de Machado de Assis em relação à obra de João do Rio, Rodrigues (2010) aponta um episódio bastante peculiar, relatado por Luís Edmundo em seu livro *Rio de Janeiro de meu tempo*. Trata-se de uma consulta da mãe de Paulo Barreto ao expoente da literatura nacional: Dona Florência solicita uma avaliação pública de Machado de Assis em relação à produção de seu filho. Frente a esse encontro embaraçoso, o autor de *Dom Casmurro* se limita a ser educado:

— Que juízo faz o senhor do talento do meu filho?

Machado de Assis não conhecia D. Florência e ficou, por isso, num momento, indeciso. Ela, porém, compreendendo a causa daquela indecisão, explicou-se melhor:

— Meu filho é o Paulo Barreto, João do Rio, esse jovem que o senhor deve conhecer e que anda a publicar crônicas pela *Gazeta de Notícias*...

Machado de Assis, que quase nada lera, então, de João do Rio, arregalou os olhos, e, num gesto largo, abrindo os braços, dando mostras de homem comovido, gentilmente, murmurou-lhe em surdina:

— Oh! Minha senhora, mas, seu filho... é o meu mestre... (EDMUNDO, 2003, p. 438).

Em *O momento literário*, no entanto, Paulo Barreto não se contenta com o silêncio irônico e com as desculpas injustificadas de alguns de seus colegas. Apesar de ser tratado como um escritor menor, por vezes oportunista, o autor se posiciona à sua maneira e responde às ausências categoricamente:

Mas, ainda assim, apesar de não ter essas curiosas opiniões e as luzes de conceitos superiores, catalogando as pessoas que não tinham recusado a formação de um livro — idêntico a muitos outros — do estrangeiro, eu tive a certeza de que ia assinar um livro feito à custa do escol literário brasileiro.

E só não tive a vertigem porque, obrando assim, estava de acordo com o mestre Machado de Assis, pois não dava opinião minha e definitiva; estava de acordo com o Sr. Graça Aranha, pois escrevia pouco; e ainda estava de acordo com o venerável Sr. José Veríssimo, porque realizava, embora sem as suas letras, a sua mais exata previsão interna nestes últimos três lustros... (RIO, 1907, p. 99).

A entrevista de Olavo Bilac é repleta de detalhes que deixam clara a admiração de João do Rio pelo poeta. A carta é apinhada de pormenores que

evidenciam um jornalismo literário impressionista; um registro de um jovem escritor em contato com um de seus ídolos. Apesar do clima amigável entre os escritores, o último trecho da entrevista é relevante: um conselho, um arrependimento do poeta, um registro de recepção:

[...] Ah! Meu amigo! Para mim esta é a última etapa do aperfeiçoamento, e o jornalismo é um bem.  
Parou, foi até a janela, olhou o céu, que escurecera pronunciando chuva. Toda a sua figura transpirava simpatia harmoniosa. E, de entre as cortinas cor de leite, uma outra voz grave vibrou, cheia de melancolia:  
“Oh! sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: 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. 07).

Sílvio Romero responde ao inquérito por meio de uma carta, inicialmente com alguma resistência, adotando posteriormente um tom vaidoso e nacionalista. Esse crítico responde sutilmente ao pressuposto da literatura de Paulo Barreto, ao negar que ela esteja inserida num movimento decadentista:

O terceiro ponto do questionário se me antolha coisa para ser discutida em estudo aprofundado.  
O momento atual parece-me um momento de simples *parada*, **não de decadência**.  
O mesmo se deu em começos do século XVIII depois de Gregório de Matos e Antônio Vieira, que se pode considerar brasileiro pela ação; o mesmo nos princípios do século XIX, após o surto da *escola mineira*. É o que se nota na própria Europa.  
Fazendo mais de perto a distinção da *poesia* e da *prosa*, não me parece que esteja esta pujante no momento de agora e a outra decadente. (RIO, 1907, p. 17, grifo nosso).

Osório Duque Estrada registra com ironia sua recepção de autores da época, incluindo muito provavelmente o próprio João do Rio. Logo no início de sua descrição, Paulo Barreto relata a resposta de Duque como “rápida e cortante”. Ao se referir às literaturas constituídas nos estados, Duque Estrada ataca: “[...] a inspiração literária, para consumo de todo o Brasil, continua a ser importada de França, e chega muito deteriorada pelos imitadores sem talento, principalmente de Verlaine” (RIO, 1907, p. 64). A referência a Verlaine é intencional, pois se trata de um poeta francês, considerado importante referência para a literatura decadentista.

Nestor Vitor reconhece por fim o talento de João do Rio, citando sua obra *As religiões do Rio* e o próprio inquérito, colocando o jornalista carioca como escritor representativo de seu tempo:

Além desses, há outros que igualmente vêm a sua hora, porque nascem das circunstâncias da ocasião. Por exemplo, produto da indecisão ou perplexidade de que falei, e do nervosismo que ela determina, está-se criando em todo o mundo um novo ramo literário, que, bastardo como seja, merece no entanto esse nome, quando praticado por homens de talento e de capacidade artística. Refiro-me à literatura de informação aos produtos de interessantes reportagens, primeiro publicadas na imprensa e depois coligidos em volume, abrangendo os mais vários e, às vezes, os mais curiosos e importantes assuntos. Ora, *As Religiões no Rio* e este livro em que v. me dá a honra de colaborar pertencem ao gênero, e, como eu já disse noutra ocasião, não encontram competidores no nosso meio. De modo de que v. também se pode dizer que é legitimamente um representativo. (RIO, 1907, p. 38-39).

Além dos trechos citados em *O momento literário*, trazidos por nós como pequenos registros de recepção, Domingues (1996) aponta outros contemporâneos que comentaram de maneira veemente a obra e a figura de Paulo Barreto.

Süssekind (1987) ressalta as críticas ‘ferinas’ de Lima Barreto à imprensa carioca e, por consequência, aos autores que a representavam, como João do Rio. Com isso é importante lembrar como Domingues (1996) e Costa (2005) destacam o comportamento de Lima Barreto no contexto jornalístico-literário carioca, citando o personagem Raul Gusmão, do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, como uma sátira ao autor de *Dentro da noite*:

O autor não tinha cacife para peitar os medalhões da literatura e do jornalismo, como João do Rio, que na obra tem seu nome trocado para Raul de Gusmão [...], e pagou caro por fazê-lo logo de cara. Por décadas, o nome de Lima Barreto foi banido do *Correio da Manhã* por causa deste romance à *clef* que descrevia em detalhes nada edificantes os bastidores da redação do jornal e as armações de seu dono, Edmundo Bittencourt. [...] (COSTA, 2005, p. 61).

Assim, a ficção de Lima Barreto se torna ao mesmo tempo um registro de recepção e um apontamento de incômodo com o modo de vida de João do Rio. Notemos como o foco da crítica passa por questões em relação à escrita do autor, mas de fato se dirige ao comportamento de Paulo Barreto, ironizado devido à sua homossexualidade:

— É, e parece que faz prosperar o seu talento com práticas suspeitas.  
 — É verdade o que se diz por aí dele? indagou a meia voz o solicitador.  
 — Não sei, nunca vi, mas, no domingo, nós... — não foi Caminha?  
 Fiz um sinal afirmativo e o meu amigo continuou:  
 — ... no domingo vimo-lo entrar numa hospedaria da Rua da Alfândega com um fuzileiro naval.  
 — Qual, disse Leiva, não creio. Ele faz constar isso e faz suspeitar, para se ter em melhor conta o seu talento. O público quer que todo talento artístico

tenha um pouco de vício; aos seus olhos, isso o aumenta extraordinariamente, dá-lhe mais valor e faz com que o escritor ganhe mais dinheiro.

— Como é então que entrou na hospedaria? indagou Marques.

— Tinha-nos visto e, mediante uma gorjeta, obrigou o soldado a prestar-se ao papel...

Aquilo é o gênio do *reclame*. (BARRETO, 1995, p. 47).

Não somente sua proposta literária é julgada, mas também características menos importantes para uma apreciação estética, como seu comportamento social, sua orientação sexual ou sua aparência física. Domingues indica, por exemplo, a impressão de Leal de Souza a respeito da polêmica posse na ABL em 1910:

Dizem, em resumo, que o novo imortal acadêmico é literariamente um zero e não tem existência real nas letras, mas todos o vêem; e que é absolutamente nulo, sendo certo, porém, que o invejam com raiva os que proclamam sua absoluta nulidade. (LEAL SOUZA apud DOMINGUES, 1996, p. 139).

Fica clara aqui a confusão entre a vida e a obra do autor e a vaidade da crítica contemporânea a João do Rio. Percebemos, a partir das respostas de Silva Ramos ao inquérito, que as impressões de determinados autores passam necessariamente pela relação pessoal entre os críticos e os escritores das obras em pauta:

Se polêmicas houvesse, é claro que a razão estaria com certeza da parte dos que pensam como eu, e que seriam eles os vencedores; porque muito há que eu estou convencido desta verdade profundíssima, que constitui o princípio fundamental da crítica entre nós: os nossos amigos são uns gênios, os outros são todos uns alarves. (RIO, 1907, p. 38-39).

Desse modo, indicamos o terreno movediço em que pisamos quando nos propomos a compreender a recepção de João do Rio, por meio de registros sincrônicos à sua produção. Nessa direção, Antonio Candido (1978) resgata em seus escritos intitulados *Radicais de ocasião* uma das recepções mais solidárias a João do Rio entre seus contemporâneos: a crítica de Elísio de Carvalho. Esse escritor é elogioso ao colega a quem admira:

Artista bizarro, atormentado e cintilante, admirável como Jean Lorrain e paradoxal como Oscar Wilde, — seus mestres, voluptuoso, requintado, perturbante e decadente, nostálgico como um lírico e impulsivo como um bárbaro, ao mesmo tempo místico como Verlaine e pagão como d'Annunzio [...] o cronista elegante, e o mais singular, das luxúrias, das perversões, das vesânicas, das sensualidades, das bizarras inconfessáveis e das grotescas vaidades da nossa gente. (CARVALHO apud CANDIDO, 1978, p. 196).

Medeiros e Albuquerque em seu livro *Páginas de crítica* dedica uma seção para comentar suas impressões de *Pall Mall Rio* e, ao contrário da opinião de muitos, a sua apreciação é absolutamente elogiosa ao colega:

No entanto, depois de lida essa obra (si realmente se lhe pôde chamar uma 'obra'), fica-se com a impressão de que do grande e forte e variado trabalho de Paulo Barreto, esse será entre outros, um dos livros *que ficarão*. (ALBUQUERQUE, 1920, p. 133).

Oswald de Andrade também leu João do Rio e tinha do cronista boa impressão, entendendo-o a partir de um caráter "pitoresco". Para discorrer sobre esse raciocínio, Cardoso (2012) se utiliza de um comentário feito pelo modernista em Paris, no qual qualificou a obra *As religiões do Rio*:

Embora reconheça o valor documental da obra de João do Rio, na edificação do modernismo brasileiro, o escritor paulista em Paris o exclui do cânone da "geração construtora". Nisso, consiste um problema para a crítica de João do Rio, ao mesmo tempo em que essa negativa oswaldiana nos obriga a rever a crítica modernista empreendida por Oswald de Andrade. (CARDOSO, 2012, p. 43)

Quando nos propomos a discutir as leituras de João do Rio efetuadas ao longo da história, estabelecemos um caminhar diacrônico, conforme nos propunha Jauss (1994). O primeiro registro que encontramos por meio de referenciais bibliográficos já experimentados por Rodrigues (2010) é uma comparação entre Machado de Assis e João do Rio, realizada por Ronald Carvalho:

Machado de Assis não era um puro mental, não tinha, por exemplo, o brilho dos punhaes com que a perversidade galante e fascinadora de João do Rio costumava apresentar-se. Entre um e outro vai a diferença que afasta Juvenal de Petronio. Um sorri para se castigar, o outro para se divertir. Na obra de João do Rio ha um perfume capitoso de sensualismo e decadência, um pouco de orientalismo exquisito e precioso, ha mesmo riqueza, e, por vezes, exuberância. (CARVALHO, 1937, p. 313). (SIC)

Mario de Andrade também publiciza sua leitura da obra de João do Rio no *Diário de Notícias*, em 1939. Notamos que ao abordar a obra de Machado de Assis, Andrade valoriza o potencial do jornalista carioca, entre outros escritores, em ficcionalizar a sociedade fluminense na virada do século:

Machado de Assis ancorou fundo as suas obras no Rio de Janeiro histórico que viveu, mas não se preocupou em nos dar o sentido da cidade. Na

estreiteza miniaturista das suas referências na sua meticulosidade topográfica, na sua historicidade paciente se percebe que não havia aquele sublime gosto da vida de relação, nem aquela disponibilidade imaginativa que, desleixando os dados da miniatura, penetra mais fundo nas causas intestinas, nas verdades peculiares, no eu irreconciliável de uma civilização, de uma cidade, de uma classe. Por certo há muito mais Rio nos folhetins de França Junior ou de João do Rio, há muito mais o “quid” dos bairros, das classes, dos grupos, na obra de Lima Barreto ou no Cortiço. (ANDRADE, 1993, p. 57-58).

Essa compreensão de Mário de Andrade permanecerá por muito tempo vinculada à literatura de João do Rio. Muitos dos trabalhos que se dedicam à obra de Paulo Barreto, mais próximos à contemporaneidade, abordam a sua capacidade de “retratar” o Rio de Janeiro, considerando esse aspecto como uma das características mais relevantes encontradas em sua produção literária.

Ao caminharmos entre as críticas sobre a recepção de sua produção, acessamos o trabalho de Inaldo Neves-Manta intitulado *A arte e a neurose de João do Rio*, publicado pela primeira vez na década de 1940. Esse pesquisador leu a obra de Barreto a partir de conceitos da Psiquiatria:

João do Rio, entretanto, com a sutil perspicácia de uma individualidade superiora, soube aproveitar-se dessas manifestações onímodas da anomalia humana, para retirar os efeitos mais empolgantes e as figuras mais belas de sua obra de escritor: assim, do mais depravado vício como da mais profunda degenerescência, extraía efeitos de sensação. E sem ser dogmático como os doutores, vibrante porém como verdadeiro artista, construía um busto ou modelava um grupo, os quais, parados ou em movimento, são ainda hoje como natureza viva, pela agitação e vitalidade permanentes. (NEVES-MANTA, 1976, p. 112).

Posteriormente, notamos a importância do reconhecimento de Rosário Fusco para os estudos que se sucederam a respeito de João do Rio. Segundo Candido (1978), Fusco foi o primeiro crítico a salientar a importância do cronista para a literatura brasileira, reestabelecendo a justiça em relação à sua obra:

Discutido, negado, caluniado, elogiado, João do Rio conseguiu transpor o seu tempo. Essa é que é a verdade. E quando lemos as reportagens modernas que os jornais de hoje publicam, entrevistando os padeiros, pescadores, o homem do realejo ou a mulher que vende bilhetes, o chofer de taxis ou o fotógrafo dos jardins sem flores da cidade, nem sempre o jornalista sabe que está repetindo João do Rio, que é uma “escola” de João do Rio que ele está perpetuando para aumentar a sua glória ou para compensar o descaso com que o tratamos. Descaso ou ignorância. (FUSCO, 1940, p. 220).

Fusco leva em consideração, portanto, a contribuição de João do Rio como jornalista, a mesma relevância apontada por Brito Broca (1960). Dessa percepção,

que se orientou entre a literatura e o jornalismo, constitui-se uma importante perspectiva de recepção.

É difícil distinguir nessas páginas escritas quase ao correr da pena, ao trepidar dos linotipos e às fumaçadas de um cigarro, onde termina o jornalismo e começa a literatura. João do Rio conseguia realizar, freqüentemente, um acôrdo entre as duas formas de atividade intelectual. [...] (BROCA, 1960, p. 249)

As discussões levantadas por Broca são de suma importância para o resgate da obra de João do Rio. Reconhecer Barreto como nome pioneiro do jornalismo e, especificamente, do jornalismo literário é algo singular para os estudos sobre sua obra:

O cronista por excelência do “1900” brasileiro seria Paulo Barreto (João do Rio). E uma das principais inovações que êle trouxe para nossa imprensa literária foi a de transformar a crônica em reportagem — reportagem por vêzes lírica e com vislumbres [...]. Foi essa experiência nova que João do Rio trouxe para a crônica, a do repórter, do homem que, freqüentando os salões, varejava também as baiúcas e as tavernas, os antros do crime e do vício. [...] A crônica deixava de se fazer entre as quatro paredes de um gabinete tranqüilo, para buscar diretamente na rua, na vida agitada da cidade o seu interêsse literário, jornalístico e humano. (BROCA, 1960, p. 247). (SIC)

Fusco e Broca permitiram que a obra de Paulo Barreto não se perdesse no esquecimento do público. Dentre outros poucos registros, são representantes da fase de sua recepção que Camilotti denomina “silêncio ou interdito em relação a sua produção” (CAMILOTTI, 2004, p. 18).

Luiz Martins é outro importante estudioso do escritor, devido ao resgate e ao tratamento respeitoso que ele impôs à produção João do Rio. É interessante observarmos que Martins percebe, assim como Mario de Andrade, a relevância da cidade do Rio de Janeiro para a obra literária desse escritor, evidenciando a multiplicidade da cidade ali figurada:

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, 2000, p. 14).

A partir do final da década de 1970, os estudos sobre João do Rio se multiplicaram. Encontramos, nesse contexto, a dissertação de mestrado de Carmen Lúcia Tindó Secco. Trazemos do início de sua análise uma perspectiva crítica sobre

a obra de Paulo Barreto, na qual a estudiosa define a produção do escritor a partir de um caráter dualista:

O discurso de João do Rio denuncia o Rio dos *subways* das fúrias do Recreio e dos bairros pobres da cidade, não deixando também de focalizar uma nobreza decadente e os *nouveaux-riches* que se aglomeravam em torno das confeitarias que nasciam juntamente com a abertura da Avenida Central. Mostra, assim, as duas faces do Rio: a que se transformava com o nascente processo de industrialização que surgia no Brasil no início do século, e aquela que se mantinha marginalizada desse processo social. (SECCO, 1978, p. 31).

Antonio Candido admite a importância de João do Rio para a literatura nacional, tendo em vista seu potencial literário multifacetado, destacando o caráter problematizador da obra, no que se refere aos temas sociais. O crítico inclusive defende a capacidade do jornalista em trazer à tona as mazelas sociais de modo peculiar, superando escritores que admitiam esta intenção:

Essa volta é justa, porque 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 no que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo; [...] (CANDIDO, 1978, p. 197).

O primeiro estudo biográfico de Paulo Barreto é datado de 1978, escrito por Magalhães Junior, intitulado *A vida vertiginosa de João do Rio*. O estudioso divide os fatos históricos da vida e obra do autor em vinte e cinco itens, em ordem cronológica de maneira organizada. Em alguns momentos, apesar de questionáveis, registros de recepção são expressos pelo biógrafo, como a interpretação proposta a respeito de um dos contos mais famosos de João do Rio, *O bebê de tarlatana rosa*:

O conto de João do Rio parece ser, no fundo, uma transposição dos problemas pessoais do autor, na caçada noturna aos parceiros. E aquele rosto roído pela chaga maligna, pela úlcera fagedênica, equivaleria em termos de simbologia literária, à sua obesidade e sua calvície, ambas em progresso. (MAGALHÃES JUNIOR, 1978, p. 140).

Outra leitura questionável dessa época é o estudo de Gentil Faria, provavelmente inspirado num artigo de Brito Broca (1960) intitulado *João do Rio revela Oscar Wilde*. Na esteira de Broca, Faria escreveu um livro atrelando a produção de Paulo Barreto ao autor irlandês: *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira* (1988). O estudo se baseia nas ideias de influência, imitação e plágio de autores europeus como supostamente inerentes à obra de João

do Rio, principalmente Oscar Wilde:

O cronista, que tanto procurou seguir a estética wildeana, granjeou fama e inúmeros inimigos tal qual seu maior ídolo. Tudo de Wilde foi absorvido pelo brasileiro, até o homossexualismo com que escandalizou o ambiente provinciano do Rio de Janeiro da “belle époque”, seguindo a mesma trajetória ruidosa. João do Rio viveu e morreu com suas obras. Hoje em dia está quase esquecido, mas aparecerá sempre nos estudos de sua época, embora mais pelos defeitos do que pelas virtudes, mas, como nenhum outro, permanecerá como Wilde brasileiro; escritor menor, sem dúvida, mas o representante máximo das contradições estéticas de seu tempo. [...] (FARIA, 1988, p. 115).

Na década de 1980, porém, surgem estudos bastante relevantes para a compreensão da obra de João do Rio até hoje, como é o caso do artigo “O art nouveau da literatura brasileira”, produzido por José Paulo Paes; o estudo *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, escrito por Flora Süssekind; e *João do Rio: o dândi e a especulação*, de Raul Antelo.

Paes define João do Rio como o exemplo do “*art nouveau*” brasileiro por excelência. O autor considera a multiplicidade da obra do escritor carioca, compreendendo sua produção literária como representativa da profícua literatura finissecular:

Se se tivesse de escolher um paradigma de escritor *art nouveau*, a escolha só poderia recair em João do Rio. Nele, a famigerada definição de literatura como “o sorriso da sociedade”, então proposta por Afrânio Peixoto e que um observador superficial tomaria como a própria divisa das letras nessa época de refinamento mundano, encontra a sua mais cabal personificação. [...] (PAES, 1985, p. 70).

Na perspectiva de uma obra multifacetada já reconhecida por outros escritores, Flora Süssekind defende que, no contexto de surgimento das novas tecnologias, os modos de escrever e de dialogar com o público pelas diversas mídias são transpostos na literatura da época e de modo singular na obra *Cinematógrafo* de João do Rio.

Os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles. (SÜSSEKIND, 1987, p. 19).

A autora afirma ainda que a literatura de João do Rio efetua uma mimese sem culpa destas tecnologias, pois o autor se mostra seduzido por tais novidades. A estudiosa defende que tal característica é localizável em sua técnica literária e nos

gêneros literários por ele produzidos:

Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto. A começar pela adoção de gêneros então benquistos pela imprensa empresarial que se firma na virada do século [...]. (SÜSSEKIND, 1987, p. 20).

É interessante pensarmos que os estudos de Flora Süssekind aliam a obra de João do Rio a temáticas voltadas para a modernização e, por consequência, para a modernidade, viés de recepção que é seguido posteriormente por outros estudiosos. Ainda a respeito da modernidade, é interessante destacar as discussões de Antelo sobre a proposta literária de Paulo Barreto. O estudioso coloca em pauta a dinâmica entre o jornalismo, a literatura e a modernidade:

João do Rio se debate nesse dilema. Vende, cotidianamente, a sua mercadoria mas prefere esquecer sua condição de profissional da literatura, manter-se livre, descompromissado e disponível – o Artista. Por outra parte, mesmo seduzido pelo brilho verbal da escritura artística, as cintilações do paradoxo, a lâmina da ironia e o poder da sátira, ainda que capturado pelo sensualismo decadente — ou talvez por isso —, é o primeiro cronista moderno, desbravador de certas trilhas que se afirmariam nos anos seguintes. (ANTELO, 1989, p. 24).

Assim como na década anterior, a recepção de João do Rio nos anos 1990 continuou a crescer. O prefácio escrito por Helena Parente Cunha (1990) em *Os melhores contos de João do Rio* é emblemático, reforçando um elemento peculiar de sua obra: a rua.

Em 1996, João Carlos Rodrigues publica sua primeira biografia do autor intitulada *João do Rio, paixão, vida e obra*, na qual o biógrafo estabelece uma visão que divide a produção de Paulo Barreto em duas correntes distintas e relevantes para a compreensão da sua produção:

Como autor, João do Rio, é sem dúvida o principal exemplo do Art-Nouveau na literatura brasileira, unido, de modo às vezes magistral, a morbidez do enredo às descrições decadentistas. Como jornalista, foi um inovador histórico da nossa imprensa diária, fundindo a reportagem e a crônica num novo gênero personalíssimo e então pouco comum. [...] Se como autor de ficção filia-se à extirpe dos malditos Wilde, Lorrain e Huysmans, como cronista descende de Artur Azevedo e antecede Lima Barreto e Nelson Rodrigues entre os grandes autores da ex-capital federal. É ler para crer. (RODRIGUES, 1996, p. 15).

Destacamos ainda nesse ano um estudo importante para este trabalho: *As figuras do dândi* (1996), de Orna Messer Levin. A pesquisadora compreende a

obra de João do Rio a partir da concepção de dandismo, considerando-o um arquétipo literário decadentista, aliando-o à modernidade:

O dandismo é sinônimo da estetização do corpo e do revestimento do meio, ambos realizados através da artificialização do estilo. A modernidade literária trazida por João do Rio encontra-se na ilustração do indivíduo através do corpo. Mas o figurino, uma forma de superação do atraso brasileiro, estiliza a imagem do indivíduo como estratégia de estilização do próprio País. (LEVIN, 1996, p. 112).

Em 1999, Fernando Jorge, ao estudar a complexidade da Academia Brasileira de Letras em livro intitulado *A academia do fardão e da confusão*, enfatiza a importância do escritor carioca a partir de sua produção como jornalista, ratificando a segunda linha apontada por Rodrigues (1996): “além de ter sido o melhor cronista da então capital da república, ele (João do Rio) foi o grande reformador da imprensa carioca no início do século XX” (JORGE, 1999, p. 53).

Em 2005, ao estabelecer proximidade entre o jornalismo e a literatura num período bastante abrangente, de 1904 a 2004, Cristiane Costa expressa em seu livro *A pena de aluguel* sua impressão a respeito de João do Rio:

Se a reportagem é o futuro da literatura, ele não tem dúvida – o literato do futuro será o repórter. Ideia sob medida para concluir a obra daquele que é considerado o primeiro repórter investigativo do Brasil: João do Rio. (COSTA, 2005, p. 40).

Percebemos aqui determinada recorrência de argumentos desenvolvidos por Fusco, Broca, Rodrigues, Jorge e Costa, assim como diversos outros autores: o reconhecimento a João do Rio como um escritor fundador do jornalismo literário e de uma reinvenção da crônica. Diversas leituras semelhantes a respeito desse gênero literário colocam João do Rio num lugar de destaque.

Annateresa Fabris, ao visitar Raul Antelo e Flora Sússekind, articula a ideia da recepção de João do Rio à modernidade brasileira numa perspectiva que coloca o autor entre a literatura decadentista e a percepção da modernidade:

Uma paisagem feita de instantâneos, de descontinuidades, que se reflete num gênero literário híbrido como a crônica, graças ao qual João do Rio fixa sua visão de um espaço fragmentário e efêmero por excelência, a rua. Cronista a serviço de um produto típico de sociedade moderna, o jornal, João do Rio tenta superar sua condição de profissional das letras e para tanto enfatiza seu papel de artista num dilema sem solução que permeia suas duas produções: do esteticismo decadentista o escritor evolui para a percepção emblemática da modernidade, integrada por artefatos, pelo fenômeno da moda, por novos comportamentos [...]. (FABRIS, 1994, p. 17-18).

Ao analisarmos a obra de João do Rio, a evidência de características que apontam para uma estética decadentista pode indicar a necessidade de discutir conjuntamente a noção de modernidade. Domingues, num artigo de 1997, intitulado *A casa dentro da noite: tradição e modernidade na obra de João do Rio*, esboça a importância desse raciocínio:

Movido pelo espírito da *flanierie*, João do Rio perambula pelas ruas da metrópole “registrando ao vivo as sensações urbanas”. Não só isso, ele catalisa essa diversidade de sensações e as reproduz literariamente através de personagens que caracterizam a cidade moderna. Os neuróticos, produto da modernidade, ocupam em sua obra um espaço significativo. (DOMINGUES, 1997, p. 219).

Ao consultar o estudo de Cardoso, denominado *João do Rio, espaço técnica e imaginação literária*, é possível associar novamente a obra de Paulo Barreto a uma recepção vinculada a uma preocupação com a modernidade. Neste sentido, o estudo é emblemático, já que, a partir de Flora Süssekind, o pesquisador argumenta que a obra de Paulo Barreto está inscrita na modernidade, apesar de não reconhecida pelo Modernismo:

Acreditamos e nos esforçamos para elucidar nesse texto que a literatura de João do Rio acompanha, de perto, a modernização do País, tomando, como símbolo, as locomotivas e estradas de ferro que avançam para o interior do Brasil. Para nós, as locomotivas têm tanto a dizer quanto os automóveis disseram para Flora Süssekind. Esse encantamento pela técnica, e o uso de uma literatura que traduz a força desses novos maquinismos, suplantaram as bases de uma literatura moderna, sem ser, ainda, modernista. (CARDOSO, 2011, p. 48).

Ao revisitar a obra de João do Rio, estudos que levam em conta a ideia da modernidade e de construções de identidades merecem destaque na contemporaneidade. Sua obra é revalorizada a partir de diferentes perspectivas, assim reconhecemos nela distintos potenciais reflexivos acerca da sociedade que estamos constituindo.

Um exemplo dessa discussão é o estudo de Rodrigo da Costa Araújo, no qual se verifica o potencial cinematográfico de João do Rio, conforme esboçado por Süssekind (1987). O estudioso associa a ideia de projeção de imagens subjetivas proporcionadas pelo texto a uma escritura da modernidade:

Reflexo do registro e do olhar, sua escritura manipula o jogo e a beleza do ornamento, rasurando e ao mesmo tempo reforçando o rebuscamento de uma escrita *art nouveau*. Desse casamento da arquitetura com a linguagem,

ficam estabelecidos os primeiros flertes da literatura com a modernização no Brasil, do acabamento detalhista do conto ou da crônica com o olhar do leitor, do registro que manipula a crise de representação narrativa com algumas atribuições da escritura na modernidade. (ARAÚJO, 2009, p. 677).

Na perspectiva de construção de identidades, destacamos leituras à luz da ideia das discussões de gênero, contemporaneamente presentes nas universidades. Indicamos, nesse contexto, um artigo de Luiza Iolanda Cortez que reflete sobre essas relações a partir de crônicas de Paulo Barreto:

É interessante notar que nas crônicas de João do Rio poderemos ver a face alijada desse processo civilizatório: as mulheres, em sua maioria pobres e negras, que não encontravam espaços de realização e de aceitação em uma sociedade que era, em sua gênese, excludente. (CORTEZ, 2012, p. 8).

Ao refletir ainda sobre a construção de identidades, numa sociedade caracteristicamente pós-moderna, exemplificamos um estudo do homoerotismo escrito em conjunto por Alexander Meireles da Silva e Veridiana Mazon Barbosa da Silva, publicado na revista E-escrita:

Ao ressaltar ao longo do conto “História de gente alegre” por repetidas vezes o “olhar de morta” de Elisa, João do Rio promove o diálogo entre sua personagem lésbica e o forte símbolo decadentista do vampiro. De fato, o vampiro, assim como o homossexual, chama a atenção por ser alguém que vive na sociedade mas está fora de suas normas. A condição de morto-vivo de ambos, literal ou, no caso de Elisa, metaforicamente, o coloca fora das convenções sociais dos vivos e dos normais, incluindo a sexual. (SILVA e SILVA, 2011, p. 10).

Diante dessas distintas e instigantes propostas de leituras, não resistimos em perguntar: o que têm em comum essas diferentes abordagens críticas? Suas argumentações destacam a imagem de Paulo Barreto na fundação do jornalismo literário, na disseminação de elementos de uma estética decadentista e na problematização da modernidade, configurando tendências de recepções críticas que ora se misturaram, ora se afastaram ao longo do tempo. O que determina certamente as leituras aqui exemplificadas, dentre tantas outras recepções possíveis, são certamente as atuações de diferentes tipos de leitores. Nesta dissertação, tanto as perspectivas temáticas apontadas acima quanto as possíveis recepções a partir das estruturas do texto constituirão as bases para as análises propostas.

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DECADENTISMO

O Decadentismo não é reconhecido aqui como uma tendência literária engessada. Muitos autores o inscrevem a partir de uma sistematização do Pré-modernismo; outros o associam ao Esteticismo, ao Impressionismo, ao Parnasianismo ou ao Simbolismo. Aqui preferimos não debater a tendência decadentista de maneira tão estanque, mas sim caracterizá-la como uma dicção literária oriunda de um emaranhado plural de correntes finisseculares, em torno das quais não nos arriscamos a impor um limite rígido, uma vez que consideramos suas naturezas interdependentes.

Compreenderemos o contexto da literatura finissecular de maneira geral, tomando a expressão decadentista como uma de suas possibilidades. José Paulo Paes (1985) defende que, no Brasil e na Europa da virada do século XIX, havia um contexto artístico-cultural plural que podia ser definido como a *art nouveau*, uma perspectiva artística múltipla, na qual se destacaram algumas ideias influenciadas pelo contexto histórico-filosófico percebido no Brasil e no mundo naquele momento. Essa concepção, segundo estudiosos de literatura da década de 1980, como o próprio Paes e Flora Süssekind pode ser aplicada à produção literária brasileira finissecular para se referir às obras compreendidas até então como pré-modernistas.

As correntes de pensamento em voga nesse período também eram bastante variadas. Entre nossos literatos é possível observar escritores influenciados, concomitantemente ou não, pelas mais diversas tendências, como o Positivismo de Comte, o Determinismo de Taine, o Evolucionismo de Darwin, o Socialismo de Marx e a Psicanálise de Freud.

O contexto histórico em terras brasileiras nesse momento era igualmente complexo, caracterizando-se por uma multiplicidade de transformações e desafios, segundo Paes (1985): abolição da escravatura, proclamação da república, crescente processo de industrialização e uma divisão de classes que se estabelecia mais claramente na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro.

A reforma na estrutura física da cidade é considerada até hoje um marco histórico. Comandadas por Pereira Passos, as mais agressivas alterações do lugar aconteceram entre 1903 e 1906. As obras geraram diversas consequências sociais, como despejos e destruições de casas de pessoas menos favorecidas, além de uma

série de proibições comportamentais, no intuito de acelerar o processo civilizatório brasileiro. Mesmo assim, a reforma foi recebida como um bem quase que divino, um milagre para a elite social da época contra a massa que era vista como portadora de “costumes bárbaros e incultos” (NEEDELL, 1993, p. 57).

A nova elite carioca tinha como referência comportamental a cultura europeia, principalmente a francesa. Observamos assim indícios de um processo de colonização cultural na arquitetura, na literatura, nos encontros sociais, na decoração interna das casas, nas uniões matrimoniais, nas expressões teatrais, nas formas de entretenimento, nos salões e nos costumes diários de modo geral. A elite da nova sociedade fluminense em tudo pretendia parecer genuinamente francesa. Nesse contexto histórico-cultural que se inscrevem as obras com traços decadentistas no Brasil.

Levin nos afirma que a tendência literária decadentista no país se inicia como movimento de questionamento social inspirado em escritores franceses compreendidos como questionadores de sua própria matriz cultural, considerando Baudelaire sua referência principal:

Em seu primeiro momento, a transposição do estilo decadentista para o Brasil esteve vinculada ao espírito geral de contestação mantido pelas discussões abolicionistas e pelas polêmicas republicanas. A geração de jovens poetas, escritores da década de 1870, tendo por justificativa o declínio do método romântico, se inspirou em Baudelaire para assim rejeitar o passado e se opor frontalmente aos valores mais arraigados na sociedade brasileira. (LEVIN, 1996, p. 59).

Aspectos da literatura decadentista europeia chegaram à literatura nacional, segundo Levin, a partir de um movimento da poesia que trazia as evocações de Baudelaire, confirmando o declínio da Escola Romântica. Os literatos brasileiros, de acordo com Levin e Candido, começaram a adotar temáticas que vincularam a literatura proposta nesse período ao desejo sexual, com o objetivo de chocar seus leitores:

O tratamento pouco convencional do sentimento amoroso configura uma verdadeira obsessão temática do período, permitindo na linha deste elo amor-carnívoro uma interpretação bem particular do sadismo existente em *Les Fleurs du mal*. A concepção cruel do amor físico lembrando os instintos da espécie animal, aparecia na obra de quase todos os poetas. (LEVIN, 1996, p. 60).

Nesse contexto, Levin e Candido destacam as obras de Carvalho Junior,

Teófilo Dias e Fontoura Xavier, as quais levantavam, por meio de uma figuração erotizada do corpo da mulher, a associação entre o feminino e o pecado, aspecto explorado por João do Rio e pelas obras reconhecidamente decadentistas.

Posteriormente, já num momento de modernização mais consolidado, Levin destaca nomes como Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, autores reconhecidamente parnasianos que inseriram em suas obras traços mórbidos da geração anterior. Observamos aqui que a partir da expressão poética de Raimundo Correia é possível reconhecer temáticas consideradas na prosa pela literatura decadentista. A imagem da mulher morta, entre a escuridão, relatada pelo eu-lírico ratifica essas características em comum entre as tendências parnasiana e decadentista:

Penetro a estância fúnebre e sombria,  
Extremo leito da mulher amada;  
Ergo a loisa, que a cobre - despojada  
De toda a graça ideal, que a revestia;

Da beleza, onde um casto amor sorria,  
Pudica e doce, nada resta, nada!  
Nua de carnes, só a branca assoada,  
Que apalpo e sinto fria, fria, fria...  
(CORREIA APUD LEVIN, 1996, p. 64).

Contudo, parece-nos que a poesia parnasiana, “quase oficial no País” (LEVIN, 1996, p. 64), apesar de trazer elementos da literatura decadentista, não é dotada da ironia moderna, por meio da qual os autores decadentistas tratam a figura feminina. Ao lado da mulher morta retratada no poema, é possível perceber algum lamento do eu-lírico, lamúria esta que nos parece fruto do fim de um amor idealizado. O sofrimento como consequência desse rompimento não encontra espaço na literatura decadentista. Apesar dessas diferenças, é importante compreender que o Parnasianismo, assim como as outras tendências finisseculares, traz uma série de elementos comuns ao Decadentismo; as divisões entre essas disposições literárias existem e se concretizam, porém, de maneira bastante tênue.

Levin argumenta que com a intensificação da modernização, ainda pautados nos pressupostos de Baudelaire, os literatos brasileiros evidenciam determinada rejeição ao Parnasianismo,

[...] em troca de imagens imprecisas e nervosas. Procuravam exprimir a sensibilidade moderna, abalada pela intensidade do movimento urbano.

Descrentes do modo de vida burguês, afastavam-se da preocupação social acreditando que a arte fosse um produto elaborado a partir da capacidade do artista de se distanciar do mundo e formar, na expressão de Gama Rosa, uma “aristocracia mental”. (LEVIN, 1996, p. 65).

Levin destaca ainda a contribuição de Medeiros e Albuquerque para uma literatura nacional com aspectos decadentistas, na esteira das propostas de Verlaine e Mallarmé, alusivas às concepções de Impressionismo, referência para a produção literária finissecular. Em contraposição ao Parnasianismo, a ausência dos limites de uma literatura impressionista é o fator que encanta os literatos brasileiros. A este respeito Levin se refere à obra “Soneto decadente”, de Medeiros e Albuquerque, como exemplo de um mecanismo que o escritor encontra para

[...] desarticular o pensamento, refletindo uma atmosfera quase fluida, transporta a alma para longe da realidade concreta e estima os estados da inconsciência, numa tentativa muito próxima de flagrar a perda de discernimento e de análise objetiva. Deste modo o sujeito lírico se vê confrontado com as exigências e tensões do mundo moderno, do qual tenta se evadir. (LEVIN, 1996, p. 66)

Novamente a partir da produção finissecular brasileira, é possível observar possibilidades de diálogo com características de uma literatura decadentista. Observamos, por meio da definição de Levin, a noção de modernidade trazida pela obra de Medeiros e Albuquerque, inspirada em Mallarmé e Verlaine. Essa concepção de modernidade fora debatida por Baudelaire como algo instável, transitório e efêmero, assim como exemplifica João do Rio nas crônicas de *Cinematógrafo* (SÜSSEKIND, 1987, p. 46). Levin, ao se referir a Medeiros e Albuquerque, afirma que os escritores brasileiros oscilavam entre a integração e a negação da modernidade, refletindo de qualquer modo sobre o mundo que se estabelecia:

Poetas,  
São tempos malditos  
Os tempos em que vivemos...  
em vez de estrofes, há gritos  
de desalentos supremos.  
[...]  
Que resta? Todas as crenças...  
Todas as crenças morreram  
Ficaram sombras imensas,  
onde lumes explenderam... [...]  
(ALBUQUERQUE apud LEVIN, 1996, p. 66-67).

Quando se propõe a discorrer sobre a prosa, Levin (1996, p. 67) aponta os

nomes de Gonzaga Duque e Camilo Prado como escritores ligados a uma literatura de tom impressionista, em protesto contra a realidade literária brasileira. Essa ideologia marcada pelo escapismo também se torna temática do Decadentismo, tendo em vista a ideia de negação da realidade. Para exemplificar o distanciamento entre o artista e o público burguês, Levin menciona obras brasileiras que pautaram questões estéticas da literatura finissecular e a condição do artista a partir dessa ideia de fuga da realidade. Para se referir a essa condição dos nossos literatos, a estudiosa cita *A conquista*, de Coelho Neto, o poema em prosa *Guanabara*, de Anselmo Ribas, e o romance *No Hospício*, de Rocha Pombo, publicado já em 1905, além do discurso do próprio João do Rio.

De olhos voltados para os preceitos estéticos do impressionismo, do simbolismo, e do decadentismo, se consumou entre nós uma produção literária baseada na pose irracional e no ideal de evasão da vida. Porém, a atitude rebelde incorporada em termos de negação da realidade, a qual era substituída por uma concepção imaginária absoluta, ou em termos de supervalorização do auto-exílio, dissimula a verdadeira relação do escritor brasileiro com o seu público. Isto porque, apesar de abatidas pelo desânimo, as personagens socialmente desajustadas que encontramos nestes romances pré-modernistas encaram a busca de uma imagem aristocrática, para o homem de letras. Simbolicamente, os protagonistas mencionados aqui representam o próprio modo de inserção social de seus criadores, intelectuais atingidos pela carência econômica e pela mercantilização de seu trabalho, obrigados a optar pela cisão, seja do utilitarismo inconformado, seja do parasitismo rebelde. (LEVIN, 1996, p. 70).

Dos autores contemporâneos a João do Rio, destacamos ainda, dentre os que podem ser considerados próximos à literatura decadentista, o escritor Elísio de Carvalho, que dedicou ao jornalista carioca o prefácio de seu livro intitulado *Five O'clock*. A obra de Carvalho pode ser considerada representativa desse momento devido à pluralidade de formas e estilos, conforme nos afirma o próprio João do Rio: “O Sr. Elísio de Carvalho representa por si só uma porção de pequenos movimentos literários, reflexos de pequenas escolas francesas” (RIO, 1907, p. 81).

José Paulo Paes, em seu artigo intitulado “O art nouveau na literatura brasileira” (livro *Gregos e baianos*), argumenta que a dicção utilizada por João do Rio em *Dentro da noite* é uma das possibilidades encontradas no “*art nouveau*” típico da produção literária finissecular brasileira. A coletânea “cujos temas e personagens chocantes ou perversos iriam configurar, ao lado da literatura-sorriso, uma literatura-esgar não menos típica do nosso *art nouveau*.” (PAES, 1985, p. 71).

Paes aborda as expressões literárias produzidas entre 1890 e 1920 a partir do

posicionamento de Tristão Ataíde, que definiu a literatura dessa época como pré-modernista. Apesar de admitir que o termo é válido e já consagrado, Paes defende a delimitação do rótulo pré-modernista, uma vez que pode se tornar ambíguo por tratar de mera sucessão cronológica ou trazer a ideia de precursão do Modernismo. Desse modo, o teórico sugere a utilização do termo “*art nouveau*”:

Diferentemente do que costuma acontecer com as correntes inovadoras, a arte nova não se deu a conhecer por manifestos radicais ou por proclamações teóricas de caráter polêmico. Afirmou-se, antes, pela silenciosa mas eloquente atividade criadora de artistas de vários países europeus que, sem estar propriamente arregimentados num movimento ou escola, tinham em comum um empenho de reagir contra o academicismo [...], para, com os novos materiais e as novas técnicas postos à sua disposição pelo progresso industrial, criar formas novas, em vez de copiar as antigas. [...] (PAES, 1985, p. 65-66)

Apesar de Paes entender o *art nouveau* como manifestação literária diferente do Decadentismo (PAES, 1985, p. 68), podemos perceber, por meio dos estudos de Moretto, que a literatura finissecular decadentista na Europa possuía a mesma preocupação de inovação estética da “arte nova” brasileira. A autora de *Caminhos do decadentismo francês* afirma que, ao mesmo tempo em que a literatura decadentista representa um movimento de declínio, ela se revela também como propositiva a partir do momento que se preocupa com a renovação da escrita literária, inscrevendo-se como tendência idealista nesse sentido (MORETTO, 1989, p. 15).

Portanto, a literatura *fin du siècle*, tanto no Brasil quanto na Europa, possui uma preocupação comum com o novo absolutamente influenciada pelo contexto histórico-filosófico no qual ela está inserida, independentemente de suas possibilidades de rotulação (Decadentismo, Simbolismo, Esteticismo, Impressionismo, *Art nouveau* ou Pré-modernismo). Essas tendências e propostas se caracterizam, em grande medida, como uma tentativa dos artistas de oferecer respostas estético-ideológicas para as questões de seu tempo, numa pretensão de compreender e questionar a modernidade na virada do século.

Neste trabalho, interessamo-nos, portanto, pelos aspectos estéticos e temáticos que singularizam uma dicção caracteristicamente decadentista, na amplitude do conceito de *art nouveau* defendido por José Paulo Paes. Para que possamos, no entanto, caracterizar essa produção literária, faz-se necessária a busca de referências de estilo. Diante do desafio, selecionamos os romances Às

*Avessas*, de Huysmans, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, como obras exemplares dessa tendência, com o intuito de compreendermos suas características particulares.

### 3.1 O diálogo com Huysmans e com Wilde

O primeiro ponto a ser abordado nos romances supramencionados, na tentativa de assinalar a literatura decadentista, é a caracterização dos protagonistas das obras como típicos dândis. Para isso é necessário elencarmos os aspectos de tal arquétipo, a partir de Baudelaire:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encaço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. (BAUDELAIRE, 1997 p. 47).

A excentricidade de des Esseintes, por exemplo, nos faz refletir sobre a importância do dândi para a literatura decadentista. O protagonista de *Às avessas* é claramente pertencente a uma classe aristocrática e sua preocupação é estetizar situações cotidianas para que possa desfrutar de uma apreciação estética em detalhes minimalistas:

Adquiriu reputação de excêntrico, que rematou usando trajes de veludo branco, coletes orlados de ouro; espetando, à guisa de gravata, um ramalhete de violetas na chanfradura decotada de uma camisa; oferecendo aos homens de letras jantares retumbantes, num dos quais, para celebrar o mais fútil dos infortúnios, organizaram um banquete de luto à imitação do século XVIII. (HUYSMANS, 1987, p. 43).

Em *O retrato de Dorian Gray*, além do próprio protagonista, é possível identificar a figura de Lord Henry a partir das figurações do dândi decadentista. Podemos associar de antemão Henry Wotton ao barão Belfort, de João do Rio, pelos seus gestos artificializados e pela influência que exerce sobre os demais personagens, características particulares desse arquétipo da literatura finissecular:

É verdade que a sua influência é assim tão má, Lord Henry? - perguntou-lhe, alguns momentos depois. - Tão má como diz Basil?  
 - Uma boa influência é coisa que não existe, Mr. Gray.  
 Toda a influência é imoral, imoral sob o ponto de vista científico.  
 - Porquê?  
 - Porque exercer a nossa influência sobre alguém é darmos a própria alma. Esse alguém deixa de pensar com os pensamentos que Lhe são inerentes,

ou de se inflamar com as suas próprias paixões. As suas virtudes não lhe são reais. Os seus pecados - se é que os pecados existem - são emprestados. Tal pessoa passa a ser o eco da música de outrem, o actor de um papel que não foi escrito para si. (WILDE, 2000, p. 15).

Outro ponto relevante para reconhecemos as características da literatura decadentista é a vida tediosa da aristocracia burguesa. *O retrato de Dorian Gray* descreve uma amizade profunda entre Basil e o jovem Dorian, ambos membros da alta sociedade inglesa. A relação entre eles passa a ser entediante para Dorian, a partir de determinado ponto da narrativa. O protagonista preferirá a companhia intrigante e subversiva de Lord Henry à amizade terna e interessada do pintor Basil: “A presença de Harry sempre servia de consolo e, quando a porta se abriu e ouviu a sua arrastada voz musical, que tornava encantadoras as suas desculpas insinceras, deixou de sentir tédio” (WILDE, 2000, p. 15).

Talvez a temática mais presente na obra de Huysmans seja o tédio. O romance não possui um enredo dinâmico, pelo contrário, pouquíssimos acontecimentos movem a história. O narrador se limita a elencar algumas reminiscências, além de descrever metodologias para diversos afazeres, relacionando-os na maioria das vezes à arte de modo geral. A condição tediosa do dândi é bastante evidente já no início do romance:

Outras vezes, também, quando o tédio o oprimia, quando, nos dias chuvosos de outono, a aversão pela rua, pelo estar em casa, pelo céu de borra jalde, pelas nuvens de macadame o acometia, ele se refugiava naquele reduto [...]. (HUYSMANS, 1987, p. 42).

O tédio, portanto, possui absoluta importância para essas obras, uma vez que a vida monótona da aristocracia figurada nessa literatura demandará diferentes formas de escapismos. Tais subterfúgios caracterizarão a produção literária decadentista e, por consequência, ajudarão a analisar as obras de João do Rio.

Como decorrência de uma vida absolutamente enfadonha, des Esseintes estetiza uma série de circunstâncias que são descritas minuciosamente em *As avessas*. O modo como o narrador descreve os detalhes de seu cotidiano é bastante emblemático, como a escolha das pedras que utiliza para adornar sua tartaruga:

Decididamente, nenhuma dessas pedras contentava des Esseintes; eram, de resto, por demais civilizadas e conhecidas. Por seus dedos correram os minerais mais surpreendentes e mais extravagantes; terminou por seleccionar uma série de pedras reais e factícias cuja mistura deveria produzir uma harmonia fascinadora e desconcertante. Compôs assim o ramalhete de suas flores: as folhas foram engastadas de pedrarias de um

verde acentuado e preciso: de crisoberilos verde-asparago; de peridotos verde-pêra; de olivinas verde-oliva; elas se destacaram dos ramos formados de almandinas e uvarovitas de um rubro violáceo, que lançavam palhetas de brilho seco, à semelhança dessas micas de tártaro luzindo no recesso dos bosques. (HUYSMANS, 1987, p. 74-75)

Às avessas expõe um forte apelo ao universo artístico; a obsessiva busca de harmonização de ambientes de des Esseintes exemplifica essa argumentação. Os inúmeros comentários sobre cores, a maneira como organiza seus livros, as leituras constantes, as descrições impressionistas e os longos tratados referentes às literaturas latina e francesa são alguns pontos que poderíamos utilizar para comprovar a importância do esteticismo no romance.

O *retrato de Dorian Gray* também aborda de maneira bastante particular a estetização do entorno do protagonista. É possível observar que o encantamento de Dorian por Sibyl passa necessariamente pelo bom desempenho da moça em suas atuações teatrais. Ao testemunhar a representação limitada de sua noiva, o deslumbramento do jovem dândi se esvai. O sentimento de Dorian está ligado ao potencial artístico de Sibyl, fazendo com que sua paixão seja regulada por meio de sua apreciação estética:

[...] matou o meu amor. Costumava excitar a minha imaginação. Agora nem sequer excita a minha curiosidade. Não exerce qualquer efeito em mim. Eu amava-a porque era maravilhosa, porque possuía gênio e inteligência, porque realizava os sonhos dos grandes poetas e dava forma e substância às sombras da arte. Agora deitou tudo a perder. É fútil e estúpida. Meu Deus! Que louco fui em amá-la! Como fui idiota! A Sibyl já nada representa para mim. Não voltarei a vê-la jamais... Jamais pensarei em si. (WILDE, 2000, p. 60).

Nessa mesma perspectiva, é possível notar que a vida de Dorian é desestabilizada primeiramente por uma pintura, uma obra-prima realizada por Basil, e posteriormente por um livro emprestado por Lord Henry, demonstrando que os objetos artísticos têm uma função fundamental na narrativa. Sua paixão pelos livros, sua afinidade com a arte e a sua preocupação com a beleza são mais alguns elementos que contribuem para o esteticismo do romance de Wilde.

Porém, essa característica é abundantemente debatida pela própria narrativa, desenvolvendo-a de tal maneira que o romance chega a relativizar a noção de belo, subvertendo-a em alguns momentos, exemplificando a lógica de estetização decadentista:

Havia em todos eles um horror fascinante. Via-os à noite e perturbavam-lhe a imaginação durante o dia. A Renascença conhecia estranhos processos de envenenamento – o envenenamento por meio de um elmo e um archote aceso, uma lua bordada e um leque ornamentado de jóias, uma dourada caixa de aromas e uma coleira de âmbar. Dorian Gray fora envenenado por um livro. Em certos momentos, considerava o mal como um simples meio de poder realizar a sua concepção do belo. (WILDE, 2000, p. 97).

A partir do esteticismo é possível evidenciar nos romances uma característica peculiar nas obras decadentistas: o caráter de intertextualidade, conforme nos aponta Levin (1996). Isso ocorre de diferentes maneiras: por meio do diálogo intenso com outras tendências literárias e artísticas, pelo resgate de referências clássicas greco-romanas ou pela citação de artistas e/ou escritores que se transformaram de alguma maneira em referenciais comuns, uma espécie de matriz da literatura decadentista.

Neste contexto, Huysmans parece dialogar com o Impressionismo, evidenciando nuances multicoloridas, descrevendo objetos diversos numa composição de matizes que parecem desafiar o leitor a imaginar diversos quadros impressionistas:

O azul puxa, à luz das velas, para um verde falso; se for escuro como cobalto e o anil, torna-se negro; se for claro, torna-se cinza; se for franco e suave como o turquesa, embota-se e acetina-se. [...] Por outro lado, os cinza-ferro se encrespam e se tornam pesados; os cinza-pérola perdem o azul e se metamorfoseiam num branco sujo; os castanhos se entorpecem e a arrefecem; quanto aos verdes escuros, assim como os verdes-imperador e os verdes-mirto, atuam da mesma maneira que os azuis carregados e fundem-se com os negros; restam pois os verdes mais pálidos, como o verde-pavão, o cinábrio e as lacas, mas então a luz exila deles seu azul e só lhes guarda o amarelo, que não conserva, por sua vez, senão um tom falso, um sabor turvo. (HUYSMANS, 1987, p. 45)

Assim, observamos que a categorização de uma literatura puramente decadentista pode se converter em generalização fictícia, a fim de facilitar sistematizações constantes nos manuais de história da literatura e da arte. Isto é, as correntes artísticas no final do século XIX caminham lado a lado e, por vezes, se misturam, tornando-se um movimento complexo e de delimitação bastante tênue.

Eles [os decadentes] interrogam-se sobre a possibilidade de transpor para o domínio literário o olhar do pintor impressionista, de criar com palavras o equivalente da macha colorida ou a vibração luminosa, de eliminar toda conceitualização, todo o contexto cultural ou ideológico [...] A decadência é portanto tributária, e solidária, do impressionismo. Como ele, ela participa do mundo da sensação, como ele é sensível à presença da paisagem urbana, como ele, encontra a necessidade de uma expressão nova. (DÉCAUDIN apud MORETTO, 1989, p. 28).

De modo semelhante às alusões a outras tendências literárias, as referências à cultura clássica são bastante evidentes nas obras em pauta, haja vista o mito de Narciso, emblemático em *O retrato de Dorian Gray*; o romance pode certamente ser lido a partir desse personagem da mitologia grega. As literaturas de origem latina de des Esseintes também podem ser assim compreendidas:

O autor que ele mais verdadeiramente apreciava e que o fazia desterrar para sempre de suas leituras os garbos retumbantes de Lucano, era Petronio. Esse era um observador perspicaz, um delicado analista, um pintor maravilhoso; tranquilamente, sem idéias preconcebidas sem rancores, descrevia a vida cotidiana de Roma, narrava nos pequenos e vivos capítulos do *Satyricon* os costumes de sua época. (HUYSMANS, 1987, p. 61).

Do mesmo modo, as referências comuns a obras que fomentam o debate sobre a tendência decadentista são relevantes. O fato de des Esseintes se referir, por exemplo, à pintura *Salomé*, de Gustave Moreau, indica um diálogo com uma obra de arte que pode ser reconhecida como uma matriz decadentista, assim como ocorre com as obras de Sade ou Baudelaire em relação a muitas produções finiseculares.

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. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torção de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, de sacudidelas de ventre, estremeamento de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca. (HUYSMANS, 1987, p. 86).

Huysmans ao mencionar *Salomé* revela, portanto, uma referência comum entre sua produção e a obra de Wilde, já que o autor irlandês anos depois escreveu uma peça teatral homônima sobre o mesmo episódio bíblico<sup>3</sup>, a qual foi traduzida por João do Rio.

Por meio desse exemplo de *As avessas*, é possível ainda refletir sobre a relação irônica entre as obras decadentistas e a tradição cristã, tendo em vista a

<sup>3</sup> Salomé foi neta de [Herodes, o Grande](#), era filha de [Herodes Filipe](#) e [Herodias](#), tendo sido criada na corte do tio, [Herodes Antipas](#). No [Novo Testamento](#), ela é apontada como a dançarina responsável pelo pedido de [execução de João Batista](#).

noção de sacrilégio conforme aponta o romance de Huysmans:

[...] o sacrilégio, que decorre da própria existência da religião, só pode ser intencional e pertinentemente levado a cabo por um crente, pois o homem não sentiria satisfação alguma em profanar uma fé que lhe fosse ou indiferente ou desconhecida. (HUYSMANS, 1987, p. 191)

A presença de Salomé traz à pauta a figuração da mulher fatal nas obras decadentistas, já que ao mesmo tempo em que tal figuração pode proporcionar o prazer, também oferta a seus observadores o arrependimento, a dor ou a morte. Descrita por Baudelaire (1997) a partir das figuras das cortesãs, esse arquétipo é desenvolvido por Huysmans por meio da ficcionalização de prostitutas.

Ao refletirmos sobre a figura feminina, observamos uma possibilidade de diálogo entre o romance de Oscar Wilde e uma importante escola literária: o Romantismo, uma vez que a referência acontece, neste caso, por meio da desconstrução da idealização amorosa. Em *O retrato de Dorian Gray*, essa característica é bastante aparente quando repentinamente Dorian passa de rapaz perdidamente apaixonado pela noiva para alguém completamente indiferente a ela. Esse aspecto também pode ser notado por meio do cáustico e irônico discurso de Lord Henry sobre o casamento:

Você parece esquecer-se de que sou casado, e o único encanto do casamento é a necessidade absoluta de uma vida de engano recíproco. Nunca sei onde está a minha mulher, e ela nunca sabe o que eu faço. Quando nos encontramos, o que acontece uma vez por outra quando jantamos fora ou visitamos o duque, contamos um ao outro as histórias mais absurdas, e com o ar mais sério deste mundo. A minha mulher tem muito jeito para isso, muito mais do que eu. Nunca confunde as datas, ao passo que eu confundo-as sempre. Mas se me apanha em falta, nunca protesta. Às vezes, eu bem gostaria que o fizesse, mas ela limita-se a rir de mim. (WILDE, 2000, p. 7).

A negação da idealização amorosa pode ser encontrada também em *Às avessas*, uma vez que, ao observarmos a condição de celibatário de des Esseintes, ratifica-se a crítica à instituição do casamento.

Por meio da negação das vinculações amorosas dos protagonistas, refletimos sobre as demais relações sociais dos personagens. Assim como em *O retrato de Dorian Gray*, romance no qual o jovem dândi nega a amizade de Basil, por exemplo, os contatos interpessoais do protagonista de *Às Avessas* são fundamentados, muitas vezes, na obrigatoriedade imposta pela sociedade, conforme nos expressa o

narrador a respeito da relação entre des Esseintes e seu tutor:

[...] As relações que mantiveram foram de curta duração, já que não podia existir nenhum ponto de contato entre estes dois homens, um dos quais era velho e o outro jovem. Por curiosidade, por falta do que fazer, por polidez, des Esseintes freqüentou-lhe a família e suportou, repetidas vezes, no palácio da rua de la Chaise, saraus opressivos onde parentes tão antigos quanto o mundo entretinham-se com quartéis de nobreza, luas heráldicas, cerimoniais cediços. (HUYSMANS, 1987, p. 34-35).

Desse modo, o rompimento das relações outrora idealizadas indica possibilidades de relacionamento absolutamente fugazes, alusivas ao contexto histórico das obras e às portas da modernidade transitória e fugidia, conforme nos apresenta Baudelaire:

A Modernidade é o transitório, é o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. (BAUDELAIRE, 1997, p. 25).

O modo como são conduzidas as relações pessoais nos dois romances revela, assim como analisaremos em João do Rio, a condição angustiante do indivíduo. À medida que a importância das relações é relativizada, o homem moderno se vê só, com sua identidade fragilizada e colocada à prova, fator que motiva, inclusive, uma condição permanente de escapismo do mundo e de si mesmo:

A natureza do novo homem moderno, desnudo, talvez se mostre tão vaga e misteriosa, quanto a do velho homem, do homem vestido, talvez ainda mais vaga, pois não haverá mais ilusões quanto a uma verdadeira identidade sobre as máscaras. Assim, juntamente com a comunidade e a sociedade, a própria individualidade pode estar se desmanchando no ar moderno. (BERMAN, 1981, p. 108).

A instabilidade identitária moderna é figurada na literatura decadentista a partir de especulações do estado mental dos personagens. Assim, como é possível observar nos estudos científicos em voga no fim do século, a literatura procura, por meios diversos, problematizar os desafios impostos aos indivíduos pela sociedade da época:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente

desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. (BERMAN, 1981, p. 15).

Por meio da ficcionalização das neuroses, por exemplo, foi possível tornar verossímil uma série de atitudes de personagens como Dorian Gray, Lord Henry, Sibyl e des Esseintes, tendo em vista a ideia de degenerescência mental do homem: “Existia ainda um outro ser nele: seu espírito se desdobrava.” (Huysmans, 1987, p. 186). Assim, como a apropriação dos termos clínicos para justificar as neuroses dos personagens passa a regular as expressões literárias decadentistas, encontramos nos textos em pauta uma composição a partir de patologias psíquicas, com o intuito de atingir inovações de diferentes ordens:

Vale observar que a psicopatologia foi muito útil para a criação literária, tanto para as de caráter naturalista quanto para as chamadas decadentistas, tendo ambas lançado mão da leituras médico-científicas para justificar os distúrbios neuróticos de suas personagens. O que diferencia, a rigor, é apenas a exposição de motivos. Aquilo que seria tomado pelos naturalistas como degeneração do tipo, desvio do quadro de normalidade por influência do meio, seria reinterpretado pelos decadentistas que divergiram dos primeiros associando os desvios nervosos à busca da novidade estética. A manifestação doentia de que trataram os escritores decadentistas se expressou sobretudo por intermédio do cultivo de uma forma literária consciente. (LEVIN, 1996, p. 32).

Podemos identificar como Huysmans simula as alucinações de des Esseintes num misto de pesadelo e realidade, compondo uma descrição a partir da ideia de inconsciente, fator que afeta não apenas a dimensão temática do texto, mas também a estrutura do romance em alguns momentos:

E, com efeito, alguns daqueles rostos, devorados por olhos imensos, olhos de doido; daqueles corpos desmesuradamente crescidos ou deformados como se vistos através de um vidro de garrafa, suscitavam na memória de des Esseintes recordações de febre tifóide, recordações que ficaram de noites abrasadoras, de terríveis visões de sua infância. (HUYSMANS, 1987, p. 94).

Por meio das neuroses, portanto, também foi possível produzir personagens desajustados socialmente de maneira convincente, além de traços de excentricidades mais sutis, como representações de sinestésias variadas ou desvios morais em oposição ao crivo social imposto pela maioria. Da mesma forma, apresentam-se as perversões sexuais diversas, caracterizando de maneira particular a literatura decadentista. Assim como a arte, as drogas e o vício, as perversões sexuais servirão também como formas de escapismo estetizado pelos protagonistas,

em resposta a uma vida entediante da aristocracia figurada nos textos.

Para Freud, a ideia de perversão sexual está ligada a uma postura que subverte as normas previamente estabelecidas ao comportamento sexual humano, caracterizando o desvio.

Precisamos aprender a falar sem indignação sobre o que chamamos de perversões sexuais – essas transgressões tanto na esfera do corpo quanto na do objeto sexual. [...] Na vida sexual de cada um de nós, ora aqui, ora ali, todos transgredimos um pouquinho os estreitos limites do que se considera normal. (FREUD, 1996, p. 55).

Nesse sentido, a abordagem do universo sexual na literatura decadentista sob o viés da perversão é também um posicionamento político-literário, pois os textos questionam preconceitos e práticas cristalizadas pela sociedade organizada, conforme nos aponta Muribeca:

Para Freud a disposição perversa é parte da constituição normal de todas as pessoas. Nesse sentido é uma transgressão: passa a ser transgressão na medida em que se preconiza em que o sexo deve estar inscrito em rituais (casamento) e deve ter como objetivo a procriação (moral judaico-cristão), e, nesse sentido, a perversão passa a ser transgressão porque vai contra a lei, a regra estabelecida como normalidade. (MURIBECA, 2009, p. 118).

Ao abordar as perversões sexuais, os textos decadentistas se caracterizam pela figuração de uma moral às avessas, uma vez que a problematização desses comportamentos se inscreve na história da literatura por meio das descrições de sexualidades e condutas que se distanciam dos padrões socialmente aceitos. Deste modo, desejos e experiências sexuais desviantes da moral estabelecida são trazidos à tona por essa tendência literária como um mecanismo relevante de fruição estética e de crítica social.

Ao pensarmos sobre isso, é interessante considerar que Dorian Gray é completamente apaixonado por si mesmo, revelando um narcisismo desmedido. Além disso, ele corrompe as pessoas com quem se relaciona, a exemplo de como lhe ensinara Harry, no intuito de se auto afirmar. O protagonista de Wilde, de maneira sutil esboça um procedimento sádico sobre os outros e sobre si mesmo, uma vez que ao mesmo tempo em que sua imagem envelhecida lhe causava asco, a sua juventude lhe concedia um prazer extasiante.

Este retrato seria para si o mais mágico de todos os espelhos. Assim como lhe revelara o próprio corpo, haveria de revelar-lhe também a alma. E

quando o Inverno descesse sobre o retrato, ele estaria ainda onde a Primavera vacila à beira do Verão. Quando o sangue lhe abandonasse o rosto, deixando atrás de si uma lívida máscara de giz com olhos plúmbeos, ele conservaria o encanto da mocidade. Nenhuma flor da sua formosura haveria de murchar. Nem uma única pulsação da sua vida se tornaria mais fraca. Seria como os deuses da antiga Grécia: forte, e ágil, e exuberante. Que importava o que acontecia à imagem colorida da tela? Ele não correria perigo. E isso era o essencial. (WILDE, 2000, p. 72).

Des Esseintes, por sua vez, mostra-se farto de todas as subversões que participara durante a vida, inclusive as sexuais, resultando em um tédio desse esgotamento que é expresso no romance diversas vezes. Esse diagnóstico é profundamente interessante, uma vez que demonstra que a própria vivência da sexualidade desviante como mecanismo de escape se esgota na sua superficialidade e se transforma novamente em profundo tédio:

Ele se servira dos acepipes carnis com um apetite de homem caprichoso, atacado de malacias, obsecado por fomes caninas e cujo paladar se embota e se insensibiliza depressa; nos tempos em que se acamaradava com os fidalgotes, tinha ele participado dessas vastas ceias em que mulheres ébrias desapertam os vestidos e põem-se a bater com a cabeça na mesa; [...] finalmente, já farto, cansado de tal luxo de imitação, de tais caricias idênticas, havia mergulhado na sarjeta, esperando com isso atender aos seus desejos pelo contraste e estimular seus sentidos entorpecidos pela excitante sujidade da miséria. (HUYSMANS, 1987, p. 37).

Além disso, é interessante notarmos as discussões sobre identidade de gênero presentes na composição dos romances. Porém, é necessário deixar claro que tal situação não é compreendida aqui como uma perversão sexual, mas como uma discussão em torno da sexualidade humana e seus interditos e preconceitos construídos socialmente. Assim, o comportamento de des Esseintes e Dorian Gray são ambíguos em relação ao desejo por pessoas do mesmo sexo; no romance de Huysmans isso é bastante presente, quando o protagonista se aproxima de um rapaz colegial.

O rosto era perturbador; pálido e cansado, de traços deveras regulares sob os longos cabelos negros, iluminavam-no dois grandes olhos úmidos, de pálpebras circundadas de azul, próximos do nariz que algumas sardas pontilhavam de ouro e sob o qual se abria uma boca pequena, mas de lábios grossos, cortados ao meio por um sulco, qual uma cereja. [...]

E do caso desse encontro nascera uma desconfiada amizade que se prolongou por meses; des Esseintes não podia pensar nela sem estremecer; jamais experimentara um envolvimento mais insinuante e mais imperioso; jamais conhecera perigos que tais; jamais, outrossim, se sentira mais dolorosamente satisfeito.

Entre as lembranças que o assediavam na sua solidão, a dessa recíproca afeição dominava as demais. [...] (HUYSMANS, 1987, p. 141).

No romance de Wilde, a juventude de Dorian Gray atrai outros homens, sendo possível admitir que nessa narrativa o feminino e o masculino não ocupam, necessariamente, seus lugares de origem prescritos pelo conservadorismo. Tal perspectiva é ratificada pela devoção de Basil a Dorian ou pela caracterização andrógina de Sibyl: “Vi-a vagueando pela floresta de Arden, disfarçada de lindo rapazinho de calças justas, gibão e uma boina graciosa” (WILDE, 2000, p. 37).

Ao retomarmos a discussão sobre as perversões sexuais, acreditamos que se olharmos por um viés mais específico, por meio da concepção de sadismo, podemos compreender com mais clareza as propostas dos romances em pauta figurando como exemplos de textos literários decadentistas:

A libido tem a missão de tornar inócua a pulsão destruidora e a realiza desviando essa pulsão, em grande parte, para fora — e em breve com o auxílio de um sistema orgânico especial, o aparelho muscular — no sentido de objetos do mundo externo. A pulsão é então chamada de pulsão destrutiva, pulsão de domínio ou vontade de poder. Uma parte da pulsão é colocada diretamente a serviço da função sexual, onde tem um papel importante a desempenhar. Esse é o sadismo propriamente dito. (FREUD, 1974, p. 204).

Nesse tipo de prática, um parceiro se torna vítima do outro, ou seja, a excitação sexual de um dos amantes passa necessariamente pela humilhação e o sofrimento do parceiro. O sexo se configura a partir do sadismo como uma relação claramente pautada em uma dinâmica de exercício de poder, conforme nos aponta Muribeca:

Já o sadismo sexual consiste em praticar atos nos quais o indivíduo deriva excitação sexual do sofrimento psicológico ou físico da vítima. Atua segundo seus anseios sexuais sádicos com um parceiro que consente ou não em sofrer dor ou humilhação. (MURIBECA, 2009, p. 122),

Baseado na ideia de sadismo, é interessante ratificarmos a postura dos protagonistas dos romances, sobretudo, fora da esfera sexual, isto é, observando a sociedade figurada nas obras. A premissa freudiana que alia prazer e dor parece pautar as relações sociais constituídas na literatura que aqui observamos, justificando assim a hipocrisia e o artificialismo das relações. Esta postura artificial pode também ser encarada como tentativa de fuga de uma realidade entediante estetizada pelos romances, evidenciando por vezes as relações dos personagens por meio de constantes dissimulações. A postura dos personagens pautadas em um

determinado grau de artificialismo, somada a um jogo de poder entre os convivas das obras literárias que nos referimos aqui revela uma aristocracia entediada que encontra um motivo de entretenimento e de estetização nas classes mais pobres vítimas potenciais aparentemente usadas pela elite como objeto de fruição estética.

Isso é perceptível no romance de Wilde quando o próprio *Dorian Gray* se aproxima de Sibyl. É possível defender que antes de ser objeto de uma paixão, a moça é um entretenimento para o rapaz, que de fato não expõe publicamente o seu relacionamento; quando o faz, logo Dorian rompe com a garota, coincidentemente a posteriori da reprovação de seus pares. Enquanto a jovem o distraía, ela tinha o interesse e a atenção do dândi; quando ela deixa o jogo de ficcionalização no qual o relacionamento se pautou, o rompimento a surpreende.

A morte de Sibyl nesse contexto é emblemática, pois a reação de Dorian é ambígua em relação a este fato, apesar do protagonista se dizer comovido, não podemos esquecer a possibilidade de fingimento do jovem: “- Harry, você falou em inquérito? O que quis dizer com isso? Será que Sibyl?... Oh, Harry, não posso suportar tal ideia... Mas não demore. Conte-me tudo imediatamente” (WILDE, 2000, p. 67).

Des Esseintes também se entretém com representantes de classes sociais menos favorecidas, quando instiga um rapaz pobre a frequentar um prostíbulo; o dândi é facilmente associado aos procedimentos de Belfort, de João do Rio. Mesmo sabendo da possível consequência de seus atos, des Esseintes está preocupado com seu exclusivo prazer:

[...] - a verdade é que cuido simplesmente de preparar um assassino. Acompanha meu raciocínio. Esse rapaz é virgem e chega à idade em que o sangue ferve; poderia correr atrás das meninas do seu bairro, manter-se honesto, contentando-se em desfrutar, em suma, o seu pequeno quinhão de monótona felicidade reservada aos pobres. Ao contrário, com trazê-lo aqui, há um luxo de que ele sequer suspeitava e que se gravará forçosamente na sua memória; com oferecer-lhe, a cada quinze dias, uma pândega destas, farei com que se habitue a prazeres que os meios de que dispõe lhe proibem; [...] suspendo a pequena renda que te vou entregar adiantadamente para cumprimento dessa boa ação, e então ele irá roubar a fim de poder voltar aqui; [...] Extremando-se as coisas, ele matará, espero eu, o cavalheiro que aparecer despropositadamente enquanto estiver tentando forçar-lhe a escrivania; então, terei atingido meu propósito e contribuído, na medida dos meus recursos, para criar um malandro, um inimigo a mais desta odiosa sociedade que nos espolia. (HUYSMANS, 1987, p. 102-103).

É possível ainda refletir sobre outros mecanismos de fuga da realidade

estetizados pelos romances. Um deles é o tom onírico dos discursos do narrador de Huysmans, em constantes digressões, parecidas com a estratégia utilizada nos contos de João do Rio. Esse procedimento pode ser compreendido como uma crítica à ideia de progresso, tendo em vista uma constante valorização do passado.

A relação com a finitude do tempo também é exposta no romance de Oscar Wilde. Ao refletir sobre a consequência do pacto com o diabo em nome da eterna juventude, Dorian Gray parece desvalorizar o passado e ansiar por um futuro repleto de excessos:

O passado poderia ser sempre anulado através do arrependimento, da rejeição ou do olvido. Mas o futuro era inevitável. Tinha dentro de si paixões que explodiriam de um modo terrível, sonhos que tornariam real a sombra da perversidade que projectavam. (WILDE, 2000, p. 81).

Ao mesmo tempo, portanto, em que podemos nos embasar em um contexto de crítica ao progresso por meio dos discursos oníricos, em constantes alusões ao passado, é interessante considerarmos a ânsia de Wilde pelo futuro desconhecido. Cardoso (2010), ao pensar na relação ambígua das obras finisseculares e a ideia de modernização, admite a figuração sincrônica de um questionamento e de uma valorização do progresso.

João do Rio em muitos momentos critica a ideia de progresso, mas, coerente com o posicionamento ambíguo da literatura finissecular a este respeito, vislumbra em sua produção esse processo de transformação social. Nesse sentido, Sússekind alega que o autor era encantado com as novidades técnicas de sua época, defendendo a apropriação de elementos que simbolizavam as novidades de seu tempo a partir de uma “*mimesis* sem culpa” (SÜSSEKIND, 1987, p. 24):

E foi com encantamento semelhante que, via de regra, João do Rio tratou dos artefatos e técnicas modernos. Consciente, inclusive, da violenta transformação no próprio “modo de olhar” que operavam então. E que o leva mesmo a repensar a própria atividade de cronista em analogia com a cinematografia. Daí o título – Cinematógrafo – de sua coletânea de crônicas publicada em 1909. Aí, se, por um lado, ressalta as qualidades documentais do novo processo de registro técnico, por outro, redefine o objeto de tal documentação – a vida – como “um cinematógrafo colossal”, no qual “cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que operador é a imaginação” e onde “basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável”. (SÜSSEKIND, 1987, p. 45).

O dandismo, o reconhecimento de uma aristocracia entediada e a estetização de diferentes situações como escapismo – as artes, a própria literatura, as neuroses,

as perversões sexuais, a sexualidade do homem moderno, bem como sua fluidez identitária e fugidia – compõem essa produção literária e seu viés crítico. Tal potencialidade vem à tona à medida que pensamos, a partir das questões anteriormente dispostas, no status de instituições estabelecidas como o casamento e a religião, as quais são questionadas, respectivamente, por meio da negação da idealização amorosa e do sacrilégio.

Repleta de um tom sarcástico, as obras decadentistas identificam a sociedade finissecular a partir de uma perspectiva que alia uma postura sádica, fundamentada num jogo de poder, ao artificialismo das relações interpessoais. A multiplicidade de características da produção literária decadentista revela uma tendência bastante próxima à modernização e à modernidade, dialogando com a ideia de progresso por dois caminhos diferentes: a crítica e a valorização. Desse modo, elencamos diversas características da literatura finissecular decadentista que serão ratificadas neste trabalho durante a análise dos contos de João do Rio.

#### 4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O LEITOR

Ao nos propormos a discutir sobre a figura do leitor a partir de diferentes perspectivas, é importante primeiramente estabelecermos, de acordo com Jouve (2002), a diferenciação entre autor e leitor, considerando respectivamente as ideias de emissor e destinatário. Segundo o teórico, apreendemos as concepções ligadas às instâncias do emissor de maneira mais clara, por exemplo, a distinção entre autor e narrador, mas quando esses conceitos se aplicam às esferas ligadas ao destinatário o problema se torna mais complexo.

[...] para saber tudo sobre o narrador, basta ler seu texto. O narrador, portanto, é sempre uma criação do autor e pode, conseqüentemente, distinguir-se dele pelo sexo, pelos gostos, pelos valores ou pela natureza [...] Simetricamente, o receptor é ao mesmo tempo o leitor real, cujos traços psicológicos, sociológicos e culturais podem variar infinitamente, e uma figura abstrata postulada pelo narrador pelo simples fato de que todo texto dirige-se necessariamente a alguém. Mediante o que diz e do modo como diz, um texto supõe sempre um tipo de leitor – um “narratário” relativamente definido. (JOUVE, 2002, p. 36).

Dessa maneira, Jouve expõe três possibilidades distintas de percepção do leitor: “[...] individual ou simultaneamente – como um indivíduo concreto, o membro de um público reconhecido e uma figura virtual construída pelo texto” (JOUVE, 2002, p. 36). As diferentes abordagens propostas por Jouve colocam em oposição duas esferas: “o mundo do texto e o mundo de fora do texto”.

As teorias da recepção surgiram preocupadas com a importância do leitor, considerando o “mundo de fora do texto”, numa perspectiva coletiva e historicista. Na Escola de Constância, na Alemanha, Jauss se destacou entre estudiosos da literatura ao refletir sobre a função do leitor em termos históricos e teóricos. Por meio do estudo intitulado *A história da literatura como provocação à teoria literária*, o autor propôs um novo modelo de análise: a crítica literária pautada na história da recepção, proposta esta que poderia questionar o cânone. Assim, o estudioso estabeleceu suas sete teses, fundando a sua vertente teórica que ficou conhecida como:

[...] a “estética da recepção”, surgida no início dos anos 1970, parte da vontade de repensar a história literária. Jauss constata o seguinte: a obra literária – e a obra de arte, em geral – só se impõe e sobrevive por meio de um público. A história literária, portanto, é menos a história da obra do que a de seus sucessivos leitores. (JOUVE, 2002, p. 14).

Jauss estabelece sua proposição a partir da ideia de declínio da história da literatura e, para isso, critica primeiramente os modelos formalistas e estruturalistas; o autor questiona o ponto de vista da teoria literária tradicional quanto à história da literatura, discutindo a metodologia reconhecida ao longo do tempo.

Tal crítica tem a objetar a história clássica da literatura que ela apenas se pretende uma forma da escrita da história, mas, na verdade, move-se numa esfera exterior à dimensão histórica e, ao fazê-lo, falha igualmente na fundamentação do juízo estético que seu objeto – a literatura, enquanto uma forma de arte – demanda. (JAUSS, 1994, p. 6).

O argumento do autor está centralizado na necessidade do reconhecimento do leitor para o estabelecimento da história da literatura. O estudioso destaca as apreensões das obras como fator relevante para o processo dinâmico no qual se inscrevem as sucessões literárias, assim questionando a ideia de história da literatura tradicional, a partir de um enfileiramento sucessivo de escolas, e defendendo o resgate de suas recepções como um mecanismo de desestabilização do cânone.

Uma renovação da história literária demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida post festum, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS, 1994, p. 24).

Nesse momento Jauss está preocupado com a importância histórica do público leitor. Sua proposta, portanto, é bastante específica e está estabelecida sob o viés histórico da literatura, algo que se faz importante nesta dissertação para o estudo que realizamos a respeito dos registros de recepções das obras de João do Rio. Majoritariamente a teoria de Jauss se dedica ao horizonte histórico da recepção, mas é importante lembrar que, para precisar esse fenômeno, devem ser observados elementos internos dos textos, questionando como eles desafiam os horizontes de expectativa do público leitor.

Ao nos voltarmos ao “mundo do texto”, podemos abordar o leitor a partir de

maneiras distintas de sua inscrição nas obras e um desses modos de perceber o leitor no texto é abordado por Jouve, a partir da concepção genérica de narratário. Ao nos apresentar essa possibilidade, o teórico nos propõe três diferentes tipos de teorizações do leitor: o narratário-personagem, o narratário interpelado e o narratário oculto.

Da perspectiva proposta por Jouve, nos preocupamos em definir neste momento, primeiramente, o narratário-personagem, pois esse elemento se refere aos exemplos que encontramos em João do Rio e isso ficará mais claro quando discutirmos as funções narrativas dos narradores testemunhas. Assim, para Jouve, o leitor dessa categoria é

[...] aquele que desempenha um papel na história. É, como já foi dito, o narratário intradieético de Genette. [...] É precisamente uma das particularidades (e um dos charmes) do romance epistolar construir uma intriga a partir de trocas escritas entre as personagens que se tornam assim, e um após o outro, narradores e narratários. (JOUVE, 2002, p. 41).

Depois de nos apresentar o narratário-personagem e o narratário interpelado, Jouve, a partir de Genette, nos apresenta ao narratário extradiegético ou narratário oculto – essa virtualização proposta por Genette traz uma série de concepções que serão bastante exploradas por uma vertente específica das teorias da leitura, representada por Wolfgang Iser e Umberto Eco. Estes autores foram reconhecidos por sua abordagem teórica do leitor, preocupando-se, especificamente, com a interpretação da obra literária por meio de sua dimensão estrutural.

Desse modo, notamos que as abordagens dos teóricos são complementares: Jauss, especificamente no texto abordado, está preocupado com questões que envolvem o leitor fora do texto; Jouve está concentrado em questões que consideram o narratário-personagem, localizável numa dimensão mais superficial na narrativa; enquanto Eco e Iser abordam uma questão mais profunda, que acontece a partir da estrutura do texto, além de fundamentarem a atuação do leitor no processo comunicativo da leitura.

#### 4.1 O que fundamenta a atuação do leitor?

Ao iniciar suas discussões, Iser defende a impossibilidade de a obra ser uma representação fiel da realidade. Desse modo, o autor discute e rejeita a ideia de explicação da obra literária, colocando o crítico e o leitor como entes que exercem a

mesma competência, ou seja, não se trata apenas de um processo de significação, mas de uma vivência. É a partir dessa noção que Iser desenvolve sua teoria:

[...] Em face da arte moderna, assim como de muitas recepções de obras literárias, o leitor não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois ele não existe em uma forma sem contexto. Mais instrutivo seria analisar o que sucede quando lemos um texto. Pois é só na leitura que os textos se tornam efetivos, e isso vale também, como se sabe, para aqueles cuja “significação” já se tornou tão histórica que já não tem mais um efeito imediato, ou para aqueles que só nos “tocam” quando, ao constituirmos o sentido na leitura, experimentamos um mundo que, embora não exista mais, se deixa ver e, embora nos seja estranho, podemos compreender. (ISER, 1996a, p. 48).

Percebemos que no funcionamento do processo de leitura, segundo Iser, o leitor não se limita a entender a obra a partir de uma interpretação ofertada por especialistas, mas participa da interação, atuando como um dos protagonistas do processo comunicativo da leitura. Frente a essa premissa, Iser propõe que o receptor experimente a obra em diferentes aspectos: num personagem, num conflito, num determinado tipo de linguagem, num tipo de arquitetura ficcional. É necessário, portanto, perceber elementos que possam dialogar com o repertório do receptor: personagens com os quais o leitor se identifique; insinuações que necessitem de seu preenchimento; referências que dependam do seu repertório; uma estrutura que reflita de alguma maneira a obra; ou mesmo a figuração de uma perspectiva da realidade reconhecível.

Para isso, Iser estabelece pressupostos para verificação de sua teoria, sendo o primeiro deles focado no leitor empírico, uma vez que a interpretação de determinada obra literária depende da centralidade da figura do receptor:

A interpretação começa hoje a descobrir sua própria história, ou seja, não só os limites de suas respectivas normas, mas também os fatores que não se manifestavam sob normas tradicionais. Um desses fatores é, sem dúvida, o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor dos textos. Enquanto se falava da intenção do autor, da significação contemporânea, psicanalítica, histórica etc. dos textos ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos. (ISER, 1996a, p. 49).

Se relacionarmos o pensamento de Iser com as reflexões de Umberto Eco, é evidente a valorização do leitor em ambas as teorias, já que o teórico italiano afirma que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (ECO, 2001, p. 9). Assim como na proposta de Iser, o entendimento de Eco em relação ao processo de leitura institui importância ao sujeito que lê.

Além do papel fundamental conferido ao leitor, Iser aponta a importância do outro polo para uma efetiva interpretação da obra literária: a estrutura do texto. Deste modo, temos os dois elementos do processo de comunicação estabelecido pelo teórico:

Em obras literárias, porém, sucede uma interação na qual o leitor “recebe” o sentido do texto ao constituir-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra. Se isso é verdade, temos de partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor. (ISER, 1996a, p. 51).

A responsabilidade que se atribui ao receptor e sua atuação no processo de compreensão da obra literária não se estabelece apenas a partir dele, mas também está programada na estrutura do texto. Se a interpretação dependesse apenas do leitor e não estivesse condicionada à sua interação com o texto, seria possível, ao ler uma obra literária, entender algo completamente desconexo a ela. Iser destaca a importância da estrutura do texto para a interpretação, considerando a leitura “uma atividade guiada pelo texto” (ISER, 1996b, p. 97).

Na mesma direção, Eco em *Interpretação e Superinterpretação* aponta a diferença entre interpretar e usar um texto, assim como esboçou Jouve em sua discussão inicial em *Porque estudar a literatura* (2012). O teórico italiano destaca a necessidade de reconhecermos que num processo de apreensão “existem critérios para limitar a interpretação” (ECO, 1993, p. 46), os quais passam necessariamente pelo texto; Eco destaca o erro que cometemos quando procuramos na obra literária, ficcional por excelência, aspectos que ultrapassam o texto. Assim, se somente o leitor for protagonista desse processo, os limites de atualização podem se perder, fazendo com que a obra se fragilize em si e se subordine a outros elementos circundantes a ela, como a biografia do autor ou o contexto histórico-social, por exemplo.

Ao “superinterpretarmos” as obras literárias, corremos o risco, em alguns casos, de perder parte de seu potencial estético. No entanto, com isso não queremos negar a existência de textos com aspectos autobiográficos ou o fato da literatura refletir, em muitos casos, características de relevância histórica ou social, mas mesmo nesses casos tais propostas literárias passam pelo crivo do próprio texto, pressupondo sua relação com o leitor.

No intuito de propor um entendimento amplo sobre esse tema, Iser nos apresenta a ideia do leitor do passado, retomando a questão da recepção histórica, levantada por Jauss:

De qualquer modo, a história da recepção revela as normas de avaliação dos leitores e se torna desse modo um ponto de referência para uma história social do gosto do leitor. A documentação dos testemunhos, necessária para tal história, no entanto, começa a diminuir consideravelmente à medida que nos afastamos do século XVIII. (ISER, 1996a, p. 64).

Ao mencionar o caráter histórico da recepção, Iser aponta questionamentos que o fazem revelar a ideia defendida por Jauss: o leitor como fruto de um substrato histórico. Iser (1996, p. 65) relativiza a importância do testemunho do leitor real, inscrito num momento histórico específico, para valorizar um substrato fundamentado na estrutura do texto.

A partir do questionamento de uma série de modelos, Iser chega a uma concepção teórica denominada “leitor implícito”, uma espécie de elemento já programado pelo texto, uma resposta à tessitura da obra, que é ativada pelo receptor. Nesse sentido, é preciso tecê-la, ou seja, constituir uma relação dinâmica de interação com a narrativa.

À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. (ISER, 1996a, p. 73).

O leitor implícito postulado por Iser consiste, portanto, na sistematização de estratégias textuais dispostas à atualização de um ou vários leitores empíricos. Tais estratégias, acopladas na estrutura do texto, traçam possibilidades e prefiguram apreensões para determinada obra literária, antecipando a presença do leitor e requerendo seu preenchimento. Assim, a concepção de Iser (1996, p. 73) privilegia a relação entre texto e leitor, tendo em vista a atualização por parte do receptor, enfatizando a estrutura do texto e seus pontos de indeterminação.

Especificamente, além do substrato de leitor formulado por Iser, aqui também nos interessamos pela proposta de leitor modelo de Umberto Eco, devido à

proximidade entre os dois tipos de leitores:

A abordagem semiótica de Umberto Eco, tal qual está exposta em *Lector in fabula*, está muito próxima da de Iser. O modelo de Eco data de 1979 e propõe uma análise da leitura “cooperante”. O objetivo é examinar como o texto programa sua recepção e o que deve fazer o leitor (ou, melhor, o que “deveria” fazer um leitor modelo) para corresponder da melhor maneira às solicitações das estruturas textuais. (JOUVE, 2002, p. 14).

Gostaríamos de salientar a concepção de leitor modelo de Eco numa definição proposta pelo próprio teórico em relação à concepção de leitor implícito trazida por Iser:

No amplo leque de obras sobre a teoria da narrativa, sobre a estética da recepção e sobre a crítica orientada para o leitor existem várias entidades chamadas Leitores Ideais, Leitores Implícitos, Leitores Virtuais, Metaleitores, e assim por diante – cada qual evocando como sua contrapartida um Autor Ideal ou Implícito ou Virtual. Nem sempre esses termos são sinônimos. Meu Leitor-Modelo, por exemplo, parece-se muito com o leitor implícito de Wolfgang Iser. (ECO, 2001, p. 21-22);

Outra questão a ser apontada das proposições de Iser é a importância dos atos de determinação, os quais se aproximam da noção de pontos de ancoragem de Umberto Eco:

[...] Eles são atos de determinação que definem o que é preferencial no texto literário. Daí se deduz uma qualidade peculiar do texto literário: provoca atos de determinação que podem ser muito variados. Por isso é tão difícil captar textos literários fora de tais atos de determinação. Eles parecem figuras flutuantes que levam forçosamente o intérprete a fixá-los em determinações. (ISER, 1996a, p. 61-62)

Iser, portanto, considera a leitura um ato dialógico por excelência e a partir da análise da interação entre texto e leitor, é possível estabelecer um processo de concretização para as obras literárias. Para que essa relação se constitua de fato, é necessário, no entanto, que o leitor considere o que está no texto e complete o que não está explicitamente nele, ou seja, suas lacunas ou entrelinhas.

Frente ao contexto apresentado, é interessante aprofundarmos a reflexão em torno do processo comunicacional entre texto e leitor. Iser desenvolve essa característica de sua teoria a partir das proposições de Roman Ingarden, estudioso polonês dedicado à literatura e à filosofia, que também se preocupou com o processo de apreensão de obras literárias. Segundo Iser, a leitura “une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita

como interação” (ISER, 1979, p. 83). Deste modo, o teórico estabelece a interação entre os polos a partir da comparação com uma situação social de comunicação, denominada de interação diádica; ele se pauta na complexidade desse tipo de comunicação para entender a interação realizada no ato da leitura.

Contudo, mesmo esta carência é um traço decisivo para caracterizar-se a relação texto-leitor e oferece, neste ponto, um elo decisivo com a interação diádica, que autoriza tomar-se a relação texto-leitor como uma forma de interação. Pois a relação interativa no mundo social deriva da contingência dos planos de conduta, i.e., da impossibilidade de experimentar-se a experiência alheia, e não da situação comum ou das convenções que reúnem os parceiros. [...] Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. (ISER, 1979, p. 88).

Esse processo comunicacional possui, como grande diferencial em relação à leitura, a simetria entre os interlocutores. Ao abordar diferentes teóricos que se preocuparam com a comunicação diádica, Iser frisa uma carência de entendimento entre os polos de comunicação, uma vez que existe uma lacuna entre emissor e receptor, os quais produzem mensagens e significados mutuamente.

Se numa comunicação frente a frente essa distância é facilmente percebida, no processo de leitura a carência ganha importância ímpar e, para Jouve, esse aspecto atribui à leitura o status de comunicação diferida.

A grande particularidade da leitura em comparação com a comunicação oral é seu estatuto de comunicação diferida. O autor e o leitor estão – pelo menos na grande maioria dos casos – afastados um do outro no espaço e no tempo. A relação entre emissor e receptor é, na leitura, totalmente assimétrica. Essa característica, evidentemente, acarreta consequências. Enquanto o enunciado oral evita a maioria das dúvidas graças a remissões diretas e constantes à situação espaço-temporal comum aos interlocutores, o texto apresenta-se para o leitor fora de sua situação de origem. Autor e leitor não têm espaço comum de referência. Portanto, é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra. (JOUVE, 2002, p. 23).

A respeito da diferenciação da comunicação diádica e da comunicação diferida, Iser estabelece distintas caracterizações dessas duas categorizações, destacando as particularidades da interação oral em relação ao diálogo entre texto e leitor:

O que distingue a relação entre texto e leitor dos modelos esboçados acima é o fato de não haver a *face to face situation* que origina todas as formas da interação social. À diferença do que sucede com os parceiros numa relação diádica, o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura.

Os parceiros de uma interação diádica têm a possibilidade de verificar através de perguntas em que medida a contingência está sendo controlada, ou seja, se a imagem formada em razão da impossibilidade da experiência mútua se adequa à situação. O mesmo não vale para a relação entre texto e leitor. A este o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa. Além disso, a interação diádica segue determinadas finalidades. Portanto, ela faz parte de um contexto que a regula enquanto horizonte, funcionando muitas vezes até como *tertium comparationis*. Mas a relação entre texto e leitor carece de um padrão de referências. Ao contrário, os diferentes códigos fragmentados pelo texto não mais são capazes de regular a interação; na melhor das hipóteses, o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto. A meta e os pressupostos diferenciam então a interação de texto e leitor da interação diádica de parceiros sociais. (ISER, 1996b, p. 102-103).

Salientamos, portanto, a partir do exposto por Iser e Jouve, que o procedimento de apreensão de uma obra literária não é idêntico ao diálogo. Há no processo de leitura o caráter assimétrico entre texto e leitor, o qual não corresponde à carência de uma interação diádica, tratando-se, portanto, de carências distintas. Contudo, é igualmente numa espécie de espaço entre os dois polos que Iser irá se concentrar, pois é a partir dos vazios constantes no texto que o estudioso propõe o que chamará de mecanismos reguladores, na tentativa de estabelecer, a partir desses elementos, a efetiva interação entre texto e leitor.

Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência – o no nada (no-thing) da inter-relação humana – da função de ser constituinte da comunicação. Os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do no nada (no-thing) são, portanto, as formas diferentes de um vazio constitutivo, através do qual se estabelecem as relações de interação. Este vazio, contudo, não é apresentado como um fundamento ontológico, mas é formado e modificado pelo desequilíbrio reinante nas interações diádicas e na assimetria entre texto com o leitor. O equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções. A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independente do texto. (ISER, 1979, p. 88).

As contribuições de Ingarden se estabelecem para Iser no fato daquele trabalhar a ideia de concretização, mesmo que tal concepção seja ainda limitada a apenas uma possibilidade de atualização do texto literário. Assim, Iser destaca que Ingarden não pensa nos pontos de indeterminação e na concretização como possibilidades de atuação do leitor, ideias que são inerentes ao processo de recepção para Iser. Logo, ao entender o ato de leitura como uma prática interativa, Iser considera os apontamentos de Ingarden e os ressignifica, propondo um

processo de leitura mais dinâmico. O autor compreende a figura do leitor a partir de uma perspectiva mais ativa para a interpretação das obras literárias de maneira geral.

Iser, portanto, redimensiona os conceitos propostos por Ingarden ao considerar o leitor como um sujeito protagonista do ato da leitura, dinamizando assim questões fundamentais para o estudo desta prática:

Esta falta de correspondência se manifesta nos graus de indeterminação, que estão menos no texto como tal, do que na relação estabelecida entre o texto e o leitor. Pois a formulação é um componente essencial de um sistema, do qual se tem um conhecimento apenas incompleto. Desta incompletude resulta que, embora os valores do repertório textual sejam recodificados, a razão desta recodificação permanece oculta. Como o não-dito é constitutivo para o que diz o texto, a sua “formulação” pelo leitor provoca uma reação quanto às posições manifestadas pelo texto, que, por via de regra, apresentam realidades simuladas. O fato de que a “formulação” do não-dito se transforma na reação do leitor quanto ao mundo representado significa, portanto, que a ficção sempre transcende o mundo a que se refere. (ISER, 1979, p. 105).

Gostaríamos de destacar neste momento elementos textuais específicos apresentados por Iser como pontos de indeterminação; ele ressalta a importância desses elementos como mecanismos reguladores da interpretação de determinada obra literária.

Se os elementos de indeterminação se revelam como condições de comunicação, que ativam a interação em que o texto pode ser experimentado, então essa experiência ainda não pode ser classificada como privada. Ao contrário, sua privatização possível só se realiza quando o leitor individual a incorpora a suas próprias experiências. Isso é um procedimento adequado e evidencia que, em uma teoria fundada na leitura, a privatização do texto se desloca para um outro lugar do processo de apreensão, diferente daquele que os críticos supõem: aquele lugar em que a experiência estética se transforma em ação prática. (ISER, 1996a, p. 58).

Ao nos depararmos com os pontos de indeterminação postulados por Iser, podemos nos remeter novamente a Umberto Eco, para quem “o leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio” (ECO, 1993, p. 46). É a partir de preenchimentos desses vazios, num processo de interação entre texto e leitor, que se pautam as duas teorias. A interpretação proposta aqui só é permitida, portanto, devido aos pontos de indeterminação presentes nas narrativas, ou seja, estamos afirmando com isso que os dados que o texto não oferece ao leitor proporcionam uma série de possibilidades de preenchimento, fator que torna a obra

literária dotada de diferentes níveis de atualização e potencializa o processo de comunicação com o leitor.

Iser classifica esses espaços de preenchimento de diferentes maneiras, mas a princípio podemos elencar três tipos de pontos de indeterminação: lacunas, vazios e negações. A primeira categoria é a mais facilmente assimilada e pode ser caracterizada como o não-dito no texto. Contudo, seu preenchimento é automático no ato da leitura. Quando se pensa em Justino, por exemplo, no conto “Dentro da noite”, menciona-se que o rapaz é gordo, mas não se explica se ele é moreno, loiro, alto, baixo, bonito ou feio. Tem-se a liberdade, portanto, de se pensar em qualquer combinação entre essas características, desde que acompanhada do pressuposto de que Justino é gordo. Esse tipo de espaço a ser preenchido, denominado por Iser de lacuna, não é, via de regra, muito significativo no processo de atualização dos textos, a não ser que um preenchimento particular seja exigido posteriormente na narrativa.

Os pontos de indeterminação que nos interessam, e que são destacados por Iser, são os vazios e as negações. Os primeiros elementos funcionam como propulsores de preenchimentos relevantes realizados pelo leitor e os últimos como mecanismos que lidam com a organização e reorganização dos planos de conduta<sup>4</sup> dos leitores.

Iser expõe o funcionamento diferenciado entre vazios e negações. Enquanto os vazios pressupõem a conexão de elementos textuais, as negações acontecem a partir do estranhamento do leitor com situações expressas no texto. Conforme o estranhamento se familiariza, por meio do processo de apreensão do leitor, o efeito estético se desenvolve.

Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneiras diferentes o processo de comunicação; mas precisamente por isso eles agem juntos como instâncias controladoras. Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlado pelo texto. As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor se situe a si mesmo em relação ao texto. A assimetria de texto e leitor estimula uma atividade de constituição e esta atividade ganha uma determinada estrutura graças aos

<sup>4</sup> Plano de conduta é o conjunto de inferências, projeções e antecipações que fazemos diante de um texto enquanto o lemos.

lugares vazios e às negações do texto, ajustando o processo interativo. (ISER, 1996b, p. 107-108).

Iser expõe que não bastam os pontos de indeterminação serem preenchidos, eles devem ser combinados e conectados a partir de esquemas constituídos no processo da leitura. A combinação dos vazios pode vincular diferentes relações, a fim de revelar o papel do leitor em determinada obra literária.

Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um imponente estímulo. (ISER, 1996b, p. 126).

Destacamos, por fim, o potencial estético dos pontos de indeterminação, tendo em vista sua função de rompimento com as representações projetadas pelo leitor a partir do texto. Tais colisões são importantes para o deslocamento de perspectiva do leitor no processo de apreensão.

Os lugares vazios condicionam o choque das representações durante a leitura. Assim, os lugares vazios são em princípio capazes de fazer colidirem as representações, ao mesmo tempo dificultando a formação em si das representações. Esta a razão por que eles são esteticamente relevantes. (ISER, 1996b, p. 133).

A linha entre a ideia de vazio e negação é bastante tênue, pois esta última se firma a partir da ideia de que há algo que para o leitor se insinua familiar, mas que se revela não ser, tornando a ser logo em seguida. Nesse sentido, ambos os espaços funcionam para ativar o processo de compreensão do leitor. Por exemplo: dois rapazes conversando num trem pode ser considerada uma situação familiar, mas a maneira como conversam, sobre o que falam e quais são suas reações são elementos que podem se tornar estranhos ao leitor. À medida que este admite tal acontecimento como familiar, outro evento caracterizado como não-familiar aparece, constituindo um processo de cognição ativo e contínuo que redundando em uma recorrente quebra dos planos de conduta do leitor: “A negação não indica portanto nenhuma alternativa radical, mas sugere outra concepção dessas virtudes. Ela não questiona as normas enquanto tais e se limita a suspender as expectativas em relação a elas [...]” (ISER, 1996b, p. 173).

A discussão de Iser em torno do estranhamento, atrelada às ideias de impacto no leitor e de efeito estético, está bastante relacionada à noção de Catharsis

de Jauss. As preocupações dos dois teóricos, nesse ponto, são parecidas: o que ficou da obra lida que modificará o leitor?

Para Iser, a leitura é entendida como um acontecimento, um evento que premia o receptor como uma vivência singular, uma possibilidade de experiência do não vivido. Para pensar essa ideia, Iser recorre à contraposição entre o familiar e o não familiar no processo de interpretação de uma obra literária; enquanto alguns autores colocam o estranhamento como característico da obra de arte, Iser o define como resultado dessa concepção de leitura que se baseia numa experiência diferenciada do sujeito. O efeito estético acontece, para Iser, a partir das experiências não familiares que vão se tornando familiares no momento do ato da leitura, constituindo assim possibilidades de entendimento sobre determinado texto e sobre a realidade por ele figurada.

É importante recordarmos que observaremos as obras de João do Rio com o intuito de identificar esses pontos de indeterminação indicados por Iser e Eco e combiná-los com os atos de determinação expressos no texto, para que possamos considerar diferentes possibilidades de leituras a partir da atuação do leitor.

## 5 ENTRE OS BOSQUES DE JOÃO DO RIO

### 5.1 Leitura inocente e leitura crítica

Para que possamos discutir a obra de João do Rio à luz de conceitos oriundos da estética da recepção, é necessário, primeiramente, discorrermos sobre diferentes tipos de leitura. Para Umberto Eco, há dois níveis de aprofundamento na interação do leitor com o texto:

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos [...]; a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina [...]. Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo de segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (ECO, 2001, p. 33).

Eco estipula duas maneiras de ler uma obra literária: uma delas está ligada ao fato de buscar o fim da história, ou seja, “saber como ela termina”, e a outra se relaciona à ideia de um “passeio” pela ficção, experimentando diferentes possibilidades a partir da busca de um leitor pré-estabelecido pela obra – isso tenciona refletir, inclusive, sobre o tipo de leitor para o qual a narrativa se destina. Há, portanto, para Eco, dois modelos de leituras possíveis: um ligado ao cumprimento do percurso do texto e o outro à sua apreensão. Conseqüentemente, um tipo de leitor está preocupado em atravessar o bosque da ficção o mais depressa possível e o outro quer vivenciá-lo, “observar seus frutos, verificar sua relva, fauna e flora”, experimentando-o detalhadamente.

Roland Barthes também distingue em seu estudo intitulado *O Prazer do Texto* dois tipos de leituras: a leitura de prazer e a leitura de fruição. A primeira é relacionada à ideia de progressão do texto, isto é, está despreocupada com a percepção da obra como construção de linguagem, ou seja, o que importa aqui é a compreensão do primeiro nível ou plano do texto, o encadeamento de eventos narrados. Em contraposição à leitura de prazer, Barthes nos apresenta a leitura de fruição, próxima à leitura de segundo nível de Eco, uma vez que também se remete à ideia de apreensão detalhada do texto:

Daí dois regimes de leitura: uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem [...]; a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens - e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância; [...]. (BARTHES, 1977, p. 18).

Ao verificarmos os dois tipos de leitura apontados por Jouve, ao se referir a diferentes maneiras de ler um texto, colocamos ao lado da leitura de primeiro nível de Eco (2001) e da leitura de prazer de Barthes (1977): a leitura inocente. Em contraposição a esta, deparamo-nos com a leitura crítica que, sendo prerrogativa do processo de releitura, assemelha-se à leitura de segundo nível de Eco (2001) e à leitura de fruição de Barthes (1977):

A partir do momento em que há a preocupação de destacar os percursos de leitura inscritos no texto, a escolha teórica fundamental opõe a leitura “inocente” (isto é, a primeira leitura, aquela que segue o desenvolvimento linear do livro) à leitura “experiente” (quando o leitor, ou melhor, o “releitor”, pode utilizar seu conhecimento aprofundado do texto para decifrar as primeiras páginas à luz do desfecho). (JOUVE, 2002, p. 28).

É preciso salientar, porém, que esses pares de tipos de leitura não formam necessariamente uma dicotomia, já que recorrentemente podem ser vistos como modos de ler que são complementares. A leitura inocente é um importante componente para o acesso à obra e certamente impulsiona o interesse pela releitura: “[...] Esse jogo entre o texto e o leitor - um dos charmes essenciais da leitura – está totalmente fundamentado na linearidade da narrativa. A dimensão lúdica do texto deve muito à leitura inocente” (JOUVE, 2002, p. 29).

A proposta desta dissertação é constituir uma leitura crítica em torno dos quatro contos que compõem o objeto de análise. Embasados na importância da releitura apontada por Jouve, pretendemos adentrar nos bosques de João do Rio em busca de proposições de leituras plausíveis, a partir das teorias da leitura e da caracterização de uma escritura decadentista. Por ora, será apresentada uma leitura inocente a partir dos textos em pauta, relatando o enredo de cada narrativa para um entendimento mais claro dos contos, numa tentativa de exemplificação prática da importância desse tipo de leitura.

“Dentro da noite” é ambientado no interior de um trem carioca. O que o leitor identifica, primeiramente, é uma conversa entre dois amigos, Rodolfo e Justino, que aparentemente se reencontram depois de um considerável período de afastamento.

Esse diálogo é apresentado ao leitor por outro personagem que finge dormir enquanto testemunha o relato de Rodolfo.

A partir dessa interação é apresentada ao leitor uma segunda história: Rodolfo, aparentemente em crise emocional, conta a Justino o motivo de sua aflição e aos poucos expõe fatos sobre o relacionamento com sua noiva, Clotilde, descrevendo em detalhes seu anseio cada vez maior de perfurar a amada com um alfinete. Em seguida, Rodolfo conta a Justino como realiza seu desejo, revelando ao rapaz as consequências de sua compulsão perante a família da moça e, principalmente, frente à sua alma cada vez mais ansiosa para machucar a jovem. Justino, gradativamente mais interessado na narrativa, ouve o amigo relatar seu procedimento sobre as mais variadas vítimas femininas e, ao fim do relato, Rodolfo pede licença para claramente perseguir mais uma vítima de sua obsessão. A perturbação dos demais personagens que testemunharam a anedota é evidente e o prazer ao escutá-la também.

Em “Emoções”, o narrador testemunha conta que foi buscar o barão Belfort em um clube, onde o dândi estava jogando cartas com um rapaz chamado Oswaldo. Depois de um rápido cumprimento, Belfort pede licença para se retirar; após observar Oswaldo, o narrador se despede discretamente, acompanhando o barão. Inicia-se, posteriormente, um diálogo entre o narrador e Belfort, no qual ambos analisam os gestos de Oswaldo que o revelam já entregue ao jogo.

Ao observarem o estado do rapaz, Belfort recorda o caso de Praxedes, um jovem chinês que formava com Clotilde<sup>5</sup>, um romântico casal. Belfort destaca que o Chinês não possuía vícios até o convidarem para jogar cartas. A partir da noite em que lhe ensinaram a prática, Praxedes se fascinou e se viciou em diversos tipos de jogos. O barão conta que o apoiou financeiramente em suas aventuras, mas que o jovem perdeu o controle e aos poucos mergulhou no vício até que sua situação financeira se tornou bastante caótica, a ponto de ele oferecer a própria esposa a Belfort como mercadoria. Já perdido, confuso e falido, Praxedes se suicida dando cabeçadas contra uma parede. No desfecho do conto, Belfort aposta que Oswaldo acabará arruinado como o Chinês.

“O bebê de tarlatana rosa” é ambientado num gabinete onde ocorre uma conversa entre distintos membros da elite social carioca, durante a qual um jovem

<sup>5</sup> Personagem homônimo ao personagem do conto “Dentro da Noite”.

burguês chamado Heitor de Alencar resolve contar uma de suas aventuras de carnaval. Seu público, excitado pelos gestos do dândi, anseia e demonstra entusiasmo para escutar a narrativa. O rapaz, por sua vez, conta um flerte que teve com uma moça que usava um nariz postiço em um baile de carnaval. Heitor suspende em determinado momento a narrativa para enfatizar seu desejo de ceder sem hesitação à aventura tão propícia à data, prolongando a história até chegar ao ponto em que, na mesma festa, reencontra a menina, aproximando-se dela. Na tentativa de beijá-la, Heitor retira freneticamente sua máscara, descobrindo assim que ela não possuía nariz. Consequentemente, o jovem pasma de horror frente a “uma caveira com carne...” (RIO, 2002, p. 126). Os ouvintes da narrativa, claramente chocados, tentam não demonstrar sua perplexidade.

Em “História de gente alegre”, após uma longa descrição espacial de um clube, um narrador testemunha nos informa que fora convidado para jantar pelo “elegantíssimo” barão André de Belfort<sup>6</sup>. Ao escutar um comentário feito em outra mesa, o narrador pergunta ao Barão sobre a morte de Elsa d’Aragon, uma prostituta conhecida por ambos. A partir da pergunta do convidado de Belfort, inicia-se a história principal expressa no conto.

Belfort confirma a morte da mulher a seu interlocutor, descrevendo os detalhes que circundaram a vida de Elsa, até chegar à figura de Elisa. Esta era apaixonada por Elsa, apesar da moça repugnar suas intenções. Ao mencionar uma conversa com Elsa, Belfort revela o conselho que deu à jovem, que não aguentava mais o ambiente em que vivia – “uma extravagância” (RIO, 2002, p. 41) –, insinuando uma possibilidade de relação entre as duas mulheres. Ao ser perguntado como morrera a jovem, Belfort afirma sem intimidações, “— Aceitando meu conselho” (RIO, 2002, p. 41). A seguir o dândi descreve como Elisa se aproximou de Elsa e como esta aceitou resignada sua companhia naquela noite. Por fim, Belfort relata que ambas subiram ao quarto de Elsa e que a morte pertencia ao mistério daquele ambiente.

Após a compreensão de cada conto, discutimos um modo de leitura que busque significações em camadas mais profundas dos textos, a fim de que seja possível uma “leitura de segundo nível” (ECO, 2001), ou seja, uma leitura crítica que pretenda ir além dos enredos dos contos analisados.

<sup>6</sup> O mesmo personagem de “Emoções”, presente também em outros contos de *Dentro da noite*.

## 5.2 Narrativas de encaixe

Destacamos primeiramente um ponto em comum entre os contos, a estrutura narrativa. Nos quatro textos em pauta existe a convergência de duas narrativas em suas respectivas composições. Para melhor esclarecimento dessa questão, retomamos a ideia que Carmen Lúcia Tindó Secco expressa em seu livro *Prazer e Morte em João do Rio*:

A narrativa do narrador 1 não se basta em si mesma, necessitando, conseqüentemente, de um prolongamento. Abre-se, então, um espaço em seu discurso para que se encaixe uma segunda narrativa que complemente a primeira. (SECCO, 1978, p. 35).

Ao considerarmos a nomenclatura proposta por Jouve (2002), temos nesses contos dois narradores intradieéticos, uma vez que ambos atuam como personagens no universo ficcional proposto por João do Rio. Em todos os textos aqui analisados, há dois tipos de narradores intradieéticos: os narradores 01, atuando aparentemente em caráter secundário nos textos, na função de testemunhas; e os narradores 02, que atuam como protagonistas dos contos e relatam suas respectivas histórias. Poderíamos defini-los da seguinte maneira: narradores testemunhas e narradores protagonistas, respectivamente.

Diante dos narradores protagonistas que sobrepõem nos quatro contos os narradores testemunhas, podemos pensar que essas narrativas estruturadas em camadas podem servir para expressar a distância entre o leitor e o autor dos contos, ideia esta que se torna relevante quando pensamos no esforço da literatura finissecular em expressar novas estratégias textuais.

Secco propõe as nomenclaturas: narrador 01 e narrador 02, na esteira de Todorov, o qual vai além desta formulação relativamente simples, colocando a estratégia da narrativa de encaixe como algo mais abrangente, ideias que são desenvolvidas no capítulo “Os homens-narrativas”, em seu livro *As estruturas narrativas*. Todorov destaca sua concepção de personagem, compreendendo esse elemento narrativo como determinante da ação. Ele afirma que cada personagem vem carregado de histórias, possui seu repertório existencial e gera novos conflitos no processo interno da narrativa, tornando-se um eixo fundamental na estrutura da obra como um todo. Ao referir-se a esses elementos-chave denominados por ele de “Homens-Narrativas”, o autor esboça suas primeiras reflexões sobre estruturas que

utilizam o procedimento do encaixe:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 1970, p. 123).

Ao seguir os raciocínios de Todorov, é possível entender que essa inclusão de uma nova história dentro de uma narrativa já dada não é a única função desse procedimento. Ele serve ainda para representar diferentes facetas de um único personagem, bem como indicar a sua transformação ou maturação. Desse modo, personagens que se tornam narradores de outra história são entendidos como elementos-chave para o desenvolvimento de determinados textos literários.

Assim, entendemos que sejam os casos de Rodolfo, Heitor e Belfort, os quais contam o que o leitor empírico tende a compreender como a narrativa principal, estabelecendo a narrativa anterior como complementar. Por isso, à medida que entra na história contada pelos personagens, o leitor empírico tende a esquecer o outro narrador, que lhe apresentou a primeira história. Acontece assim o que Todorov chama de “digressão”:

[...] o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas e também da narrativa encaixante que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1970, p. 126).

Os elementos em evidência nas estruturas narrativas de João do Rio são, portanto, os narradores protagonistas, pois são eles que determinam uma série de condições nos contos, já que a história principal acontece a partir de suas vozes: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1994, p. 43).

Quem narra a história principal de “Dentro da noite”, de fato, é Rodolfo Queiroz, funcionando nesse conto como narrador protagonista. O jovem é inserido na história e, por meio de seu discurso, apresenta-se outra narrativa. Depois de

Justino instigá-lo a contar sobre seu relacionamento com Clotilde, a função de Rodolfo na segunda história se evidencia: “— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente” (RIO, 2002, p. 19).

Em “Emoções”, o procedimento utilizado é semelhante. Primeiramente, um narrador testemunha situa o leitor no jogo entre Oswaldo e Belfort para que, num segundo momento, o velho barão se transforme no narrador principal de suas aventuras em busca de emoções alheias:

— Imagina que vai para um ano fui apresentado a um rapaz chamado Praxedes, filho de uma chinesa e de um negociante português em Macau. O homem falava inglês, estava no comércio, e vinha de Xangai, com um carregamento de poteries e bronzes por contrabando, para vender. (RIO, 2002, p. 28).

A construção narrativa em “O bebê de tarlatana rosa” é também realizada em dois níveis: um narrador testemunha situa o leitor e, depois da excitação de Heitor por uma história de máscaras, o rapaz conta sua aventura de carnaval, assumindo a narrativa principal:

— Está claro que este ano organizei uma partida com quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros. 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. Íamos indistintamente beber champanha aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube estávamos de todo excitados. (RIO, 2002, p. 121).

Em “História de gente alegre” temos um senhor anônimo que fica em segundo plano, conforme o desenvolvimento da narrativa. Esse narrador nos relata um jantar previamente agendado com Belfort, que novamente conduzirá a narração, mas desta vez para nos contar a história de paixão e morte entre Elsa e Elisa:

— A Elsa foi atirada subitamente numa pensão do Catete. Sabes o que é a vida em casas de tal espécie. Elas acordam para o almoço, em que aparecem vários homens ricos. O almoço é muito em conta, os vinhos são caríssimos. A obrigação é fazer vir vinhos. Desde manhã elas bebem champanhe e licores complicados. Nesses almoços discute-se a generosidade, a tolice, ou a voracidade dos machos. A tarde é dada a um ou a dois. Às cinco, *toilette* e o passeio obrigatório. À noite, o jantar em que é preciso fazer muito barulho, dançar entre cada serviço ou mesmo durante, dizer tolices. (RIO, 2002, p. 39).

A evidência dos narradores protagonistas não pode concorrer com a atuação

discreta e singular dos narradores testemunhas, uma vez que eles funcionam, em todos os quatro contos, como catalisadores dos discursos dos narradores protagonistas, em maior ou em menor grau, merecendo a atenção de uma leitura mais aprofundada.

### 5.3 Possibilidades expressas pelos narratários-personagens

Concentramo-nos inicialmente nos narradores testemunhas de João do Rio. Para isso, é preciso reconhecer a importância que esses elementos narrativos adquirem nas histórias por serem porta-vozes dos narradores protagonistas e conseguirem de alguma maneira influenciar seus discursos.

Ele narra em primeira pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. (LEITE, 1994, p. 37).

É possível entender esses elementos a partir de uma perspectiva múltipla, compreendendo sua função estrutural como narradores e reconhecendo sua presença como personagens nas narrativas, mas sobretudo indicando sua proximidade com a figura do leitor, por meio de possibilidades indicadas a partir do leitor implícito.

Para reconhecê-los como possíveis figurações de leitores, é necessário, porém, retomarmos a noção de narratário-personagem proposta por Jouve (2002, p. 43): “O narratário-personagem pertence de fato à história”. Uma das possibilidades de teorização do leitor oriunda do “mundo do texto” é a presença dos personagens que agem como uma espécie de leitor das próprias narrativas, fenômeno que encontramos nos contos em pauta, principalmente pela presença dos narradores testemunhas.

[...] aquele que desempenha um papel na história. É, como já foi dito, o narratário intradieético de Genette. [...] É precisamente uma das particularidades (e um dos charmes) do romance epistolar construir uma intriga a partir de trocas escritas entre as personagens que se tornam assim, e um após o outro, narradores e narratários. (JOUVE, 2002, p. 41).

Antes, porém, de aprofundarmos o estudo dos contos aqui observados, é interessante nos dedicarmos a outra teorização do leitor presente agora na estrutura do texto. Trata-se da ideia de leitor implícito de Iser e de leitor modelo de Eco, aqui compreendidas como equivalentes e próximas ao narratário oculto de Jouve:

Pode-se deduzir de cada texto que seus respectivos narratários (os leitores que eles supõem) não têm nem o mesmo saber, nem a mesma idade, nem os mesmos centros de interesse. Pelos temas que aborda e pela linguagem que usa, cada texto desenha no vazio um leitor específico. Assim, o narratário, da mesma forma que o narrador, só existe dentro da narrativa: é apenas a soma dos signos que o constroem. (JOUVE, 2002, p. 36).

Para que possamos verificar a postura dos diferentes narratários-personagens encontrados nos contos de João do Rio, é interessante que tenhamos em mente que tais figurações assumirão possibilidades de leituras já inscritas no texto, em sua estrutura. Assim, ao aproximarmos os narradores testemunhas a narratários-personagens, somos impulsionados a observar possibilidades de ficcionalização de receptores nos contos, considerando o levantamento de algumas características que podem nos ajudar a compreender facetas do leitor implícito dos textos literários em análise. Se as narrativas de João do Rio valorizam o procedimento de contar histórias, certamente seus receptores são representados na obra de maneira relevante.

Em “Dentro da noite”, o narrador finge dormir para que a narração de Rodolfo seja possível. Especificamente sobre o narrador testemunha desse conto, é necessário destacar sua peculiaridade enriquecedora do texto literário, pois o sujeito dissimulado aparece como intruso à narrativa e nos revela a sua atuação para acompanhar o diálogo entre Rodolfo e Justino, como se dissesse ao leitor empírico do texto: “Fingi, pois esta história valia a pena! ”. “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. 18-19).

O fingimento dessa testemunha é bastante emblemático para a construção do texto, já que os leitores empíricos só podem acessar a história devido à sua atuação de fingimento, aproximando este narrador a um leitor que concorda com um procedimento clandestino para acessar a história. Nesse contexto, um possível leitor e o narrador testemunha são colocados lado a lado, já que ambos dependem de um subterfúgio para acessar a narrativa de Rodolfo; a ideia de espionagem de uma

história alheia cabe tanto para uma possibilidade de atuação inscrita no leitor implícito quanto para o narrador testemunha do conto.

O narrador testemunha de “O bebê de tarlatana rosa” apenas se manifesta no texto depois de Heitor de Alencar se dirigir a seus ouvintes; após indicar a posição do dândi é que são apresentados os outros elementos textuais. A participação do narrador testemunha nesse conto é aparentemente discreta, limitando-se a enfatizar as reações de Heitor durante a história. Além disso, uma possível função desse narrador é intermediar a relação entre narratários-personagens, ou seja, os leitores da narrativa oral e o discurso do narrador protagonista, enfatizando suas impressões subjetivas e tornando mais complexa a história de carnaval.

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. O silêncio tombou expectante. Heitor, fumando um Gianacis autêntico, parecia absorto. (RIO, 2002, p. 120).

Vale notar, porém, que apesar de um aparente aspecto hierárquico, quem nos fornece elementos da primeira história é sempre o narrador testemunha, ou seja, é ele que nos apresenta discurso de Heitor e é por meio de impressões relatadas por esse narrador que podemos combinar elementos dados pelas duas narrativas, desenvolvendo uma leitura que considere a complementariedade das histórias. O pano de fundo, proposto de maneira que pode ser entendida como superficial, a partir das informações dos narradores testemunhas adquire singular importância à medida que interpretamos os contos.

Em “Emoções”, por meio do mesmo tipo de estratégia textual, somos colocados diante de Belfort, incitando o vício do jogo a Oswaldo:

Ontem, às 6 horas da tarde, fui buscar ao clube da rua do Passeio o velho barão Belfort, que me prometera mostrar, três dias antes, a sua cara coleção de esmaltes árabes. O barão jogava e perdia com um moço febril, que à lapela trazia um crisântemo amarelo, da cor da sua tez. [...] (RIO, 2002, p. 26)

O narrador testemunha em “História de gente alegre” inicia a narrativa apresentando muitos detalhes impressionistas, sendo facilmente associado à figuração de um leitor, um narratário-personagem:

O terraço era admirável. A casa toda parecia mesmo ali pousada à beira

dos horizontes sem fim como para admirá-los, e a luz dos pavimentos térreos, a iluminação dos salões de cima contrastava violenta com o macio esmaecer da tarde. (RIO, 2002, p. 34).

Quando observamos os contos em pauta, a partir dos narratários-personagens, é oportuno dimensionar a importância da relação texto-leitor para a interpretação aqui proposta. Desse modo, consideramos a dinâmica entre figurações de leitores expressas pela conduta momentânea de alguns personagens, tendo em vista o caráter plural e abrangente do leitor implícito. Essa teorização funciona como uma espécie de guarda-chuva que abarca uma série de possibilidades de leitores, algumas delas expressas pelas posturas distintas dos narratários-personagens.

Quando pensamos na figuração do leitor em “Dentro da noite”, além do narrador testemunha, observamos Justino como um receptor do discurso de Rodolfo, impondo ritmo à narrativa – a persistência interessada do rapaz, ao insistir veementemente para que Rodolfo relate a história que o perturba, ratifica essa ideia. Justino anseia conhecer os motivos que deixaram Rodolfo com “ar de desvairado”:

[...] Conta lá. Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito. Parece que bebeste e que choraste. Conta lá. Nunca pensei encontrar o Rodolfo Queiroz, o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio, às onze de uma noite de temporal. É curioso. Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso? (RIO, 2002, p. 17-18).

Depois do suspense inicial da narrativa, um possível leitor, previsto pela estrutura textual, está, assim como Justino, ansioso para ouvir os motivos que causaram peculiar estranheza em Rodolfo. Se retomarmos a ideia de projeção de planos de conduta, podemos entender que tanto Justino quanto a possibilidade admitida pelo leitor implícito estão em condições parecidas, projetando o enredo da história contada por Rodolfo. Desse modo, o narratário-personagem atua sobre o texto narrado interferindo no fluxo narrativo e simulando uma possibilidade de concretização do leitor implícito.

Em “Emoções”, o leitor implícito pode admitir o posicionamento de ouvinte cúmplice da história narrada pelo barão Belfort, aliando-se ao narrador testemunha, uma vez que este funciona como ouvinte por excelência do dândi. Ao sentir as emoções de Oswaldo, Praxedes e Clotilde, esse narrador testemunha goza da experiência estética juntamente com Belfort, o que torna sua postura subversiva e ao mesmo tempo o aproxima de condição semelhante a um leitor ou o afasta de

uma possibilidade de leitor mais judiciosa sobre a história do Barão.

Belfort, ao mencionar sua maneira de sentir por meio do apoderamento das emoções alheias, pode ser entendido como narrador protagonista ou como um leitor de seu próprio discurso: “— Preciso sentir vendo os outros sentir, fez mirando-se no alto espelho do vestiário. Só assim tenho emoções” (RIO, 2002, p. 33). Belfort define aí sua perversão, cuja essência poderia ser relacionada ao potencial catártico de uma visão próxima à noção de leitura de ficção, ou seja, como a possibilidade de viver o não vivido. Acreditamos que essa frase do barão revela não apenas alguns traços do leitor implícito, mas também uma dinâmica de cumplicidade no processo de narrar (narradores), ouvir (personagens) e ler (possibilidades expressas no leitor implícito) as histórias em pauta.

A partir da afirmação ambígua de Belfort, é possível admitir que o narrador protagonista atue ao mesmo tempo como narrador e como uma espécie de leitor do texto, um narratário-personagem, deslumbrado com a própria história e reafirmando uma postura extremamente narcisista, assim como percebemos em *O retrato de Dorian Gray*. Tal hipótese é ratificada por seus comentários durante a narrativa: “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 enlouquecido espetáculo de uma catástrofe sempre iminente, de um abismo em vertigem” (RIO, 2002, p. 29).

Seria então o leitor por excelência de “Emoções” o próprio Belfort ou alguém que possua suas características? O que nos parece apreensível é que o personagem assume a narrativa se comportando também como um receptor daquela história, esboçando em alguns momentos impressões críticas e subjetivas sobre a mesma.

Em “O bebê de tarlatana rosa”, o leitor implícito, juntamente com o narrador testemunha, pode ser colocado como ouvinte no jogo sensual estabelecido entre Heitor e os demais personagens do texto. Novamente podemos entender que as estruturas dos textos admitem o receptor como cúmplice da história, ou seja, mais um convidado do diálogo insinuante na narrativa de máscaras.

Assim, indicamos em “O bebê de tarlatana rosa” um exemplo de identificação entre dois ouvintes e, ao mesmo tempo, narratários-personagens da história de Heitor: Maria de Flor e Anatólio Azambuja. O narrador protagonista nesse conto à medida que conta a história de um flerte, se insinua e recebe diversas indiretas desses dois personagens, figurações de uma mulher fatal e de um possível

homossexual, respectivamente, ansiando pela história e pela atenção de Heitor; ambos funcionam como leitores da narrativa e estabelecem uma interessante relação de identificação com o bebê de tarlatana rosa, que ora assemelha-se a uma mulher fatal, ora é uma alusão homossexual, subsidiando os dois processos de identificação figurados pelo conto, até certo ponto do enredo. As reações frustradas de Maria de Flor e Anatólio, ao final do conto, demonstram de maneira sutil o estranhamento de ambos frente ao desfecho da história: “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” (RIO, 2002, p. 127).

A partir de tais reações é possível compreender que os ouvintes estão chocados pelo final obscuro da narrativa de Heitor, decorrência de suas expectativas terem sido absolutamente frustradas em relação ao destino do personagem. Ao observar essas relações em “O bebê de tarlatana rosa”, é interessante enfatizar a maneira elaborada pela qual João do Rio instaura uma discussão metalinguística em seus textos, uma verdadeira história de máscaras que revela uma ficção dentro da ficção, com destaque para o procedimento de identificação entre personagens de diferentes camadas narrativas.

Em “História de gente alegre” nos deparamos, inicialmente, com um narratário-personagem por excelência que nos descreve em detalhes, a partir de sua leitura, um ambiente decadentista. Ao escutar atentamente a história de Elsa, podemos definir esse narrador testemunha como mais um exemplo de um leitor interessado em histórias que coadunam prazer e morte.

Destacamos nesse conto a escuta acidental do narrador testemunha que acompanha uma conversa que acontece em outra mesa; desse modo, observamos a inserção de Elsa no texto. A partir da intromissão supostamente casual do narrador testemunha, acompanhamos sua angústia ao saber da morte da personagem:

De súbito, porém, na alegria do terraço ouvi por trás de mim uma voz de mulher dizer:  
 — Pois então não sabes que Elsa morreu hoje de madrugada?  
 Não me voltei. A mulher conversava noutra mesa. Mas senti um pasmo assustado. (RIO, 2002, p. 36-37).

É interessante notar, nesse caso, que o narrador testemunha quebra o ritmo da narrativa para apresentar suas impressões da falecida, uma espécie de compartilhamento de conhecimento e impressões de Elsa d’Aragon:

Elsa! Seria Elsa d'Aragon, uma carnação maravilhosa de dezoito anos, lançada havia apenas um mês por um *manager* de *music-hall*, cuja especialidade sexual era desvirginar meninas púberes? Seria ela com seus olhos verdes, a pele veludosa de rosa chá e aquela esplêndida cabeleira negra de azeviche? E morrer em plena apoteose, cheia de jóias e de apaixonados! (RIO, 2002, p. 37).

A evidência do papel de narratário-personagem assumida nesse conto garante o ritmo discursivo de Belfort, relacionando mais uma vez o narrador testemunha da história com uma possibilidade contida no leitor implícito. Assim, salientamos a importância do fato de alguns narratários-personagens representarem de maneira emblemática o que se espera de algumas possibilidades de leitor já demarcadas na estrutura do texto. Dessa forma, a figuração dessas reações é um dos pontos cruciais para admitirmos algumas leituras dos contos em pauta.

Tais narratários-personagens ora inquietos, ora curiosos, anseiam por histórias marcadas pela perversão, utilizando inclusive da estratégia da dissimulação, se assim for necessário. Desse modo, o leitor implícito também está inserido na lógica decadentista dos contos, uma vez que convite ao prazer ~~per~~ de observação do sentimento alheio, assim como Belfort, Justino ou o narrador bisbilhoteiro de “Dentro da noite”.

Essas figurações de leitores apontam para algumas características e reações esperadas pelo leitor implícito, inscritos nos contos. Contudo, os textos esperam também leitores que neguem os traços trazidos pelas narrativas, que censurem e questionem a postura destes narratários-personagens, cogitando possibilidades de leituras além das atitudes tomadas por tais figurações. Desse modo, a partir do reconhecimento e do questionamento da postura desses leitores fictícios, além da consideração de outros elementos textuais, fica claro que as possibilidades previstas pelo leitor implícito compreendem uma gama de leituras ainda mais abrangentes, que vão além das posturas expressas pelos narratários-personagens.

#### 5.4 A atuação do leitor nos contos

Esta seção do trabalho se pauta nas possibilidades de combinações entre pontos de ancoragem e pontos de indeterminação dispostos nos textos, os quais exigem do leitor um processo de familiarização ou de negação com aspectos recorrentes na estrutura narrativa. Desse modo, resgatamos conceitos de Iser na tentativa de desenvolver um levantamento de interpretações plausíveis dos contos

aqui considerados, articulando aspectos das narrativas com algumas das proposições teóricas do autor.

Primeiramente, é importante lembrar que os pontos de ancoragem, ou atos de determinação, se caracterizam pela sua evidenciação plena nos textos, tendo a função de amparar as interpretações do leitor. Assim, os atos de determinação são caracterizados como espaços de certeza, enquanto os pontos de indeterminação são caracterizados como espaços de incerteza, potencializando a multiplicidade de interpretações dos textos.

A indeterminação se origina da determinação dos textos ficcionais de ser comunicação e essa indeterminação – desde que seja “localizável” no texto – terá certamente uma estrutura, uma vez que ganha sua função ao se relacionar dialeticamente com as determinações formuladas no texto. As estruturas básicas da indeterminação no texto são duas: os lugares vazios e as negações. Eles são essenciais para a comunicação porque põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor. (ISER, 1996b, p. 126).

De acordo com Iser (2001), os vazios na obra literária podem variar desde caracterizações imagéticas de personagens até elementos profundamente relevantes. Ao ler determinado texto, o receptor consegue compreender a situação proposta por sua estrutura, reconhecendo elementos de sua realidade, de seu conhecimento de mundo, de seu repertório, os quais são virtualizados na estrutura ficcional. Assim, apesar do quantitativo de vazios expressos nos contos, o leitor consegue compreendê-los por meio de um recorte da realidade reconhecível que se expõe nas narrativas. Por exemplo: a situação de reencontro entre dois rapazes às onze horas da noite no subúrbio, em “Dentro da noite”; diferentes condições de vícios expostas em “Emoções”; um relacionamento entre um rapaz burguês e uma menina de classe social menos favorecida, como ocorre em “O bebê de tarlatana rosa”; ou ainda, o modo de vida e a banalidade da morte de uma prostituta em “História de gente alegre”.

A respeito dessa ativação do cabedal de conhecimentos acionados pelo leitor no momento da leitura, Iser expõe o seguinte:

Sendo estrutura de comunicação, ela não pode ser idêntica à realidade que se refere, nem ao repertório de disposições relativas a seus possíveis receptores. Ela virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório, bem como o repertório de normas e valores dos leitores. E justamente por não ser idêntica ao mundo, nem ao receptor, a ficção possui capacidade comunicativa. (ISER, 1996b, p. 125).

Do mesmo modo que uma dimensão mais global dos contos é compreendida pelo leitor por meio de seu conhecimento e de suas experiências, elementos mais simples e mais complexos entram nesse processo de reconhecimento, subordinados à atuação cognitiva do leitor. Os mais simples são reconhecíveis a partir da capacidade do receptor saber, por exemplo, o que é um trem, um caso de amor, uma máscara, uma prostituta, uma pera, um alfinete, um nariz postiço, entre muitos outros elementos. Todo esse repertório de conhecimentos se torna importante para que, a partir de combinações possíveis, o leitor possa chegar a possibilidades de interpretações plausíveis dos textos.

O reconhecimento do leitor, portanto, pode se tornar bastante complexo. Um exemplo claro que temos nos contos de João do Rio são as referências culturais e artísticas. Vejamos alguns exemplos: Rodolfo cita as Oréadas pintadas por Botticelli ao relatar a beleza de Clotilde em “Dentro da noite”; em outro momento do conto, o rapaz alega ter percorrido a Suburra, região boêmia e frequentada por prostitutas na Roma antiga; a referência mais clara que temos dessa ordem em “O bebê de tarlatana rosa” é Afrodite, ou Vênus, deusa do amor na cultura greco-romana; em “História de gente alegre”, temos a alusão a Tanagra, cidade símbolo do auge da cultura greco-romana, e a menção a Safo, poetisa grega que viveu na ilha de Lesbos, fundando uma escola exclusivamente para moças, sendo também a entidade alusiva ao homossexualismo feminino; em “Emoções”, a referência cultural desse tipo aparece em relação à Gioconda; a ópera clássica italiana é baseada no romance *Ângelo*, de Victor Hugo, que relata a condição de duas mulheres em situações sociais distintas.

A exposição desses elementos consegue estabelecer um diálogo bastante interessante com os leitores que os distinguem, podendo articular tais referências às interpretações das narrativas. Apesar de tal associação ser uma característica da escrita decadentista, conforme expusemos a respeito dos romances de Huysmans e de Wilde, é necessário dizer que essas articulações com referências clássicas não são fundamentais para a leitura e a significação dos contos, apesar de as enriquecerem.

Especificamente em “Dentro da noite”, outra referência intertextual que considera as possibilidades de atuação do leitor a partir de seu repertório é a composição do personagem Justino. O rapaz pode ser entendido como uma alusão direta à tradição de uma literatura caracteristicamente decadentista, uma vez que o

nome do personagem expõe uma ligação entre o conto de João do Rio e a obra literária de Marquês de Sade intitulada “Justine”. A postura de Justino pode ser aliada à de Justine, já que ambos são inseridos em suas respectivas histórias com a aparente pretensão de fazer justiça e acabam subvertendo suas próprias intenções. A referência a Sade em João do Rio pode ser equivalente à referência a Salomé para Wilde e Huysmans: trata-se da exposição de uma matriz decadentista. Se considerarmos as relações sociais pautadas no sadismo nos outros contos, a associação com Sade se potencializa e se sofisticada.

É importante ressaltar que a percepção e a articulação de tais referências podem contribuir de maneira relevante para determinado tipo de leitura. Porém, é preciso admitir, por outro lado, que o absoluto desconhecimento dessas combinações não prejudica o potencial de outra leitura igualmente plausível dos contos; não se trata de fechar uma única leitura a partir de uma articulação complexa, intertextual, mas sim de valorizar a maleabilidade do texto para o seu interlocutor-leitor. Os diálogos propostos pelos textos são abordados aqui para exemplificar características de uma literatura decadentista, mas sobretudo para elucidar o potencial de complexidade do conjunto de conhecimentos acionados no processo de leitura.

Diferentes possibilidades de leituras dos textos em pauta não dependem, portanto, dos preenchimentos anteriormente esboçados, mas sim de um repertório comum de natureza mais simples, que articule elementos a serem ativados, combinados e, posteriormente compreendidos. Desse modo, a partir de elementos presentes no conhecimento de mundo de possíveis receptores, verificáveis por meio da concepção de leitor implícito, abordaremos na próxima seção diferentes combinações de vazios e de pontos de determinação das obras, tendo em vista quatro instâncias distintas: o enredo, as personagens, os temas e os espaços narrativos. É necessário, porém, esclarecer de antemão que tais perspectivas se misturam à medida que as combinações são desenvolvidas acerca dos respectivos contos.

#### 5.4.1 Dentro da noite

Ao pensarmos na composição de “Dentro da noite” especificamente, podemos defender que a partir do início do diálogo entre Rodolfo e Justino é possível perceber

uma série de vazios dispostos ao preenchimento do leitor. A primeira frase do texto expõe várias possibilidades de questionamentos, tendo em vista uma provocação do narrador protagonista: “— Então causou sensação?” (RIO, 2002, p. 17). Questiona-se a partir do texto que tipo de situação será exposta na narrativa, criando planos de condutas em relação ao enredo da obra que serão confirmados ou não pelo texto à medida que a leitura se desenvolve. Na sequência do conto, é possível notar que a “sensação” mencionada pelo narrador protagonista remete a um sentimento de estranhamento e curiosidade de conhecidos do casal, Rodolfo e Clotilde, sobre o rompimento entre eles:

— Tanto mais quanto era inexplicável. Tu amavas 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. [...] (RIO, 2002, p. 17).

Inicialmente, o fluxo das ideias do texto é dinâmico, considerando que, no mesmo momento em que Justino localiza o contexto do término da relação, o personagem rearticula as informações trazidas anteriormente para inserir o suspense que envolve esse relacionamento, abrindo novas possibilidades de preenchimento por meio do leitor implícito. O mistério sobre as causas do desacordo entre o casal vai sendo desvelado aos poucos e sempre com as intromissões, muitas vezes irônicas e judiciosas, de Justino. O personagem parece brincar com as possibilidades de preenchimento, uma vez que seu comentário admite que um possível leitor empírico imagine uma série de situações que envolvam Rodolfo e Clotilde. Dessa forma, o leitor implícito admite diferentes interpretações, fomentando projeções e expectativas rearticuladas a todo o momento.

Inicialmente, um leitor pode imaginar, por exemplo, que o texto trata de um caso de adultério ou de um contexto de violência entre o casal, preenchendo os vazios da história a partir de uma dessas perspectivas. Se assumida uma dessas duas possibilidades, o trecho subsequente ratifica as hipóteses culpabilizando Rodolfo pelo término do relacionamento: “— Podia ser contra a pureza da Clotilde. Graças aos deuses, porém, é contra ti” (RIO, 2002, p. 17).

A possibilidade de traição, no entanto, é relativizada pelo texto, pois o estado psicológico de Rodolfo é colocado em evidência por Justino, indicando um ponto de ancoragem da narrativa: “Eu mesmo concordaria com o Prates que te chama

velhaco, se não viesse encontrar o nosso Rodolfo, agora, às onze da noite, por tamanha intempérie metido num trem de subúrbio, com ar de desvairado...” (RIO, 2002, p. 17). Desse modo, a possibilidade do adultério não é totalmente descartada, mas a fala de Justino parece valorizar outro fator, o que amplia o horizonte de expectativas a partir do leitor implícito.

Para além da estranheza do primeiro momento, inicia-se no discurso de Justino o impulso de julgar os comportamentos (ainda que não totalmente conhecidos) e atribuir maior responsabilidade a Rodolfo. Esses comentários são alicerçados sobre o mistério anunciado por esse personagem e que, até esse ponto da narrativa, só podem ser especulados.

Os “espíritos imaginosos” (RIO, 2002, p. 17), citados por Justino, podem também ser considerados como figurações de tipos de leitores que, movidos pelo interesse na história do casal, preenchem vazios e atribuem inclusive juízos de valor sobre o que não conhecem totalmente – frases como “Por felicidade, o juízo geral é contra o teu procedimento” (RIO, 2002, p. 17) servem como catalisadores desse processo.

Outro vazio em relação ao enredo é referente à tentativa de Rodolfo em vitimizar a moça loura no trem. Nesse momento, o ponto de indeterminação do texto é mantido, uma vez que o narrador testemunha chega a se agoniar com o possível desfecho da cena, que não se concretiza expressamente devido ao barulho causado pelos movimentos do comboio.

O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura. Logo o comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banquetta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loura. Mas o comboio rasgara a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. (RIO, 2002, p. 24-25).

A multiplicidade inicial de vazios no texto acontece em relação à continuidade da história, tendo em vista a necessidade de progressão da leitura. O diálogo caracteristicamente reticente entre os dois rapazes ativa constantes projeções de planos de conduta sobre a sequência da história, os quais são admitidos ou não pelo leitor implícito. Tal ajuste de ideias se relaciona com a abordagem de Iser que versa sobre a *good continuation* e a interferência dos vazios no ato da leitura.

Assim, a *good continuation*, normalmente interrompida pelos lugares vazios, faz o leitor intensificar sua atividade combinatória; mesmo não cumprindo às vezes a expectativa da “boa continuação”, o leitor deve combinar normas e segmentos numa sequência contrafactual, opositória, contrastiva, telescópica ou fragmentada. Quanto maior o número dos lugares vazios, tanto maior a afluência das representações. A razão disso é que, de acordo com Sartre, as representações não podem ser sintetizadas numa sequência; precisamos abandonar as representações formadas ou sair delas quando as circunstâncias nos obrigam a produzir uma nova representação. Com efeito, reagimos a uma representação construindo uma nova. (ISER, 1996b, p. 131).

A estratégia textual do conto é relativizar a linearidade de raciocínio, propondo uma leitura cujos preenchimentos exijam a rearticulação dos planos de conduta. Por meio de elementos novos se multiplica o potencial de diferentes leituras das narrativas. É importante ressaltar que o enredo é exposto de maneira retrospectiva e claramente influenciado pelos comentários de Justino e pela tendência dramática de Rodolfo. Assim, é interessante refletirmos sobre os vazios dispostos no texto a partir das posturas dos personagens:

— Eu tenho o ar desvairado?  
 — Absolutamente desvairado.  
 — Vê-se?  
 — É claro. Pobre amigo! Então, sofreste muito? Conta lá. Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito. Parece que bebeste e que choraste. Conta lá. Nunca pensei encontrar o Rodolfo Queiroz, o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio, às onze de uma noite de temporal. É curioso. Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso? (RIO, 2002, p. 17-18).

Entendemos que a postura curiosa de Justino potencializa a abertura de vazios para a caracterização de Rodolfo e Clotilde. À medida que Justino caracteriza fisicamente seu interlocutor, ele expõe pontos de indeterminação, a serem preenchidos, como por exemplo, as características psicológicas de Rodolfo.

Em nenhum momento do texto é dito, explicitamente, que a relação entre os dois rapazes é artificializada ou dissimulada de alguma maneira. Contudo, a necessidade de ser reconhecido em um estado de crise, conforme caracteriza Rodolfo, e o fato de o rapaz ser chamado de artista por Justino podem admitir tal leitura.

A partir de um determinado momento, o narrador de maneira mais explícita adota uma postura extravagante, evidenciando mais claramente seu estado psicológico, atitude considerada aqui como um ponto de ancoragem para possíveis

interpretações da narrativa. Dessa forma, Rodolfo pode ser entendido como a figuração de um dândi decadentista, conforme caracteriza Levin:

Diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra expressão em diferentes formas de escapismo. O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo ou pelo satanismo como que se contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à prostração física que o abatem como conseqüência dos tempos em que ele vive. (LEVIN, 1996, p. 40).

Sua ligação com a rua, com a perversão, com a noite e sua relação exagerada com o processo de crise são alguns dos aspectos pelos quais reconhecemos o processo de identificação entre Rodolfo e uma ideologia decadentista que perpassa o texto. Neste sentido, o personagem pode ser compreendido, a exemplo de Dorian Gray e des Esseintes, como um aristocrata entediado que dramatiza o fim do noivado para causar sensações: “— Oh! Meu caro, o Prates tem razão! E teve razão a família de Clotilde e tens razão tu cujo olhar é de assustada piedade. Sou um miserável desvairado, sou um infame desgraçado” (RIO, 2002, p. 18).

Justino, por sua vez, aparentemente preocupado com o colega que não via há muito tempo, além de emitir juízo de valor a respeito do relato de Rodolfo, começa, a partir de um ponto da narrativa, a subvertê-lo. Diante dessa possibilidade de leitura, podemos aliar a postura desse personagem com a conduta dissimulada de Rodolfo, pois o ouvinte ironiza o discurso do narrador protagonista:

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marques de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um *Jack-the-ripper*-civilizado, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes.

O outro resfolegava, com a cabeça entre as mãos.

— Não rias, Justino. Estás a tecer paradoxos diante de uma criatura já do outro lado da vida normal. É lúgubre. (RIO, 2002, p. 21).

Complementarmente, quando pensamos especificamente no narrador testemunha de “Dentro da noite”, é possível admitir sua postura como mais um ponto de evidenciação do processo de artificialismo e dissimulação que perpassa o

conto, tendo em vista o seu fingimento para acompanhar a conversa entre Rodolfo e Justino: “Não havia ninguém mais — a não ser eu, e eu dormia profundamente...” (RIO, 2002, p. 18-19). É importante ressaltar que, para observarmos a postura dos personagens do conto, as impressões do narratário-personagem têm absoluta relevância; o preenchimento dos vazios em relação a esse personagem, especificamente, pode caracterizá-lo como “qualquer sujeito”, dada a variabilidade de possibilidades admitidas pelo leitor implícito. Tal caracterização é também projeto do texto, uma vez que a figura do leitor pode ser associada àquele “qualquer um” que ouve a narrativa.

Por meio da postura desses três personagens, identificamos uma composição textual bastante coerente em relação às ideias de fingimento, de subversão, de dissimulação, de desvio ou de escapismo no conto.

Clotilde não é facilmente associada aos demais personagens, já que não basta simplesmente colocá-la ao lado de Rodolfo ou em oposição a ele para compreendê-la. A personagem é descrita apenas por meio do relato do narrador protagonista, fazendo com que a distância que ela assume em relação aos leitores seja fundamental para que caracterizemos sua postura como um vazio significativo a ser preenchido.

Numa das primeiras caracterizações de Clotilde no conto, a jovem é aliada à ideia de pureza; se considerarmos a maneira como Justino se refere a ela, admitimos que a moça pode ser relacionada à noção idealizada de amor. Nessa perspectiva, Clotilde pode ser entendida como uma donzela que, abandonada pelo noivo antes do casamento, decepciona-se com a expectativa de um final feliz. Essa possibilidade, contudo, pode ser negada pelo texto, compondo outra combinação de elementos para a caracterização da postura da personagem, fazendo com que um possível leitor empírico rearticule seu plano de conduta em relação à moça, exemplificando o que Iser chama de processo de negação, também previsto por meio do leitor implícito.

A consciência será maior quando a validade das normas selecionadas for negada no repertório do texto. Pois o que é familiar ao leitor agora é transgredido e se desloca ao “passado”; e o leitor ocupa assim uma posição posterior ao que lhe é familiar. A negação produz um lugar vazio dinâmico no eixo paradigmático da leitura. (ISER, 1996b, p. 171).

Para a compreensão de Clotilde, especificamente, o processo de negação é absolutamente necessário, pois, se enquanto leitores conseguimos perceber

somente a moça ligada à ideologia de determinado romance romântico, a postura da personagem perde relevância para constituição do sentido global do texto. Contudo, o fato de ela evocar características de outra tendência literária pode colaborar para a defesa de que o conto em pauta seja reconhecido como uma obra literária decadentista. Portanto, para o leitor admitir outras possibilidades de caracterização da personagem, será necessário que ele reconheça determinados elementos de um tipo de romantismo, negue essa percepção de primeiro nível, reavalie e a desconstrua, para que uma nova análise seja possível.

Ao reconhecermos “Dentro da noite” como um texto ideologicamente demarcado por um viés decadentista, podemos nos questionar se Clotilde não é mais uma figuração de cumplicidade com Rodolfo do que uma aparente contraposição ao narrador. Quando refletimos sobre os pontos de ancoragem que nos permitem pensá-la como uma cúmplice do rapaz, podemos afirmar que a moça hesita diante dos procedimentos sádicos do narrador protagonista, que os evita em algumas ocasiões, mas não os denuncia. Podemos deduzir, a partir de uma leitura inocente, que Clotilde o ama demasiadamente, que preza pelo casamento, mas ao mesmo tempo não há nada no texto que nos impeça de admitir que o procedimento de Rodolfo lhe cause prazer, sendo isso também o motivo que a cala: “Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: ‘Mau!’” (RIO, 2002, p. 21). Nesse ponto, por exemplo, ao lermos a fala de Clotilde a partir de Rodolfo, não podemos ignorar um hipotético traço irônico em seu discurso.

O choro da moça ao ser descoberta é outro ponto que expõe os vazios por meio dos quais a personagem é constituída. Clotilde pode estar chorando pelo término do casamento ou dos encontros com Rodolfo, mas também pelo fim dos momentos de prazer que o rapaz lhe proporcionava. Nesse sentido, é interessante mostrar os procedimentos do narrador protagonista que nos fazem admitir que o instante da alfinetada se figura como um momento de prazer para moça, já que é bastante alusivo à ideia de iniciação sexual.

Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir. Ah! Meu caro, as mulheres! Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina! Ao cabo de um certo tempo, ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro “Bem, Rodolfo, faça... mas devagar, Rodolfo! Há de doer tanto!” E os seus dois braços tremiam. (RIO, 2002, p. 20).

É possível entender Clotilde, portanto, a partir de uma ideia de

complementação e não necessariamente como uma contraposição ao desejo de Rodolfo. A jovem pode ser remetida a características estereotipadas do romance romântico, num primeiro momento, mas ao levantarmos hipóteses de leituras, podemos questionar se sua pureza não é artificial, se sua dor não seria uma autoafirmação decadentista aliada ao prazer, revelando um consentimento ligado a uma tendência masoquista.

[...] os olhos de Clotilde se fixaram enormes e eu vi que ela compreendia vagamente tudo, que ela descobria o seu infortúnio e a minha infâmia. Como era nobre, porém! Não disse uma palavra. Era a desgraça. Que se havia de fazer?... (RIO, 2002, p. 22)

Um ponto de ancoragem que pode sustentar a visão de Clotilde como um personagem marcado pelo decadentismo é a descrição de seu corpo, após as alfinetadas de Rodolfo: “— Em um mês ela emagreceu, perdeu as cores. Os seus dois olhos negros ardiam aumentados pelas olheiras roxas. Já não tinha risos” (RIO, 2002, p. 23). Paralelamente à exposição de Rodolfo, é interessante trazermos a descrição da mulher decadentista, segundo Bourget, em estudo organizado por Fúlvia Moretto a respeito do decadentismo francês: “A beleza da mulher só lhe agrada quando é precoce quase macabra em sua magreza, com uma elegância de esqueleto sob a pele adolescente ou então tardia e no declínio de uma maturidade devastada” (BOURGET apud MORETTO, 1989, p. 57).

Por fim, o fato de admitir Clotilde como uma personagem com tendências decadentistas nos ajuda a compreender a dimensão semântica do conto, já que a questão ideológica dos outros personagens é mais evidente. Nesse sentido, a admissão de uma Clotilde que adota procedimentos subversivos reafirma que se trata de uma narrativa que intensifica a ideologia decadentista, por meio das dissimulações e de uma rede de pequenos desvios e diferentes subversões ligadas à sexualidade dos personagens.

O conto ratifica, ao mesmo tempo, a desconstrução de um determinado idealismo romântico e a importância do processo de negação, proporcionando uma readequação da percepção do leitor a respeito de Clotilde e do texto como um todo. A desconstrução de um romance idealizado em relação a essa mulher de “Dentro da noite” é parecida com a condição de Sibyl em *O retrato de Dorian Gray*, já que existe na obra de Wilde uma série de elementos que apontam para a legitimação de um noivado, que é desconstruído à medida que o protagonista deixa de cortejar sua

pretendente, fator que a leva a um possível suicídio. De uma figuração idealizada, a moça passa a ser uma demarcação de tormento e morte no romance. A partir de tal comparação é possível refletir sobre a ambiguidade da representação feminina para a tendência literária decadentista.

Quando nos propomos a abordar as possibilidades temáticas de “Dentro da noite”, podemos admitir a ideia de desvio como um vazio a ser preenchido por diversas perspectivas diferentes, multiplicando as possibilidades temáticas do conto à medida que aproximamos o texto a características de uma escritura decadentista. Desse modo, admitimos a questão temática como origem de combinações potenciais de vazios e pontos de ancoragem.

O estado de crise de Rodolfo, nesse contexto, é fundamental para a gama de temas que a obra aborda, pois pode ser entendido como o subterfúgio ideal para admitir diferentes tipos de desvios: “— Não; estou nervoso, estou com a maldita crise.” (RIO, 2002, p. 18). A partir desta ideia, temos em “Dentro da noite” a inserção das psicopatologias como uma das características que compõe a literatura decadentista:

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. Estou com a crise. [...] Eu quero resistir e não posso. Estás a conversar com um homem que se sente doido. (RIO, 2002, p. 18).

A valorização da tara, do vício, da brecha moral e da subversão é uma possibilidade bastante presente, quando observamos as vertentes temáticas do conto; a loucura argumentada pelo narrador pode ser entendida também como negação da realidade. Se considerarmos o conto como a realidade particular de Rodolfo, podemos entender a postura do narrador apenas como a negação da responsabilidade pelo término do relacionamento com Clotilde, ou seja, um motivo para a fuga. Se observarmos a narrativa, porém, de um ponto de vista contextualizado socialmente, o personagem pode representar a negação de toda realidade vigente, marcada pelo progresso e pela modernização, já que seu comportamento é alusivo à postura aristocrática em decadência, antagônica ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil e à valorização das profissões liberais.

Aqui a presença da neurose, assim como ocorre com des Esseintes e Dorian Gray, é um tipo de escapismo da vida entediante do narrador, mas no caso de

Rodolfo esse estado psicológico servirá para justificar sua perversão sexual. Deste modo, observamos que a loucura argumentada pelo narrador protagonista o desvia de um padrão social aceitável, o que o transforma em um desajustado, tornando verossímil a perversão admitida pelo rapaz.

Quando ao cabo de alguns minutos acariciei-lhe na sombra o braço, por cima da manga, numa carícia lenta que subia das mãos para os ombros, entre os dedos senti que já tinha o alfinete, o alfinete pavoroso. Então fechei os olhos, encolhi-me, encolhi-me, e finquei. (RIO, 2002, p. 22).

É interessante pensarmos como Rodolfo usa uma dissimulação de ciúme para flagelar Clotilde, objetivando seu prazer. Essa simulação expressa no conto pode certamente funcionar como mais um ponto de ancoragem para leituras a serem efetuadas, tendo como referência a ideia de artificialismo que pauta a relação entre os personagens.

No canto da varanda, entre as roseiras, ela disse-me “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 pobresita 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” (RIO, 2002, p. 20).

Além de evidenciar a dissimulação de Rodolfo, o contato entre os dois jovens pode ser entendido também como alusivo ao ato sexual entre ambos. Os pontos de ancoragem que sustentam tal leitura são o desejo carnal do rapaz, a aparente negação da moça, a relação estreita entre dor e prazer, bem como a presença do sangramento, que pode ser alusivo à virgindade de Clotilde. Ao mesmo tempo, o procedimento do rapaz figura no texto como um gesto de caráter sádico, trazendo ao conto, além da dimensão da sexualidade, a temática da perversão sexual, que se revela caracteristicamente decadentista.

Tirei da boteira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. (RIO, 2002, p. 20-21).

Fica evidente que Rodolfo expõe a seu interlocutor um tipo específico de

perversão: um fetiche sádico. Desse modo, é possível admitir uma leitura a partir da valorização do alfinete como um símbolo fálico utilizado para ferir Clotilde, numa clara substituição do pênis pelo objeto.

É interessante perceber, porém, outros pontos de indeterminação que podem ser reconhecidos a partir da ideia de perversão sexual no conto. Por exemplo, Justino e o narrador testemunha podem funcionar como representações de *voyeurs*<sup>7</sup>, já que testemunham e sentem prazer com a relação sadomasoquista entre Rodolfo e Clotilde.

A reação de Rodolfo, ao admitir o término do relacionamento com a moça, é bastante interessante para refletir sobre a questão dos vazios, pois é possível entender que Clotilde representava até esse momento um desejo exclusivo do rapaz, uma vez que a menina era quase sacralizada, sendo seu corpo um objeto, ao mesmo tempo, de devoção e de desejo para Rodolfo. Se encaramos Clotilde a partir de tal perspectiva, é possível pensar na subversão do sagrado em “Dentro da noite”, característica também presente na literatura decadentista, exemplificada no romance de Huysmans no momento que o narrador discorre sobre a ideia de sacrilégio. O fato de Rodolfo tratar a moça como objeto de desejo e de devoção mistura as concepções do sagrado e do profano, assim como insinua Justino quando afirma que o amor de S. Francisco de Assis e Santa Tereza era uma espécie de degeneração sexual.

Com o término do relacionamento, porém, existe uma abertura de interesse de Rodolfo por outras moças. Podemos entender que o movimento do rapaz agora não é mais direcionado a um objeto específico de seu desejo, mas ao desejo em si, independentemente da vítima; ou ainda, que para ele a imagem de Clotilde passa a ser associada a diversas vítimas femininas. Outra leitura a partir desse gesto do dândi é a caracterização de Clotilde como arquétipo feminino, substituída por outras mulheres, refletindo ironicamente a fluidez das relações interpessoais na modernidade

Para esquecê-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, freqüentei alcouces. [...] 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. (RIO, 2002, p. 23-24).

<sup>7</sup> Pessoa que obtém prazer ao observar atos sexuais ou práticas íntimas de outras pessoas.

É interessante ressaltar que o discurso de Rodolfo pode se tornar elemento temático, uma vez que oscila entre a hesitação e a afirmação de procedimentos pervertidos, num ir e vir constante, num interstício desconfortável. Assim, o caráter moderno de Rodolfo se revela pela complexidade fragmentada de sua identidade: “— Não fugi; rolei, perdi-me. Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras idéias” (RIO, 2002, p. 23).

A postura de Rodolfo acompanha o ritmo hesitante da narrativa. Do mesmo modo, a figuração do trem que desliza sobre seus trilhos a solavancos, leva-nos a refletir sobre o espaço do conto. Podemos considerar que o trem aparece no texto entrecortando o ritmo do discurso do narrador protagonista. Essas descrições são realizadas pelo narrador testemunha e empurram o leitor para fora do discurso de Rodolfo:

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).

O trem pode ser um símbolo da modernização, conforme nos argumenta Flora Süssekind (1987, p. 24), uma “*mimesis* sem culpa”. Apesar de ser localizável como um ponto de ancoragem, sua presença no conto pode levantar uma série de vazios quanto a elementos que circundam a narrativa de Rodolfo, pois se o admitimos um símbolo da modernidade, rompendo com a treva, a qual podemos entender como representativa da cultura do passado, é possível compreender que há uma supervalorização desta tecnologia que alude ao movimento e à instabilidade de uma vida moderna.

É possível associar a circulação do trem ao movimento da chuva, que “escorre”, desliza, assim como a narrativa, pelos trilhos que certamente levam a inúmeras possibilidades de caminhos. Outra leitura possível, tendo em vista essa associação, é a representação do trem a partir do ponto de vista das pessoas que habitam aquelas “casas ainda abertas” (RIO, 2002, p. 25) e que, por serem humildes, sofrem com o excesso de chuva. Nesse sentido, a aproximação gera um contraste: o trem é habitado por pessoas como Justino e Rodolfo, membros de uma elite social, preocupados em discutir sensações, enquanto as pessoas pobres têm

que lidar com questões urgentes e pragmáticas nas quais estão literalmente mergulhadas.

Diante desse aspecto, é interessante perceber que a presença da tecnologia no conto pode ser ao mesmo tempo elogiosa e questionadora da ideia de progresso, conforme nos aponta Levin (1996) sobre a literatura decadentista. Neste caso, uma leitura questionadora parece encontrar ainda maior embasamento na expressão “véu de lágrimas” (RIO, 2002, p. 18); o véu formado pela chuva (e, de certa forma, pela fumaça do trem) pode representar o sofrimento dos mais pobres liquefeito em gotas de chuva e lágrimas. Essa expressão, no entanto, pode também se referir a Rodolfo, indicando um sofrimento dissimulado por parte do narrador.

O espaço do reencontro entre os dois rapazes é relevante para que ratifiquemos a possibilidade de abordagem do conto a partir da fugacidade das relações na modernidade, já que o trem é um lugar de passagem. Do mesmo modo que Clotilde fora substituível e que Rodolfo definira a si mesmo como outro, numa profunda reflexão de identidade, a relação entre Justino e o narrador protagonista pode ser absolutamente efêmera, assim como a amizade entre Dorian e Basil no romance de Wilde ou as relações parentais de des Esseintes em *Às avessas*.

O movimento do trem pode também servir como uma metáfora para a trajetória de Rodolfo, pois, enquanto o trem está imerso nas trevas, o personagem está imerso em seu desespero libidinoso: “O trem corria em plena treva, acordando os campos com o desesperado badalar da máquina” (RIO, 2002, p. 21). Deste modo, o comboio pode remeter à inquietação interna de Rodolfo, assim como os solavancos podem se referir ao discurso entrecortado e passional da personagem: “O trem continuava aos solavancos na tempestade, e pareceu-me ouvir o rapaz soluçar” (RIO, 2002, p. 23). Ao longo da narrativa, portanto, o espaço surge como elemento complementar de sua dimensão simbólica.

Vale lembrar que o preenchimento desses vazios não desarticula os possíveis preenchimentos anteriores, mas pode expressar diferentes nuances simbólicas que a descrição do espaço pode assumir a partir de seus preenchimentos.

No desfecho do conto, diferentes perspectivas se misturam, uma vez que novamente o termo treva é utilizado e as casas abertas são mais uma vez mencionadas. O sentimento de desespero das personagens transparece no próprio ressoar do sino: “[...] como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e delírio” (RIO,

2002, p. 25). Assim, a expressão “clamor de desgraça e de delírio” (RIO, 2002, p. 25) pode ser lida como a junção de duas perspectivas: a desgraça dos moradores e o delírio/desgraça de Rodolfo.

Percebemos por fim que a estrutura narrativa do conto, com seus vazios e suas determinações, insere o leitor em uma dinâmica na qual os planos de conduta devem admitir a rearticulação e a multiplicidade das possibilidades de leitura.

#### 5.4.2 Emoções

Quando nos propomos a refletir sobre o conto “Emoções”, a combinação de pontos de determinação e pontos de indeterminação em relação ao espaço ficcional pode constituir interessantes possibilidades de leitura. A caracterização do clube da rua *Passeio* como lugar frequentado por pessoas ricas é um ponto de ancoragem para interpretações possíveis que valorizam uma perspectiva social. Tal riqueza é sugerida, por exemplo, pela coleção de esmaltes árabes que Belfort promete apresentar ao narrador.

É possível, portanto, compreender que o dândi e o narrador testemunha são representações da aristocracia carioca, enquanto Oswaldo, Clotilde e o Chinês são oriundos de uma classe menos favorecida. Complementarmente a essa caracterização, é possível associar ao ambiente não apenas a perdição do jogo, mas também a inevitável perdição que espregueia aqueles que se envolvem com indivíduos de classes sociais mais altas, o que acontece com Oswaldo e Praxedes.

O espaço revela também o lugar de entretenimento frequentado pela elite social à procura de emoções, conforme assume Belfort, tendo em vista a realidade entediante de uma vida que possui uma carência de entusiasmo e desafios, assim como a vida de des Esseintes em *Às Avessas*; tal aristocracia precisa produzir novas formas de entretenimento para romper com a lógica tediosa de sua existência. Para tanto, Belfort alicia e explora sujeitos de classes menos privilegiadas, tornando-os instrumentos de estetização de sua vida. Em uma perspectiva de leitura mais alegórica, o leitor poderia associar esse procedimento à exploração do trabalho na modernidade como forma de satisfação dos mais privilegiados.

A denúncia dessa diferenciação de classes como ponto de potencialização da subversão do narrador pode ser ratificada por meio de outra figuração espacial: a

casa desprovida de móveis que Praxedes abandona antes de morrer. Determinados leitores podem entender a residência do casal em ruínas como uma metáfora para a desigualdade social e, apesar do texto não tratar diretamente da questão do trabalho assalariado, poderíamos relacionar este aspecto da narrativa com um tipo de exploração que a aristocracia exerce sobre os mais pobres, tendo em vista unicamente o seu próprio benefício.

Outra leitura, ainda tratando o conto a partir de um ponto de vista social, pode preencher os pontos de indeterminação numa lógica inversa à possibilidade anteriormente exposta. É possível, ao admitir o contexto de diferença de classes, identificar a culpabilização de Praxedes e de Oswaldo pela falta de princípios ao ceder ao jogo e pela ausência de força de vontade em resistir ao vício.

Diferentemente de “Dentro da noite”, o enredo de “Emoções” não traz um mistério latente a ser antecipado e descoberto pelo leitor. Ainda que o final seja trágico e a morte de Praxedes possa surpreender alguns leitores, a sua derrocada já é anunciada por Belfort no começo do conto:

Amanhã arde, queima, rebenta numa banca de jogo. Ah! O jogo! É o único instinto de perdição que ainda desencadeia tempestades nos nervos da humanidade. O Osvaldinho é tal qual o outro, o Chinês, a minha última observação. (RIO, 2002, p. 28).

Contudo, o fato de o enredo ser menos desafiador em relação à disposição de vazios nesse aspecto em particular, não quer dizer que o leitor empírico não atue e não crie expectativas ao ler o conto. O que ocorre é que essas lacunas se estendem ao longo da linearidade da narrativa e não provocam o leitor, por exemplo, com um final aberto. A dinâmica então se estabelece por meio dos preenchimentos de vazios e constantes projeções de eventos na progressão da narrativa, o que redundava em um processo constante de verificação, manutenção ou rearticulação das expectativas admitidas, ou não, pelo leitor implícito.

Ao nos referirmos ao enredo do conto, é interessante refletirmos sobre um vazio nele disposto que permanece descerrado: a história de Oswaldo. No entanto, é necessário dizer que essa lacuna não será preenchida pelo texto, evidenciando que elementos particulares e específicos da história do personagem não são essenciais para a compreensão da narrativa. Levantamos esse limite para lembrar que num processo de interpretação, portanto, é necessário que o leitor saiba o parâmetro de seu trabalho, o texto, conforme nos indicou Eco (1993) em

*Intepretação e superinterpretação.* Assim, o leitor é convidado a manter o horizonte de referências sugerido pelo texto. A história de Praxedes virá a se repetir, de alguma maneira, em breve com Oswaldo, mas a percepção de tal repetição, contudo, fica aberta, sem nenhum tipo de ponto de ancoragem mais aparente que possa referendar uma interpretação em relação a essa lacuna.

Do mesmo modo, o texto cria outro vazio em relação ao enredo: um possível caso entre Clotilde e Belfort. Por mais que fique explícito em “Emoções” o desejo do dândi pela moça – “Deixei-o sem níquel, mas fui ao outro dia ver a Clotilde, uma flor de beleza, [...]” (RIO, 2002, p. 31) –, é necessário considerar que a concretização deste desejo não acontece de fato: “— Respeitei a Clotilde, por sistema [...]” (RIO, 2002, p. 31). Dessa forma, um possível leitor, ao antecipar uma relação carnal entre os personagens vê-se obrigado a rearticular suas projeções e seus preenchimentos, conforme os parâmetros impostos pelo leitor implícito.

Além dos vazios mensuráveis por meio de categorias como o espaço e o enredo de “Emoções”, os pontos de indeterminações dispostos em relação às posturas dos personagens são de fundamental importância para que possamos perceber diferentes aspectos da leitura deste conto.

Primeiramente, somos convidados a refletir a respeito do narrador de “Emoções” e vale salientar que, diferentemente de “Dentro da noite”, não se trata de qualquer indivíduo, ou seja, alguém que incidentalmente tem acesso a uma narrativa alheia. Se o encontro com Belfort é agendado, ele pressupõe uma relação social com o barão; há minimamente uma amizade, uma intimidade ou até mesmo um estreitamento político entre dois membros da elite. É possível interpretar este narrador testemunha a partir de sua cumplicidade com Belfort, uma vez que o homem, do qual não sabemos nem o nome, nem as características físicas, aparenta possuir uma relativa afinidade com o dândi.

Podemos entender que esse narrador se entretém e, possivelmente, se diverte com a história de Oswaldo, juntamente com o barão, interessando-se posteriormente pelo caso do Chinês. Apesar de não termos descrições físicas ou características mais elementares desse narrador, admitimos que sua ideologia pode ser preenchida, aliando sua postura à conduta de Belfort:

— Quer perde-lo? — indaguei habituado às excentricidades desse álgido ser.

— Oh! Não, quero gozá-lo. Tu sabes, o homem é um animal que gosta. O gosto é que varia. Eu gosto de ver as emoções alheias, não chego a ser o bisbilhoteiro das taras do próximo, mas sou o gozador das grandes emoções de em torno. [...]

— Oh! Ser horrível e macabro! (RIO, 2002, p. 27).

A maneira como o personagem interage com o dândi, chamando-o de “horrível e macabro”, pode sustentar a defesa de uma proximidade desse narrador com Belfort. Tal leitura parte do pressuposto que as expressões desse personagem possuem um caráter absolutamente irônico. No entanto, a proximidade ideológica entre narrador testemunha e narrador protagonista não é a única abordagem possível quando nos dispomos a analisar a postura deste narrador. Os vazios aqui discutidos, em outra possibilidade de leitura, podem admitir, contrariamente, preenchimentos que sustentem a incompatibilidade entre os narradores. Para isso, basta o leitor não entender as expressões como irônicas. A importância da caracterização de uma leitura irônica, ou não, das expressões desse narrador testemunha parece ser o principal vazio a ser preenchido. Se admitimos que o comentário do narrador foi irônico, podemos relacioná-lo ideologicamente ao barão; se não admitimos a ironia de tal comentário, o alinhamento entre os dois personagens se fragiliza.

Belfort pode ser lido a partir da imagem do rico aristocrata, um dândi entediado em busca de emoções, absolutamente relacionável a des Esseintes, Dorian Gray e Lord Henri, se recordarmos os romances de Huysmans e Wilde, respectivamente. O arquétipo figurado pelo barão, a exemplo de suas referências, é complexo e logo no início do conto sua postura é descrita de maneira reticente.

A partir dos gestos do personagem, é viável fazer uma análise do seu estado psicológico, assim como aconteceu com a caracterização de Rodolfo: “Belfort sorria um sorriso mau, entre desconfiado e satisfeito. De repente, porém, as pupilas acenderam-se-lhe” (RIO, 2002, p. 26). A leitura da postura do personagem pode ser efetuada a partir desta figuração misteriosa, uma vez que o dândi aparentemente perdia propositadamente para Oswaldo, numa tentativa de envolvê-lo mais no vício do jogo, conforme fica claro quando o próprio Belfort relata a história do Chinês:

Deitei-me sem conclusões, e só no dia seguinte, quando o chinês enleado apareceu pedindo outra partida, é que compreendi o assombro. A paixão estalara, — a paixão voraz, que corrói, escorcha, rebenta... Invejei-o, e, como homem delicado, joguei e perdi. (RIO, 2002, p. 29).

A dissimulação admitida pelo texto e os gestos, comportamentos e objetos atribuídos a Belfort o distinguem socialmente, pois o aconchego na almofada de cetim malva, a cigarrilha do Egito com o seu monograma em ouro e a posse de um automóvel confirmam a caracterização do barão como genuíno dândi. Sob essa ótica, Belfort é um disseminador do vício do jogo no conto, um iniciador de taras e desejos, repleto de particularidades que o revelam oriundo de determinada classe social, conforme nos afirmou Baudelaire (1997), ao caracterizar o dândi decadentista.

A posição social e a figura de exceção são muito importantes para a composição de tais arquétipos. Assim, o personagem justifica sua busca por emoções, unindo apreciações a objetos estéticos e a emoções alheias genuínas. Nesse sentido, apreendemos o personagem como alguém caracteristicamente insensível em relação ao seu entorno:

— Seja; horrível, macabro, mas delicado. É por isso que eu não quero perder o Oswaldo, quero apenas gozá-lo. Preciso não limitar a minha ação humana aos passeios pelo Oriente, às coleções autênticas e a alguns deboches nos restaurantes de grão tom. Mas daí a perdê-lo, *c'est trop fort...* (RIO, 2002, p. 27).

A leitura que relaciona Belfort como um genuíno ser de exceção, um verdadeiro dândi decadentista, encontra em “Emoções” uma série de pontos de ancoragens por meio dos quais fica clara, inclusive, uma espécie de sadismo do narrador, ratificando sua ideologia em relação às excentricidades dos dândis presentes na literatura finissecular, assim como des Esseintes e Dorian Gray.

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. (RIO, 2002, p. 29).

O ápice dessa exacerbação é quando Belfort, ao se referir a seus dois últimos “estudos”, Praxedes e Oswaldo, relata a morte do Chinês. Podemos entender aqui simplesmente que o dândi está sendo cruel, indicando que sua postura está relacionada à máxima relativização dos crivos morais daquela sociedade: “Garanto-te que o Oswaldo acaba como o chinês de Macau, mas por outro meio — com a morfina talvez. Só os chineses morrem às cabeçadas por sentir demais!” (RIO, 2002, p. 33). Contudo, é necessário que nos questionemos se a leitura que podemos

efetuar em relação ao barão é tão coerente e unívoca, uma vez que, em alguns momentos do texto, observamos na postura de Belfort uma oscilação de seu perfil. A recusa do narrador protagonista em aceitar Clotilde como contrapartida de empréstimo financeiro, por exemplo, pode revelar limites de moralidade respeitados pelo próprio dândi.

Recuei assombrado. Aquele homem bom, digno no fundo, aquele homem que amava a mulher, para arranjar dinheiro com que satisfazer as cartas e a roleta, mercadejava-a aberta, cínica, despejadamente. “Que queres tu? — indaguei áspero — Tem vergonha, vai, some-te!” (RIO, 2002, p. 31-32).

Em certos momentos, o personagem se mostra piedoso e solidário com a situação de Praxedes e parece realmente ressentido com sua morte. A relativização de uma leitura mais evidente em relação a Belfort indica, em alguns momentos, que sua adesão à caracterização de um arquétipo decadentista o faz sofrer, assim como sofrem Oswaldo, Praxedes e Clotilde. O limite do prazer e da dor no texto é bastante tênue e Belfort não está livre de tal condenação, da mesma forma como ocorria com Rodolfo e com Clotilde em “Dentro da noite”.

A partir dessas possibilidades de leitura, no entanto, nos questionamos se as atitudes do barão o tornam necessariamente um sádico ou se ele é apenas mais um participante de um meio social marcado pelo sadismo. Sua obsessão por emoções, aliás, muito parecida com um tipo de jogo, é tão diferente da busca que todos nós desenvolvemos, ainda que de outras formas e com outros recursos?

É possível entender Belfort sob duas leituras diferentes. Se o culparmos pela instauração do vício em relação aos demais personagens, podemos interpretá-lo como um dândi genuinamente cruel, poderoso e influente na narrativa. Contudo, é admissível também que o barão seja produto de uma conjuntura sádica que o envolve e, em tal possibilidade, ele não tem tanto controle sobre si e seu poder é relativizado na narrativa. A partir desta última proposta de leitura, é possível entender a proximidade entre Belfort, Praxedes e Oswaldo, uma vez que os personagens seriam atores da mesma peça tragicômica, ocupando apenas posições, inclusive sociais, diferentes. De qualquer forma, ambas as representações de Belfort não escapam a uma caracterização decadentista.

O grau de abertura de “Emoções” é parecido com o que percebemos em “Dentro da noite”, pois do mesmo modo que Rodolfo oscila em diferentes momentos do texto, entre o moço arrependido e o sádico alucinado a ferir mulheres

deliberadamente, Belfort parece titubear entre um poderoso dândi iniciador de vícios e um sujeito que assume um papel decadentista que lhe é imposto por circunstâncias de uma sociedade. Assim, é relevante considerar a última sentença do conto: “E fomos jantar tranqüilamente na sua mesa florida de cravos e anêmonas brancas” (RIO, 2002, p. 33). A tranquilidade do barão advém da sua frieza (jogadores como vítimas) ou da sua inocência (jogadores como culpados)? A cor branca, recorrentemente associada à pureza ou à inocência, revela ironia ou justificativa em relação à condição de Belfort? Leitores diferentes preencherão tais vazios de maneiras diferentes, ambas admitidas pelo texto.

Oswaldo é apresentado no texto com grande ênfase em suas características emocionais, uma vez que ele “[...] ganha como um inglês e com a alucinação de um brasileiro. Estou perdendo e apreciando este bom Oswaldo, que ainda tem emoções” (RIO, 2002, p. 26). Posteriormente, são definidos os gestos do personagem, que podem indicar seu estado psicológico: “O moço pendia a cabeça na sombra, e assim pálido, como um pálido crisântemo, os seus olhos tinham chispas de susto e de prazer” (RIO, 2002, p. 27).

Por fim, o personagem é definido por meio de uma comparação com o Chinês e, a partir da postura de Praxedes, o leitor pode projetar algumas informações a respeito de Oswaldo, uma vez que não as possuímos, além de sua caracterização como um viciado em jogo, incitado pelo barão; não sabemos, por exemplo, se o rapaz é casado, se tem filhos, o que faz, se trabalha ou não trabalha. Além de sua palidez, não são informados outros pontos de ancoragem em torno desse elemento da narrativa.

Em relação ao Chinês, no entanto, nos é fornecido maior número de determinações, já que Belfort nos apresenta sua origem familiar, sua ocupação, seu caráter, além do fato de ser casado, o que é particularmente importante para a narrativa.

— Imagina que vai para um ano fui apresentado a um rapaz chamado Praxedes, filho de uma chinesa e de um negociante português em Macau. O homem falava inglês, estava no comércio, e vinha de Xangai, com um carregamento de poteries e bronzes por contrabando, para vender. Simpatizei com ele. Era imberbe, ativo, paciente, dizia a cada instante frases amáveis, e casara com uma interessante rapariga, a Clotilde [...] (RIO, 2002, p. 28).

As características apontadas pelo dândi em relação a Praxedes defendem o caráter ilibado do rapaz. Contudo, é interessante perceber o quanto tal ponto de ancoragem expõe uma possibilidade de leitura do texto: a moral do Chinês é provocativa para Belfort, uma vez que as características desse personagem são negadas pela ideologia do dândi.

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)

A inserção de Praxedes no vício é evidente, já que os vazios do estado psicológico dos personagens são recorrentemente indicados por meio de seus gestos: “Pegou das cartas, olhou-as indiferente, mas as minhas palavras ouvia-as desvanecedoramente. Jogamos a primeira partida. Os seus olhos começaram a luzir” (RIO, 2002, p. 29). Depois de um determinado momento da narrativa, Belfort define o Chinês não mais a partir de suas ações, expressões e gestos, mas o faz por meio de um campo semântico voltado às suas emoções. Ao contrário de sua composição inicial, o personagem adquire nuances aliadas à ideologia decadentista:

A paixão estalara — a paixão voraz, que corrói, escorcha, rebenta... [...] No outro dia, Praxedes voltou. Levei-o ao clube, à roleta, donde saiu a ganhar pela madrugada. [...] 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 numero desejado, num esforço que o tornava roxo... (RIO, 2002, p. 29).

Os vazios que se tornam relevantes para as interpretações das posturas dos personagens em “Emoções”, no entanto, podem ser preenchidos a partir das possibilidades de culpabilidade ou de inocência. Assim como é possível relativizar o controle e o poder de Belfort, é importante que se questione a inocência e a passividade de Oswaldo e do Chinês. Por mais que tenhamos que admitir a caracterização generosa do discurso de Belfort em relação aos dois personagens, “bom Oswaldo” (RIO, 2002, p. 26) e o traço “legislativamente moral” do caráter do Chinês (RIO, 2002, p. 28), é possível compreender que ambas caracterizações podem ser irônicas, tendo em vista o desfecho da história dos dois rapazes: Oswaldo rouba de Belfort e Praxedes lhe oferece a própria esposa para obter dinheiro.

Desse modo, indicamos duas possibilidades de leitura em relação a Oswald e Praxedes: primeiramente, os rapazes podem ser caracterizados vítimas de Belfort, se os observarmos a partir de um ponto de vista que os considerem passivos e manipuláveis, desconsiderando a capacidade de escolha de ambos em relação à adesão ou não ao jogo; por outro lado, se os responsabilizamos por suas escolhas, os jovens podem ser culpabilizados pela ruína ocasionada por seus respectivos vícios.

Quando nos propomos a refletir sobre a Clotilde presente em “Emoções”, assim como no caso da Clotilde de “Dentro da noite”, é necessário que o leitor admita determinado tipo de leitura, rearticule seus planos de conduta e acolha uma nova possibilidade de interpretação, tendo em vista o processo de negação proposto por Iser. Isso porque a postura da Clotilde de “Emoções” também dimensiona uma série de espaços vazios a serem preenchidos pelo leitor e, desse modo, é interessante refletir sobre as identidades das personagens presentes nos dois contos até aqui analisados.

É possível entender Clotilde como a mesma moça que rompeu com Rodolfo e, posteriormente, casou com o Chinês. De maneira distinta, é admissível compreendê-la como um estereótipo de mulher decadentista, reafirmado por João do Rio em ambos os textos, já que o comportamento das Clotildes nos dois contos podem ser associados. A possibilidade de identificação de um estereótipo parece se sustentar melhor, já que possuímos um maior número de elementos textuais para confirmá-la.

Ao abordarmos especificamente a postura de Clotilde, podemos entender a personagem sob duas perspectivas distintas: como a companheira fiel de Praxedes, mas arruinada devido ao vício do marido, absolutamente infeliz no final do conto; ou como uma jovem que foi gradativamente conquistada pela atmosfera decadentista do texto. Para a caracterização de Clotilde, são apresentados de maneira sistemática ao leitor aspectos relevantes sobre a personagem, como o relacionamento entre a moça e Praxedes, considerando que o romance entre os dois é o elemento que impulsiona a trágica narrativa: “Que vida feliz a daquele casal!” (RIO, 2002, p. 28).

Num primeiro momento do conto, é admissível entender que Clotilde pode ser encarada como o contraponto ao vício de Praxedes. Assim, à medida que sua voz se entristece, seu marido e Belfort permanecem indiferentes a ela, cedendo à

sedução do jogo:

Uma noite em que o convidara para jantar, jogamos. Adivinharia alguém que cratera esperava o momento de rebentar nessa alma tranqüila? A senhora, a Clotilde, cantava no meu piano, com voz triste, a ária do suicídio da detestável *Gioconda*. Eu estava receoso que depois surgissem variações sobre o bailado das Horas. Disse-lhe despreocupado “Quer jogar?” “Não sei.” “É sempre agradável ensinar mesmo o vício.” “Então ensine.” Pegou das cartas, olhou-as indiferente, mas as minhas palavras ouvia-as desvanecedoramente. Jogamos a primeira partida. Os seus olhos começaram a luzir. Jogamos outra. “Mas isso assim sem dinheiro? Ponhamos dois tostões.” “Pois seja.” Perdi. “Redobra-se a parada?” “Oito tostões?” “Sim.” “Pois seja.” À meia noite jogávamos a dez mil réis, e Clotilde, muito cansada, já sem cantar, fazia inúteis esforços para o arrancar à mesa. (RIO, 2002, p. 28-29).

Vale notar, porém, que a contraposição da ideologia decadentista por meio do personagem não é estanque, pois com o desenvolvimento do enredo do texto podemos admitir que o caráter decadentista da narrativa influencia a moça, conforme demonstra a aproximação simbólica de Belfort.

“Venha. Praxedes matou-se. Estou sem ninguém. Acuda-me. — Clô”.  
Ai! menino, não sei o que senti. A minha vontade era ver, era saber, era acabar logo. Precipitei-me. Quando cheguei, às voltas com a polícia que queria levar o corpo para o Necrotério, Clotilde, desgrenhada, com os lábios em sangue, caiu nos meus braços. “Então, como foi isso?” “Sei lá como foi! Tinha que ser! A desgraça! Estava doido. Hipotecou a mobília, os juros eram semanais. Não arranjei dinheiro e o judeu levou-a. (RIO, 2002, p. 32).

Depois da exposição do vício do marido, ainda é possível sustentar um entendimento de Clotilde por meio do viés que a considera uma mulher que apenas sofre passivamente no conto. No entanto, o ponto de vista pautado no pressuposto romântico pode ser problematizado, uma vez que, a partir da proximidade da personagem ao barão, nos é revelada a complexidade da moça para além da figura da mocinha idealizada.

[...] “Meu marido está perdido. Anda por aí a jogar. Há dois dias não o vejo; hoje não comi...” “Abandone-o!” “Abandona-lo eu? E a sociedade, e ele? Que seria dele?” “Ora, ele!” “Ele ama-me, ama-me como dantes. Mas que quer? Veio-lhe a desgraça. (RIO, 2002, p. 31)

É possível defender nesse momento da narrativa que Clotilde se aproxima de um ideal decadentista à medida que a ruína do marido se avizinha. A partir de tal leitura, o romantismo estereotipado do início do conto pode ser questionado, pois se quiséssemos ainda assim sustentar o aspecto romantizado de Clotilde poderíamos

nos basear no fato de a moça apoiar o marido em crise. Por outro lado, o questionamento que a personagem faz, ao ser incitada a abandonar Praxedes, pode sustentar a hipótese de que ela não está, pelo menos naquele momento, tão convicta de seus sentimentos.

A resposta de Clotilde, preocupada predominantemente com a moral estabelecida pela sociedade, é expressiva nesse ponto do conto. Se a moça sustentasse somente uma perspectiva idealizada, não teria perguntado a respeito da reação social em relação à possibilidade de rompimento, evidenciando a hipocrisia que sustentam as relações humanas figuradas no conto: é a sociedade que impede o abandono, não mais suas convicções.

Ao refletirmos sobre a postura de Clotilde, portanto, é possível admitir uma leitura de aproximação entre ela e o decadentismo, considerando que a aparente donzela poderia ter influenciado a morte do marido ao despertar a ira dele, fator que pode funcionar como motivação complementar ao suicídio. Nesse sentido, vale o questionamento em relação ao caráter inocente dessa personagem e sua caracterização como mulher fatal.

[...] 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 a cabeça pelas paredes. (RIO, 2002, p. 32).

Por fim, Clotilde tem uma postura bastante dúbia: ao mesmo tempo em que chora a morte do marido, fato que pode ser entendido como uma ratificação da figuração idealizada da moça, ela parece fazer isso de maneira bastante teatralizada, o que indicaria a possibilidade de exagero de sentimentos, elogiado por Belfort durante a narrativa.

[...] Praxedes! Praxedes! Não faça 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).

Em “Emoções”, portanto, a compreensão de Clotilde pode ser profundamente ressignificada a partir do preenchimento do leitor, uma vez que a personagem pode ser compreendida como parcialmente responsável pela morte do marido ou vítima

esgotada pela loucura do mesmo. Assim, as Clotildes de “Dentro da noite” e de “Emoções” podem ser entendidas como mulheres decadentistas emblemáticas e semelhantes entre si, pois a aparente condição vitimizada de ambas torna a relação entre elas possível.

Nessa aproximação, admitimos que as jovens podem representar a pureza artificial em suas respectivas narrativas, considerando que essas Clotildes são artificialmente românticas, apesar de num primeiro momento aludirem ao amor idealizado. A primeira ao invés de donzela desposada, fruto de um casamento feliz, torna-se um objeto sexual cravejado por alfinetes; a segunda, inicialmente num relacionamento perfeito, pode ser vista ao final do conto incitando a morte do próprio marido. Se não admitirmos tal leitura, é interessante reconhecer que as Clotildes no final das duas histórias estão derrotadas, conforme é possível deduzir igualmente a respeito de Sibyl em *O Retrato de Dorian Gray*. De qualquer modo, tanto no romance de Wilde quanto nos contos de João do Rio não há mais espaço para uma perspectiva romantizada em relação às personagens femininas.

Por fim, abordamos os vazios dispostos em “Emoções” a partir dos elementos temáticos do conto, os quais são variados, dependendo do reconhecimento e da participação do leitor para concretizá-los. A temática social pode ser identificada na narrativa a partir da caracterização do espaço e essa articulação sustenta a permeabilidade que argumentamos inicialmente ao estipular as categorias de atuação destinadas ao leitor. Por meio da abordagem social, é possível perceber a relação entre uma aristocracia dominante e uma classe menos favorecida que serve de entretenimento para a primeira. Essa relação de dominação pode demonstrar o caráter da sociedade retratada por João do Rio, ratificada pelas figurações propostas por Huysmans e Wilde.

É possível perceber no conto, a partir de uma leitura pautada na ideia de decadentismo, a grande exposição dos vícios de Oswaldo e Praxedes em relação ao jogo, bem como a compulsão de consumo de emoções vividas por Belfort. Apesar dessa narrativa não se caracterizar propriamente por questões voltadas à sexualidade, como ocorre em “Dentro da noite”, observamos que o binômio dor e prazer nos remete à noção de perversão sexual e sadismo indiretamente.

A ideia de tédio também pode ser encarada como uma possibilidade de leitura temática, uma vez que fica evidente, tanto na postura de Belfort quanto no vício de Oswaldo e Praxedes, uma busca ansiosa por emoções. Complementarmente a isso,

as diferentes formas de escapismo elencadas anteriormente podem servir como processo de estetização e fruição estética, assim como vimos por meio da postura de des Esseintes e Dorian Gray nas obras de Huysmans e Wilde, respectivamente. O tédio pode ser visto nessas obras também como posicionamento político-literário frente à modernização das metrópoles e ao progresso que se concretiza. Nesse sentido, no entanto, as obras decadentistas caem em contradição, conforme nos alerta Levin (1996), pois ao mesmo tempo que a literatura finissecular questiona esse momento histórico, essas transformações também são valorizadas por meio dos diferentes processos de ficcionalização, conforme nos aponta Süssekind (1987) a respeito da obra de João do Rio.

Outro elemento temático pode ser evidenciado à medida que o leitor atribui culpabilidade ou inocência aos personagens, tendo em vista a insensibilidade que permeia as relações humanas em “Emoções”. Os personagens podem ser vistos como insensíveis na narrativa, inclusive Belfort, pois a crueldade que o dândi adota em alguns momentos do conto é evidente. Um exemplo dessa postura é quando o barão está diante do desfecho da história de Praxedes: “Esse *record* de emoção desesperada prostrou-me. Nunca vi sentir tão vertiginosamente” (RIO, 2002, p. 33).

Ao mesmo tempo, podemos reconhecer a frieza de Clotilde, ao retratar a morte do marido a cabeçadas. A diferença entre os dois personagens, no entanto, é que Clotilde paga o preço por essa postura e Belfort aparentemente não.

Apesar de inseridos no vício, Oswaldo e Praxedes também podem ser lidos como insensíveis em suas relações, trocando-as pelo jogo. Essa possível postura de Oswaldo, no entanto, só é admissível ao associarmos as informações que não sabemos sobre ele com as situações que ocorrem com Praxedes, pois no momento em que o Chinês menciona Clotilde, ofertando sua esposa como mercadoria, sua insensibilidade causada pelo vício vem à tona. Praxedes, de certa forma, comunga da ideologia decadentista sustentada por Belfort desde o início da narrativa, ou seja, a obsessiva busca por emoções: ““Eu hipoteco uma mobília. Só quinhentos, só quinhentos!”” (RIO, 2002, p. 32).

Cabe ressaltar ainda que, assim como ocorre com Clotilde, os viciados pagam um alto preço por suas condutas. Além disso, como oriundos de uma classe menos privilegiada, o impulso que os leva a jogar não é necessariamente o mesmo tédio de Belfort. Mesmo assim, ainda que de maneira diferente, a ânsia pelo jogo pode ser alusiva à condição de angústia do homem moderno.

O narrador testemunha também pode ser lido por meio do binômio culpado-inocente, pois vale lembrar que tanto ele quanto Belfort não demonstram preocupação com o estado de Oswaldo no início do conto.

Assim, é possível conferir, por meio de quatro categorias distintas, possibilidades de leitura previstas na estrutura do texto, que neste conto se destacam, principalmente, por meio da postura dos personagens.

#### 5.4.3 O bebê de tarlatana rosa

Diante dos pontos de ancoragem expostos em “O bebê de tarlatana rosa”, podemos entender que os elementos temáticos desse conto são bastante salientes e múltiplos. A partir deles, no entanto, é preciso verificar quais pontos de indeterminação podem ser preenchidos com o intuito de efetivar leituras plausíveis desta obra.

Dentre esses elementos, merece destaque a festa de carnaval como um dos motes principais dessa narrativa, pois a partir dela é possível reconhecer de antemão a negação do amor idealizado. Ao contrário de “Dentro da noite” e “Emoções”, já não existe em “O bebê de tarlatana rosa” um pressuposto amoroso e os personagens se aproximam movidos pelo desejo, mas o final feliz não se concretiza e, na verdade, nem se almeja, pois se trata apenas de uma aventura carnavalesca.

— 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 paranóicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. (RIO, 2002, p. 121).

É interessante atentarmos, primeiramente, para a combinação de vazios possíveis a partir da temática do carnaval, sendo admissível associarmos o funcionamento da festa à loucura de Rodolfo em “Dentro da noite”, a qual era o subterfúgio para a justificativa de seu desejo por Clotilde, atribuindo um caráter mais complexo aos vazios do conto, tendo em vista a condição psicológica do personagem. Do mesmo modo, o carnaval em “O bebê de tarlatana rosa” é o elemento temático que pode justificar a narrativa de Heitor e desdobrar possibilidades de leituras distintas, funcionando como o escapismo da vez.

Dentre as ideias suscitadas pelo contexto carnavalesco, o artificialismo e a dissimulação se destacam como temáticas que perpassam o texto. Esses temas são percebidos por meio das relações artificializadas entre os personagens ao interferirem na história narrada por Heitor ou por meio do uso da máscara pelo bebê, com o intuito de esconder uma característica física. Até os elementos mais sutis da narrativa parecem carregar o artificialismo consigo: “Íamos juntos e fantasiadas as mulheres” (RIO, 2002, p. 121).

Outro tema bastante manifesto em “O bebê de tarlatana rosa” é o desejo exacerbado que encontra na festa popular a ausência de uma censura mais rígida, pois no carnaval os crivos morais se flexibilizam e os anseios inconfessáveis vêm à tona. Nesse contexto, observamos a inserção do universo da sexualidade, a exemplo dos romances referenciais de Huysmans e Wilde, ratificando em João do Rio a temática da busca do prazer, já abordada nos outros contos.

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. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom-senso uma fadiga. 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).

Além da caracterização do carnaval como data propícia para a manifestação e vivência dos desejos sexuais, observamos a maneira como a ocasião propicia a subversão da moralidade dominante. Desse modo, é possível entender o texto como uma alegoria à ideologia decadentista, que questionava a realidade vigente e abordava questões que conflitavam com crivos morais da sociedade, abordando temáticas como as subversões morais, a exacerbação da sexualidade, o inconsciente, a morte aliada ao prazer, a dor aliada ao gozo, o sofrimento aliado à satisfação, etc. Todos esses aspectos são tratados pelos contos como mecanismos de fruição estética, conforme ocorre com Belfort em “Emoções” ao analisar os sentimentos alheios.

Outro elemento temático que podemos observar a partir de pontos de ancoragem em “O bebê de tarlatana rosa” é a modernização figurada pela multidão presente na festa de carnaval. Nesse sentido, as alusões ao tumulto multifacetado e a fala do bebê são bastante significativas: “Ainda tive tempo de indagar: ‘Onde vais

hoje?’ / ‘À toda parte!’ — respondeu, perdendo-se num grupo tumultuoso” (RIO, 2002, p. 123). Este ponto da narrativa pode inclusive ser compreendido por meio da abordagem da questão de identidade moderna que, não sendo estática, se desconstrói e se transforma constantemente, numa constante lógica fugidia, conforme nos indica Berman: “[...] somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser” (BERMAN, 1981, p. 27).

Ao observarmos a questão da constituição de identidade trazida no texto, compreendemos também que o conto aborda a insinuação da homossexualidade de Anatólio de Azambuja, “[...] que as mulheres tinham tanta implicância [...]” (RIO, 2002, p. 120) e de Heitor, que poderia se interessar por um homem, conforme sugere o próprio Anatólio: “[...] e nesses quatro dias paranoicos [...] tudo é possível. Não há quem se contente com uma... / — Nem com um — atalhou Anatólio” (RIO, 2002, p. 121).

Em conjunto com a hipótese da homossexualidade, é possível entender que o conto aponta para a temática da androginia por meio da composição da figura do bebê, que até certo momento do texto não possui identidade de gênero esclarecida. Tanto a questão da homossexualidade quanto a androginia são tratadas também nessas perspectivas por Huysmans e Wilde; conforme vimos, essa fluidez identitária típica da “modernidade” é tratada em ambas as obras referenciais dos aspectos decadentistas. O engajamento dos romances considerados marcos dessa tendência literária questiona, portanto, a partir de uma perspectiva moderna, a ideia de heterossexualidade, conforme defende Katz:

Os modos de organizar os sexos e a sexualidade variaram muito. Essa variação contesta a nossa suposição comum de que uma heterossexualidade essencial e imutável assume formas históricas qualitativamente diferentes. Eu sugiro que a própria heterossexualidade significa uma forma histórica ligada ao tempo – um modo historicamente específico de organizar os sexos e seus prazeres. [...] A invenção da heterossexualidade nomeava publicamente, normalizava cientificamente e justificava eticamente a prática da classe média de prazer de sexo diferente. (Katz, 1996, p. 45-46, 61).

Quando indicamos alguns pontos de indeterminação potenciais em relação à compreensão das temáticas em “O bebê de tarlatana rosa”, uma questão nos parece obrigatória: a importância do ato de narrar. O texto apresenta pontos de ancoragem que nos permitem entender que a linguagem e a sua manipulação em forma de

diegese possuem lugar de relevância no conto.

Em “O bebê de tarlatana rosa”, Heitor flerta com o ato de narrar de maneira simbólica, uma vez que seus gestos, ao contar a história, insinuam que essa ação está atrelada ao prazer:

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. O silêncio tombou expectante. Heitor, fumando um Gianaclis autêntico, parecia absorto. (RIO, 2002, p. 120)

Nesse conto temos um grupo de convivas que valoriza a narração, num ambiente que revela aspectos constantes de sedução por meio da interação entre os ouvintes e o narrador. A linguagem no conto é um instrumento de poder e encantamento e a história a ser narrada ratifica a importância desse elemento.

Essa possibilidade é perceptível nos outros contos de maneira mais sutil. Quando abordamos “Dentro da noite” notamos a importância do ato de narrar por meio da insistência de Justino sobre a continuidade da história de Rodolfo. Do mesmo modo, as interpelações do interlocutor de Belfort em “História de gente alegre” parecem também apontar para a importância da narrativa. Em “Emoções”, por meio da postura excitada e narcisista de Belfort em relação a seu próprio discurso, é possível perceber a valorização do ato de contar histórias. Há, portanto, nos contos de *Dentro da noite* um culto à narrativa que retoma as concepções de Walter Benjamin abordadas em seu texto clássico intitulado *O Narrador*.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1996, p. 205).

É admissível considerar que, nos contos de João do Rio, contar histórias estabelece relações de prazer e de poder entre narradores e ouvintes. Todos os narradores introduzem as novas narrativas tentando não apenas chocar, mas principalmente gozar do momento de contá-las, evidenciando seu potencial de sedução sobre os demais. Por meio dessa relação de flerte erotizado com a

narrativa, a literatura de João do Rio pode ser articulada à ideia de gozo discursivo, fator que pode redimensionar o significado do narrar nos contos em pauta. “Assim, o desejo do grupo não extrapola o nível ficcional, se convertendo em puro ‘desejo de palavra’. O prazer, conseqüentemente, se faz aí ‘pervertido’, pois se realiza ao nível do próprio discurso dos narradores” (SECCO, 1978, p. 37).

Complementarmente aos elementos temáticos, temos em “O bebê de tarlatana rosa” a caracterização dos espaços como elemento relevante: de um lado, o gabinete de Belfort; do outro, a rua tão bem aproveitada por Heitor. O gabinete funciona como espaço da elite, da aristocracia entediada, simbolizando o isolamento e a condição privilegiada de um grupo social restrito; a rua pode ser alusiva à classe pela qual se interessa a alta sociedade, representando o “habitat natural” dos marginais, dos viciados, das prostitutas, dos pobres, sujeitos trazidos à ficção de João do Rio por meio de um olhar apurado e engajado, conforme os argumentos de Candido (1978).

Dessa contradição espacial se expõe novamente a distância entre as duas classes figuradas nos contos:

Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que têm as perdidias 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. (RIO, 2002, p. 122).

Novamente é possível compreender determinado entretenimento no relacionamento estabelecido entre a aristocracia e os grupos sociais menos privilegiados, se admitimos, por exemplo, Heitor de Alencar como o arquétipo de um dândi e o bebê de tarlatana rosa como representante de uma classe menos favorecida. Essa leitura pode ser ratificada pela postura do narrador protagonista ao se preocupar com as impressões alheias em beijar a moça: “Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo o mundo que a beijara?” (RIO, 2002, p. 126). Tal questionamento se refere diretamente à aparência física da jovem, mas indiretamente aborda sua condição social, pois certamente ela não faz parte da elite.

Nesse ponto da narrativa, o texto pode demonstrar o potencial sádico de uma classe social que gosta de buscar diversão por meio das relações com classes menos privilegiadas, numa perspectiva de entretenimento, sedução e subversão.

Assim como notamos a partir do comportamento de Belfort em “Emoções”, salientamos que Heitor escolheu o carnaval para mostrar a um grupo de amigos, seus pares, determinadas caracterizações de uma festa popular, numa aproximação subversiva a um grupo social menos favorecido, baseando-se numa ideia de excitação e repúdio expressa principalmente por suas convidadas.

O grupo era o meu salva-vidas. No primeiro dia, no sábado, andamos de automóvel a percorrer os bailes. Íamos indistintamente beber champanha aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube estávamos de todo excitados. Foi quando lembrei uma visita ao baile público do Recreio. “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...” “Que tem isso? Não vamos juntos?” (RIO, 2002, p. 121).

Além desse aspecto social, a rua é o espaço do conto que pode ser lido como o lugar de familiaridade de Heitor: “Depois de uma dessas caçadas pelas avenidas e pelas praças, embarafustei pelo S. Pedro, meti-me nas danças, rocei-me àquela gente em geral pouco limpa, insisti aqui, ali. Nada!” (RIO, 2002, p. 124). Além da figuração do dândi já representadas por Rodolfo e Belfort em seus respectivos textos, Heitor de Alencar pode representar também o *flâneur*, conforme valorizado em “A alma encantadora das ruas” pelo próprio João do Rio:

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! O que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça. (RIO, 1995, p. 5).

A partir do ato de flanar, de “perambular com inteligência”, figurado por Heitor, temos em “O bebê de tarlatana rosa” outro arquétipo da literatura finissecular lançado por Baudelaire em *Sobre a modernidade*:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1997, p. 20-21).

É possível associar o movimento do narrador pelas ruas à ideia de desvio, já abordada em “Dentro da noite”, ou até mesmo de fuga, tendo em vista a questão da identidade moderna. Nesse sentido, podemos defender uma leitura que entenda a dissimulação dos personagens como uma fuga da realidade: a máscara adotada em alguns momentos como o escoamento de suas identidades; o carnaval como um ponto fugidio de uma vida entediante e aristocrática. A exacerbação ou a valorização de temas voltados para a sexualidade podem funcionar como uma proposta de questionamento da moral dominante, que se consolida em um tipo de escapismo social.

Quando nos empenhamos em observar as interseções possíveis entre os pontos de ancoragem e pontos de indeterminação em relação ao enredo de “O bebê de tarlatana rosa”, a exclamação de Heitor já no início do conto merece atenção. De modo parecido ao que ocorre com o questionamento exposto por Rodolfo no início de “Dentro da Noite”, a exclamação do narrador pode gerar uma série de pontos de indeterminação: “— Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida?” (RIO, 2002, p. 120). Podemos entender essa frase como um prenúncio da história que será narrada, ao passo que as máscaras alusivas ao carnaval podem ser relacionadas ao tom dissimulado assumido pelos personagens ou mesmo a informações parcialmente omitidas durante a história. Nesse sentido, podemos entender que a expressão “histórias de máscaras” remete simplesmente a uma história de carnaval, a uma narrativa repleta de dissimulações e reticências ou ainda a uma história com informações mentirosas, apenas com o intuito de divertir o público presente no gabinete.

Esse vazio, no entanto, é parcialmente esclarecido pelo narrador protagonista, conforme a narrativa se desenvolve:

O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. 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).

Apesar de admitir que se trata de uma história de carnaval, o texto não resolve a questão completamente. Por meio do tom reticente de Heitor, podemos ainda admitir que a história de máscaras acolhe múltiplas dissimulações e uma concretização particular do texto não fecha completamente outras hipóteses, pois o

discurso do narrador continua bastante aberto, ratificando as possibilidades múltiplas de leitura. Além disso, o procedimento dos ouvintes da história pode ser associado com a postura adotada por Justino em “Dentro da noite”, quando ele insinua possibilidades de preenchimentos para a narrativa de Rodolfo. Nesse sentido, os narratários-personagens parecem jogar com possibilidades de preenchimento; ao mesmo tempo em que os personagens figuram a projeção de planos de conduta, também ativam por meio leitor implícito tal procedimento, admitindo ou limitando possibilidades de concretização do texto.

- É uma aventura alegre? — indagou Maria.
- Conforme os temperamentos.
- Suja?
- Pavorosa ao menos
- De dia?
- Não. Pela madrugada. (RIO, 2002, p. 120).

Ao analisarmos o conto, é interessante refletirmos sobre a identidade de gênero do bebê de tarlatana rosa, uma vez que numa primeira leitura essa informação parece ser a lacuna mais significativa da história. Na primeira apresentação do bebê, Heitor não indica se ele se relacionou com um homem ou com uma mulher:

[...] eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, 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. Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. (RIO, 2002, p. 122).

De qualquer modo, é possível perceber, por meio da descrição, a caracterização de um objeto de desejo sexual aparentemente feminino. No entanto, a possibilidade do bebê ser, de fato, um homem é admissível devido à postura desconfiada de Anatólio: “— Talvez fosse um homem... — soprou desconfiado o amável Anatólio” (RIO, 2002, p. 123). O personagem durante a narrativa interrompe Heitor para levantar suspeitas tanto da orientação sexual do narrador quanto da identidade de gênero de seu possível parceiro/a.

Na sequência do conto, é interessante perceber que a construção ambígua da identidade do bebê está expressa na narrativa por meio dos pontos de ancoragem.

A obra sustenta esse mistério, que não se esclarece até determinado momento da narrativa.

— O bebê ficou. Mas no domingo, em plena avenida, indo eu ao lado do *chauffeur*, no borborinho colossal, senti um beliscão na perna e uma **voz rouca** dizer: “para pagar o de ontem”. Olhei. **Era o bebê rosa**, sorrindo, com o nariz postiço, aquele nariz tão perfeito. (RIO, 2002, p.122-123, grifo nosso)

É possível entender que o gênero do bebê também pode ser associado às máscaras anunciadas no início do texto. O fato da androginia se tornar uma possibilidade de leitura ressalta a importância da temática em torno das identidades e orientações sexuais na obra, evidenciando uma potencial linha de recepção de alguns contos de João do Rio. Do mesmo modo que podemos entender a Clotilde de “Dentro da noite” a partir de um ponto de vista que não a vitimiza apenas, mas também legitima a ela um estado de prazer, ainda que pela dor, a insinuação de androginia do bebê de tarlatana rosa pode questionar o binarismo das relações de gênero prescrito por uma visão conservadora, mas desconstruída pelo carnaval, momento propício para tal questionamento.

Ao se aproximar do bebê de tarlatana rosa Heitor, já entregue ao desejo, confunde o leitor pela última vez: “Era ele! Senti palpitar-me o coração. Parei” (RIO, 2002, p. 124). O narrador a partir desse ponto do texto deixa claro que sua relação se dá com uma mulher e revela um dos mistérios do conto: “Eu sentia a ritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher!” [...] “Apertei-a mais. Ela aconchegou-se mais” (RIO, 2002, p. 125). O fato do bebê ser uma mulher não anula o caráter problematizador das expectativas levantadas por Anatólio. Nesse sentido, ressaltamos que os pontos de ancoragem e de indeterminação levantados pelo personagem apontam questões em torno da sexualidade importantes para a interpretação do conto.

De qualquer modo, em relação a essa lacuna, o leitor é obrigado a rearticular todas as evidências que havia colhido na narrativa e realinhar as expectativas que sustentavam que o mistério da história recairia sobre o gênero do bebê rosa, para que, num genuíno processo de negação, continue a leitura do conto.

A reorientação motivada pela negação parcial parece suspender a validade das normas; estas parecem fazer parte do passado, porque não mais possuem a capacidade adequada de orientação. Mas como o que é negado não são as próprias normas, mas somente uma validade prática, temos uma negação parcial e não total. (ISER, 1996b, p. 174).

É possível pensar que o mistério em relação à sexualidade do bebê pode ser somente uma estratégia para prender o leitor à narrativa, tornando-se secundário à medida que o texto chega, de fato, ao seu desfecho.

Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne... (RIO, 2002, p. 126).

Se considerarmos que o fato de o bebê ser mulher não nega a insinuação da homossexualidade no conto, a narrativa abre-se a novas possibilidades de leitura ao não concretizar o desfecho esperado por uma série de leitores. Podemos entender o final da história como um forte apelo social que pauta a violência contra a mulher e o preconceito contra os deficientes físicos, tendo em vista a postura repugnada de Heitor em relação à moça sem nariz. Enquanto o personagem a considerava “normal”, havia uma aproximação possível; depois que ela foi revelada inapta a seu prazer, o desejo do rapaz é substituído por asco, escancarando o potencial de insensibilidade da sociedade figurada por João do Rio.

Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... (RIO, 2002, p. 126).

Outro vazio em relação ao enredo pode ser o estado de horror de Heitor. Se consideramos o conto numa perspectiva temático-alegórica, ou seja, se compreendemos o asco do narrador protagonista como uma zombaria da aristocracia sobre os mais pobres, podemos admitir que em “O bebê de tarlatana rosa” a classe dominada parece subverter o entretenimento, uma vez que é o bebê que engana Heitor e não o contrário.

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. (RIO, 2002, p. 126).

Essa leitura, no entanto, pode ser relativizada, pois podemos considerar que se de um lado Heitor está chocado, de outro a menina fora ameaçada, coagida e ridicularizada.

Os vazios presentes nas composições dos personagens de “O bebê de tarlatana rosa” são bastante emblemáticos e podem reforçar a temática do carnaval, pois, assim como o personagem do bebê, todos os demais dissimulam, fortalecendo a pluralidade semântica das máscaras anunciadas no início da história.

A respeito da postura de Heitor observamos um sujeito absolutamente dúbio, conforme as narrativas que compõem o conto. O primeiro Heitor é poderoso, dominador e dimensiona os prazeres dos demais durante o seu processo de narração; o segundo é absolutamente subordinado ao mistério do bebê rosa, que o absorve por meio de sua figura sensualizada, erotizada e misteriosa.

Por outro lado, a postura de Maria de Flor é bastante provocativa por ser uma personagem facilmente entendida como uma mulher fatal, mais uma composição alusiva a um gênero da literatura finissecular pautado por Baudelaire:

A mulher tem fome e quer comer – sede, e quer beber.  
 No cio, quer ser comida.  
 Que glória!  
 A mulher é natural, isto é abominável.  
 Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do Dândi.  
 (BAUDELAIRE, 1995, p. 525)

A postura de Maria de Flor novamente pode também levantar questões de gênero, pois a mulher fatal é dona de si, dona de seu prazer, subvertendo a condição de dominação imposta pelo homem, conforme defendida pelas relações tradicionais.

Outra lacuna associada ao comportamento da personagem é um possível caso com Heitor, pois as indiretas entre os dois são tão presentes no conto quanto as sugestões de Anatólio para o narrador protagonista. Contudo, essas informações são apenas insinuadas pelo texto, sem nenhum ponto de ancoragem que possa sustentar o relacionamento entre os personagens, assim como observamos a respeito de Belfort e de Clotilde em “Emoções”.

Anatólio, por sua vez, pode ser visto como sendo um homossexual numa primeira leitura, contudo o texto não é claro quanto a isso. O que é possível afirmar é que existe uma insinuação em relação à sua sexualidade, mas isso não basta para taxarmos o personagem; é claro que apenas a presença do personagem com uma

insinuação de homossexualidade é bastante relevante para as interpretações do texto, mas o levantamento dessa temática não é suficiente para afirmarmos que o personagem é uma figuração homossexual, como é possível admitir ao observarmos Elsa e Elisa em “História de gente alegre”, por exemplo.

Belfort, além de interromper os demais personagens logo no início do conto, legitimando a postura de dândi de Heitor, no final parece novamente esboçar seu espírito sádico, repetindo as palavras iniciais do narrador protagonista:

Afinal o barão Belfort ergueu-se, tocou a campainha para que o criado trouxesse refrigerantes, e resumiu:  
 — Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do carnaval a sua aventura? Esta é pelo menos empolgante.  
 E foi sentar-se ao piano. (RIO, 2002, p. 127).

Podemos entender que a intenção do barão é simplesmente gozar as emoções alheias depois de um silêncio agonizante. Por outro lado, é possível compreender que Belfort pode, na verdade, estar disfarçando suas emoções para sustentar a imagem de um dândi absoluto e icônico frente àquela aristocracia chocada com a história de máscaras.

O bebê é o personagem mais insinuante do conto, pois forma um duplo com a figuração de mulher fatal de Maria de Flor e com a insinuação homossexual indicada por Anatólio – esse “entre-lugar” que ocupa o personagem é bastante significativo para a atuação do leitor nos contos de João do Rio. Se a identidade de gênero do bebê fosse clara desde o início do conto, o leitor não produziria uma série de planos de conduta em relação ao personagem e, por consequência, à narrativa. Por mais que o enredo encerre a questão, ela foi colocada em pauta por meio de uma composição propositalmente ambígua do bebê.

Há nos contos de João do Rio uma preocupação bastante relevante em relação a esse “entre-lugar” não resolvido, encoberto, dissimulado, alegórico, metafórico para as diversas categorias de atuação do leitor. Se pensarmos especificamente sobre os personagens, é interessante recordarmos o funcionamento dessa composição por meio de diversos exemplos: Clotilde de “Dentro da noite”: dona de seu próprio prazer ou subordinada ao prazer de Rodolfo?; Clotilde de “Emoções”: arrasada pela morte do marido ou culpada pelo seu destino?; Anatólio: representação homossexual ou um homem injustiçado pelas mulheres devido a um pressuposto preconceituoso?; Rodolfo: louco fora de si, tomado pelo

desejo, ou dissimulador de sensações que de fato não o dominavam?; Justino: um rapaz preocupado com o estado do amigo ou um conhecido preocupado com a história escandalosa de Clotilde e Rodolfo?; Belfort: dândi absolutamente sádico ou um aristocrata que sofre com uma identidade já legitimada?

Todos esses personagens são dotados de um caráter dúbio, entre a culpa e a inocência, entre o sofrimento e o prazer, entre o feminino e o masculino, entre a indiferença e a absoluta sensibilidade, entre a justiça e a crueldade. Esse grau de abertura torna os contos muito atraentes do ponto de vista analítico, possibilitando bifurcações que se multiplicam quando nos atentamos a preencher os vazios presentes nas mais diferentes perspectivas.

#### 5.4.4 História de gente alegre

Semelhantemente ao que ocorre nos demais contos, temos em evidência em “História de gente alegre” dois personagens mais próximos ao leitor – o narrador testemunha e o narrador protagonista – e duas personagens mais distantes do receptor – Elsa e Elisa. Ao considerarmos que alguns traços da composição desses elementos narrativos expõem vazios que podem potencializar possibilidades de leituras do conto, concentramo-nos primeiramente nas figuras dos narradores.

O narrador testemunha de “História de gente alegre”, assim como o narrador testemunha de “Emoções”, pode ser lido como personagem próxima a Belfort, tendo em vista seu caráter ideológico. Apesar de não nos ser informada uma série de características a seu respeito, observamos que é possível alinhá-lo ao dândi, pelo fato de se tratar de um convidado do barão, alguém pertencente à aristocracia:

O barão André de Belfort, elegantíssimo na sua casaca impecável convidara-me para um jantar a dois em que se conversasse de arte antiga — porque ele tinha estudos pessoais sobre a noção da linha na Grécia de Péricles. Evidentemente, antes de terminar o jantar teríamos a mesa guarnecida por alguma daquelas figurinhas escapas de Tanagra ou qualquer dos gordos monstros circulantes... (RIO, 2002, p. 36).

O interesse comum sobre arte antiga pode ratificar a hipótese de proximidade desses personagens, já que esse arquétipo da literatura decadentista apresenta uma série de preferências estéticas, muitas delas referentes à arte clássica, conforme vimos quando tratamos do romance de Wilde e Huysmans.

Belfort é, numa primeira leitura, a reafirmação do dândi insensível de “Emoções” e tal perspectiva se sustenta quando nos lembramos do orgulho que ele possui ao relatar a maneira como Elsa morreu: “— E então, como morreu a linda criatura? / — Aceitando o meu conselho” (RIO, 2002, p. 41).

Podemos entender, no entanto, por meio dos desvios constantes de sua construção narrativa, que o dândi está chocado com a morte da moça, assim como o narrador testemunha. Porém, é admissível compreender que o barão dissimula para não transparecer tal sentimento, ratificando hipóteses de preenchimento que também levantamos em “Emoções” e em “O bebê de tarlatana rosa” a respeito de sua postura. A condição de dândi, aparentemente insensível, o faz sofrer e desempenhar uma dissimulação exagerada: “— Com certeza. Devia ter sido uma linda morte. Beleza horrível” (RIO, 2002, p. 37).

Quando nos propomos a refletir sobre as personagens de “História de gente alegre”, é possível observar o lugar de destaque que ocupa a mulher na literatura de João do Rio. Se nossa proposta fosse defender questões relacionadas a essa temática, considerando o percurso até aqui realizado, teríamos em “Dentro da noite” uma Clotilde que, aparentemente frágil e machucada, pode ser lida também como dona de seu prazer pervertido. Em “Emoções”, a aparente mulher de conduta ilibada e destruída pelo vício do marido poderia ser entendida também como objeto de disputa entre os dois homens, não cedendo aos galanteios do barão, acabando por negar as intenções do dândi e determinando, até certo ponto, a morte do marido, demonstrando uma possível evidência de poder. Em “O bebê de tarlatana rosa” temos uma menina que, ao ser objetificada no carnaval, debocha do rapaz burguês que queria gozá-la, apesar do risco e da violência que sofre. Em vários momentos há dubiedade na composição dessas personagens femininas sob dois caminhos distintos: um tradicional, que coloca a mulher num lugar subalterno e irrelevante na narrativa, e outro que traz a personagem feminina para o centro do debate e reestrutura a leitura dos contos.

A relevância dessa dubiedade e da presença feminina é preponderante nos contos que aqui abordamos. Em “História de gente alegre”, a figura feminina literalmente se duplica, assim como outros pares encontrados nas outras narrativas: Rodolfo e Justino em “Dentro da noite”, narradores testemunha e narradores protagonistas em “Emoções”. Elsa e Elisa funcionam ora como uma dupla alinhada, ora como uma dupla em conflito. Notamos com isso, por meio da abertura de vazios

a respeito dessas personagens, duas temáticas recorrentes até aqui: a importância da figuração feminina e a dubiedade que encontramos nos contos, inclusive numa perspectiva estrutural, considerando que para se encaixarem as histórias são também duplas.

Elsa e Elisa, figurações que certamente não são aleatórias – uma prostituta e uma homossexual assumida –, podem por si só trazer à tona uma série de discussões sociais a respeito da prostituição, da homossexualidade feminina e da condição de mulheres marginalizadas.

Em torno de Elsa temos pontos de ancoragem que dizem respeito as suas características físicas: “carnação maravilhosa de dezoito anos” (RIO, 2002, p. 37). A moça é uma prostituta admirada e desejada por diversos homens, apesar de recém-chegada àquela sociedade: “A Elsa era do gênero *nature*. Ancas largas, pele sensível, animal sem vícios. Tentou os petimetres, os banqueiros fatigados, os rapazes calvos, e com oito dias estava com os nervos esgarçados, estava excedida” (RIO, 2002, p. 39). A personagem pode ser lida como a representação feminina estonteante, uma mulher fatal, assim como Maria de Flor e o bebê. Contraditoriamente, ela pode ser compreendida também como o entretenimento do momento, tendo em vista que o próprio barão admite tal interpretação:

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)

Devido ao efeito que a menina causa naquela sociedade, especialmente nos homens, é possível relacionar a moça à representação plena do feminino devido a sua exuberância física, enfatizada algumas vezes pelo discurso de Belfort: “Com um tão belo físico...” (Rio, 2002, p. 40). Contudo, é necessário dizer que esse aspecto feminino relacionado ao objeto de prazer pode ser subvertido, uma vez que o narrador a coloca numa lógica de dominação ao mencionar que Elsa desvirginava “meninas púberes” (RIO, 2002, p. 37). Novamente, por meio dessas características, é possível pensar que os contos de João do Rio abordam uma desconstrução de um binarismo de gênero que passa, nesse caso, necessariamente pelas posturas das personagens femininas.

Já Elisa, numa primeira leitura, pode ser entendida como o oposto de Elsa: a exuberância desta é aparentemente inversa à feiura daquela. Da mesma forma, a

desenvoltura social de Elsa e sua notável capacidade de expressão contrastam com a timidez e a discrição de Elisa.

— Elisa é um tipo talvez normal nesse ambiente. Tem os cabelos cortados, usa eternamente um gorro de lontra. Nunca a vi com uma jóia e sem o seu *tailleur* cor de castanha. É feia, não deve agradar aos homens, mas presta-se a todos os pequenos serviços dessas damas. Escreve cartas, arranja entrevistas, tem conhecimentos, e dizem-na com todos os vícios, desde o abuso do éter até o unissexualismo. (RIO, 2002, p. 39-40).

É possível, no entanto, não entender essas personagens como mulheres tão díspares. O nome das duas, por exemplo, pode indicar não apenas proximidade, mas também complementaridade entre um feminino desconstruído em Elsa e um masculino dissimulado em Elisa. Vale salientar que ambas as moças não fazem parte da sociedade aristocrática, sendo subservientes aos seus membros e ocupando a mesma função de entretenimento explorada nos outros contos.

Além da questão da mulher, da desconstrução do binarismo em relação ao feminino, ao masculino e a sua dubiedade, outros elementos temáticos do conto são localizáveis no texto por meio dos pontos de ancoragens presentes nos discursos dos narradores. Assim, um tema que pode ser encontrado no conto com facilidade é a prostituição. Observemos como o texto trata essa temática atrelada ao caráter cruel do artificialismo, evidenciando a lógica da sociedade em João do Rio:

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. (RIO, 2002, p. 38).

A respeito da prostituição, é importante salientarmos a definição de Baudelaire, na qual descreve as cortesãs, tendo em vista a associação entre elas e a definição de mulher fatal:

Ela tem uma beleza que lhe vem do mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas por vezes matizada de uma fadiga que se simula melancolia. Ela dirige o olhar ao horizonte como animais cassando: mesma exaltação, mesma distração indolente e também, às vezes, mesma fixidez de atenção. Espécie de boêmia errante nos confins de uma sociedade regular, a trivialidade de sua vida, que é uma vida de astúcia e de combate, vem à fatalmente através de seu invólucro majestoso. (BAUDELAIRE, 1997, p. 63-64).

De maneira distinta em relação a “Emoções”, “História de gente alegre” trata também da necessidade de experimentações de excessos, tendo em vista o tédio vivenciado pelos personagens e a necessidade de forjar algum tipo de escapismo, conforme vimos também nos romances de Wilde e Huysmans. Essa condição de constante insatisfação e angústia pode indicar a concepção de homem moderno, conforme apontado por Berman (1981). Nos dois contos, Belfort, em condição tediosa semelhante à das prostitutas, precisa sentir, vendo os outros sentirem. Assim, o barão ainda está à procura de emoções cruéis e delicadas em “História de gente alegre” e instrumentaliza a história de Elsa e Elisa como catalisadores dessas emoções que sustentam o seu vício.

Ao demais, a vida tem um regulamento geral de excessos, e elas fatalmente pela lei, têm que fazer pagar caro e arruinar os idiotas, têm de amar um rapazola miserável que lhes coma a chelpa e as bata, têm que embriagar-se e discutir os homens, os negócios das outras, tudo mais ou menos exorbitando. 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 reais, é sempre uma hipótese falsificada de vida, uma espécie de fiorde num copo d’água, à luz elétrica. (RIO, 2002, p. 38).

Do ponto de vista social, é possível encarar o conto ainda como uma denúncia da condição de vida dessas mulheres. Além do artificialismo atroz retratado pelo dândi, em alguns momentos do conto fica expressa uma extrema sensibilização quanto ao cotidiano da prostituição e, a partir desse ponto de vista, fica mais clara a hipótese da comoção disfarçada pelo discurso pervertido de Belfort.

Se têm filhos, quando os vão ver fazem tais excessos que deixam de ser mães, mesmo porque não o são. Duas horas depois os pequenos estão esquecidos. Se amam, praticam tais loucuras que deixam de ser amantes, mesmo porque não o são. Elas têm várias paixões na vida. Cinco anos de profissão acabam com a alma das galantes criaturinhas. Não há mais nada de verdadeiro. Uma interessante pequena pode se resumir: nome falso, críspação de nervos igual à exploração dos “gigolôs” e das proprietárias, mais dinheiro apanhado e beijos dados. São fantoches da loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana. (RIO, 2002, p. 38-39).

O título do conto pode ser lido como uma absoluta ironia em relação ao seu conteúdo, pois o texto não trata necessariamente de uma história de pessoas alegres, mas, ao contrário, traz um relato de um grupo social entediado, que observa determinadas figuras de um grupo menos privilegiado e vê nelas o motivo de um sorriso dissimulado. Desse modo, o título do texto pode servir para denunciar a distância entre os grupos sociais, uma vez que as pessoas alegres no contexto da

prostituição seriam os pagantes. Nesse caso, as mulheres são representantes de um grupo que pode ser mercadejado, enquanto os homens são figuras de uma aristocracia mordaz. Essa possibilidade de leitura temática pode também servir à denúncia de determinada condição feminina no início do século.

Ao levantarmos outra hipótese de leitura para o título, indicamos que o termo alegre pode se remeter ao relacionamento homossexual entre as duas mulheres, já que a nomenclatura “gay” (alegre, em inglês) foi historicamente utilizada com intenção pejorativa para se referir a esse grupo social específico.

O conto mais de uma vez aborda a rotina das mulheres envolvidas na prostituição e caracteriza o trabalho como sendo pautado pelo artificialismo, dissimulação e figuração de exceção.

Elas acordam para o almoço, em que aparecem vários homens ricos. O almoço é muito em conta, os vinhos são caríssimos. A obrigação é fazer vir vinhos. Desde manhã elas bebem champanhe e licores complicados. Nesses almoços discute-se a generosidade, a tolice, ou a voracidade dos machos. A tarde é dada a um ou a dois. Às cinco, *toilette* e o passeio obrigatório. À noite, o jantar em que é preciso fazer muito barulho, dançar entre cada serviço ou mesmo durante, dizer tolices. Depois o passeio aos *music-halls*, com os quais têm contrato as proprietárias, e a obrigação de ir a um certo clube aquecer o jogo. Cada uma delas têm o seu *cachet* por esse serviço e são multadas quando vão a outro — que, como é de prever, paga a multa. O resto é ainda o homem até dormir. Nesse fantochismo lantejoulado há vários gêneros: o doidivana, o sério, o reservado, o *nature*, o romântico, e para encher o vazio, os vícios bizarros surgem. Elas 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)

Quando pensamos na atuação do leitor a partir do espaço em “História de gente alegre”, o primeiro ponto que destacamos no texto é a caracterização em detalhes do terraço do Smart-Club em que se passa o diálogo entre os narradores do conto:

O terraço era admirável. A casa toda parecia mesmo ali pousada à beira dos horizontes sem fim como para admirá-los, e a luz dos pavimentos térreos, a iluminação dos salões de cima contrastava violenta com o macio esmaecer da tarde. Estávamos no Smart-Club, estávamos ambos no terraço do Smart-Club, esse maravilhoso terraço de vila do Estoril, dominando um lindo sítio da praia do Russel — as avenidas largas, o mar, a linha ardente do cais e o céu que tinha luminosidades polidas de faiança persa. 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. As salas lá em cima estavam vazias; a grande mesa de *baccarat*, onde algumas pequenas e alguns pequenos derretiam notas do banco — a descansar. O soalho envernizado brilhava. Os divãs modorravam em fila

encostados às paredes — os divãs que nesses clubes não têm muito trabalho. [...] E a viração era tão macia, um cheiro de salsugem polvilhava a atmosfera tão levemente, que a vontade era de ficar ali muito tempo, sem fazer nada. (RIO, 2002, p. 34-35)

Além de caracterizar o local da narrativa, esse momento do conto pode indicar algumas possibilidades de leituras. Há, por exemplo, muitas referências à luminosidade: o pavimento térreo é bastante iluminado; o céu possui cor; o verniz do chão brilha. É empregado todo um vocabulário para caracterização dos objetos no terraço que parece indicar que o discurso do narrador testemunha está marcado por uma caracterização multicolorida e idílica. A descrição do espaço de encontro parece reafirmar o título do conto para o leitor, como se dissesse “Esta narrativa tratará de uma história de pessoas felizes”, compondo assim uma atmosfera leve, macia, confortável, acabada e rica: “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).

É interessante pensar ainda que esse jogo de luzes e cores anunciadas pelo narrador pode ser alusivo à composição de uma obra de arte. Se levarmos em consideração que a arte decadentista se preocupava com outras estéticas, esse tom impressionista repleto de referências à pintura assume relevância. É interessante associarmos essa característica do conto às inúmeras descrições alusivas ao Impressionismo encontradas em *Às avessas*, de Huysmans.

O Smart-Club é um espaço diferenciado, destinado a um grupo social bastante peculiar, cuja rotina é marcada pelo conforto e pela fartura, em contraposição aos criados mencionados ainda no início do texto, os quais enfatizam ainda mais aquela condição aristocrática: “Os criados, vindos todos de Buenos-Aires e de S. Paulo, criados italianos marca registrada como a melhor em Londres, no Cairo, em New York, empertigavam-se” (RIO, 2002, p. 34-35).

Dessa oposição é possível perceber a ratificação da problematização social encontrada nos outros contos. Há no texto a diferenciação entre dois modos de vida: pessoas que frequentam o Smart-Club para se divertir e pessoas que estão ali para servir, haja vista as prostitutas a seus clientes.

Além disso, o movimento da narrativa em relação à caracterização do espaço também pode ser notado neste momento do conto: a noite se aproxima e com ela se

evidenciam outros aspectos do clube em pauta, como o caráter heterogêneo de seus frequentadores:

Mas a noite já estendia o seu negro brocado picado de estrelas e no *plein-air* do terraço começavam a chegar os *smart-diners*. 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 *football* e o *lawn-tennis*, 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).

Na primeira caracterização de espaço, luminosa e ensolarada, não há indícios de dissimulações dos convivas daqueles ambientes, mas à medida que a noite cai, essas características são mencionadas e salientadas pelo narrador. Assim como em “História de gente alegre”, nos outros contos aqui abordados também o espaço noturno ou sombrio facilita uma conduta subversiva dos personagens: quando Rodolfo precisava ferir Clotilde em “Dentro da noite”, a penumbra da sala era essencial; do mesmo modo em “O bebê de tarlatana rosa”, o mistério da narrativa é revelado nas sombras da rua; Praxedes já transtornado tateava no escuro da casa abandonada, numa indicação de ruína total em “Emoções”. Observamos com isso que a ausência de luminosidade do espaço narrativo de João do Rio antecipa ações subversivas ou pervertidas que se concretizam na escuridão, dentro da noite, conforme demarcado pelo próprio título da coletânea. Desse modo, exemplificamos novamente a permeabilidade entre as perspectivas a serem preenchidas pelo leitor no processo de interpretação dessas obras.

Além da caracterização do espaço, ao mencionar o anoitecer no início do conto, é possível observar também o retrato de uma sociedade, pautada no artificialismo necessário para as relações de prazer e poder entre grupos distintos. Do mesmo modo que são descritos genuínos dândis pertencentes à aristocracia, são figurados também michês e prostitutas, oriundos de classes menos favorecidas ou, como afirma o narrador, parasitas “à lapela” (RIO, 2002, p. 35), o que pode ser lido ao mesmo tempo como indício de incômodo ou de interesse no texto.

Tal multiplicidade de convivas também pode remeter à heterogeneidade de identidades, reconhecidamente próximas à concepção plural de uma categoria na modernidade. Nesse contexto, os exemplos citados no conto não serviriam apenas para diferir esferas sociais em oposição, mas sim para exemplificar a complexidade

das sociedades modernas repletas de sujeitos em movimento, conforme nos expôs Berman (1981).

Em contraposição ao lugar público, primeiramente tranquilo e posteriormente ironizado com a presença da noite e da caracterização de seus partícipes, é possível observar no conto o espaço privado de prostituição como lugar de exposição das condições de determinados grupos de mulheres. Assim, quando o texto descreve o quarto de Elsa e Elisa, surge a caracterização do espaço íntimo como genuíno lugar da realização de desejos, aliando novamente categorias como prazer e morte, assim como ocorre nos outros contos.

Quando nos dispomos a abordar a atuação do leitor em relação ao enredo de “História de gente alegre”, novamente será necessário refletirmos sobre a diferenciação entre o Smart-Club e os outros ambientes frequentados por Elsa e Elisa. O primeiro corte da narrativa surge dessa diferenciação, uma vez que é preciso que se interrompa o ritmo alegre, lento e agradável da valsa tocada no terraço para que se chegue à história da morte de Elsa. Tal ruptura narrativa é realizada pelo próprio narrador testemunha que, ao escutar um comentário da mesa ao lado, lamenta a possível morte de Elsa d’Aragon:

De súbito, porém, na alegria do terraço ouvi por trás de mim uma mulher dizer:

— Pois então não sabes que a Elsa morreu hoje de madrugada?

Não me voltei. A mulher conversava noutra mesa. Mas senti um pasmo assustado. [...] (RIO, 2002, p. 36-37)

É necessário dizer que esse personagem, de modo semelhante ao narrador de “Dentro da noite”, que simulava dormir, usa um subterfúgio para acessar a história de Elsa – esse fator é bastante significativo para refletirmos sobre a lógica de intromissão social na ficção de João do Rio. É interessante salientarmos também que, ao adotar tal procedimento, o narrador testemunha chama atenção para a presença de duas narrativas presentes na estrutura do conto, demarcando exatamente o momento do encaixe entre elas, conforme discutido por Todorov (1970).

O procedimento desse narrador em seguida, assim como observamos em “Dentro da noite” e em “O bebê de tarlatana rosa”, apresenta pontos de ancoragem para a caracterização de Elsa, uma vez que, ao se interrogar sobre a moça, ele fornece características da mulher que serão reafirmadas por Belfort posteriormente.

O narrador testemunha alimenta diferentes possibilidades admitidas pelo leitor implícito, antecipando algumas características da protagonista.

Elsa! Seria a Elsa d'Aragon, uma carnação maravilhosa de dezoito anos, lançada havia apenas um mês por um *manager* de *music-hall*, cuja especialidade sexual era desvirginar meninas púberes? 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 jóias e de apaixonados! (RIO, 2002, p. 37).

Outro ponto interessante em relação ao enredo é a curiosidade do narrador testemunha que não é saciada por Belfort. Num dos primeiros pontos do diálogo, Belfort faz um comentário sobre seu interlocutor – “Parece que apreciavas” (RIO, 2002, p. 37) –, insinuando uma relação de interesse entre o narrador testemunha e Elsa, informação que não será esclarecida pelo texto, assim como outras alusões dessa ordem presentes em outros contos.

Em seguida às descrições do narrador testemunha, as longas digressões do barão indicam que há níveis de significação mais profundos no texto, além do relato da morte de Elsa. Belfort discorre sobre a psicologia da mulher alegre, suspendendo a narrativa ansiada pelo narrador testemunha e pelos leitores, interrompendo os fatos da história principal do conto. A história de Elsa soa, por vezes, como uma desculpa para o barão comentar sobre o pretenso estudo que desenvolve sobre as emoções das prostitutas. Assim, ele é novamente aliado à figura ambígua colocada entre a insensibilidade mordaz e a preocupação dissimulada.

Depois de muitas descrições a respeito da condição de vida da classe específica das meretrizes, o narrador testemunha pergunta: “— A Elsa, então?” (RIO, 2002, p. 39). O barão de súbito responde “— A Elsa foi atirada subitamente numa pensão do Catete” (RIO, 2002, p. 39). Esta resposta do dândi, no entanto, pode ser outro ponto de questionamento e de readequação de uma leitura possível, pois se sabe, posteriormente, que Elsa morreu no quarto com Elisa. O relato sobre as condições da morte da amante pode ser entendido como alusão à exacerbação de desejo, como associação entre prazer e morte potencializada pela utilização de drogas e pela sensação de vertigem, escapismos também presentes na literatura decadentista, conforme nos relata o romance de Wilde, quando Dorian se afasta no meio da noite em busca de ópio. Podemos deduzir que a morte de Elsa precisava de uma versão oficial, uma vez que foi necessário afastar a polícia, conforme o próprio discurso de Belfort no fim do conto.

Posteriormente, o barão finalmente discorre sobre a aproximação de Elisa a Elsa:

Uma noite, as duas Lacroix Ducerny, as que vestem sempre iguais e fazem fortuna em comum, asseguraram-me que Elisa já não servia para nada, perdida, louca de paixão; e, com grande pasmo meu ao entrar num clube ultrainfame, eu vi a Elsa com um conhecido banqueiro e, muito naturalmente, Elisa ao lado. Era a aproximação... (RIO, 2002, p. 40)

É interessante percebermos que a reação do narrador testemunha representa uma complementação da narrativa de Belfort, uma vez que, ao interromper o barão, seu interlocutor evidencia seu preconceito para com Elisa: “Safa!” (RIO, 2002, p. 40). A denúncia do senso comum da época em relação ao homossexualismo feminino é expressa pelo comentário do narrador testemunha e ratificada por Belfort “— Meu caro, nada de repugnâncias” (RIO, 2002, p. 40).

Na sequência, a figuração do banquete pode estar disposta no conto como mera descrição situacional ou ainda servir como interrupção narrativa irônica de Belfort, uma vez que, ao relatar uma morte recente, o barão não se abate, ressaltando o ambiente de fartura no qual se encontra. Essa postura contrasta com o teor da história narrada, marcando ainda mais a distância entre as classes sociais figuradas no conto por meio da discrepância entre o terraço do Smart-Club e o quarto humilde de Elisa e Elsa.

Outro ponto a ser notado em relação ao enredo do conto é o fato de a narrativa ter como fonte a fala de terceiros. A garantia de que a moça teria recebido uma carta da família, na manhã que antecedeu seu contato com Elisa, é um exemplo de tal característica, já que um vazio não resolvido pelo enredo é o conteúdo dessa carta. A postura de Belfort nesse sentido é bastante relevante, pois o dândi, além de dominar as narrativas, buscava-as em diferentes fontes, funcionando como uma espécie de jornalista preocupado em retratar a vida daquelas mulheres. Nesse sentido, esse personagem poderia ser visto como um alter ego de João do Rio, conforme nos aponta Levin (1996).

Outra lacuna do texto que parece não preenchida é a maneira como morrerá Elsa d’Aragon. Apesar da presença da droga, da violência, do sexo, do prazer e da luta entre as mulheres, o narrador protagonista não nos descreve a morte da prostituta em detalhes. Na verdade, ele mesmo admite que a morte pertencia ao mistério do quarto:

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 crispação atroz, a cabeça de 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 agarraram a assassina. Quando esta afinal satisfeita quis erguer-se, sentiu-se presa pelos cabelos, tentou lutar, viu que a pobre era cadáver. [...] (Rio, 2002, p. 43-44).

Há ainda no final do conto um momento de silêncio compartilhado pelos ouvintes e Belfort. Desse modo a narrativa de prazer e morte entre Elsa e Elisa é interrompida pelo retorno da atmosfera macia da música lenta retomada no texto, trazendo a rotina artificializada das mulheres alegres que contrasta com a história trágica anteriormente narrada, evidenciando uma denúncia irônica e contundente neste conto:

E mordeu com apetite a pêra. No salão de cima uma valsa lenta, chorada pelos violinos, enlanguescia o ar. Das mesas do terraço entre a iluminação bizantina das velas de *capuchons* coloridos subia o zumbido alegre feito de risos e de gorjeios de todas aquelas mulheres que o jantar alegrava. (RIO, 2002, p. 44).

A profundidade da história de João do Rio é negada ironicamente pelo próprio universo ficcional, pois após uma intensa discussão sobre as condições de vida das prostitutas e a banalidade de suas mortes, por meio do exemplo detalhado de Elsa, tudo volta ao normal, ou seja, a valsa da vida aristocrática volta a tocar. Essa estratégia é também utilizada no final dos contos “O bebê de tarlatana rosa”, quando Belfort disfarça o estado de choque dos demais narratários-personagens, ou em “Emoções”, quando o narrador testemunha e o barão retomam sua rotina depois de conversarem sobre a história de Oswaldo e do Chinês. Essa estratégia narrativa especificamente nos faz lembrar a argumentação de Flora Süssekind a respeito da influência da técnica sobre a escrita de João do Rio: “passa sem se deixar penetrar” (RIO, 1909, p. 6). Um aspecto moderno, refletido ironicamente no desfecho de alguns contos aqui analisados. Por fim, esta proposta se expõe de alguma maneira também aos leitores desses contos. Os receptores das obras podem se identificar com os personagens ligados à aristocracia, uma vez que, semelhantemente a eles,

debruçam-se sobre o texto que pauta a prostituição, por exemplo, mas ao terminar a leitura, voltam ao ritmo de sua vida, resta saber, modificados ou não?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisarmos esses quatro contos de João do Rio, saímos dos bosques desse autor personagem com a absoluta certeza de que sua obra merece mais atenção acadêmica, além de todo trabalho já consolidado por inúmeros estudiosos brasileiros. Reconhecemos que nossa proposta possui limites e, como toda pesquisa acadêmica, é em certo sentido violenta, pois os recortes inevitáveis, naturais deste tipo de trabalho, reduzem problemas complexos relacionados aos assuntos debatidos nesta dissertação.

Certos que funcionamos como pequeno índice da obra de João do Rio, esperamos ter cumprido alguns objetivos fundamentais no desenvolvimento deste texto. O primeiro deles era mostrar, em linhas gerais, características do autor e de sua obra, destacando suas principais contribuições para a Literatura Brasileira: *A alma encantadora das ruas*, *As religiões do Rio* e *Dentro da noite*.

No que se refere à sua recepção crítica, esperamos ter indicado algumas linhas de recepção do autor, tendo em vista sua valorização como fundador do jornalismo literário e como escritor icônico de outros gêneros, como a reportagem e a crônica. A partir de outra perspectiva, esperamos ter deixado claro que João do Rio se filiou a Huysmans e a Wilde, assim como tantos outros, na tentativa de tocar em temáticas polêmicas em seu tempo, ainda relevantes contemporaneamente.

Desse modo, traçamos um breve contexto da inserção dessa literatura *art nouveau* no país e da tendência decadentista entre nós, a partir de Paes e Levin, para posteriormente exemplificar, por meio de um diálogo com os romances *O retrato de Dorian Gray* e *Às avessas*, diferentes características decadentistas: o tédio; as inúmeras formas de escapismo; a estetização da vida cotidiana, realizada pelos dândis; a valorização da arte; a exposição das perversões sexuais; a relativização de valores morais, como a religião, a lógica binarista e conservadora em relação às discussões de identidade de gênero – alguns dos aspectos dessa literatura que consideramos relevantes.

Evidenciamos, assim, a condição multifacetada do homem moderno, angustiado frente ao progresso evidente na virada do século. Ao dialogar com nomes como os de Oscar Wilde e Huysmans, a obra de João do Rio ganha uma relevância literária bastante significativa, uma vez que o autor problematiza a produção brasileira assim como esses outros autores propuseram no cenário

européu. A profunda reflexão sobre a literatura de João do Rio legitima uma discussão literária bastante profícua numa perspectiva de abordagens sociais que certamente atravessam nossa sociedade há mais de um século.

Com esses esclarecimentos, pensamos em diferentes concepções de leitores, para que, a partir das dimensões histórica, figurativa e teórica, com base nos trabalhos de Jauss, Jouve, Eco e Iser, pudéssemos olhar para os quatro contos que pautaram nossa análise.

A discussão rente aos textos foi uma experiência pessoal e acadêmica gratificante e esperamos que ela contribua para uma formação humanizadora dos leitores de João do Rio, o que pode ser ratificado pelo caráter emancipatório de nosso próprio diálogo com os textos, que a nosso ver, corresponde a mais importante função da Literatura. Desse modo, foi possível indicar algumas das possibilidades de atuação do leitor nos contos, exemplificando o potencial de multiplicidade de leituras que cada texto possibilita, a partir de suas respectivas estruturas textuais.

Chegamos ao final do trabalho com a clareza de que João do Rio, considerado por alguns estudiosos como o sorriso da sociedade, possui um semblante bastante irônico e multifacetado, de modo que esta dissertação não se esgota em si mesma, mas incita o diálogo com outras áreas do conhecimento e se insere, de maneira tímida, no emaranhado de estudos, onde se encontram importantes considerações sobre esse autor e sua obra.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Vida Literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

ANTELO, R. **João do Rio: O dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Tauros-Timbre, 1989.

ARAÚJO, R. C. João do Rio: um dândi da vida moderna. In: Congresso Nacional De Linguística e Filologia, 13, 2009. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009. p. 676-691. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiiicnlf/XIII\\_CNLF\\_04/joao\\_do\\_rio\\_um\\_dandi\\_da\\_vida\\_rodrigo.pdf](http://www.filologia.org.br/xiiicnlf/XIII_CNLF_04/joao_do_rio_um_dandi_da_vida_rodrigo.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2015.

BARRETO, L. **Recordações do escrívão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 1995.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. Meu coração a nu. Tradução de Fernando Guerreiro. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1981.

BENJAMIN, W. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BROCA, B. **A vida literária no Brasil - 1900**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.

CAMILOTTI, V. C. **João do Rio: ideias sem lugar**. 2004. 388 f. Tese (Doutorado em História – Política, Memória e Cidade) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CÂNDIDO, A. Radicais de ocasião. **Discurso**. São Paulo, n. 9, 1978. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37853/40580>>. Acesso em: 15 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Os primeiros baudelairianos. In: \_\_\_\_\_. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, S. M. **João do Rio: espaço, técnica e imaginação literária**. Curitiba: CRV, 2011.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da crítica literária brasileira: Oswald de Andrade e João do Rio na cena do novo. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 7, n. 1, p. 35-52, 2012.

CARVALHO, R. **Pequena história da literatura brasileira**. 6. ed. Paris: Briguet & Cia, 1937.

CORTEZ, L. I. As crônicas de João do Rio e as facetas urbanas do feminino. In: 17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero, 17, 2012. **Anais eletrônicos...** João Pessoa: UFPB, 2012. Disponível em: <[www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/238/107](http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/238/107)>. Acesso em: 10 nov. 2015.

COSTA, C. **A pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

CUNHA, H. P. O espaço da rua e da noite. In: \_\_\_\_\_. **Os melhores contos de João do Rio**. São Paulo: Global, 1990.

DOMINGUES, C. Chega de saudade: um estudo sobre a recepção crítica de João do Rio. **Anuário de literatura**, Florianópolis, n. 4, p. 137-147, 1996.

\_\_\_\_\_. Casa dentro da noite: tradição e modernidade na obra de João do Rio. In: **Anuário de literatura**, Florianópolis, n. 5, p. 213-224, 1997.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

FABRIS, A. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das letras, 1994.

FARIA, G. **A presença de Oscar Wild na “Belle Époque” literária brasileira**. São Paulo: Pannartz, 1988.

FREUD, S. Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FUSCO, R. **Vida literária**. Rio de Janeiro: Panorama, 1940.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol 1. São Paulo: 34, 1996a.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol 2. São Paulo: 34, 1996b.

\_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS R. H. et al. **A literatura e o leitor**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra,

1979.

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

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria da literatura**. Tradução de S. Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JORGE, F. P. A. **A academia do fardão e da confusão**: a academia brasileira de letras e os seus "imortais" mortais. São Paulo: Geração editorial, 1999.

JOUVE, V. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Por que estudar literatura?** Tradução de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KATZ, J. Antes da Heterossexualidade in: \_\_\_\_\_. **A invenção da heterossexualidade**. Tradução de Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994.

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

MAGALHÃES JUNIOR, R. **A vida vertiginosa de João do Rio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARTINS, L. **João do Rio**: uma antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. J. C. C. Pall-Mall Rio de José Antonio José. In: \_\_\_\_\_. **Páginas de Crítica**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

MORETTO, F. M. L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MURIBECA, M. As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam. **Estudos de psicanálise**, Aracaju, n. 32, p. 117-128, 2009.

NEVES-MANTA, I. L. **A arte e a neurose de João do Rio**. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

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

PAES, J. P. O art-nouveau na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIO, J. **A alma encantador das ruas**. Organização de Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **A alma encantadora das ruas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Coleção biblioteca carioca, 1995.

\_\_\_\_\_. **As religiões do Rio**. Coleção Biblioteca Manancial n. 47. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

\_\_\_\_\_. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

\_\_\_\_\_. **Dentro da noite**. São Paulo: Antiqua, 2002.

\_\_\_\_\_. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1907. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

RODRIGUES, J. C. **João do Rio**: uma biografia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

\_\_\_\_\_. **João do Rio**: vida, paixão e obra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

SECCO, C. L. T. **Morte e prazer em João do Rio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

SILVA, A. M.; SILVA, V. M. B. Perdidos dentro da noite: literatura e homoerotismo em João do Rio. **E-scrita**, Nilópolis, v. 2, n. 6, p. 100-112, 2011.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

TODOROV, T. Homens-Narrativas In:\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leila Perrone-Moisés 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Maria de Lurdes Sousa Ruivo. Lisboa: Abril Controljornal, 2000.

## ANEXOS

Anexo 1: Dentro da noite

— 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.

— Contra mim?

Podia ser contra a pureza da Clotilde.

Graças aos deuses, porém, é contra ti. Eu mesmo concordaria com o Prates que te chama velhaco, se não viesse encontrar o nosso Rodolfo, agora, às onze da noite, por tamanha intempérie metido num trem de subúrbio com o ar desvairado...

— Eu tenho o ar desvairado?

— Absolutamente desvairado.

— Vê-se?

— É claro. Pobre amigo! Então, sofreste muito? Conta lá. Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito. Parece que bebeste e que choraste. Conta lá. Nunca pensei encontrar o Rodolfo Queirós, o mais elegante artista desta terra, num trem de subúrbio, às onze de uma noite de temporal. É curioso. Ocultas os pesares nas matas suburbanas? Estás a fazer passeios de vício perigoso?

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. Percebi então que o sujeito gordo da banqueta próxima - o que falava mais - dizia para o outro:

— Mas como tremes, criatura de Deus! Estás doente?

O outro sorriu desanimado.

— Não; estou nervoso, estou com a maldita crise.

E como o gordo esperasse:

— Oh! meu caro, o Prates tem razão! E teve razão a família de Clotilde e tens razão tu cujo olhar é de assustada piedade. Sou um miserável desvairado, sou um infame desgraçado.

— 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. Estou com a crise. Lembras-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina? Lembras-te do João Guedes quando nos convidava para as *fumeries* de ópio? Sabiam ambos que acabavam a vida e não podiam resistir. Eu quero resistir e não posso. Estás a conversar com um homem que se sente doido.

— Tomas morfina, agora? Foi o desgosto decerto...

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

— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente. 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 Oreadas pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã. Tive um estremecimento. 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. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei - uma nevrose! Essa noite passei-a numa agitação incrível. Mas contive-me. Contive-me dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer. O desejo, porém, ficou, cresceu, brotou, enraizou-se na minha pobre alma. No primeiro instante, a minha vontade era bater-lhe com pesos, brutalmente. Agora a grande vontade era de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cosê-los devagarinho, a picadas. E junto de Clotilde, por mais compridas que trouxesse as mangas, eu via esses braços nus como na

primeira noite, via a sua forma grácil e suave, sentia a finura da pele e imaginava o súbito estremeção quando pudesse enterrar o primeiro alfinete, escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne que havia de sentir.

— Que horror!

— Afinal, uma outra vez, encontrei-a na *sauterie* da viscondessa de Lajes, com um vestido em que as mangas eram de gaze. Os seus braços - oh! que braços, Justino, que braços! - estavam quase nus. Quando Clotilde erguia-os, parecia uma ninfa que fosse se metamorfoseando em anjo. No canto da varanda, entre as roseiras, ela disse-me: "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 por que não me disse há 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 fontes a bater, a bater... Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir Ah! meu caro, as mulheres! Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina! Ao cabo de um certo tempo, ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro: "Bem. Rodolfo, faça... mas devagar, Rodolfo! Há de doer tanto!". E os seus dois braços tremiam.

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisgasse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: "Mau!"

— Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a travesseira, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo em que forçava o pensamento a dizer: nunca

mais farei essa infâmia! todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer! Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror...

Houve um silêncio. O trem corria em plena treva, acordando os campos com o desesperado badalar da máquina. O sujeito gordo tirou a carteira e acendeu uma cigarreta.

— Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida de que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Tereza não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? É mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. É um Jack hipercivilizado, contenta-se com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes.

O outro resfolegava, com a cabeça entre as mãos.

— Não rias, Justino. Estás a tecer paradoxos diante de uma criatura já do outro lado da vida normal. E lúgubre.

— Então continuaste?

— Sim, continuei, voltei, imediatamente. No dia seguinte, à noitinha, estava em casa de Clotilde, e com um desejo louco, desvairado. Nós conversávamos na sala de visitas. Os velhos ficavam por ali a montar guarda. Eu e a Clotilde íamos para o fundo, para o sofá. Logo ao entrar tive o instinto de que podia praticar a minha infâmia na penumbra da sala, enquanto o pai conversasse. Estava tão agitado que o velho exclamou: — "Parece, Rodolfo, que vieste a correr para não perder a festa."

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... Quando ao cabo de alguns minutos acariciei-lhe na sombra o braço, por cima da manga, numa carícia lenta que subia das mãos para os ombros, entre os dedos senti que já tinha o alfinete, o alfinete pavoroso. Então fechei os olhos, encolhi-me, encolhi-me, e finquei. Ela estremeceu, suspirou. Eu tive logo um relaxamento de nervos, uma doce acalmia. Passara a crise com a satisfação, mas sobre os meus olhos os olhos de Clotilde se fixaram enormes e eu vi que ela compreendia vagamente tudo, que ela descobria o seu infortúnio e a minha infâmia. Como era nobre, porém! Não disse uma palavra. Era a desgraça. Que se havia de fazer?...

Então depois, Justino, sabes? foi todo o dia. Não lhe via a carne mas sentia-a marcada, ferida. Cusi-lhe os braços! Por último perguntava: - "Fez sangue, ontem?" E ela pálida e triste, num suspiro de rola: "Fez"... Pobre Clotilde! A que ponto eu chegara, na necessidade de saber se doera bem, se ferira bem, se estragara bem! E no quarto, à noite, vinham-me grandes pavores súbitos ao pensar no casamento porque sabia que se a tivesse toda havia de picar-lhe a carne virginal nos braços, no dorso, nos seios... Justino, que tristeza!...

De novo a voz calou-se. O trem continuava aos solavancos na tempestade, e pareceu-me ouvir o rapaz soluçar. O outro porém estava interessado e indagou:

— Mas então como te saíste?

— Em um mês ela emagreceu, perdeu as cores. Os seus dois olhos negros ardiavam aumentados pelas olheiras roxas. Já não tinha risos. Quando eu chegava, fechava-se no quarto, no desejo de espaçar a hora do tormento. Era a mãe que a ia buscar. "Minha filha, o Rodolfo chegou. Avia-te." E ela de dentro: "Já vou, mãe". Que dor eu tinha quando a via aparecer sem uma palavra! Sentava-se à janela, consertava as flores da jarra, hesitava, até que sem forças vinha tombar a meu lado, no sofá, como esses pobres pássaros que as serpentes fascinam. Afinal, há dois meses, uma criada viu-lhe os braços, deu o alarme. Clotilde foi interrogada, confessou tudo numa onda de soluços. Nessa mesma tarde recebi uma carta seca do velho desfazendo o compromisso e falando em crimes que estão com penas no código.

— E fugiste?

— 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 soçobramento total. Para esquecê-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. E 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.

A voz do desvairado tomara-se metálica, outra.

De novo porém a envolveu um tremor assustado.

— 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...

De repente, num entrechocar de todos os vagões o comboio parou. Estávamos numa estação suja, iluminada vagamente. Dois ou três empregados apareceram com lanternas rubras e verdes. Apitos trilaram. Nesse momento, uma menina loira com um guarda-chuva a pingar, apareceu, espiou o vagão, caminhou para outro, entrou. O rapaz pôs-se de pé logo.

— Adeus.

— Saltas aqui?

— Salto.

— Mas que vais fazer?

— Não posso, deixa-me! Adeus!

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilaram. 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 resfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loira. Logo o comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banqueta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loira. Mas o comboio rasgara a treva com o outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio.

## Anexo 2: Emoções

- Ontem, às 6 horas da tarde, fui buscar ao *club* da rua do Passeio o velho barão Belfort, que me prometera mostrar, três dias antes, sua cara coleção de esmaltes árabes. O barão jogava e perdia com um moço febril, que à lapela trazia um crisântemo amarelo, da cor da sua tez. Ao ver-me, disse amavelmente:

- Estamos a jogar. O Oswaldo ganha como um inglês e com a alucinação de um brasileiro. Estou perdendo e apreciando este bom Oswaldo, que ainda tem emoções.

Os seus olhares seguiam, frios e argutos, o jogo do bom Oswaldo, e, a cada cartada, tamborilando os dedos na mesa, Belfort sorria um sorriso mau, entre desconfiado e satisfeito. De repente, porém, as pupilas acenderam-se-lhe. Pôs as duas mãos nervosas na mesa, e perguntou, enquanto mais pálido o moço estacava:

- E tu não jogas?

- Não.

- Fazes bem. Um escritor do tempo de Balzac dizia que o jogo era para a mocidade o veneno da perdição. O veneno! ora vê tu, o veneno!

Sorriu com delicadeza.

- O Oswaldo permite? Vou embora sem mais um real. Até amanhã. E não deixe de tomar água de flor de laranja...

Levantou-se, mirou as unhas brunidas, mirou a gravata, e saiu, deixando o jovem só naquele salão que o pleno verão tomara deserto. Acompanhei-o, não sem olhar para trás. O moço pendia a cabeça na sombra, e assim pálido, como um pálido crisântemo, os seus olhos tinham chispas de susto e de prazer.

Embaixo, no vestiário, o barão deixou que lhe enfiassem o paletó, mandou chamar o *coupé*, e partimos discretamente, sob a tarde luminosa e cor-de-pérola. Belfort aconchegou-se à almofada de cetim malva, acendeu uma cigarrilha do Egito com o seu monograma em ouro e, enquanto o carro rodava, indagou:

- Que tal achaste o Oswaldo? É o meu estudo agora. Havia meia hora que me roubava escandalosamente... Não lhe disse nada. Ainda é possível salvá-lo...

- Quer perdê-lo? indaguei habituado às excentricidades desse álgido ser.

- Oh! não, quero gozá-lo. Tu sabes, o homem é um animal que gosta. O gosto é que varia. Eu gosto de ver as emoções alheias, não chego a ser o bisbilhoteiro das taras do próximo, mas sou o gozador das grandes emoções de em tomo. Ver sentir, forçar

as paixões, os delírios, os paroxismos sentimentais dos outros é a mais delicada das observações e a mais fina emoção.

- Oh! ser horrível e macabro!

- Seja; horrível, macabro, mas delicado. É por isso que eu não quero perder o Oswaldo, quero apenas gozá-lo. Preciso não limitar a minha ação humana aos passeios pelo Oriente, às coleções autênticas e a alguns deboches nos restaurantes de grão tom. Mas daí a perdê-lo, *c'est tropfort...*

- Pois não imagina o mal que fez ao pobre Oswaldo. O rapaz estava horrivelmente pálido!

- Tal qual como o outro. Que exemplar, meu caro! que caso admirável! Esse pequeno há seis meses odiava o víspera. Hoje tem a voracidade de ganhar, e tamanha que já rouba. Amanhã arde, queima, rebenta numa banca de jogo. Ah! o jogo! É o único instinto de perdição que ainda desencadeia tempestades nos nervos da humanidade. O Oswaldinho é tal qual o outro, o chinês, a minha última observação.

- O chinês?

Belfort soprou o fumo da cigarrilha, sorrindo.

- Imagina que vai para um ano fui apresentado a um rapaz chamado Praxedes, filho de uma chinesa e de um negociante português em Macau.

O homem falava inglês, estava no comércio e vinha de Shangai, com um carregamento de poteries e bronzes por contrabando, para vender. Simpatizei com ele. Era imberbe, ativo, paciente, dizia a cada instante frases amáveis e casara com uma interessante rapariga, a Clotilde - Clô para os íntimos. Conversou da China, dos *boxers*, confessou o contrabando e levou-me a vê-lo. Que vida feliz a daquele casal!

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.

Uma noite em que o convidara para jantar, jogávamos. Adivinharia alguém que cratera esperava o momento de rebentar nessa alma tranquila? A senhora, a Clotilde, cantava no meu piano, com voz triste, a ária do suicídio da detestável *Gioconda*. Eu estava receoso que depois surgissem variações sobre o bailado das Horas. Disse-lhe despreocupado - "Quer jogar?"

"Não sei". "É sempre agradável ensinar mesmo o vício". - "Então ensine". Pegou das cartas, olhou-as indiferente, mas as minhas palavras ouvia-as desvanecedoramente. Jogamos a primeira partida. Os seus olhos começaram a luzir. Jogamos outra. - "Mas isso assim sem dinheiro? Ponhamos dois tostões". - "Pois seja". Perdi. "Redobra se a parada? ""Oito tostões?"

"Sim". - "Pois seja". À meia-noite jogávamos a dez mil-réis, e Clotilde, muito cansada, já sem cantar, fazia inúteis esforços para o arrancar à mesa.

Deitei-me sem conclusões, e só no dia seguinte, quando o chinês enleado apareceu pedindo outra partida, é que compreendi o assombro. 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 *club* à roleta, donde saiu a ganhar pela madrugada.

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, 2<sup>a</sup> dúzia! 27, 15, 2<sup>a</sup> 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 tomava roxo...

Jantei no *club* só para não perder algumas horas o interesse desse espetáculo. Também durante três dias e três noites. Praxedes não deixou a roleta. Estava pálido, fraco. A gente do *club*, vendo-o ganhar, ganhar mesmo uma fortuna, já o tratava de dom Praxedes. Ao cabo de uma semana, entretanto, a chance desandou. Praxedes começou a perder bruscamente com gestos de alucinado, espalhando as fichas como quem arranca pedaços da própria carne.

- "Calma, meu caro, dizia-lhe eu". " Impossível! impossível!" murmurava ele.

Pedi-me dinheiro, dei-o, pediu a outros, deram-lho. Pediu mais deixou de ser o dom Praxedes, recebeu recusas brutas. Acabou não voltando mais ao *club*. Eu, porém, sentia-o em outros antros, definitivamente preso à sua cruz de horror, à cruz que cada homem tem de carregar na vida...

Certa noite, meses depois, encontrei-o numa batota da rua da Ajuda, com o fato enrugado e a gravata de lado. Correu para mim, "Foi Deus que o trouxe. Estou farto de peruar Isto de mirone não me serve. Emprésteme cinquenta mil-réis para

arrumar tudo no 00. Ah! está dando hoje escandalosamente. Faremos uma vaca? Vai dar pela certa."

Agarrou a nota como um desesperado, precipitou-se na roda que cercava o *tableau* da direita: "Tenho aqui cinquentão; esperem!" E caiu por cima dos outros, com o braço esticado.

O duple-zero falhou. Ele voltou cínico: "É preciso insistir; deixe ver mais algum. Não dá? Olhe, escute aqui, hipoteco-lhe uma mobília de quarto, serve?"

- Compreendi então a descabida vertigem daquela queda. Tive pena. Arrastei-o quase à força para a rua, fi-lo contar-me a vida. Estava desempregado, abandonara o emprego, vendera o mobiliário, as joias da Clô, os vestidos, as roupas, mudara-se para uma casa menor e alugara a sala da frente. A cábula, a má sorte, a *guigne* perseguiam-no, e, pendido ao meu braço o miserável soluçava: - "Havemos de melhorar, empreste-me algum. Estou sem níquel!"

Deixei-o sem níquel, mas fui ao outro dia ver a Clotilde, uma flor de beleza, com os olhos vermelhos de chorar e as roupas já estragadas. Ia sair, arranjar dinheiro... - "E seu marido?" - "Meu marido está perdido. Anda por aí a jogar. Há dois dias não o vejo; hoje não comi..." - "Abandone-o!" - "Abandoná-lo eu? E a sociedade, e ele? Que seria dele?" - "Ora, ele!" - "Ele ama-me, ama-me como dantes. Mas que quer? Veio-lhe a desgraça. As vezes brigo, mas ele diz-me: Ai! Clô, que hei de fazer? É uma força, uma força que me puxa os músculos. Parece que desenrolaram uma bola de aço dentro de mim, tenho de jogar. E cai em prantos, por aí, tão triste, tão triste que até lhe vou arranjar dinheiro, que saio a pedir..."

É espantoso, pois não? O homem tinha uma bola de aço e a fidelidade da mulher! Só esses seres especiais conseguem coisas tão difíceis!

Um instante o barão calou-se. O *coupé* rolava pela praia, e a noite, caindo, desdobrava por sobre o mar a talagarça fuliginosa das primeiras sombras. - Respeitei a Clotilde, por sistema, já assustado com as proporções emocionais do marido. Ao outro dia, porém, Praxedes, com sorrisinhos equívocos na face escaveirada: "Esteve com a Clô, hem? Conservada apesar da desgraça, a minha mulherzinha, pois não<sup>9</sup> Recuei assombrado. Aquele homem bom, digno no fundo, aquele homem que amava a mulher, para arranjar dinheiro com que satisfazer as cartas e a roleta, mercandeara-a aberta, cínica, despejadamente. - "Que queres tu? indaguei áspero, tem vergonha, vai, some-te!"

"Eu hipoteco uma mobília. Só quinhentos, só quinhentos!"

Era a alucinação. Corri-o, e esperei ansioso, como quem espera o final de uma tragédia, porque tinha a certeza do paroxismo daquele vício. Afinal há de haver seis meses, antes do meu encontro com o Oswaldo, li, na cama às 3 da manhã, este bilhete desesperado: "Venha. Praxedes matou-se. Estou sem ninguém. Acuda-me. - Clô".

Ai! menino, não sei o que senti. A minha vontade era ver, era saber, era acabar logo. Precipitei-me. Quando cheguei, às voltas com a polícia que queria levar o corpo para o Necrotério, Clotilde, desgrenhada, com os lábios em sangue, caiu nos meus braços. - "Então, como foi isso?" "Sei lá como foi! Tinha que ser! A desgraça! Estava doido. Hipotecou a mobília, os juros eram semanais. Não arranjei dinheiro e o judeu levou-a. Dormi no chão. Ontem não apareceu. Hoje estava eu a dormir quando o senti que caminhava. Risquei o fósforo. Era ele, lívido, embrulhando a casaca do casamento. Não sei o que me deu. - "Onde vais?"

- "Vou ver se arranjo uns cobres, respondeu. Preciso jogar, sinto uma ânsia, não posso mais." - "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!"

Abri o grupo dos agentes, fui ver Praxedes. Estava cor-de-cera, com a cabeça fendida e os lábios coagulados de sangue roxo. E o olhar vítreo, a mão recurva, assim, sob a luz da madrugada, pareciam seguir ainda e acompanhar o mal a que o impelira a sua bola de aço.

Esse *record* de emoção desesperada prostrou-me. Nunca vi sentir tão vertiginosamente.

O carro parara. O barão saltou, subiu devagar as escadas de mármore, enquanto no interior do palacete retiniam campainhas elétricas.

- Preciso sentir vendo os outros sentir, fez mirando-se no alto espelho do vestiário. Só assim tenho emoções. Garanto-te que o Oswaldo acaba como o chinês de

Macau, mas por outro meio - com a morfina talvez. Só os chineses morrem às cabeçadas por sentir demais!

E fomos jantar tranquilamente na sua mesa florida de cravos e anêmonas brancas.

Anexo 3: O bebê de tarlatana rosa

- Oh! uma história de máscaras! quem não a tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. 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...

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. O silêncio tombou expectante. Heitor, fumando um *gianaclis* autêntico, parecia absorto.

- 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.

Heitor puxou um largo trago à cigarreta.

- Não há quem não saia no Carnaval disposto no excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como incutido, 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.

- 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 pornéia da cidade, saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da Primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodita.

- Muito bonito! ciciou Maria de Flor.

- Está claro que este ano organizei uma partida com quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros. 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, andávamos de automóvel a percorrer os bailes. Íamos indistintamente beber champanhe aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube estávamos de todo excitados. Foi quando lembrei uma visita ao baile público do Recreio. - "Nossa Senhora! disse a primeira estrela de revistas, que ia conosco. Mas é horrível! Gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias do pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes..." - Que tem isso? Não vamos juntos?"

Com efeito. Íamos juntos e fantasiadas as mulheres. Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem. Naturalmente fomos e era desolação com pretas beijudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de íncubos em frascos de álcool, que têm 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-arroz. Não havia nada de novo. Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, 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. Só postição trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro: - ai que dói! Estão vocês a ver que eu fiquei imediatamente disposto a fugir do grupo. Mas comigo iam cinco ou seis damas elegantes capazes de se debochar mas de não perdoar os excessos alheios, e era sem linha correr assim, abandonando-as, atrás de uma frequentadora dos bailes do Recreio. Voltamos para os automóveis e fomos cear no clube mais *chic* e

mais secante da cidade.

- E o bebê?

- O bebê ficou. Mas no domingo, em plena Avenida, indo eu ao lado do *chauffeur*; no burburinho colossal, senti um beliscão na perna e uma voz rouca dizer: "para pagar o de ontem". Olhei. Era o bebê rosa, sorrindo, com o nariz postiço, aquele nariz tão perfeito. Ainda tive tempo de indagar: aonde vais hoje?

- A toda parte! respondeu, perdendo-se num grupo tumultuoso.

- Estava perseguindo-te! comentou Maria de Flor.

- Talvez fosse um homem... soprou desconfiado o amável Anatólio.

- Não interrompam o Heitor! fez o barão, estendendo a mão.

Heitor acendeu outro gianaclis, ponta de ouro, continuou:

- Não o vi mais nessa noite e segunda-feira não o vi também. Na terça desliguei-me do grupo e cai no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados. De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. 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.

Eu 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. Era ignóbil. Felizmente muita gente sofre do mesmo mal no carnaval.

- A quem o dizes!... suspirou Maria de Flor.

- Mas eu estava sem sorte, com a *guigne*, com o *caiporismo* dos defuntos índios. Era aproximar-me, era ver fugir a presa projetada. Depois de uma dessas caçadas pelas avenidas e pelas praças, embarafustei pelo S. Pedro, meti-me nas danças, rocei-me àquela gente em geral pouco limpa, insisti aqui, ali. Nada!

- É quando se fica mais nervoso!

- Exatamente. Fiquei nervoso até o fim do baile, vi sair toda gente, e saí mais desesperado. Eram três horas da manhã. O movimento das ruas abrandara. Os outros bailes já tinham acabado. As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfumadas dos fogos de bengala, caíam em

sombras - sombras cúmplices da madrugada urbana. E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semi-sombra 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... E os dominós embuçados, as dançarinas amarfanhadas, a coleção indecisa dos máscaras de último instante arrastando-se extenuados! Dei para andar pelo largo do Rocio e ia caminhando para os lados da secretaria do interior, quando vi, parado, o bebê de tarlatana rosa.

Era ele! Senti palpitar-me o coração. Parei.

- "Os bons amigos sempre se encontram" disse.

O bebê sorriu sem dizer palavra. Estás esperando alguém? Fez um gesto com a cabeça que não. Enlacei-o. - Vens comigo? Onde? indagou a sua voz áspera e rouca. - Onde quiseres! Peguei-lhe nas mãos. Estavam úmidas mas eram bem tratadas. Procurei dar-lhe um beijo. Ela recuou. Os meus lábios tocaram apenas a ponta fria do seu nariz. Fiquei louco.

- Por pouco...

- Não era preciso mais no Carnaval, tanto mais quanto ela dizia com a sua voz arfante e lúbrica: - "Aqui não!" Passei-lhe o braço pela cintura e fomos andando sem dar palavra. Ela apoiava-se em mim, mas era quem dirigia o passeio e os seus olhos molhados pareciam fruir todo o bestial desejo que os meus diziam. Nessas fases do amor não se conversa. Não trocamos uma frase. Eu sentia a ritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher! Que vibração! Tínhamos voltado ao 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! Atravessamos a rua Luís de Camões, ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes. O meu bebê gordinho e rosa parecia um esquecimento do vicio naquela austeridade da noite. - 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. Beijei-lhe os braços, beijei-lhe o colo, beijei-lhe o pescoço. Gulosamente a sua boca se oferecia. Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso. Sorvi-lhe o lábio.

Mas o meu nariz sentiu o contato do nariz postiço dela, um nariz com cheiro a resina, um nariz que fazia mal. - Tira o nariz! - Ela segredou: Não! não! custa tanto a colocar! Procurei não tocar no nariz tão frio naquela carne de chama.

O pedaço de papelão, porém, avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal-estar curioso, um estado de inibição esquisito. - Que diabo! Não vás agora para casa com isso! Depois não te disfarça nada. - Disfarça sim! - Não! procurei-lhe nos cabelos o cordão. Não tinha. Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante - uma caveira com carne...

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. - Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? aproveito. Foste tu que quiseste...

Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... Mas um apito trilou. O guarda estava na esquina e olhava-nos, reparando naquela cena da semi-treva. Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo o mundo que a beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos

batendo, ardendo em febre.

Quando parei à porta para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...

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 tinha a camarinhar-lhe a fronte gotas de suor. Houve um silêncio agonizante. Afinal o barão Belfort ergueu-se, tocou a campainha para que o criado trouxesse refrigerantes e resumiu:

- Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do Carnaval a sua aventura? Esta é pelo menos empolgante.

E foi sentar-se ao piano.

#### Anexo 4: História de gente alegre

- O terraço era admirável. A casa toda parecia mesmo ali pousada à beira dos horizontes sem fim como para admirá-los, e a luz dos pavimentos térreos, a iluminação dos salões de cima contrastava violenta com o macio esmaecer da tarde. Estávamos no Sman-Club, estávamos ambos no terraço do Smart-Club, esse maravilhoso terraço de vila do Estoril, dominando um lindo sítio da praia do Russel - as avenidas largas, o mar, a linha ardente do cais e o céu que tinha luminosidades polidas de faiança persa. 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 redor. As salas lá em cima estavam vazias; a grande mesa de bacará, onde algumas pequenas e alguns pequenos derretiam notas do banco - a descansar. O soalho envernizado brilhava. Os divãs modorravam em fila encostados às paredes - os divãs que nesses clubes não têm muito trabalho. Os criados, vindos todos de Buenos Aires e de S. Paulo, criados italianos, marca registrada como a melhor em Londres, no Cairo, em New York, empertigavam-se. E a viração era tão macia, um cheiro de salsugem polvilhava a atmosfera tão levemente, que a vontade era de ficar ali muito tempo, sem fazer nada. Mas a noite já estendia o seu negro brocado picado de estrelas e no *plein-air* do terraço começavam a chegar os *smart-diners*. 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-tennis*, 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*. O prédio, mais uma "vila" da bacia do Mediterrâneo, ardia na noite serena, parecia a miragem dos astros do alto; as toalhas brancas, os cristais, os baldes de cristofle tinham reflexos. Por sobre as mesas corria como uma farândola fantasista de pequenas velas com *capuchons* coloridos, e vinha de cima uma valsa lânguida, uma dessas valsas de lento inebriar, que adejam voos de mariposas e têm fermatas que parecem espasmos. No meio daquela roda de homens, que se cumprimentavam rápidos, dizendo apenas as últimas sílabas das palavras: - *B'jour*; Plo... deus! *goo*, iam chegando as *cocottes*, as modernas Aspásias da insignificância. Algumas vinham a arrastar vestidos de cinco mil francos; outras tinham atitudes simplistas dos primitivos italianos. Havia na sombra do terraço, um desfilar de figuras que lembravam Rossetti e Helleu, Mirande e Hermann-Paul, Capielo e Sem, Julião e também Abel Faivre, porque havia *cocottes* gordas, muito gordas e pintadas, ajaezadas de jóias, suando e praguejando. Falavam todas as línguas estrangeiras - o espanhol, o francês, o italiano, até o alemão com o predomínio do *parigot*, do *argot*, da *langue verte*. Só se falava mesmo calão de boulevard. Fora, à entrada, paravam as lanternas carbunculantes dos autos, havia fonfons roucos, arrancos bruscos de máquinas H.P 60. Aquele ambiente de internacionalismo à parisiense cheio do rumor de risos, de gluglus de garrafas, de piadas, era uma excitação para a gente chique. O barão André de Belfort, elegantíssimo na sua casaca impecável, convidara-me para um jantar a dois em que se conversasse de arte antiga - porque ele tinha estudos pessoais sobre a noção da linha na Grécia de Péricles. Evidentemente, antes de terminar o jantar teríamos a mesa guarneçada por alguma daquelas figurinhas escapas de Tanagra ou qualquer dos gordos monstros circulantes...

De súbito, porém na alegria do terraço ouvi por trás de mim, uma voz de mulher dizer:

- Pois então não sabes que a Elsa morreu hoje de madrugada?

Não me voltei. A mulher conversava noutra mesa. Mas senti um pasmo assustado.

Elsa! Seria a Elsa d'Aragon, uma carnação maravilhosa de dezoito anos, lançada havia apenas um mês por um *manager* de *music hall*, cuja especialidade sexual era desvirginar meninas púberes? 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! Indaguei do meu conviva:

- Morreu a Elsa d'Aragon?

O barão Belfort encomendava enfim o cardápio. Acabou tranquilamente a grave operação, descansou o monóculo em cima da mesa.

- Exatamente. Parece que a apreciavas? Pobre rapariga! Foi com efeito ela. Morreu esta madrugada.

- De repente?

- Com certeza. 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.

- Como foi?

Neste momento chegara a "bisque" e o balde com a *Moët, brut imperiale*, que o velho dândi bebe sempre desde o começo do jantar.

O barão atacou a "bisque", deu não sei que ordem ao *maitre-d' hôtel*, e murmurou:

- É uma história interessante. Você decerto 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 champagne, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações. Ao demais, a vida tem um regulamento geral de excessos, e elas fatalmente pela lei, têm que fazer pagar caro e arruinar os idiotas, têm de amar um rapazola miserável que lhes coma a chelpa e as bata, têm que embriagar-se e discutir os homens, os negócios das outras, tudo mais ou menos exorbitando. 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 reais, 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 afora em vez de gastar, quando choram, não

choram, uivam, ganem, cascadeiam lágrimas. Se têm filhos, quando os vão ver fazem tais excessos que deixam de ser mães, mesmo porque não o são. Duas horas depois os pequenos estão esquecidos. Se amam, praticam tais loucuras que deixam de ser amantes, mesmo porque não o são. Elas têm várias paixões na vida. Cinco anos de profissão acabam com a alma das galantes criaturinhas. Não há mais nada de verdadeiro. Uma interessante pequena pode se resumir: nome falso, crispação de nervos igual à exploração dos "gigolôs" e das proprietárias, mais dinheiro apanhado e beijos dados. São fantoches da loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana.

- A Elsa, então?

- A Elsa foi atirada subitamente numa pensão do Catete. Sabes o que é a vida em casas de tal espécie. Elas acordam para o almoço, em que aparecem vários homens ricos. O almoço é muito em conta, os vinhos são caríssimos.

A obrigação é fazer vir vinhos. Desde manhã elas bebem champanhe e licores complicados. Nesses almoços discute-se a generosidade, a tolice, ou a voracidade dos machos. A tarde é dada a um ou a dois. Às cinco *toilette* e o passeio obrigatório. À noite, o jantar em que é preciso fazer muito barulho, dançar entre cada serviço ou mesmo durante, dizer tolices. Depois o passeio aos *music-halls*, com os quais têm contrato as proprietárias, e a obrigação de ir a um certo *club* aquecer o jogo. Cada uma delas tem o seu *cachet* por esse serviço e são multadas quando vão a outro - que, como é de prever, paga a multa. O resto é ainda o homem até dormir. Nesse fantochismo lantejoulado há vários gêneros: o doidivana, o sério, o reservado, o *nature*, o romântico, e para encher o vazio, os vícios bizarros surgem. Elas 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. A Elsa era do gênero *nature*. Ancas largas, pele sensível, animal sem vícios. Tentou os petimetres, os banqueiros fatigados, os rapazes calvos e, com oito dias estava com os nervos esgarçados, estava excedida. Mesmo porque, desde a primeira hora olhava-a com seu olhar de mona a Elisa, a interessante Elisa.

- Ah!

- Elisa é um tipo talvez normal nesse ambiente. Tem os cabelos cortados, usa eternamente um gorro de lontra. Nunca a vi com uma joia e sem o seu *tailleur* cor-de-castanha. É feia, não deve agradar aos homens, mas presta-se a todos os pequenos serviços dessas damas. Escreve cartas, arranja entrevistas, tem

conhecimentos, e dizem-na com todos os vícios, desde o abuso do éter até o unissexualismo. Ora, 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. Uma noite, as duas Lacroix Ducerny, as que vestem sempre iguais e fazem fortuna em comum, asseguraram-me que Elisa já não servia para nada, perdida, louca de paixão; e, com grande pasmo meu ao entrar num *club* 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. Ora, ontem, no Casino, como a pobre Elsa estava totalmente fora dos nervos e com um vestido verdadeiramente admirável, tive prazer em ir apertar-lhe a mão. - "Então, como vai com esta vida?" - "Como vê, muito bem." - Mas está nervosa." - "Há de ser de falta de hábito. Acabo por acostumar." - 'Com um tão belo físico...' - "Não seja mau, deixe os cumprimentos." E de súbito: - "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. Ficará decerto aliviada." - "Mas não é isso, não é isso, homem!" - "Se a menina continua a gritar, participo-lhe que vou embora." - "Não, meu amigo, perdoe. E que eu estou tão nervosa! tanto! tanto... Queria que me desse um conselho." - "Para quê?" - "Para aliviar-me."

- "É difícil. Você sofre de um mal comum, a surmenagem do artifício. Eu podia dizer-lhe: recolha-se a um convento. Mas pareceria brincadeira e talvez viesse a morrer mística, a conversar com os anjos, como Swedenborg. Conheci algumas que acabaram assim. Podia também, se fosse um idiota, aconselhar a vida honesta. Mas isso seria impossível porque o pesar de ter saído desta em que o desperdício é a norma, a saudade e as lembranças deixá-la-iam amargurada. Depois não tem recursos e teria sempre que pôr em circulação o seu lindo capital."

- "Barão, por quem é, fale-me sinceramente."

- "Então, minha filha, aconselho uma paixão ou um excesso, um belo rapaz ou uma extravagância." - "Nesta roda não há belos rapazes." - "De acordo, há quando muito

velhos recém-nascidos. 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." - "Barão, vá embora." - "Adeus, minha querida." Quando dei a volta para falar a Elisa, já esta deixara vazio o camarote.

- E então, como morreu a linda criatura?

- Aceitando o meu conselho. A sua morte pertence ao mistério do quarto, mas devia ser horrível. Elsa partiu do *music-hall* diretamente para casa, pretextando ao banqueiro que lhe ia pôr um pequeno palácio, a forte dor de cabeça - a clássica *migraine* das *cocottes* enfaradas ou excedidas. E apareceu na ceia da pensão como uma louca, a mandar abrir champanhe por conta própria. Quando por volta de uma hora apareceu a figura de larva da Elisa, deu um pulo da cadeira, agarrou-lhe o pulso: "Vem; tu hoje és minha!" Houve uma grande gargalhada. Essas damas e mais esses cavalheiros tinham uma grande complacência com a Elisa, e aquela vitória excitava-os. Elisa molemente sentou-se ao lado da Elsa, que bebia mais champanhe, sentia afrontações e torcia os dedos da apaixonada por baixo da mesa. Era o desespero. Mimi Gonzaga assegurou-me que ela recebera uma carta da mãe logo pela manhã. No fim, Elsa, pálida e ardente, dizia: "*Viens, mon chéri, que e te baise!*" e mordida raivosamente o pescoço da Elisa. Via-se a repugnância, raiva com que ela fazia a cena de Lesbos - pobre rapariga sem inversões e estetismos a Safo... A ceia acabou em espetáculo, e acabaria com todos os espectadores, se algumas mulheres com ciúmes dos seus senhores - ah! como elas são idiotas! - não os tivessem levado. Elsa às duas e meia fez erguer-se a Elisa, calada e misteriosamente fria. "Vão tomar morfina?" interrogou um dos assistentes, "cuidado, hem?" Elsa deu de ombros, sorriu, saiu arrastando a outra. E a desapareição foi teatral ainda. Os olhos verdes da Elisa bistrados, a sua cabeleira desnasta, agarrando com um desespero de bacante a pastosidade oleosa e aloirada da miserável que a queria.

- Que horror!

- A coitadinha aturdiu-se. E o processo habitual. Para mostrar a sua livre vontade caía na extravagância, agarrava o tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror. Estive quase a acreditar que tivesse recebido alguma lembrança dos parentes, e imaginei um instante a cena sinistramente atroz do quarto enfim, como uma larva diabólica, o polvo loiro da roda iria arrancar um pouco de vida àquela linda criatura ardente, ainda com uns restos d'alma de mulher... Nunca porém pensei no fim súbito.

- Pelas cinco horas da manhã, a pensão acordava a uns gemidos roucos, que vinham do quarto de Elsa. Eram bem gritos estertorados de socorro. As mulheres desceram em fralda, os criados ergueram-se com o sorriso cínico habituado àquelas madrugadas agitadas de ataques e de delírios histéricos. A porta do quarto estava fechada. Bateram, bateram muito, enquanto lá dentro o som rouco rouquejava. Foi preciso arrombar a porta. E a cena fez recuar no primeiro momento a tropa do alcouce. Como luz havia apenas a lamparina numa redoma rosa. 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 garrava com as duas mãos numa crispação 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 loira e por fim sem fim até a morte, enquanto a outra se estorcava, apertava-a, arrancava-lhe os cabelos, machucava-lhe o rosto - aquele horror. Elsa entrara do 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 um punhado de cabeleira nas mãos, o bando estremunhado viu surgir a face de Elisa, tão decomposta, tão velha que parecia outra, como que aparvalhada.

Houve um silêncio. O criado servia frutas geladas, esplêndidas peras de Espanha e uvas das regiões vinhateiras da Borgonha, grandes uvas negras. O barão trincou de uma pera.

- Foi uma complicação para afastar a polícia e impedir notícias nos jornais que desmoralizariam a casa. Elisa seguiu horas depois para o hospício, babando e estertorando. A Elsa devia ter sido enterrada hoje à tarde. Estive lá a ver o cadáver. Tinha ainda nas mãos cerradas fios de cabelos loiros, como se quisesse arrancar para o túmulo a prova desesperada da sua morte horrível.

E mordeu com apetite a pera. No salão de cima uma valsa lenta, chorada pelos violinos, enlanguencia o ar. Das mesas do terraço entre a iluminação bizantina das velas de *capuchons* coloridos subia o zumbido alegre feito de risos e de gorjeios de todas aquelas mulheres que o jantar alegrava.