

Cláudia Cristina Silveira

Do début ao casamento:
o universo feminino nos contos de João do Rio e Alcântara Machado

**Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem - IEL
Campinas – 2001**

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Cláudia Cristina Silveira

Do début ao casamento:
o universo feminino nos contos de João do Rio e Alcântara Machado

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na Área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Orna Messer Levin

**Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem - IEL
Campinas – 2001**

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	Si39d
V	EX
TOMBO BC/	48053
PRDC.	16-837-02
C.	18
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	10-04-02
Nº CPD	

CM00165674-9

BIB ID 235792

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL — UNICAMP**

Si39d Silveira, Cláudia Cristina
 Do *début* ao casamento: o universo feminino nos contos de João do Rio e Alcântara Machado / Cláudia Cristina Silveira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

 Orientador: Orna Messer Levin
 Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

 1. Literatura brasileira – Sec. XX. 2. Contos. 3. Personagens - femininos. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Orna Messer Levin — Orientadora

Profª Drª Marisa Philbert Lajolo

Profº Drº Valdevino Soares de Oliveira

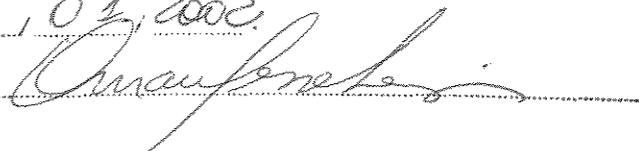
Profº Drº Carlos Eduardo Berriel (Suplente)

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Cláudia Cristina

Silveira

e aprovada pela Comissão Julgadora em

16, 04, 2002.



629610008

Para João Variante Jr.

Agradecimentos

A Orna Messer Levin pela orientação e pela amizade que dedicou a mim no período em que se realizou este trabalho.

Aos professores que aceitaram integrar a banca do exame de qualificação e a da defesa da dissertação.

Ao Prof. Dr. Valdevino Soares de Oliveira, pela orientação na iniciação científica.

A Célia Regina da Silveira, pelo apoio inicial, que tornou tudo possível.

A Celso Cassiano da Silveira, Eunice Candida da Silveira e a Cleide Silveira que sempre me ajudaram a restituir a calma.

A Simone Cristina Válio pela leitura da dissertação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pelo apoio financeiro concedido durante a pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

À Universidade Estadual Paulista (Unesp), em que fiz a graduação.

E a todos, que de alguma maneira colaboraram para a realização do trabalho.

O Instante

Onde estarão os séculos, o sonho de espadas, o que os tártaros sonharam, onde os sólidos muros que aplanaram, onde a árvore de Adão e outro Lenho?

O presente está só. Mas a memória erige o tempo. Sucessão e engano, esta é a rotina do relógio. O ano jamais é menos vão que a vã história. Entre a alba e a noite há um abismo de agonias, de luzes, de cuidados; o rosto que se vê nos desgastados e noturnos espelhos não é o mesmo.

O hoje fugaz é tênue e é eterno; nem outro Céu nem outro Inferno esperes.

Jorge Luis Borges, *Nova Antologia Pessoal*.

Sumário

Introdução: Os trilhos	01
-------------------------------------	-----------

Capítulo I. A recepção crítica

João do Rio	12
Alcântara Machado	24

Capítulo II. O conto

Modernização Literária	34
Contribuição do jornal e dos escritores.....	39
Imprensa e vida intelectual.....	46

Capítulo III. As personagens femininas

<i>Dentro da noite e A mulher e os espelhos</i>	58
Alguns apontamentos sobre a personagem feminina	62
<i>Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da china</i>	72
Mulheres da paulicéia.....	74

Capítulo IV. Ensaando uma tipologia das personagens femininas

João do Rio: sedutoras e misteriosas	82
A mulher fatal.....	87
Irene de Souza	87
Aqueles dois	97
A caçada	102
A mulher do telefone	108
As cocottes: Elsa d' Aragon	112
Matrimônio	119
Alcântara Machado: meninas e operárias	120
A menina-moça	121
A mulher trabalhadora.....	125
Carmela.....	125
A mãe de família.....	130
Conclusões: Primeira Parada.....	137
Referências Bibliográficas	145

Resumo

Este trabalho teve como objetivo empreender uma análise das narrativas curtas de João do Rio e de Alcântara Machado, de maneira a ressaltar a relevância dos dois escritores para a prosa literária brasileira. Para a consecução de tais objetivos, buscou-se primeiramente realizar um balanço da recepção crítica dos dois escritores e uma discussão sobre o gênero conto, enfatizando que uma nova forma do “fazer” literário se instaura a partir de João do Rio e Alcântara Machado — ou seja, que esses escritores contribuíram para a renovação da prosa literária no País. Posteriormente, procurou-se enfocar as personagens femininas e, assim, apontar a consciência dos autores sobre as mudanças na mentalidade a respeito da mulher e na mentalidade das próprias mulheres. Por fim, é feito um estudo dos tipos de personagens femininas existentes na ficção desses escritores. Com relação a João do Rio, são analisadas as personagens femininas de *Dentro da noite e A mulher e os espelhos*, especialmente dois de seus tipos: a mulher “salomaica” e a mulher “cocotte”. Quanto às personagens femininas das narrativas de Alcântara Machado, a análise centra-se em *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*, privilegiando a análise da “mulher trabalhadora” e da “menina-moça”.

Palavras-chave:

Literatura brasileira séc. XX

Contos

Personagens - femininos

ABSTRACT

This work aimed to analyze the short narratives (short stories and chronicles) written by João do Rio and Alcântara Machado, so as to point out these authors' prominence in the Brazilian literary prose. In order to attain this purpose, both writers' critical reception was foremost inspected; then a discussion about the genre "short story" was made, so that it was emphasized that a new way of literary writing has been established since João do Rio and Alcântara Machado — that is to say, these authors contributed to renew the Brazilian literary prose. Subsequently, the feminine characters created by both writers were focused, so as to show the authors' conscience about the changes in the mentality concerning to women's condition, as well in the own women's way of thinking. At last, the types of feminine characters which exist in João do Rio's and Alcântara Machado's fiction are minutely analyzed. As to João do Rio, the investigation focuses on the feminine characters that appear in *Dentro da noite* and *A mulher e os espelhos*, especially two of its types: the "salomaic woman" and the "cocotte". With regard to the feminine characters in Alcântara Machado's works, the analysis favoured *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* and *Laranja da China*, particularly the "working woman" and the "female teenager".

KEYWORDS:

Brazilian Literature XX century

Short Stories

Feminine - character

1.Introdução: Os trilhos

Este trabalho retoma e reelabora as primeiras visões que formei dos escritores João do Rio e Alcântara Machado após uma pesquisa de iniciação científica, quando os aspectos aqui tratados se apresentaram de uma maneira menos elaborada. As tarefas da iniciação científica tinham como principal objetivo analisar a oposição entre modernidade e tradição no livro *Vida vertiginosa*, de João do Rio. Essa oposição, verificada na obra, refletiria as contradições do processo de modernização pelo qual passou a cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do XX. Marcado pelas transformações arquitetônicas, urbanísticas e dos costumes, esse período revela uma tendência a equiparar o Rio às cidades dos países "civilizados", como a França e a Inglaterra. A obra estudada mostrava como se processou a "modernização" na Capital Federal e como as transformações dela decorrentes eram vistas pela sociedade. Daí a importância de João do Rio como autor indispensável ao entendimento de tal momento histórico. As crônicas de *Vida vertiginosa*, com suas oposições características, seriam, então, capazes de retratar a convivência nem sempre pacífica entre o "moderno" e o "antigo" no Rio em transformação.

Cumprido destacar que o presente trabalho tem correlação com a pesquisa desenvolvida durante a iniciação científica, visto que proporcionou o início de um estudo mais aprofundado sobre a obra de João do Rio e o contato com uma "leitura" de Afrânio Coutinho a respeito do autor carioca. Segundo esse crítico, "se quisermos (...) escolher aquele que, em seu tempo, teve papel semelhante a João do Rio, como renovador do gênero, será necessariamente António de Alcântara Machado". Esse último, nascido na cidade de São Paulo e morto prematuramente, teria introduzido um estilo antiacadêmico na crônica que "pôs em alarme os setores do alexandrino".¹ Vem daí, portanto, meu interesse, ainda na iniciação científica, por uma análise comparativa das obras *Vida vertiginosa*, de João do Rio,² e *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado.³ No entanto, esse

trabalho de confrontação pretendeu, mais do que mostrar o que havia em comum e o que havia de divergente entre as duas obras em estudo, chamar a atenção para o caráter inovador da linguagem de João do Rio. Contudo, para isso foi necessário cotejar a escrita —considerada pré-modernista— de João do Rio, com o estilo reconhecidamente modernista de Alcântara Machado.

Algo que me foi revelado veementemente, com o trabalho da iniciação científica, é que tanto João do Rio quanto Alcântara Machado se interessaram pelas mudanças advindas do processo de modernização pelo qual passava o País no período já referido. João do Rio retratava o Rio de Janeiro e a metamorfose sofrida por essa cidade na época. Segundo Roberto Ventura, o advento da República trouxe a vitória do chamado “cosmopolitismo cultural” do Rio de Janeiro, que se consolidou como centro político. Reformas urbanas foram realizadas por Pereira Passos, prefeito de 1903 a 1906. Ainda nesse período, ocorreu uma explosão demográfica, e a politização das camadas urbanas contribuiu para a expansão da imprensa, que tornou mais diversificadas as opções de trabalho intelectual. Ventura lembra ainda que o mais importante marco arquitetônico da *Belle Époque* carioca foi a abertura da Avenida Central, atual avenida Rio Branco, que cortou a cidade velha em parte destruída.⁴ A cidade do Rio de Janeiro passava, assim, por significativas transformações em virtude da favorável situação econômica nacional — proporcionada pelas exportações do café — e de sua privilegiada condição de capital do País. Em outras palavras, a sociedade carioca viu acumular-se em seu interior vastos recursos, provenientes, em sua maior parte, do comércio exterior e das finanças. Essa situação propícia — que o slogan “O Rio civiliza-se” refletia⁵ — fez com que o Rio se transformasse no maior centro cosmopolita da Nação.⁶

Alcântara Machado, por sua vez, buscava captar o espírito da cidade de São Paulo em transformação e que, àquela época, podia já ser chamada de “metrópole”. Conforme

Ernani Silva Bruno, "a cidade perdia no entanto seus aspectos mais tradicionais e provincianos nessa época sem que esses traços fossem substituídos por qualquer fisionomia bem definida, e muitas vezes sem que o poder público pudesse dar solução aos problemas que se colocavam — tamanha era a rapidez com que se processava o seu crescimento. Com vinte e um mil prédios em 1909 e trinta e dois mil em 1910, era São Paulo, nessa época — excetuando-se o Rio de Janeiro —, o único ponto do Brasil, na opinião de Pierre Derrus, onde se podia ver uma multidão".⁷

João do Rio permite ao leitor vislumbrar as cenas do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, ao retratar não somente o mundo "belo" da literatura, mas também um outro lado: o submundo — do crime, da malandragem e da exploração. De um lado, o autor aparece como o problematizador do "mal-estar" da civilização; de outro, surge o literato como que encantado, ou identificado, com o que há de mais decadente, retratando coisas bizarras e, por vezes, chocantes para o leitor. Entretanto, o contraditório ou paradoxal é próprio do período em que viveu e produziu João do Rio.

Alcântara Machado também registra as mudanças ocorridas nas primeiras décadas do presente século, especificamente na São Paulo da fase da grande imigração, durante os anos 1920. Em sua obra, o autor incorpora os estereótipos caricaturais dos ítalo-brasileiros, fazendo-os funcionar como um espelho do cotidiano da "Paulicéia".

De acordo com Rodrigo de Andrade, esse escritor paulista tem um "profundo interesse humano"; retrata o imigrante e os problemas decorrentes de sua incorporação à cidade de São Paulo: "Antônio de Alcântara Machado deu à nossa literatura um estilo novo e caracteristicamente brasileiro. Um estilo aparentemente seco, mas de uma flexibilidade que o habilita a exprimir todas as sutilezas da sensibilidade e da imaginação de um escritor moderno, sem perder seu sabor nacional. Mas o que importa mais do que a forma na obra

desse escritor é o seu profundo interesse humano. Ela reflete a poesia, o grotesco e o patético da incorporação do imigrante estrangeiro ao meio de São Paulo. Ao mesmo tempo, ela retrata, ora com crueldade fleumática, ora com emoção, figuras e aspectos de certo meio social brasileiro, com seus ridículos, suas misérias grandes e pequeninas e suas virtudes não celebradas. Alguns dos contos de Ant3nio de Alc3ntara Machado, escritos aos vinte e poucos anos, s3o aut3nticas obras-primas”.⁸

Jo3o do Rio e Alc3ntara Machado quiseram elaborar um quadro v3vido da 3poca em que viveram, por meio de “instant4neos” da vida da popula33o. Ambos os escritores utilizam-se de fatos reais noticiados pela imprensa da 3poca para a elabora33o de alguns de seus textos. As descri33es sobre a condi33o feminina que encontramos nesses dois autores s3o, assim, valiosos “documentos” n3o s3o para quem deseja conhecer ou estudar as cidades do Rio de Janeiro e de S3o Paulo do in3cio do s3culo XX, mas tamb3m para aqueles que se interessam pelas transforma33es operadas nos costumes, atitudes e comportamentos femininos nesse per3odo, transforma33es essas exigidas pelas pr3prias mudan3as que ocorriam na 3poca em quest3o.

3 nesse contexto, portanto, que tanto Jo3o do Rio quanto Alc3ntara Machado manifestam seu interesse pelas mudan3as decorrentes da “moderniza33o” que se operava no Pa3s. E 3 desse interesse comum que adv3m os diversos pontos de interse33o existentes na produ33o liter3ria dos dois escritores. Pode-se afirmar que Jo3o do Rio foi uma esp3cie de cronista do Rio de Janeiro, assim como Alc3ntara Machado o foi de S3o Paulo. Nas obras estudadas, as cidades v3o at3 mesmo revelando “personalidades” pr3prias, verdadeiras “identidades”, a ponto de se tornarem quase que as personagens centrais das narrativas em que tradicionalmente apareceriam apenas como cen3rio.

Durante o curso de mestrado, enfrentei muitas dúvidas quanto à pertinência do paralelo que pretendia fazer entre esses escritores tão diversos entre si. Depois de várias discussões com a professora Orna Messer Levin, a conclusão foi que, sim, era concebível desenvolver o confronto entre os escritores. Nesse momento, resolvemos trabalhar não apenas com as duas obras estudadas na iniciação científica, mas com os contos dos dois autores.

A fase da iniciação científica foi, enfim, uma etapa necessária de amadurecimento, que possibilitou adotar como estratégia para o cotejo entre João do Rio e Alcântara Machado o estudo da construção das personagens femininas nos dois autores. A princípio, fiz uma seleção muito ampla, que abrangeu todos os textos que tinham a personagem feminina em evidência ou que, de algum modo, as enfocavam. Posteriormente, estabeleci uma linha para a análise das personagens femininas, tendo como critério a presença de reflexões de ambos os escritores sobre o efeito das mudanças que se observavam no Rio e em São Paulo no tocante à condição feminina. Desse modo, nossa proposta acabou englobando, no caso de João do Rio, os contos de *Dentro da noite* e de *As mulheres e os espelhos*. Tais textos retratam desde a mulher de salão até a mulher de rua, evidenciando, assim, o comportamento das personagens femininas e as mudanças na condição da mulher que se verificavam na época. Com respeito a Alcântara Machado, a seleção recaiu sobre *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*. Devo dizer que selecionei e utilizei o material que pareceu adequado à linha da pesquisa e às minhas inclinações pessoais e possibilidades.

A escolha das narrativas ainda foi feita pensando não só nas personagens que representam as mulheres de classes sociais privilegiadas ou as das menos favorecidas, e sim na imagem global da condição feminina que essas personagens projetam na ficção de cada

um dos escritores. A seleção dos textos teve, pois, o intuito de evidenciar as diversas facetas da vida da mulher em fins do século XIX e no início do XX — na visão desses autores, é claro. A análise das mencionadas obras de João do Rio em lugar de outras do mesmo autor se deveu ao fato de serem as mais representativas quanto às características das personagens femininas que nelas aparecem. Essencialmente contraditórias, as mulheres criadas por João do Rio acham-se, em outras palavras, contaminadas pela própria "modernidade" da época — o que torna seu estudo, a meu ver, mais instigante. De qualquer modo, adotei a presente linha de trabalho a fim de evidenciar o comprometimento dos dois autores com as mudanças que eles observavam em suas respectivas cidades e seus reflexos na sociedade, em especial no que se refere à condição feminina.

Assim, o objetivo central desta dissertação de mestrado é empreender uma análise mais pormenorizada das narrativas curtas de João do Rio e Alcântara Machado, de maneira a ressaltar a relevância dos dois escritores para a prosa literária brasileira. Para a consecução de tais objetivos, dividiu-se o trabalho em quatro capítulos: o primeiro deles busca realizar um balanço da recepção crítica dos dois escritores, os quais foram comentados e resenhados por seus coetâneos e, também, por críticos da atualidade. Já no segundo capítulo deste trabalho, procuro discutir o gênero conto, enfatizando que uma nova forma de "fazer" literário se instaura a partir de João do Rio e Alcântara Machado — isto é, que esses escritores contribuíram para a renovação da prosa literária no País. No capítulo seguinte, procuro dedicar uma atenção especial à temática da mulher e apontar a consciência dos autores sobre as mudanças na mentalidade a respeito do sexo feminino e no modo de pensar das próprias mulheres. O que se pretende, nesse capítulo, é discutir a configuração da personagem feminina nas narrativas curtas de cada um dos autores.

Por fim, no quarto capítulo da dissertação é feito um estudo dos tipos de personagens femininas existentes na ficção desses escritores. Procuo apresentar, com relação a João do Rio, as mulheres que aparecem nas narrativas de *Dentro da noite e A mulher e os espelhos*. Enfoco, para a análise literária das narrativas curtas do escritor carioca, dois tipos de personagens femininas: a mulher “salomaica” e a mulher “cocotte”. Quanto às figuras femininas das narrativas de Alcântara Machado, a análise centra-se em *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*, essa última marcada principalmente por dois tipos femininos: a “mulher trabalhadora” e a “menina-moça”. Para tal estudo, foram selecionadas algumas narrativas. As de João do Rio foram divididas segundo duas temáticas: 1) a da mulher “salomaica”, que será examinada nas narrativas “Uma mulher excepcional” e “Duas criaturas”, de *Dentro da noite*, e nas narrativas “Cleópatra” e “Créssida”, de *A mulher e os espelhos*; 2) a da mulher “cocotte”, a qual será analisada em “História de gente alegre”, de *Dentro da noite*. Com respeito a Alcântara Machado, foram escolhidos dois temas: o da “mulher trabalhadora”, estudado em “Carmela” e “Lisetta”, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*; e o da “menina-moça”, examinado em “A apaixonada Helena” e “O Ingênuo Dagoberto”, de *Laranja da China*. Em suma, procuro investigar alguns dos tipos de personagens femininas que surgem nas narrativas curtas desses dois escritores. Os resultados dessa tarefa serão observados ao longo desta exposição.

¹ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.6, Rio de Janeiro: EDUFF/José Olympio, 1986. p.130.

² João Paulo Coelho Barreto (1881-1921), natural do Rio de Janeiro, foi jornalista e um adepto do "cosmopolitismo". Nome de destaque na *Belle Époque* carioca, ficou conhecido como João do Rio, pseudônimo que adquiriu com sua popularidade. O autor publicou diversas obras, entre as quais, *Religiões do Rio* (1905-crônicas), *Chic-chic* (1906-teatro), *A última noite* (1907-teatro), *O momento literário* (1907-inquérito), *A alma encantadora das ruas* (1908-crônicas), *Dinheiro haja* (1908-teatro), *Cinematógrafo* (1909-crônicas), *Fados, canções e danças de Portugal* (1909-crônicas), *Dentro da noite* (1910-contos), *Portugal d'agora* (1911-ensaio), *Vida vertiginosa* (1911-crônicas), *A bela Madame Vargas* (1912-teatro), *Os dias passam* (1912-crônicas), *A profissão de Jacques Pedreira* (1913-novela), *Eva* (1915-teatro), *Crônicas e frases de Godofredo Alencar* (1916-crônicas), *No tempo de Wenceslau* (1916-crônicas), *O momento de Minas* (1917-conferências), *Sésamo* (1917-ensaios), *A correspondência de uma estação da cura* (1918-romance), *Ramo Loiro* (1918-ensaios), *Na conferência da paz* (inquérito), *A mulher e os espelhos* (1919-contos) e *Adiante* (1919-ensaios).

³ Antônio Castilho de Alcântara Machado D'Oliveira (1901-1935), filho de uma família paulista tradicional, formou-se em direito, exerceu o jornalismo e a crônica teatral. Escreveu: *Pathé Baby* (1926), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), *Laranja da China* (1928), *Anchieta na capitania de São Vicente* (1927), *Mana Maria* (romance inacabado, 1936), *Cavaquinho e saxofone* (1940). Alcântara Machado não participou da Semana de 22; entretanto, dois de seus escritos, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928), figuram, segundo Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, entre as obras "fundamentais para a inteligência do Modernismo" (ver p.381-5).

⁴ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.137-8.

⁵ O autor desse célebre slogan é Figueiredo Pimentel, da coluna do *Binóculo - Gazeta de Notícias*. Para mais esclarecimentos, ver: BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p.4.

⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.27-28.

⁷ BRUNO, Ernani Silva. *História e tradição da cidade de São Paulo*. v.3. Rio de Janeiro, 1954. p.912.

⁸ ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Algumas opiniões da crítica brasileira sobre Antônio de Alcântara Machado*. In: MACHADO, Alcântara. *Novelas Paulistanas*. 1.ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1961. p.16.

I. A recepção crítica

João do Rio

Com a intenção de delinear com maior precisão o perfil de João do Rio é que empreendo a trilha da trajetória de sua recepção crítica. Por intermédio de um balanço de várias opiniões críticas sobre João do Rio, procuro ressaltar a importância desse autor no meio literário e as razões da enorme polêmica em torno de sua figura e de sua obra. Assim é que, para conhecê-las, nada melhor que inteirar-se a respeito do que delas se afirmou. Uma constatação que se faz a um exame da bibliografia sobre esse escritor é que ele foi um dos maiores cronistas brasileiros e um dos mais exaltados e difamados escritores da *Belle Époque* carioca. João do Rio foi alvo de vários e díspares comentários por parte de seus contemporâneos, principalmente quando de sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, em 1910, aos 29 anos. Ilustram esse fato duas das mais famosas “críticas informais” divulgadas sobre ele logo que tomou posse. A primeira é uma quadrinha escrita por Emílio Menezes na famosa Confeitaria Colombo: “na previsão de próximos calores,/a Academia, que idolatra o frio,/Não podendo comprar ventiladores,/Abriu as portas para João do Rio”.¹ A segunda, parte de um artigo publicado pelo poeta Leal Souza na seção “Almanaque das Glórias” da revista *Careta*, diz “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 a sua absoluta nulidade”.²

Ao que parece, João do Rio foi muito criticado e, talvez, a acusação mais desagradável e mais rancorosa tenha sido proferida por Antônio Torres,³ autor desta invectiva póstuma: “Paulo Barreto foi uma das criaturas mais vis, um dos caracteres mais baixos, uma das larvas mais nojentas que eu tenho conhecido”.⁴ Críticas foram lançadas até mesmo por Monteiro Lobato, que não escondia o mal-estar que João do Rio lhe provocava.

Em carta a Lima Barreto, datada de 25 de maio de 1909, num comentário mal-humorado, afirma: "(...) não podes entrar para a academia por causa da 'desordem da tua vida urbana'; no entanto, ela admite a frescura dum João do Rio".⁵ Lobato fez também outra censura a João do Rio, mais precisamente ao livro *A correspondência de uma estação da cura*. O autor paulista qualifica a obra de João do Rio como de "fina maldade": "(...) limita-se, aparentemente, a reunir em volume um punhado de cartas pilhadas a vários aquáticos estacionados em Caldas".⁶ E vai mais longe, afirmando que as personagens de Paulo Barreto são meros plágios dos de Eça de Queirós: "(...) Se Eça de Queirós ressuscitasse e visse essas edições clandestinas de seus heróis, surradas e pulhas como árias de Verdi em mau realejo, talvez se arrependesse de os ter criado..."⁷

Semelhante é o tom que usa Gentil Faria em suas acusações: "toda a obra de João do Rio é caracterizada por uma má assimilação dos modelos colhidos nos cronistas franceses do 'fin-du-siècle'. Nesse sentido, suas fontes de leitura são facilmente encontráveis. Se alguém se der ao trabalho de pesquisar as principais revistas francesas da época, principalmente o 'Mercure de France' e 'Le Figaro', e confrontar com o que ele escrevia no Brasil".⁸ Gentil Faria, no decorrer de seu estudo, ainda faz com que suas várias referências à obra de João do Rio sejam quase sempre acompanhadas de expressões como "cópia servil", "apropriação", "decalque à brasileira", "plágio", etc.

As críticas de Monteiro Lobato e de Gentil Faria mereceram o reparo do crítico Antonio Candido, que considerou a resenha de Lobato impregnada de "má vontade e cheia de preconceitos".⁹ O que mais surpreendeu Candido foi o fato de Lobato "descer a alusões racistas, numa grosseria tacanha que contrasta com o lado generoso do seu caráter"¹⁰. Já com relação à crítica de Gentil Faria, Antonio Candido foi mais brando, limitando-se a

considerá-la apenas um "juízo drástico" (até porque seu comentário faz parte do prefácio ao livro de Faria).

Consta que João do Rio chegou até mesmo a servir de inspiração para a construção da personagem Raul Gusmão, do livro *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, de Lima Barreto. Esse último insinuou que o sensacionalismo em torno de João do Rio era estudado: "o público quer que o seu talento artístico tenha um pouco de vício; aos seus olhos, isso aumenta extraordinariamente, dá-lhe mais valor e faz com que o escritor ganhe mais dinheiro".¹¹ E também se dá a entender, na mesma obra, que era por puro estilo que o cronista gostava de ser visto entrando em hospedarias, na companhia de fuzileiros navais e soldados.

Já Lúcia Miguel Pereira aponta como o principal defeito da obra de João do Rio "o estilo enfeitado", "a superficialidade de visão", vendo-o simplesmente como alguém que conseguiu fama de escritor apenas porque traduziu de algum modo o espírito dominante no momento. Segundo ela: "Tentando o conto e o romance, o repórter que, em 'Religiões do Rio', manifestaria dons superiores de observação, conservou todos os defeitos incutidos pelo hábito do jornalismo — estilo enfeitado, desejo de armar efeitos, superficialidade de visão — sem revelar nenhuma qualidade nova".¹²

Entretanto, segundo José Paulo Paes, "o estilo enfeitado" e o "desejo de armar efeitos" criticados por Lúcia Miguel-Pereira constituíam, na verdade, traços distintivos do nosso pré-modernismo: "Se recontam como defeitos nos escritores menores, nem por isso deixam de afirmar-se como qualidade nos maiores a exemplo de Augusto dos Anjos, Euclides da Cunha e Graça Aranha".¹³

A ponderação feita por Paes sugere que Pereira, ao analisar a obra de João do Rio, talvez tenha sido injusta, ao não considerar a obra do autor como um dos documentos mais

importantes para a análise do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século. A autora não levou em conta o fato de ele ter sido o criador da crônica-reportagem, um gênero moderno, isto é, inovador da linguagem.

Na opinião do crítico Luis Martins, João do Rio sofreu influências que não se limitam às de Oscar Wilde, mas incluem Eça de Queirós e Jean Lorrain. De Wilde, João do Rio teria cultivado os paradoxos; de Eça de Queirós, “a ironia e a sátira”, e de Jean Lorrain, o “esteticismo rebuscado”, o “cinismo mundano”, a “negligente ostentação”, a “extravagância boêmia” e os “vícios estranhos”. Na realidade, João do Rio incomodou muitos de seus contemporâneos com o seu sucesso e outros com o seu jeito esnobe. Alguns “imparciais” chamaram-no de “pastichador” dos escritores franceses, principalmente de Jean Lorrain e Michel-George-Michel, além de Wilde e Eça de Queirós.

Verifica-se, contudo, que nem todas as opiniões dos críticos a respeito de João do Rio são assim tão desfavoráveis. Segundo Brito Broca: "Os contemporâneos descrevem-no como uma criatura particularmente encantadora, amigo dos escritores novos, favorecendo os jovens de talento que apareciam pelas redações dos jornais".¹⁴

Sugestivos são também alguns comentários feitos a respeito do escritor carioca por Luiz Edmundo, entre os quais o seguinte: "no fundo, João do Rio não tem amigos. Todos o atacam. Todos o detestam. Todos. Negam-lhe tudo, a começar pelo talento que, sem favor algum, é o mais robusto e o mais fecundo entre os de sua geração".¹⁵ Luiz Edmundo declara, ainda, não ter visto na literatura do início do século um "cronista mais garrido, inteligência mais ágil, nem mais brilhante", do que João do Rio.

Como salienta Luis Martins, só em 1900, no limiar do nosso século, que Paulo Barreto iria impor-se à curiosidade e à admiração do público. Muita gente duvidava da veracidade do que era por ele revelado, com um estilo vivo e ágil, num modo novo de

apresentar a informação. O autor conquistou uma popularidade que jamais o abandonou, com uma série de reportagens de enorme repercussão publicadas na *Gazeta de Notícias*.¹⁶

De acordo com Afrânio Coutinho, João do Rio foi uma figura extremamente representativa da *Belle Époque* carioca, afrontando o ridículo com extravagâncias de hedonista e sua particular fascinação pelo paradoxo, como discípulo confesso que era de Oscar Wilde.¹⁷

Um aspecto merecedor de realce é que João do Rio inovou no meio literário carioca por ter apreendido a necessidade de moldar a literatura à dinâmica da modernidade. O Rio de Janeiro era a sua matéria, o seu cenário, o seu assunto permanente, enfim, o seu mundo literário. No conjunto, a obra de João do Rio constitui-se na mais minuciosa, viva e válida experiência de uma época, revelada por meio dos múltiplos aspectos da vida carioca nas duas primeiras décadas do século XX. Nas palavras de Ribeiro Couto, "João do Rio viveu na rua carioca e morreu na rua carioca. No Rio do seu tempo, viu tudo, observou tudo, tudo anotou e comentou, com simpatia, curiosidade, ironia, às vezes com indignação".¹⁸

João do Rio foi um "flâneur", conforme ele mesmo preconizava a quem desejasse entender a alma das vias urbanas. A rua era a sua matéria, o espaço para a criação de seus textos. Diz ele no livro *A alma encantadora das ruas*: "para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flunar. É fatigante o exercício?"¹⁹

Numa declaração que tenta, sem sucesso, ser modesta, João do Rio externa a consciência de suas limitações e intenções: "(...) Minha obra só poderá ser vista em conjunto dentro de dez anos. Aí verã, talvez, que eu tentei ser o reflexo tumultuário de

transformações, e que nos meus livros não está a obra-prima, mas que está — em todos os seus aspectos morais, mentais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos e práticos — a vida do Rio."²⁰

Atento à vida em todas as camadas da sociedade de seu tempo, João do Rio iniciou-se na imprensa ainda jovem. Seus livros têm um grande valor documental e sociológico. O resgate do valor literário de João do Rio por estudiosos de outras áreas de conhecimento, sobretudo pelos da História, é tanto mais curioso na medida em que o próprio autor freqüentemente o previa. Na introdução a *Vida vertiginosa* (1911), ele revela seu intento como escritor: "Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação com o momento. Talvez mais do que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sobre o curioso período de nossa vida social, que é o da transformação atual de usos, costumes e idéias".²¹ Isso se deve à sua preocupação com o fato social, ou seja, com o dar ênfase aos eventos do dia-a-dia carioca. Alguém, um dia, perguntou a João do Rio por que escrevia. E ele assim respondeu: "Por fatalidade, pelo destino. Nunca pensei em ser escritor, nunca imaginei ter outra função na vida. É como incêndio interior. Quanto mais penso abafá-lo, mais o vejo alastrado e voraz, consumindo-me. Escrevo por fatalidade. Como um homem pode ser assassino ou herói ou desgraçado. Fatalidade duplamente cruel porque nela vivo na ansiedade, porque com ela nasci num País onde o respeito aos homens que escrevem quase não existe".²² A propósito, com relação a essa visão um tanto "fatalista" que João do Rio possuía a respeito de sua vocação, julgo interessante a seguinte observação de Jeffrey Needell: "Se a produção jornalística, o gosto pelos modelos franceses, a atração pelo decadente e pelo oculto, o consumo ostentatório e refinado, e a

ironia desiludida eram características do período, ninguém ficou mais à vontade nele do que Paulo Barreto, seu jornalista mais eminente".²³

Para Gilberto Amado, João do Rio é o criador de um estilo, de um gênero novo que se poderia chamar de crônica-reportagem. Amado afirma que os livros de João do Rio são quadros da atualidade, pintados pela sua imaginação moderna: "(...) mestre da graça intelectual, ironia e sátira misturadas, o mestre da arte de transformar o jornal em obra de arte; o filósofo leviano, o formulador sarcástico das pequenas sínteses históricas do nosso tempo, o jornalista mais venturoso que ainda desabrochou num homem de letras".²⁴

Acredito que a escrita de João do Rio, ao contrário do que possa parecer, não recebeu sua maior influência da linguagem jornalística. Mais provável é que o autor tenha influenciado os jornais da época e também outros escritores. Na opinião de Rosário Fusco: "Discutido, negado, caluniado, elogiado, João do Rio conseguiu transpor o seu tempo. Essa é que é a verdade. Enquanto 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 'chauffeur' de táxi ou o cambista do estribo de bonde, o gari ou o fotógrafo dos jardins sem flores da cidade nem sempre o jornalista sabe que está repetindo João do Rio, que ele está perpetuando, para aumentar a sua glória ou para compensar o descaso com que o tratamos".²⁵

As observações de Rosário Fusco acentuam que João do Rio foi o criador da reportagem moderna no Brasil, o grande repórter das ruas. Creio que também nas reportagens de hoje encontram-se "ecos" desse escritor e que, na maioria das vezes, os jornalistas nem sabem que são, de certa forma, seguidores de João do Rio. Isso se deve ao fato de os textos do autor serem modernos desde a escolha de seus temas — cunhados nas ruas, com o auxílio de algumas novas técnicas, como a entrevista.

De acordo com José Paulo Paes no ensaio *O art-nouveau na literatura brasileira*, João do Rio é quem melhor poderia representar essa “arte nova”: “Personificava-a desde a elegância do chapéu coco, do monóculo e das polainas com que era caricaturado até a pletora de palavras francesas e inglesas que enfeitavam as suas crônicas sociais, gênero de que foi o introdutor entre nós”.²⁶

João do Rio não retratou somente a vida elegante do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Ele também se interessou pela vida popular do Rio, as suas mazelas, vividas pelos “mutilados” dessa época esfuziante.

Antonio Arnoni Prado enfatiza a importância de João do Rio como testemunha indispensável à compreensão da fisionomia social e urbana do Brasil da *Belle Époque*. De acordo com ele, o autor carioca não só retrata o “progresso” do Rio naquele período, mas também o outro lado daquelas transformações: a miséria, a prostituição e os vícios causados por aquela febre de mudança.²⁷

Também Antonio Candido salienta o valor de João do Rio, ao afirmar que o ficcionista carioca, mesmo sem nunca ter revelado “veleidades socialistas”, revela-se um “radical de ocasião”. Candido ressalta, dessa maneira, a posição de João do Rio como um inesperado observador, que denuncia a sociedade com um senso de justiça e coragem. Essa tendência não era encontrada naqueles que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo, em nenhum dos inimigos de João do Rio, nem mesmo em Antônio Torres.²⁸ “Mas de qualquer modo, nesses casos ele estava desafinando no coro de louvações do tipo ‘o Rio civiliza-se’, que saudava a urbanização e o saneamento como feitos suficientes. Estava, na verdade, mostrando a ferida escondida pela ostentação.”²⁹

Diante de “testemunhos” como esses, pode-se dizer que João do Rio procurou nas ruas do Rio de Janeiro que se modernizava as personagens de seus textos, a maioria

marginais, contrariando a teoria de que os decadentistas eram indiferentes ao enfoque social.

Wilson Martins também oferece um ponto de vista interessante a respeito do cronista carioca. Em sua opinião, João do Rio tinha já a percepção de uma era da velocidade, não sendo necessário, até mesmo, que se realizasse a Semana de Arte Moderna (1922) para introduzir tal idéia.³⁰ Paulo Barreto poderia, então, ser considerado um modernista *avant la lettre*, ao menos em razão de sua consciência sobre a necessidade de adaptar a linguagem aos novos tempos.

Já para Raul Antelo, no livro *João do Rio: o dândi e a especulação*, a máscara constitui-se no traço definidor da modernidade, que João do Rio tão bem detectou e explorou ao tratar do cotidiano como paisagem feita de instantâneos. O que também se reflete no gênero literário escolhido por ele — a Crônica.³¹

Flora Süssekind considera João do Rio um representante da reprodução e da difusão no Pré-modernismo brasileiro: "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 atribuíram contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles".³²

Nesses termos, Wilson Martins, Raul Antelo e Flora Süssekind, em suas respectivas análises, não nos obrigam apenas a rever rótulos delimitadores como Pré-Modernismo e Modernismo. Para esses estudiosos, nos primeiros anos do século XX a questão moderna é um dado fundamental na produção cultural, e não uma súbita descoberta do grupo de São Paulo por volta de 1920. Conseqüentemente, a análise da nossa modernidade não pode dispensar as inovações involuntárias e quase imperceptíveis, tampouco o confronto com a nova paisagem urbana.

Essas reflexões todas são pertinentes, mas prefiro seguir as observações de Sérgio Milliet feitas em um artigo de jornal e segundo as quais João do Rio e outros escritores foram modernos porque "foram simplesmente de seu tempo, não tentaram sustar a evolução da língua e do pensamento da maneira de ser e de entender a vida".³³

O contato com a recepção crítica do autor carioca leva a concluir que tanto sua vida quanto sua obra foram alvo de críticas e de louvores. Dito de outra forma: uns valorizam imensamente a sua obra, outros limitam-se a apontar severamente os defeitos de seus textos, numa espécie de maniqueísmo que não dá conta da real dimensão de sua escrita.

Após o exame desses julgamentos sobre a produção de João do Rio, creio que o escritor carioca merece ser avaliado com mais vagar nas discussões do meio acadêmico. Hoje, é cada vez maior a presença do nome de João do Rio nas chamadas "rodas literárias". Um exemplo disso é a reedição cuidadosa, pela Companhia das Letras, em 1997, de *A alma encantadora das ruas* (publicada pela primeira vez em 1910). Ainda mais importante é a efervescência crítica que sua obra tem suscitado, merecendo a atenção de críticos como Antonio Candido, Flora Süssekind, Raul Antelo, Arnoni Prado e Orna Messer Levin.

Entre os estudiosos que se dedicaram ao exame dos escritos de João do Rio, uns enfatizaram a cidade do Rio de Janeiro como personagem central de seus textos, outros apontaram que João do Rio também se preocupava com os excluídos da *belle époque*. O estudo empreendido por Orna Messer Levin, por exemplo, dá atenção maior ao decadentismo e à figura do dândi. Segundo ela, é na contradição que se descobre o dilema decadente de João do Rio: "(...) declarar amor à modernidade e detestar as suas manifestações características. Na balança, o peso da escrita recai tantas vezes sobre o sentimento nostálgico, que recolhe na memória por intermédio de depoimentos. Assim,

nesses registros urbanos a vida presente sempre chega até os leitores matizada pela inflexão do dândi, que jamais desconsidera o seu antimodelo: o vagabundo".³⁴

Há, portanto, vários aspectos na obra de João do Rio que despertam o interesse ou pelo menos a inquietação dos pesquisadores. No meu caso, instigaram-me as figuras femininas de suas narrativas curtas. Com este trabalho, espero acrescentar algumas reflexões sobre o elemento humano de sua ficção, em particular a mulher, na forma da personagem feminina.

Uma feição crucial da obra de João do Rio que inevitavelmente virá à baila neste trabalho é seu aspecto antagônico, isto é, o fato de retratar desde o que a cidade do Rio de Janeiro tinha de mais belo até o que tinha de mais sórdido. Tal antagonismo, no entanto, não diz respeito apenas a sua obra, mas também a sua própria vida. Afinal, se João do Rio muitas vezes freqüentava os lugares mais "chiques" em companhia de pessoas ilustres, isso não o impedia de subir os morros atrás dos "miseráveis, fumadores de ópio e prostitutas". A contradição parece, assim, marcar tudo o que se refere ao autor carioca: vida, obra e recepção crítica, essa última caracterizada, como já se procurou mostrar, por elogios de um lado e invectivas de outro.

Na mesma época em que João do Rio retratava os tipos humanos das ruas, artistas como caricaturistas e fotógrafos faziam algo semelhante. Um artista que se aproxima de João do Rio por seu caráter cosmopolita e marcadamente urbano é o caricaturista Belmiro de Almeida. Por outro lado, alguns escritores coevos de João do Rio, como Monteiro Lobato, preferiram retirar do mundo rural a matéria-prima de suas obras. O apático e melancólico Jeca Tatu, por exemplo, representa o mundo dos excluídos da modernização que se operava.

O ponto a que se pretende chegar com essas observações é o seguinte: João do Rio, embora também fizesse — como a maioria dos escritores da *Belle Époque* carioca — uma apologia do progresso, entusiasmando-se com ele e considerando-o necessário ao desenvolvimento do País, não deixava de enxergar e denunciar (de certa maneira, como Lima Barreto, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato) as contradições desse progresso. E essa oposição, ou embate, entre o velho e o novo, tradicional e moderno, bom e ruim, é um dos traços mais característicos de sua obra.

Enfim, uma das contribuições que este trabalho pretende oferecer é a realização de uma leitura interpretativa acurada das narrativas curtas de João do Rio e de Alcântara Machado. Mediante a leitura dos contos desses escritores, delineou-se o viés interpretativo de minhas reflexões: a personagem feminina, examinada principalmente em sua relação com as mudanças na mentalidade sobre a mulher e no próprio modo feminino de ser e pensar na virada do século XIX para o XX.

Alcântara Machado

É importante introduzirmos a recepção crítica de Alcântara Machado enfatizando que, segundo consta, ele não se filiou, *a priori*, a grupos “vanguardistas”. O que se deu foi o inverso: o Modernismo assimilou como sua a criação de Alcântara Machado, por encontrar nela traços que coincidiam com o seu projeto fundamental de renovação, àquela altura já marcado fortemente pelas “tintas nacionalistas”. Vê-se, assim, que os modernistas passaram a reivindicar a criação não só de uma linguagem literária renovadora, mas de uma linguagem literária renovadora *brasileira*, sobretudo.³⁵

Sérgio Buarque de Holanda chamava a atenção para um fato importante: "Antônio de Alcântara Machado não participaria dos primeiros embates do modernismo. Surgiria três ou quatro anos depois, em 1925, escritor feito quando a tempestade já amainara um pouco, quando se tinham esboçado os primeiros agrupamentos distintos e dissidentes, e cada qual se ia definindo a seu modo, sem compromisso. A Semana de Arte Moderna, de 1922, não passaria na verdade de uma 'festa futurista', um movimento 'desinteressado', sem qualquer diretriz. Depois, sim, é que foi-se desenvolvendo o espírito revolucionário".³⁶

Em outra declaração assim se pronuncia Holanda a respeito de Alcântara Machado: "Eu por mim tenho a dizer que, por enquanto, não vejo na moderna literatura brasileira outro autor mais interessante do que Antonio de Alcântara Machado e creio que muito poucos mais importantes".³⁷ Segundo ele, o texto do escritor paulista é "seco, feito quase todo de frases incisivas, e irritantes que nem tirricas. Irritante por isso mesmo. Mas por outro lado, em compensação, pedaços onde se derrama um sentimentalismo bem brasileiro, terno e comunicativo como no colosso que é Flama de saudade".³⁸

Dentro dessa perspectiva, Agripino Grieco afirma sobre o autor: "Se se procedesse ao recenseamento intelectual do Brasil, o sr. Antonio de Alcântara seria, sem favor, incluído no número, não muito avultado, dos nossos patrícios que realmente pensam e sabem dizer o que pensam".³⁹

Edgard Cavalheiro chama a atenção para a linguagem das obras de Alcântara Machado. Afirma que o escritor paulista se revelara um prosador ágil e brilhante — estilo conciso, direto, “buliçoso”, originalíssimo. "Nada de derrame verbal, dessa enxurrada de adjetivos tão habitual entre nós."⁴⁰ E, para Menotti del Picchia, era autor dos melhores contos brasileiros: "Pouco depois o sr. Alcântara Machado publica um livro que o colocou imediatamente no 1º time de nossa literatura" (*Pathé-Baby*). / "Do livro de viagens ao livro de contos o sr. Antonio de Alcântara Machado fez uma coisa que parecia difícil: progredir. Agora ele domina melhor a matéria. Escreve com prodigiosa segurança. Não tem uma hesitação. Avança na narrativa inteiramente senhor de si, do seu assunto, dos seus efeitos..."/ "Uma obra espontânea, original, que não fosse mais uma adequação dos lugares-comuns modernistas, mas uma forma de modernismo-padrão criado depois da Semana de Arte Moderna, era o que faltava a nossa última geração literária, que devia falar diferente, de acento próprio inconfundível, é a que se ouve em *Brás, Bexiga e Barra Funda*".⁴¹

Deve-se notar a ênfase que os críticos da época davam ao caráter original dos textos de Alcântara Machado. Prudente de Moraes, neto,⁴² situa António de Alcântara Machado no contexto modernista, ressaltando a marca individual de sua produção e, ao mesmo tempo, estabelecendo a ligação de *Pathé-Baby* com a obra de Oswald de Andrade.

Sérgio Milliet também oferece um ponto de vista interessante a respeito de Alcântara Machado, ao se referir às diferentes modalidades de "brasileirismo": "Para Alcântara, o brasileiro está no encanto regional dos bairros ítalo-brasileiros. Está na

nossa compreensão bastante rastaqüera e cômica das cousas; na nossa mentalidade superficial e prática". Considerando outras formas de concretização do mesmo objetivo, nacionalista, conclui: "Daí, dessa diversidade de opiniões, briga e pancadaria. Entretanto elas se completam. O brasileirismo está em tudo".⁴³

Brito Broca, por sua vez, fez um comentário a respeito da imaturidade do estilo de Alcântara Machado em contraste com a solidez de sua formação cultural: "Aos vinte anos, com o espírito amadurecido no convívio dos livros, possuindo uma cultura considerável para a idade, Antonio de Alcântara Machado não adquirira ainda um instrumento de expressão suficientemente elegante e artístico".⁴⁴

Uma crítica mais desfavorável a respeito de Alcântara Machado é encontrada, sem assinatura, no *Correio Paulistano*,⁴⁵ e com o seguinte teor: "O estilo é o mesmo que conhecemos, nos livros de outros escritores modernistas. Trechos breves e justapostos. Palavras soltas. Frases curtas e incisivas. Abundância exageradíssima de pontos finais. Maiúsculas abolidas. Influência visível de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, no seu modo de escrever. Aliás não esconde que Oswald de Andrade é seu mestre. Para comprová-lo basta o prefácio da obra (*Pathé Baby*)". / "(...) erros, deslizes gramaticais imperdoáveis (...)". / "Não é, enfim, um livro que dê renome ao seu autor, mormente por que de um crítico inexorável e exigente no julgamento da obra alheia".

Em compensação, Mário Guastini, um ferrenho opositor do que à época se chamava de "Futurismo", fez elogios à obra de Alcântara Machado, embora também tenha prevenido o escritor estreante contra os "excessos" modernistas: "É preciso que Antonio continue. Firme, porém, seu estilo. Não se deixe levar pelos rabejamentos do modernismo orelhudo".⁴⁶

Outro elogio a Alcântara Machado foi feito por um anônimo do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro,⁴⁷ indo mais além do que o de Mário Guastini, ao profetizar a rejeição de sua obra pelos modernistas: "Trata-se de um escritor, na acepção verdadeira da palavra: de um escritor apesar de sua preocupação 'modernista' e que será, em breve, para gáudio das letras pátrias, repudiado pelos seus colegas de escola". Segundo esse comentador anônimo, Alcântara Machado abandonaria o "modernismo incompatível com o seu real talento".

A crítica mais recente também salienta o valor literário da obra de Alcântara Machado. Bosi define muito bem o espírito da obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado. Em suas palavras: "É nos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* que se vão encontrar exemplos de uma ágil literatura cidadina, realista (aqui e ali impressionista)... Nelas, uma análise ideo-estilística mais rigorosa não constata nenhuma identificação coerente com o imigrante, 'pitoresco' no máximo, patético porque criança (o conto célebre do Gaetaninho), mas, em geral, ambicioso, petulante, quando capaz de competir com as famílias tradicionais em declínio. O populismo literário é ambíguo, sentimental, mas intimamente distante".⁴⁸

A crônica está entre os gêneros literários que mais atraíram a atenção de Alcântara Machado. As escritas por ele constituem importantes testemunhos de alguém que viveu com intensidade os problemas socioculturais que afetavam a comunidade paulistana e também a população brasileira em geral. Parte dessas crônicas, no caso de Alcântara Machado, dialoga com certos contos, resultado de um fecundo intercâmbio entre o cidadão, o escritor, o crítico, o estudioso e o jornalista. Também a sua obra de ficcionista parece indicar soluções que, postas em prática, poderiam evitar um choque com tudo aquilo que via como problemático no âmbito da moderna literatura brasileira. É Cecília de Lara quem

chega a essa conclusão: "Diante da sistemática de pensamento, que se desvenda em seus escritos, Alcântara Machado, motivado por questões do momento, parte para a análise das experiências passadas, voltando a considerar as várias soluções modernistas; sem se preocupar com formulações teóricas, lança-se, ele próprio, à aventura da realização. Para entender o sentido de sua incursão prática na prosa de ficção, convém retomar os pontos de análise quanto à prosa tradicional e às experiências modernistas das quais foi testemunha ocular, pois suas realizações pessoais surgem como respostas a problemas que bem conhecia".⁴⁹

Valdevino Soares de Oliveira, em *Literatura: esse cinema com cheiro*,⁵⁰ dirige a atenção para a linguagem de Alcântara Machado: "o nosso objetivo é investigar a linguagem naquilo que ela apresenta da capacidade criadora de seu autor e da visão que ele nos oferece do mundo e da condição humana, através de recursos técnicos que possibilitam a captação dessa realidade; ao mesmo tempo, situar o autor no contexto modernista, no qual a linguagem se torna uma das vertentes." De acordo com ele, no texto de Alcântara Machado não há desperdício de palavras: só são usadas as que realmente são estritamente necessárias para o entendimento do texto. O que se pode concluir é que essa economia de termos acaba, de modo apenas aparentemente paradoxal, enriquecendo o estilo do escritor.

A leitura do livro de Valdevino Soares de Oliveira sugere outras conclusões a que se pode chegar a respeito da escrita de Alcântara Machado. Uma delas é que a linguagem do autor paulista procura imitar a da população dos bairros mais pobres, principalmente a dos bairros italianos. É possível afirmar mesmo que a "língua" com que escreve seus textos é a "paulista", ou melhor, a "italo-paulista". Outro aspecto importante é o humor que impregna a linguagem do escritor, humor esse tão condizente (pelo menos na visão que se depreende dos escritos de Alcântara Machado) com a "alma" italo-paulista.

Ainda de acordo com Valdevino Soares de Oliveira as personagens, na obra de Alcântara Machado, assumem uma fala cotidiana, ou seja, a linguagem que lhes é próxima. O narrador aparece entre os segmentos do diálogo, e as personagens têm uma certa liberdade em relação à voz que narra, parecendo ser elas que conduzem os textos, numa quase usurpação do papel do narrador, a quem resta somente observá-las. A obra de Alcântara Machado também se apropria das técnicas usadas pelo cinema, como a montagem, que implica cortes e re-arrumação, permitindo a quebra da linearidade. Tal apropriação indica que o autor paulista tinha a intenção de renovar a prosa literária, com o uso de técnicas que quebrassem a continuidade característica da narrativa tradicional. Ele cria, assim, a sua própria “linguagem”, afastando-se, com isso, dos padrões da prosa da época.

Outro estudo que merece ser enfatizado é o de Carlos Eduardo Schmidt Capela,⁵¹ cuja análise gira em torno da idéia de que a cidade de São Paulo dos anos 20 — graças à constante presença de seus prédios, ruas, avenidas e praças — assume papel fundamental nas narrativas de Alcântara Machado, ultrapassando a função de simples espaço físico sobre o qual se desenvolvem os vários episódios, para se transformar em palco privilegiado em que se movem os imigrantes italianos e descendentes, enriquecendo a narrativa com a peculiaridade de suas presenças. O desejo do autor de mimetizar o cenário que São Paulo lhe propiciava parece revelar-se, em suas narrativas, na reprodução de “reclamos” publicitários e cartazes.

Quanto à contribuição que pretendo apresentar para o estudo de Alcântara Machado, tem por fio condutor a leitura interpretativa das suas narrativas curtas, privilegiando o

estudo da personagem feminina presente nesses textos e confrontando-a com a das narrativas curtas de João do Rio.

João do Rio e Alcântara Machado constroem, em seus textos, personagens inspirados nos “tipos de ruas”, ou seja, nas pessoas que nelas transitavam, trabalhavam e viviam. Para o autor carioca, a rua era a matéria-prima da experiência literária, algo que permitia ao homem, em especial ao de letras, conhecer melhor o mundo. Já o prosador paulista concentrou-se no retrato das camadas sociais mais pobres, provenientes dos bairros operários de São Paulo. A importância de Alcântara Machado para a prosa literária brasileira está, em grande parte, nas generosas camadas de humor e ironia que formam sua escrita ágil e, por que não dizer, única.

Esses são alguns pontos ressaltados pelos críticos de Alcântara Machado, os quais, sejam conservadores, sejam partidários da renovação modernista, parecem, em sua maioria, reconhecer as qualidades literárias do autor paulista — e evidenciar, assim, seu papel proeminente na prosa literária nacional.

- ¹ FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na belle époque literária brasileira*. São Paulo: Parnartz, 1988, p.109.
- ² Idem, p.110.
- ³ O jornalista Antônio Torres é uma figura indispensável para o entendimento da crônica do início do século no Rio de Janeiro. Era o maior inimigo de João do Rio e autor do livro *As razões da inconfidência* (1925). Para mais informações sobre esse autor, ver: MARTINS, Luis. *Suplemento literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de literatura, s.d, p.33-37.
- ⁴ MARTINS, Luis. *João do Rio - Uma antologia*. Rio de Janeiro: Sabiá, s.d, p.10.
- ⁵ LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Brasiliense, 1965, p.38.
- ⁶ Idem, *Ibidem*.
- ⁷ Idem, p.40.
- ⁸ FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na belle époque literária brasileira*. São Paulo: Parnartz, 1988.
- ⁹ CANDIDO, Antonio. "Atualidade de um romance inatual". In: Prefácio da reedição do livro *A correspondência de uma estação da cura*, p.XVIII.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*.
- ¹¹ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Lisboa, 1909, p.127 e ss.
- ¹² MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira - Prosa e Ficção*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1950, p.275-277.
- ¹³ PAES, José Paulo. Op. Cit., p.71.
- ¹⁴ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, p.250-251.
- ¹⁵ EDMUNDO, Luís de. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. v.1. Rio de Janeiro: Xenon, 1987, p.22.
- ¹⁶ In: MARTINS, Luis. *João do Rio - Uma antologia*. Rio de Janeiro: Sabiá, s.d, p.8.
- ¹⁷ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.6, Rio de Janeiro: EDUFF/José Olympio, 1986, p.128.
- ¹⁸ In: MARTINS, Luis. Op. Cit., p.12.
- ¹⁹ RIO, João do (Org. Raul Antelo). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.50.
- ²⁰ ANTÔNIO, João. *João do Rio ganha sua melhor biografia*. *Caderno Cultura: O Estado de São Paulo*. 18 de maio de 1996, p.14. João Antônio não diz a quem foi enviada a carta de João do Rio.
- ²¹ RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.
- ²² ANTÔNIO, João. Op. Cit., p.14.
- ²³ NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.235.
- ²⁴ AMADO, Gilberto. *A chave de Salomão e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Olympio, s.d, p.31.
- ²⁵ FUSCO, Rosário. *Vida literária*. São Paulo: S.E Panorama Ltda, 1940, p.220.
- ²⁶ PAES, José Paulo. *O art-nouveau na literatura brasileira*. In:—. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.70.
- ²⁷ PRADO, Antonio Arnoni. *Mutilados da Belle Époque*. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.69.
- ²⁸ CANDIDO, Antonio. *Radicais de ocasião*. In:—. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p.82.
- ²⁹ Idem, p.83.
- ³⁰ MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira - O modernismo*. v.6, São Paulo: Cultrix, s.d, p.42.
- ³¹ ANTELO, Raul. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Timbre-Taurus, 1989, p.27.
- ³² SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.19.
- ³³ MILLIET, Sérgio. "Diário Crítico". *O Estado de São Paulo*. 11 de novembro de 1948.
- ³⁴ LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1996, p.145.
- ³⁵ LARA, Cecília de. Op. Cit., p.213.
- ³⁶ BARBOSA, Francisco de Assis. *Nota sobre Antônio de Alcântara Machado*. In: MACHADO, Alcântara. *Novelas Paulistas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1961, p.35-36.
- ³⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Pathé-Baby*, 6 de julho de 1926, Terra Roxa e outras terras, n.6, p.3
- ³⁸ _____. *Realidade e poesia. O Espelho*, Rio de Janeiro, agosto de 1935 (Incluída na obra *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, Pocaí, 1936).

³⁹GRIECO, Agrippino. *Pathé-Baby*, 27 de maio 1926 (transcritos em *Jornal do Comércio*, 29 de maio de 1926).

⁴⁰CAVALHEIRO, Edgard. *Antônio de Alcântara Machado. Planalto*, n.7, 15 de agosto de 1941.

⁴¹Prudente de Moraes, Neto. *Cavaquinho solando. O Jornal*, s.d. recorte, pasta 87, Acervo Mário de Andrade, IEB. _ USP.

⁴²Prudente de Moraes, Neto. *Cavaquinho solando. O Jornal*, s.d. recorte, pasta 87, Acervo Mário de Andrade, IEB. _ USP.

⁴³Sérgio Milliet, sob o pseudônimo de Teillim, escreveu, em *Terra Roxa e outras terras: Pathé-Baby*, por Antonio de Alcântara Machado. TR n ° 5, 27 de abril de 1926.

⁴⁴Brito Broca. *Quando Antonio de Alcântara Machado escrevia como os passadistas. Correio da Manhã*, 17 de agosto de 1957.

⁴⁵*O Correio Paulistano* de 25 de fevereiro de 1926

⁴⁶Mário Guastini, sob o pseudônimo Stiuirio Gama, escreveu: *Pathé-Baby*. O livro do sr. Antonio de Alcântara Machado. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 7 de fevereiro de 1926.

⁴⁷Sem assinatura. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 20 de maio de 1926 (transcrito do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro)

⁴⁸BOSI, Alfredo. Op. Cit., p.421-422.

⁴⁹LARA, Cecília de. *Antônio de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa*. São Paulo, 1981. Tese (Livre-docência) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. p.170.

⁵⁰OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p.9.

⁵¹CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Brás, Bexiga e Barra Funda: uma topografia Italo-paulista*. (Dissertação de mestrado apresentada à Unicamp, 1989).

II. O conto

Modernização literária

O conto se constitui num dos gêneros que mais se adequaram às exigências da era moderna. No Brasil, esse tipo de narrativa é recente e acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas.

Alguns críticos discutiram a história do conto no Brasil, como Walnice Nogueira Galvão, para quem o conto pode ser definido, antes de mais nada, pela ação de contar, a qual vem a incorporar as “formas simples”. A forma do conto, de certa maneira, é determinada pelo caráter de seu veículo, a imprensa periódica: leitura de uma só vez, extensão curta, efeito único, apenas um enredo. Assim, o conto passa a competir com a forma da notícia de jornal, e a contradição se instaura entre o conto e a informação jornalística: “A boa forma de informação imita a forma do conto, e a boa forma do conto imita a informação, finge que é pura informação: o conto quer ser notícia de jornal, a notícia de jornal quer ser conto”.¹ Ainda segundo Walnice N. Galvão, “o conto já arremeda o jornal, não mais porque queira parecer-se com ele, mas sim porque quer parodiá-lo, maximizar os efeitos dele, tomar os elementos fragmentados do seu discurso para brincar com eles”.²

Algumas considerações sobre a mistura de gêneros são feitas por Alfredo Bosi. Para ele, o conto moderno brasileiro cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea — a de assumir formas variadas. O conto moderno “ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem”.³

Conforme observa Fábio Lucas, Poe desenvolveu a idéia da trama premeditada para fixar o modelo da história curta, uma anedota preconcebida de tal modo que a cena final governe o andamento de todo o relato: "Os requisitos, portanto, para a execução do conto são: a busca de um só efeito, concebido deliberadamente. 'Single effect' e 'Preconceived effect' passaram a ser os pilares da boa arquitetura do conto. Todas as partes da composição, assim, dependem exclusivamente do efeito preconcebido, ou seja, da cena final, que realiza a unidade temática do conto que busca um só efeito".⁴ Desse modo, a disposição das palavras e cenas anteriores estariam comprometidas com a resolução final.

Considera-se o criador da moderna *short story* o norte-americano Edgar Allan Poe, que teria consagrado e "revolucionado" a narrativa curta, indicando os caminhos a serem trilhados para a construção de um conto capaz de causar um efeito único no leitor e mexer com suas emoções.

Talvez seja importante estabelecer algumas relações entre Poe e João do Rio, o escritor do Rio de Janeiro. Não se deve esquecer que o escritor norte-americano é o criador do conto policial. Como veremos no capítulo quatro, alguns contos de João do Rio têm uma atmosfera misteriosa e de suspense que muitas vezes lembra a dos contos policiais. Além disso, as narrativas de João do Rio parecem comprometidas com "a cena final", ou seja, o narrador vai retardando a solução da "investigação" para só no final da narrativa revelar o mistério da estória — recurso muito utilizado na narrativa policial. Finalmente, os contos desse autor são todos urbanos, como a grande maioria das histórias policiais.

É preciso deixar claro, entretanto, que nem todos os contos de João do Rio têm uma estrutura parecida com a das narrativas policiais. Em grande parte dos contos do escritor carioca, a ação se desenrola de maneira monótona e até previsível, como será visto no último capítulo, mas em alguns momentos é interrompida pela forma de

investigação/interrogatório, que contribui para conferir um ritmo mais ágil à narrativa. De qualquer modo, pode-se dizer que as narrativas de João do Rio são “influenciadas” pela moderna *short story* de Edgar Allan Poe, se pensadas principalmente quanto ao clima de suspense e mistério que freqüentemente as envolve.

A propósito, Julio Cortázar afirma sobre Edgar Allan Poe que ele é o primeiro a aplicar sistematicamente, e não só ao acaso da intuição, como os contistas do seu tempo, o critério que, no fundo, constitui critério de economia, de estrutura funcional. Nas palavras de Cortázar: "todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento".⁵

A posição de marco inicial da renovação/ inovação na prosa literária no País é ocupada por Machado de Assis. Hélio Pólvora diz que o moderno conto brasileiro tem Machado de Assis como referência obrigatória: "A concepção de conto do mestre (Machado de Assis) era um tanto rígida, à feição clássica do princípio, meio e fim: um bom começo, capaz de acender o interesse logo nas primeiras linhas, e um ‘finale’ que deveria suscitar na alma do leitor impressões de surpresa, misericórdia, riso, solidariedade, angústia, pranto ou nojo. O recheio era preenchido pelo talento do narrador em desdobrar situações. O conto definia-se como uma peça literária aquém da novela, por sua complexidade ficcional, e muito aquém do romance".⁶

Dito de outra forma: não é possível falar da prosa literária recente no Brasil sem recorrer a Machado de Assis. Outro crítico que se refere a Machado é Armando Moreno. Em seu livro *Biologia do Conto*, ele afirma que se aceita geralmente, no Brasil, que Machado de Assis seja o “príncipe do conto brasileiro”; no entanto, segundo Moreno, os primeiros contistas brasileiros teriam sido "Joaquim Norberto em 1841 com o conto 'As

Duas Órfãs', Justiniano José da Rocha com 'A Caixa e o Tinteiro' em 1836 ou, em 1837 com 'Um sonho', Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva ou Martins Pena. A partir deste pioneirismo, e contemporaneamente com Machado de Assis, assinala-se uma plêiade de contistas como Aluísio de Azevedo, Lima Barreto, João do Rio (...) Alcântara Machado entre outros".⁷

Convém, ainda, reter que o conto se caracteriza genericamente pela simplicidade e pela brevidade. O autor russo Tchekhov, em algumas de suas cartas (organizadas por Sophia Angelis), discorre sobre a estética do conto. O ficcionista apresenta, em uma delas, as condições necessárias para que um conto se torne uma obra de arte. Na carta de 10 de maio de 1886 (carta 4), enviada a Aleksandr P. Tchekhov, são enumerados os seguintes itens: "1ª ausência de palavreiro prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2ª objetividade total; 3ª veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4ª brevidade extrema; 5ª ousadia e originalidade — fuga dos chavões; 6ª sinceridade".⁸ Nessa mesma carta, o autor russo indica como devem ser feitas as descrições da natureza, enfatizando a importância dos pequenos detalhes habilmente articulados, cuja função deve ser produzir no leitor um efeito de totalidade. Além disso, são feitas recomendações como: "recorrer a detalhes na esfera psicológica, evitar a descrição de estados de espírito dos heróis", procure fazer com que ele seja percebido através das ações das personagens... Não é necessário sair em busca de muitas personagens. Como centro da gravidade, deve haver duas: ele e ela ...".

A primeira constatação que se faz a um exame dessa carta de Tchekhov é a perspicácia com que ele mostra os verdadeiros problemas da narrativa, sempre enfatizando que, para ser um bom escritor de contos, é aconselhável a economia na forma de se expressar. De fato, o escritor russo pode ser considerado um dos maiores teóricos da narrativa curta, bem como um de seus melhores realizadores.

As qualidades valorizadas por Tchekhov são, em suma, a simplicidade, a brevidade e a sinceridade de estilo na narrativa. Um dos aspectos ressaltados por Tchekhov refere-se, principalmente, à objetividade — a linguagem simples e concisa —, ou seja, a rejeição do rebuscamento da linguagem.

Tchekhov é considerado o renovador das estruturas do conto clássico. Talvez aqui sejam pertinentes algumas comparações entre o mestre russo e o paulista Alcântara Machado. Do mesmo modo que Tchekhov, o prosador nascido em São Paulo valoriza uma linguagem simples e concisa, o uso de apenas palavras estritamente necessárias para o entendimento do texto. Tal procedimento revela uma aversão ao estilo rebuscado, uma linguagem marcada pela oralidade, a simplicidade e a objetividade, denotando uma preocupação com o retrato da população, principalmente a de São Paulo.

A verdade é que, conforme Tchekhov, deve-se economizar na forma de se expressar para ser um bom escritor de contos — e isso é que faz o escritor paulista. Alcântara Machado tem como um de seus principais traços estilísticos a economia vocabular, que só enriquece a sua escrita. Pode ser considerado um dos melhores contistas brasileiros e até mesmo comparado com Tchekhov quanto à estrutura do conto.

Vale mencionar a seguinte declaração de Tchekhov em uma de suas Cartas:

(...) Eu escrevo o início com tranquilidade, sem constrangimento, mas no meio já começo a me intimidar e a temer que meu conto saia longo: devo lembrar que a Séverni Véstnik tem pouco dinheiro e que sou um dos seus colaboradores mais caros. Por isso, o início me sai cheio de promessas, como se eu tivesse começando um romance, o meio é espremido, tímido, e o final é uma espécie de fogos de artifício, como num pequeno conto. Obrigatoriamente, ao fazer um conto, antes de tudo, a gente cuida de seus limites: da massa de heróis e semi-heróis, pega-se apenas uma personagem, o marido ou a mulher, coloca-se essa personagem sobre um fundo, desenhando e realçando apenas ela, enquanto as outras são espalhadas sobre esse fundo como pequenas moedas, formando algo parecido com uma abóbada celeste: uma lua grande e, ao seu redor, estrelas muito pequenas. Mas a lua não sai bem realizada porque só é

possível percebê-la se as outras estrelas também estiverem nítidas; mas as estrelas não estão acabadas. Então o que me sai não é literatura, e sim algo parecido com a costura do cafetã de Trichka. O que fazer? Não sei e não sei. Confio no tempo, que tudo cura. (Carta 31, p.104, 105).

Sophia Angelides lembra que, quando Tchekov começou a publicar seus primeiros contos nos jornais e revistas humorísticas do início da década de 1880, o Ocidente já possuía, desde 1842, uma teoria do conto estabelecida por Edgar Allan Poe, a qual proclamava a necessidade de conceber inicialmente “um certo efeito único ou singular” e, a partir daí, inventar os incidentes, combiná-los de maneira a contribuir para a obtenção do efeito preconcebido.⁹

Contribuição do jornal e dos escritores

Em Antônio de Alcântara Machado, parte das crônicas¹⁰ dialoga com certos contos. O escritor paulista preconizava uma literatura documental, objetiva, factual, quase “jornalística”. Por essa razão, há um certo parentesco entre seus textos de ficção e os do jornalismo. O autor também propugnava uma literatura “de ação intensa, de uma literatura que se intrometa em tudo, leve o espírito novo ao jornalismo, à política, ao ensino”.¹¹ Nesse sentido, a obra de Alcântara Machado parece intrometer-se em tudo, revelando o mundo de maneira direta e objetiva, assumindo ares de crônica jornalística. Na visão de Alcântara Machado, tanto o jornal quanto a invenção literária se encontram no espírito de observação da própria vida: “O jornal veio demonstrar que a chamada invenção literária nunca existiu. No fundo, espírito inventivo é simplesmente espírito observador. A vida é que inventa e cada vez inventa melhor”.¹²

Nas crônicas, já se prepara o tipo de visão da cidade que se irá consolidar nos contos. Questões cotidianas variadas emergem: a irrupção de doenças, a necessidade de

saneamento básico, de transporte, problemas relativos à paisagem urbana, tudo visto da perspectiva do repórter interessado em colaborar para a solução dos problemas da cidade.¹³

A apresentação de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado, fornece os indícios de que sua obra tem um forte caráter jornalístico: "Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos, nasceram notícia. E este prefácio portanto também não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo".¹⁴

Como bem disse Luis de Toledo Machado, o que define António de Alcântara Machado é o fato de ele ser fundamentalmente o escritor de São Paulo. Em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, porta-se como um observador posto "fora" do espetáculo, empregando para o tratamento do tema a forma do documentário — documentário urbano-social, com preocupação realista de reprodução fidedigna, ou pelo menos verossímil da realidade, de maneira a emprestar às narrativas indiscutível caráter de autenticidade.¹⁵ Toledo Machado comenta a relação entre conto e crônica nos textos de Alcântara Machado: "A matéria-prima específica das *noveletti* de António de Alcântara Machado era o noticiário de jornal e algumas delas são claramente desdobramentos de crônicas escritas para a imprensa. A relação conto-crônica, naquilo em que os limites de gêneros se aproximam e se afastam, pode ser especialmente examinada em "Notas sobre a Visita do Bologna F.C" (crônica) e "Corinthians (2) vs. Palestra (1)" (conto)".¹⁶

Ainda segundo as observações de Toledo Machado, pode-se dizer que os aspectos relativos ao assunto, à forma e ao estilo, nos contos e crônicas de Alcântara Machado, identificam-se de tal maneira que chegam a constituir um gênero único híbrido dos dois. A marca do cotidiano da cidade por intermédio do fato diário, que é a matéria do jornal, define e configura a sua obra vazada numa visão irônica das coisas.¹⁷ A esse respeito, é bastante esclarecedor o testemunho de Sérgio Milliet: "Sabia escrever para jornal e, o que é

mais raro, sabia ler o jornal. Caçava o importante, o pitoresco, com grande sagacidade. E aquilo que ninguém vira, ele o achava mesmo se estivesse perdido na parte editorial: 'Leio desde os telegramas até os anúncios, passando pelas secções livres', dizia. E lia de fato. Quantas vezes nos espantávamos. Ia buscar um recorte guardado e voltava triunfante: Viram esta maravilha? Era um trecho de reportagem ou uma declaração de seção livre cujo estilo o interessara — Mas onde vai você descobrir essas coisas, perguntávamos — Ora, vocês não sabem ler jornais. Estava no Estado".¹⁸

Como se vê, os contos de Alcântara Machado inicialmente foram matéria de jornal. O contista entra para criar o *background* e a atmosfera dos fatos noticiados, que representam sempre um acidente ou episódio da vida, geralmente anedóticos, captando um momento preciso. Não será, pois, difícil identificar, por exemplo, em "Gaetaninho", "Amor e sangue", "O aventureiro Ulisses" e "Apólogo Brasileiro sem véu de alegoria" notícias tiradas à seção policial da imprensa. O mesmo ocorre com relação a outros contos. "Sociedade" e "O inteligente Cícero" nascem de informações da crônica social; "Corinthians (2) vs. Palestra (1)" é, por si só, título de notícia esportiva, e "Miss Corisco" inspira-se no noticiário acerca de um concurso de beleza. Já em "O suiço Lamartine" há referência à seção "Correspondência dos leitores" de *O Colibri*, e a mesma seção da revista *A Cigarra*, assinada por Mademoiselle Miosotis, se ocupa do namoro de Aristodermo Guggiani.¹⁹

Quanto a *Pathé-Baby* e *Brás, Bexiga e Barra Funda*, são experiências que vinham do jornalismo, principalmente do *Jornal do Comércio*. As obras do escritor paulista surgem, então, como a prática literária das teorias e críticas esboçadas em seus artigos naquele periódico: "Ele transpõe, realmente, seu ser jornalístico para o literário. *Brás, Bexiga e Barra Funda* é jornal porque é notícia. Notícias de São Paulo e da alma de sua

gente. E a maneira como essas notícias foram escritas é mérito insofismável do autor-jornalista. Esta maneira nova de ser no jornal e na literatura se explica e se justifica pela sintonia constante do autor com a rapazeada da Semana de 22. Portanto, sem ser um estilo de jornal, era um estilo no modernismo literário. O que há de jornal em seus textos, é o episódio transformado em notícia. São as notícias de São Paulo, feitas pelo imigrante italiano na tentativa de se mesclar à realidade paulistana e crescer nela, revitalizando a vida nacional. É claro que as notícias estão veiculadas em livro".²⁰

Alcântara Machado julgava prioritário para a literatura brasileira um trabalho antes de mais nada documental. Ele chamava a atenção para alguns desvios presentes em textos diversos de alguns autores modernistas: "De um lado(...) exuberância livresca, de outro ignorância frondosa. Dois males do modernismo brasileiro".²¹ Para ele, erudição e ignorância, ainda que à primeira vista opostas, poderiam levar certos escritores a perder de mira o objeto literário ideal por excelência: o cotidiano, as realidades que compunham o cenário nacional.

Conforme Cecília de Lara, um aspecto muito interessante que a obra *Laranja da China* revelou foi a transformação de rodapés em contos. Esse recurso se faz presente em três casos, sendo que um deles é realmente significativo, pois não se trata apenas de uma primeira versão em jornal que sofreu reelaboração, mas do aproveitamento de uma crônica, que se transforma em conto: *Mistérios de fim de ano (O ingênuo Dagoberto)*. Por esse atalho — da crônica ao conto —, podemos chegar a outras produções, que nos parecem ficção a meio caminho e que, como os casos citados, poderiam ter sido reaproveitadas para criações literárias mais elaboradas:²² "Antecedentes indiretos da ficção de Alcântara Machado são seus próprios comentários e crônicas de jornal, em termos gerais. Caso comprovado, de transformação de crônica em conto, há só o citado rodapé 'Mistérios de

fim de ano'. O cotejo não revela muitas alterações na passagem: apenas a supressão de uma parte introdutória, de cunho genérico, sobre os visitantes do interior, que chegam à cidade no fim de ano. Dessas observações gerais, sobre famílias que surgem, nas imediações da estação, dirigindo-se às lojas dos sírios para fazer compras, passa-se a dar atenção a certas figuras, que se movimentam ou passeiam, vítimas de ladrões e vigaristas. No conto, a introdução é suprimida e o grupo aparece já em vias de fazer suas compras numa loja. Segue-se o fio do enredo, acentuando-se um pouco mais as personagens, principalmente Dagoberto, figura central. A diferença nasce, portanto, do delineamento das personagens, acentuando sua individualidade. Um acréscimo se faz: o de uma cena em que duas pessoas lêem manchetes de jornal, uma delas relativa ao conto do vigário do qual foi vítima a personagem Dagoberto. Esse exemplo é importante por revelar quão tênues são as fronteiras entre a crônica e o conto em Antonio de Alcântara Machado".²³

Cecília de Lara fornece também um exemplo de percurso inverso: da criação literária à matéria de jornal. Trata-se do conto *Corinthians (2) versus Palestra (1)*, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que inspira posteriormente o relato de um jogo feito na crônica *Visita do Bologna F.C.* A situação relatada nas duas narrativas é semelhante, porém não há na crônica o contraponto das emoções pessoais de uma personagem, como ocorre no conto.²⁴

Lembrem-se, a propósito, as considerações de Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*. Segundo ele, "a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas (...) Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria".²⁵

Já em João do Rio a migração do conto para a crônica faz-se, geralmente, visando a uma representação do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. É essa intenção de retratar a realidade urbana que se nota na passagem que segue: "Realmente. Aquilo que nas esquinas das ruas próximas do cais passa como lepra, tomava no Rocio proporções de pornéia num quartel. Dizem que outros trechos urbanos resistem à civilização normalizadora, mantendo, apesar de tudo, a personalidade. Estávamos num ponto de movimento extraordinário, com a iluminação escandalosa dos teatros; por todos os lados, o turbilhão de conduções correndo, buzinando, rolando entre a multidão densa. E, entretanto, a praça mantinha as suas horrendas tradições. Com o acender dos revérberos e o abrir de chofre dos arcos voltaicos era a aparição das primeiras figuras. Algumas ficam até pelas duas da madrugada — andando. De preferência ao lado do ministério, à frente da Travessa Leopoldina, as aléias do jardim separadas da rua apenas por um canteiro. Todas se saudavam, contavam pequenas intimidades". ("D. Joaquina", de *A mulher e os espelhos*, p.26).

Com relação à obra *A mulher e os espelhos* (contos), destacam-se vários tipos de mulheres, em grande parte prostitutas, como a personagem título de "Dona Joaquina", sexagenária prostituída pelos próprios filhos na Praça Tiradentes, e Flora Berta ("A menina amarela"), instalada com suas companheiras numa casa do Mangue. *Dentro da noite* é uma coleção de narrativas (contos) cujo tema gira em torno, principalmente, de taras e esquisitices. Suas narrativas abordam, entre outras extravagâncias, a busca de satisfação sexual empreendida pelos socialmente privilegiados em suas relações com integrantes das classes baixas; a morte de duas prostitutas lésbicas numa orgia de éter; as confissões de um noivo sádico que fere com alfinetes os braços da amada; a atração pervertida de um homem pelo cheiro de jovens proletárias (as quais seduz, para cheirá-las nuas).

As crônicas de *A alma encantadora das ruas* se dividem em três agrupamentos temáticos: o primeiro, “O que se vê nas ruas”; o segundo, “Três aspectos da miséria”, e o terceiro, “Onde às vezes termina a rua”. Os textos retratam os costumes do carioca, os tatuadores ambulantes, a exploração de operários e a mendicância das mulheres. Outro volume, *Vida vertiginosa*, contém crônicas que contam desde a subida de João do Rio ao morro até a experiência futurista de “O dia de um homem em 1920”.

Ressalte-se que, em alguns momentos dos contos e crônicas de João do Rio não é possível saber se o que estamos lendo é uma reportagem (documento) ou pura ficção (literatura). O autor faz uma mistura dos gêneros em seus textos. Abusa das características da vida para delas fazer uso na sua arte. De fato, na obra de João do Rio verifica-se o livre trânsito entre as formas literárias – uma “contaminação” entre elas. Nota-se que é pela lente do cronista que João do Rio constrói os seus contos. Nesses, assim como na crônica, o que o escritor coloca em cena é o dia-a-dia de uma sociedade que ele conheceu nas ruas e nos salões do Rio de Janeiro do início do século XX.

Resumindo: o que se pode perceber no uso de descrições físicas e espaciais, cenas e situações de rua, mundanas, passadas em hotéis, restaurantes etc., é a inclusão, nos contos, de uma dimensão urbana que está nas reportagens policiais. A migração entre os gêneros crônica e conto contribuiu, dessa maneira, para a modernização literária no Brasil.

Com efeito, em algumas narrativas, o narrador aparentemente quer fornecer as impressões proporcionadas pelo Rio de Janeiro nas primeiras décadas do presente século. O objetivo é trazer para o texto literário a paisagem do Rio tal como era encontrada nas ruas, de forma a transmiti-la fielmente ao leitor. É importante observar que o modelo de crônica se faz presente de uma maneira ou de outra em todas as narrativas de João do Rio.

Acredito que tentar classificar uma obra artística quanto ao gênero a que ela pode pertencer resulta praticamente impossível, além de inútil... Afinal, como afirmou Todorov, “a obra de arte comporta sempre um elemento transformador, uma inovação do sistema. A ausência de diferença é igual à inexistência”.²⁶ Assim, a contaminação entre o conto e a crônica acaba por acrescentar, ao invés de subtrair, valor literário aos textos de João do Rio e Alcântara Machado.

Imprensa e vida intelectual

Conforme se viu, os contistas brasileiros renovaram a escrita literária por meio da prática jornalística — a influência do jornal foi significativa no estilo dos escritores. O contato com a produção de João do Rio e Alcântara Machado leva à reflexão quanto aos vínculos, em suas obras, entre jornalismo e literatura.

De fato, boa parte dos textos de João do Rio e Alcântara Machado editados em livro nasceu primeiramente como matéria de jornal ou de revista. No caso do autor paulista, muitos episódios de *Pathé-Baby*, alguns contos de *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* e quase todos de *Laranja da china*. Também a maioria dos textos de João do Rio foi publicada em jornais, como a série de reportagens *Religiões do Rio*, publicada na *Gazeta* (1904); as entrevistas de *O momento literário*, lançadas na *Gazeta*, em 1905 (28 entrevistas com críticos e autores e mais nove acrescentadas ao livro); os folhetins de *A alma encantadora das ruas*, parcialmente editada na *Gazeta*; *Cinematógrafo*, seleção de artigos publicados na *Gazeta* e em *A Notícia*; as narrativas de *Dentro da noite*, que saíram na *Gazeta*; as de *A mulher e os espelhos*, publicadas em *Atlântida*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias* e *A Notícia*; por

fim, as crônicas de *Vida vertiginosa*, em sua maioria publicadas na *Gazeta* e em *A Notícia*. Esses textos, na maior parte dos casos, eram publicados em jornais de grande circulação, antes de serem reunidos em volume. Provavelmente pretendiam ser acessíveis também ao leitor desatento a que os jornais se destinavam. A imprensa empresarial desenvolve um estilo característico que, adequado à leitura apressada, foi intensamente debatido desde o início do século. Olavo Bilac, por exemplo, critica esse “público leviano”: “quase todos os leitores dos jornais diários limitam a curiosidade à leitura dos telegramas, das curtas notícias, nas quais, com poucas palavras, se diz o que houve nas câmaras, nas secretarias e nas ruas”.²⁷

Segundo Nelson Werneck Sodré, a renovação se manifesta, no jornal, pelo declínio do folhetim e dos artigos de doutrinação, com o crescimento correspondente do colunismo e da reportagem, da entrevista e das informações. E as colaborações literárias começam a aparecer em locais específicos, como matéria à parte. A alteração básica do jornal se deu com a valorização da informação, fazendo com que a atitude dos que faziam o jornal mudasse: “Aos homens de letras a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias”.²⁸

Alcântara Machado faz alguns comentários sobre a imprensa do início do século, em particular a de São Paulo. Em *Variações sobre um centenário*,²⁹ diz: “Em São Paulo quase são dispensáveis os jornalistas, os órgãos da opinião pública com uma ou outra exceção fazem-se mecanicamente. Repetem de tal modo que as máquinas de composição e impressão são muito capazes de fazê-los sozinhas. A receita é sempre a mesma não muda./ Imprensa sem vibração. Sem interesse. Sem vida”. Ele ainda qualifica a imprensa paulista de provinciana, por causar “a impressão de ser dirigida por comadres faladeiras. Só se

preocupa com coisinhas. Informa todos os dias quantos telegramas passou na véspera o senhor presidente da Câmara Municipal. E quais os seus destinatários. Traz a relação completa das pessoas que compareceram ao enterro do major Cardoso Filho. Conta com todos os pormenores o que houve no almoço íntimo oferecido pelo doutor João Galvão. E daí não sai. Nem a pau. Focalizar problemas, discutir idéias, sugerir medidas, abrir inquéritos não é com ela. Reportagens só de polícia. Discussões só de política. Política interna e mesquinha, está visto. Isto é: briguinhas a propósito de Fulano que quer ser senador ou Sicrano que não conseguiu ser deputado. E só”.

Em outro artigo, depois de comentar o provincianismo da imprensa paulista, Alcântara Machado reflete sobre a relação entre o jornal e a literatura. Acentua o papel importante que a imprensa oferece a essa última — o de situar o artista na realidade: “o jornal veio demonstrar que a invenção literária nunca existiu. No fundo espírito inventivo é simplesmente espírito observador. A vida é que inventa e cada vez inventa melhor. Não há imaginação capaz de bater a realidade no terreno do extraordinário. Porque o jornal não era o elemento de divulgação que hoje é, e portanto certo aspecto do drama cotidiano passava despercebido para a maioria, o entrecho parecia às vezes produto exclusivo da imaginação moderna”.³⁰ Suas observações acabam salientando que a realidade é dotada de um “espírito inventivo” que apenas ainda não havia sido percebido e que foi revelado graças ao poder divulgador da imprensa moderna.

A intenção de avizinhar a literatura do jornal também se evidencia em João do Rio. A propósito, o próprio autor declara que o homem de letras “do futuro” é o repórter: “o literato do futuro é o homem que vê, que sente, que sabe porque aprendeu a saber, cuja fantasia é um desdobramento moral da verdade, misto de impossibilidade e sensibilidade, eco de alegria, da ironia, da curiosidade, da dor do público: o repórter”.

João do Rio supera o método de observação empregado pelo repórter, segundo Cremilda de Araújo Medina: "O repórter vai ao campo e busca informações. Vale-se, antes de mais nada, do método da observação. Essa capacidade é apontada por quase todos os autores como a arma mais importante de Paulo Barreto. A acuidade da observação de João do Rio se manifesta mais sutilmente na superação do tempo jornalístico imediato (o presente, acontecido hoje) num tempo rico com anúncio do futuro. As crônicas que lançam previsões do tipo *science fiction*, como "O dia de um homem em 1920", ou as reportagens como as sobre feitiços e feitiçaria por eclodir, dão a dimensão de um observador muito familiarizado e, ao mesmo tempo, distanciado criticamente."³¹

Mas há outros pontos de vista sobre a imprensa e vale, aqui, contrapor João do Rio a Lima Barreto, que em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, ao retratar a imprensa de seu tempo, mostra como eram produzidos os textos jornalísticos: o que ocorria, em geral, era um desajuste entre o tempo e a linguagem utilizada nesses textos, em razão da velocidade com que estes deveriam ser produzidos. No episódio em que se narra o suicídio de Floc, motivado pelo desespero de não conseguir escrever um artigo, isso fica bem claro: "Voltou a escrever. A pena estava emperrada, não deslizava no papel. Floc fumava, mordida o bigode e a pena continuava a resistir. Depois de vinte minutos, o paginador voltou: — Espere um pouco, disse o crítico. O operário saiu. Floc esteve um instante com a cabeça entre as mãos, parado, tragicamente silencioso; depois levantou-se firmemente, dirigiu-se muito hirto e muito alto para um compartimento próximo. Houve um estampido e um ruído de um corpo que cai. Quando penetramos no quarto, eu, o paginador e dois operários, ele ainda arquejava. Em breve morreu. Havia um filete de sangue no ouvido e os olhos semicerrados tinham uma longa e doce expressão de sofrimento e perdão. Caído para o lado

estava o revólver, muito claro e brilhante na sua niquelagem, estupidamente indiferente aos destinos e às ambições".³²

No prefácio a *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Francisco de Assis Barbosa diz que esse livro aborda não apenas o preconceito de cor, mas fundamentalmente se posiciona contra a mediocridade, ou melhor, "contra uma falsa concepção de imprensa e literatura, acompanhada da amarga experiência e do sacrifício da própria dignidade humana".³³ O narrador de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* enfatiza que não é literato: sua observação do ambiente da redação de *O Globo* havia bastado para fazê-lo repugnar tal idéia. Declara também que os literatos/jornalistas, em geral, são de uma "lastimável limitação de idéias, cheios de fórmulas, só capazes de colher idéias e de um estilo recheado de um fetichismo e de uma linguagem toda ornamental".³⁴

Recordações do escrivão Isaías Caminha mostra, portanto, os "podres" do meio jornalístico; por exemplo, o roubo de uma brochura por um funcionário do jornal do Rio. O narrador chega a comparar o jornalismo ao pirata antigo: "A imprensa! Que maravilha! ... Nada há de tão parecido como o pirata antigo e o jornalismo moderno".³⁵

Outro aspecto pouco elogiável da imprensa da época aparece na passagem, da mesma obra, que descreve o procedimento de Adelermo, o encarregado de "recheiar" as reportagens quando faltavam informações, ou melhor, a verdadeira "imaginação do jornal".³⁶ É impressionante a atualidade da obra, a qual parece estar retratando os jornais de hoje.

Em *Lima Barreto: o crítico e a crise*, o crítico literário Arnoni Prado diz que a crise na linguagem acadêmica é decisiva nas "'Recordações' e se amplia em textos posteriores, aprofundando uma visão crítica que passa a explorar as relações entre a técnica e a tradição, critérios estéticos e circulação das elites, banalização e preconceito, liberação da forma e

descompromisso temático, sobretudo na indicação de algumas tarefas urgentes como o ‘desligamento’ das raízes europeias, o retorno às origens e às fontes populares”.³⁷

Também em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* Lima Barreto satiriza a linguagem dos escritores da época. Numa passagem desse livro, a personagem Ricardo Coração dos Outros explica que só canta suas modinhas, porque, embora versos como os de Bilac sejam belos e bem escritos, "a questão não está em escrever uns versos certos que digam coisas bonitas, o essencial é achar-se as palavras que o violão pede e deseja".³⁸ Num outro trecho, o narrador ridiculariza a tentativa de imitar os clássicos: Armando, marido de Olga, chega à conclusão de que não podia escrever da mesma forma que as pessoas “comuns”, e sim como os autores dos clássicos: "O processo era simples: escrevia de modo comum, com as palavras e o jeito de hoje, em seguida invertia as orações, picava o período com vírgulas e substituía incomodar por molestar, ao redor por derredor".³⁹

Já em *Impressões de Leitura*, Lima Barreto dirige sua crítica a Oscar Wilde, uma das figuras mais célebres da literatura do final do século XIX. Aos olhos de Lima Barreto, Oscar Wilde era um artista dissimulado que enganou e explorou a sociedade com arremedos, trejeitos e poses de artista alambicado, apenas interessado em distinções e dinheiro.⁴⁰ A certa altura da obra, o autor mostra as dificuldades enfrentadas pelo aspirante a escritor para chegar até os editores; se não fosse filho de livreiro, isso só era possível por intermédio do jornal, que, aliás, é comparado pelo autor ao cinematógrafo: "Pouca gente sabe que o nosso jornal atual é a cousa como um cinematógrafo, menos do que isso, qualquer cousa semelhante a uma feérie, a uma espécie de mágica, com encantamentos, alçapões e fogos-de-bengala, destinada a alcançar, a tocar, a mover o maior número de pessoas, donde tudo o que for insuficiente para esse fim deve ser varrido completamente".⁴¹

Cavalcanti Proença, no prefácio a *Impressões de Leitura*, nota que a crítica de Lima Barreto não é endereçada apenas a Coelho Neto, “não é idiossincrasia pessoal”, mas convicção presente em todos os seus julgamentos sobre livros e escritores da época. Nas palavras de Lima Barreto: "no nosso tempo de literatura militante, ativa, em que o palco e o livro são tribunais, para as discussões mais amplas de tudo o que interessa ao destino da humanidade, Portugal manda para aqui o senhor Júlio Dantas e o senhor Antero de Figueiredo, dois inócuos fazedores de frases bimbalhantes".⁴²

Coelho Neto também constitui o alvo de uma observação jocosa de João do Rio em *O Momento literário*. Segundo ele, Coelho Neto é, no Brasil, o que Rudyard Kipling é na Inglaterra: "o homem que joga com maior numero de vocábulos. Alguém já lhe calculou o léxico em 20.000 palavras".⁴³

Lima Barreto critica a imprensa também em suas crônicas, inseridas na obra *Vida Urbana*. Para ele, "há muito o que suprimir nos nossos jornais e há muito que criar".⁴⁴ Nessa obra, há muitas críticas ao jornalismo, como se vê no trecho a seguir: "Tentei ler os que recebi, mas não pude. Não há nada que envelheça tão depressa como o que chamamos ainda nos jornais humorismo, leveza, graça, etc. Todos os retalhos que recebi deviam ter no seu tempo essas pretensões e como tal serem estimados, mas eu os achei soporíferos. Não sei o que tem o tal gênero folhetim de tão estritamente atual, do momento, do minuto em que é escrito que, passado esse fugace instante, rançam logo e perdem todo o sabor. Considerem que eu já fiz, faço e farei folhetins... Mas..."⁴⁵

As crônicas de Lima Barreto constituem importantes testemunhos de alguém que viveu com intensidade os problemas socioculturais que afetavam a realidade brasileira no início do presente século. Parte delas dialoga com outros textos, resultado de um fecundo intercâmbio entre o cidadão, o escritor, o crítico, o estudioso e o jornalista.

Em *A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução*, Walter Benjamin discute a questão da perda da “aura” quase religiosa da obra de arte, em termos de uma reversão no seu sistema de consumo: não é mais o espectador que vai ao objeto, mas o objeto que vai ao espectador.⁴⁶ Assim, deve-se considerar o público leitor (ou consumidor) em toda e qualquer produção que pretenda ligar-se à vida. Na configuração tradicional da *cidade das letras* não se concebia tal recurso, que permite ampliar o circuito cultural. Para autores como Bilac, a humanidade não é “um viveiro de almas superiores” capazes de entender a cultura. E o jornalista e o cronista seriam profanadores da arte, esse “ninho de escol”, que raros paladares sabem apreciar.⁴⁷

A propósito, o cronista, e também jornalista, João do Rio, em seu livro *O Momento Literário*, refere-se a Bilac nestes termos: "quando escreve, os jornais aumentam a tiragem com suas crônicas, e o seu estilo impecável aureola de simpatia todos os assuntos; quando fala, as suas palavras admiráveis, talhadas como mármore e diamante, lembram os jardins de Academus e as prosas sábias do cães de Alexandria no tempo dos Ptolomeu... É o portador do espírito Helade".⁴⁸

Embora criticada por alguns, a imprensa era, assim, praticamente o único meio de profissionalização dos escritores, e foi para o jornalismo que se dirigiu a maior parte dos homens de letras do País. De acordo com Sérgio Miceli: "Toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais".⁴⁹

Com esse exame de alguns aspectos da relação entre atividade jornalística e criação literária, buscou-se fornecer um panorama da produção de textos na imprensa brasileira no início do século XX, além de alguns pontos de vista de escritores importantes do momento a respeito de tal relação.

- ¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cinco teses sobre o conto*. In: — et al. *O livro do Seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983, p.167.
- ² GALVÃO, Walnice Nogueira. Idem, *Ibidem*, p.171.
- ³ BOSI, Alfredo. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975, p.7.
- ⁴ LUCAS, Fábio. *O conto no Brasil moderno*. In: — et al. *O livro do Seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983, p.108.
- ⁵ CORTÁZAR, Julio. *A valise de cronópio*. 2.ed., Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.124.
- ⁶ PÓLVORA, Hélio. *Fundamentos do Moderno Conto Brasileiro*. In: _____. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971, p.11.
- ⁷ MORENO, Armando. *Biologia do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987, p.446.
- ⁸ ANGELIDES, Sophia. A. P. TCHEKOV: *Cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.52.
- ⁹ ANGELIDES, Sophia. Idem, *Ibidem*, p.182.
- ¹⁰ A crônica, no Brasil, nasceu do folhetim — um artigo de rodapé sobre as questões do dia-a-dia: políticas, sociais, artísticas e literárias. Portanto, a crônica não é mais que um folhetim que encurtou. Mantém o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maiores conseqüências e, no entanto, não apenas entra fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas pode levar longe a crítica social. Antonio Candido, em *A vida ao rés-do-chão*, afirma que o objeto da crônica é o cotidiano e que, em vez de oferecer um cenário sublime, de períodos complexos e sintaxe rebuscada, ela simplesmente pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas: "A crônica não tem a pretensão a durar, pois é filha do jornal e da máquina, onde tudo acaba depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha". (Antonio Candido, "A vida ao rés-do-chão", in: ANDRADE, Drummond. *Para gostar de Ler: crônica*. 5.ed., São Paulo: Ática, 1987, p.7).
- Para Davi Arrigucci Jr., a própria crônica já é um elemento de modernidade: "(...) a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em espaços periféricos". (ARRIGUCCI JR., Davi. *Fragmentos sobre a crônica*. In: *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.53).
- O significado da palavra crônica decorre da etimologia grega (Kronus = tempo); trata-se, portanto, de um gênero intrinsecamente ligado ao tempo. Em sua acepção original, consiste no relato dos acontecimentos em ordem cronológica, ou seja, crônica como um gênero histórico. Mas, na virada do século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido da subjetividade do narrador. Num e noutro caso, a crônica guarda sempre de sua origem etimológica a relação profunda com o tempo vivido. Passou a tender cada vez mais para as formas simples e, sobretudo, para o tom comunicativo, de "bate-papo", e a ter como matéria a vida cotidiana. (NEVES, Margarida de Souza. *Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992, p.82.) Resumindo, com a ajuda de Jorge de Sá, assim podemos entender a crônica: (...) "em vez de simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da recriação do real". (SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985, p.9).
- ¹¹ MACHADO, Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone (Solos)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1940, p.335.
- ¹² Id., *ibid.*, p.380.
- ¹³ *Ibid.*, idem.
- ¹⁴ MACHADO, António de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. In: *Novelas Paulistanas*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1973.
- ¹⁵ MACHADO, Luis de Toledo. *António de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970, p.63.

-
- ¹⁶ MACHADO, Luis Toledo. Op. Cit. p.63.
- ¹⁷ MACHADO, Luis de Toledo. Op. Cit.p.63.
- ¹⁸ Apud. Luis Toledo de Machado. Op. Cit. __ Sérgio Milliet, *Antônio de Alcântara Machado*, In: *Em memória de Antônio de Alcântara Machado*, Op. Cit. p.183.
- ¹⁹ MACHADO, Luis de Toledo. Op. Cit., p.77.
- ²⁰ OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p.65,66.
- ²¹ MACHADO, Antônio de Alcântara. Entrevista a Peregrino Júnior. In: ———. *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. p.285. (publicada originalmente em O Jornal (RJ), em 3/7/1927).
- ²² LARA, Cecília de. Op. Cit., p.343.
- ²³ LARA, Cecília de. Op. Cit., p.343.
- ²⁴ LARA, Cecília de. Op. Cit., p.345.
- ²⁵ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.94
- ²⁶ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p.198.
- ²⁷ SÚSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.21.
- ²⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *A imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.339.
- ²⁹ *Jornal do comércio*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1927.
- ³⁰ *Diário de São Paulo*, 7 de abril de 1929.
- ³¹ MEDINA, Cremilda Araújo. *Notícia: um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Alfa Omega, p.70-71.
- ³² BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- ³³ BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio In.: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. p.16.
- ³⁴ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. p.119-120.
- ³⁵ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. p.145-146.
- ³⁶ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. p.210.
- ³⁷ PRADO, Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.25.
- ³⁸ BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Editora Moderna, 1994, p.27.
- ³⁹ BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.p.127.
- ⁴⁰ BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p.90.
- ⁴¹ BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. p.182.
- ⁴² PROENÇA, Cavalcanti. *Prefácio*. In: BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. p.13.
- ⁴³ RIO, João do. *O Momento Literário*. p.54.
- ⁴⁴ BARRETO, Lima. *Vida Urbana- artigos e crônicas*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p.56.
- ⁴⁵ BARRETO, Lima. *Vida Urbana- artigos e crônicas*. p.151.
- ⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ⁴⁷ Apud. SÚSSEKIND, Flora. Op. Cit. p.20.
- ⁴⁸ RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Livreiro - Editor, s.d., p.4-5.
- ⁴⁹ MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.15.

III. As personagens femininas

Dentro da noite e A mulher e os espelhos

João do Rio produziu dois livros de contos: *Dentro da noite* (1910) e *A mulher e os espelhos* (1919). O primeiro é constituído por dezoito narrativas filiadas à literatura mórbida. Trata-se de uma coleção de contos que retratam desde taras a simples esquisitices. São os seguintes: “Dentro da noite”, “Emoções”, “História de gente alegre”, “O fim de Arsênio Godard”, “Duas Criaturas”, “Coração”, “A noiva do som”, “A sensação do passado”, “A aventura do hotel”, “O monstro”, “O bebê de tarlatana rosa”, “A parada de ilusão”, “Laurinda Belfort”, “A peste”, “Última noite”, “Uma mulher excepcional”, “A mais estranha moléstia” e “O carro da semana Santa”. Em resumo, os contos tratam de “desvios da personalidade”, como deformações sensoriais — “sonoras, olfativas, sado-masoquistas, incluindo drogas, jogatina e cleptomania” — e a busca de satisfação sexual com pessoas das classes baixas por parte de indivíduos pertencentes à elite social.¹ É notável, na maioria dos contos, a presença da personagem feminina, a qual se procurará analisar aqui.

Grande parte dos contos em questão é inédita. “A noiva do som”, por exemplo, saiu, inicialmente, sob o título “Música de amor”, em o *Kosmos* (RJ, setembro de 1904) e conta a paixão de um pianista por uma tuberculosa; “A sensação do passado” surgiu na *Gazeta de notícias* (RJ, 02.08.1905), e é a história de um pianista que tenta animar um sarau dançante para jovens); “Dentro da noite” foi publicado antes na *Gazeta de notícias* (RJ, 01.01.1906) e conta a história de um rapaz sádico que espeta alfinetes no braço da noiva; “O fim de Arsênio Godard” foi lançado na *Gazeta de notícias* (RJ, 23.01.1908) e se passa durante a Revolta da Esquadra, em 1893; “O bebê de tarlatana rosa” saiu na *Gazeta de notícias*, (RJ, 16.03.1908) e narra uma experiência de terror e êxtase em um baile carnavalesco da praça

Tiradentes; “Última noite” foi publicado na *Gazeta de notícias* (RJ, 27.06.1908); e relata a má sina de Armando, imigrante português desempregado; “Laurinda Belfort” saiu na *Gazeta de notícias* (RJ, 06.07.1908) e narra a história de uma mulher casada que arruma um amante para seguir a moda, mas se entedia; “Aventura de um hotel” foi publicado, inicialmente, sob o título “Um caso curioso”, na *Gazeta de notícias* (RJ, 13.07.1908) e narra, basicamente, a história de uma cleptomaniaca em um hotel de luxo; “O monstro” apareceu na *Gazeta de notícias* (RJ, 02.11.1908) e é a história de um homem rico que prefere seduzir mocinhas pobres; “Coração” foi publicado na *Gazeta de notícias* (RJ, 21.02.1910) e retrata a história de um pai extremoso que assiste à agonia de sua filha única; “A peste” saiu antes na *Gazeta de notícias* (RJ, 27.02.1910) e conta a história de um sujeito que procura o amigo num hospital, durante uma epidemia de varíola; “A parada de ilusão” saiu na *Gazeta de notícias* (RJ, 03.03.1910) e conta a aventura galante entre um professor de natação e sua aluna; “Duas criaturas” foi publicado na *Gazeta de notícias* (RJ, 20.03.1910) e seu enredo se passa durante um jantar elegante no qual o Barão Belfort revela o passado amoroso da consulesa do Haiti; “Uma mulher excepcional” apareceu pela primeira vez na *Gazeta de notícias* (RJ, 03.04.1910) e fala dos amores misteriosos da atriz Irene de Souza. Finalmente, “A mais estranha moléstia” foi publicado antes na *Gazeta de notícias* (RJ, 04.12.1910) e trata do encontro com alguém que persegue um cheiro inesquecível. Os contos publicados em *Dentro da noite* que não foram localizados em periódicos e provavelmente saíram pela primeira vez em livro são: “Emoções”, narração feita pelo barão Belfort de um caso trágico de obsessão pelo jogo; “História de gente alegre”, também narrado pelo barão Belfort durante um jantar elegante em que se contam os amores infelizes de duas prostitutas lésbicas; e, por fim, “O carro da semana santa”, história de um estranho ser que percorre as portas das igrejas em busca de volúpia.²

Já o segundo livro de contos, *A mulher e os espelhos*,³ é constituído por dezoito narrativas que retratam os costumes de uma sociedade sem princípios morais. Os contos que o compõem são: “Créssida”, “D. Joaquina”, “A maior paixão”, “A menina amarela”, “A amante ideal”, “História de amor num jardim”, “A aventura de Rozendo Moura”, “A fada das pérolas”, “Encontro”, “Exaltação”, “Puro amor”, “O milagre de S. João”, “A honestidade de Etelvina, amante”, “Cleópatra”, “A linda desconhecida”, “O veneno da literatura”, “Uma criatura a quem nunca faltou nada!” e “Penélope”. O mencionado volume de contos abre-se com uma “Carta oferta” em que se fazem divagações poéticas sobre o *eterno feminino*. Em síntese, suas narrativas revelam um mundo desconhecido ou deliberadamente ignorado pela maior parte das pessoas, podendo-se dizer que com isso o autor tencionou desmascarar uma sociedade destituída de escrúpulos morais. Vários tipos de mulher desfilam pelo livro: prostitutas, mulheres fatais, “masoquistas” e até uma viúva rica que rompe as barreiras de classe para seduzir um belo caixeiro.

Como no caso de *Dentro da Noite*, nem todos os contos de *A mulher e os espelhos* são inéditos. “História de amor num jardim”, intitulado inicialmente “Psicologia feminina”, saiu pela primeira vez na *Gazeta de notícias*, RJ, em 06.11.1909, e retrata o infeliz destino de duas irmãs no mundo dos homens. “A aventura de Rozendo Moura” foi publicado, antes, sob o título de “Conto de carnaval”, em *A notícia*, RJ, de 06.02.1910, e é a história de uma trágica perseguição durante o carnaval carioca. “O milagre de S. João” foi lançado na *Gazeta de notícias*, RJ, em 24.06.1911, e narra a história de um imigrante português, transformado em batedor de carteiras, em visita à cidade natal. “A maior paixão”, que saiu na *A notícia*, RJ, de 25.06.1911, trata do amor platônico entre dois vizinhos. “A menina amarela”, publicada na *Gazeta de notícias*, RJ, em 02.11.1911, conta a aventura de um jovem aristocrático num bordel da Cidade Nova. “Créssida”, que apareceu na *Gazeta de*

notícias, RJ, de 28.06.1915, é a história de uma falsa ingênua que dá esperanças vãs de noivado aos seus apaixonados. “A honestidade de Etelvina, amante” foi lançado na *Atlântida*, em Lisboa, em julho de 1916, e retrata a misteriosa atriz Etelvina Santos, a cujos sucessivos amantes mantém-se fiel. Finalmente, “Exaltação”, que saiu no *O Paiz*, RJ, de 01.10.1917, fala das confissões adúlteras de uma mulher casada durante uma viagem marítima de Buenos Aires ao Rio. Quanto aos contos publicados diretamente em livro, são os que seguem: “D. Joaquina”, história de uma sexagenária prostituída pelos próprios filhos na praça Tiradentes; “A amante ideal”, sobre o final trágico de um caso de amor; “A fada das pérolas”, história do triângulo amoroso formado por um casal e uma atriz de teatro; “Puro Amor”, que narra as confissões amorosas de um jovem da classe baixa; “Cleópatra”, sobre a morte misteriosa dos apaixonados da bela Gladys Fire; “A linda desconhecida”, que retrata um infeliz caso de amor; “O veneno da literatura”, história de um relacionamento amoroso mantido por meio de cartas, trocadas com uma desconhecida; “Uma criatura a quem nunca faltou nada”, que retrata a morbidez destrutiva de um relacionamento amoroso; e “Penélope”, história de uma jovem viúva rica que seduz um adolescente.⁴

Vale notar que “Encontro” (não citado acima), do livro *A mulher e os espelhos*, é baseado na peça de teatro de mesmo nome. Essa obra dramática⁵ é a história de um turista que passeia pelas ruas de Poços de Caldas e vê, debruçada à janela de uma casa simples, uma pobre mulher, popularmente conhecida como Adélia da Pinta, “cuja profissão não punha dúvida”. O incidente faz vir à tona a história de amor de Carlos Guimarães e Argemira. Ele, filho de um senador, fora obrigado a terminar o namoro com a moça, pressionado pelo pai dela, que se opunha ferrenhamente ao caso de amor entre os dois, pois acreditava que o “filho de um senador não casa com uma pobre rapariga”. Argemira, moça pobre de Laranjeiras, decepcionada com a atitude de seu grande amor, casa-se, mas a união

é frustrante. Ela se torna, pouco depois, Adélia da Pinta, “uma mulher pública”. Enfim, com o novo encontro em Poços de Caldas os antigos namorados são envolvidos pelas recordações do passado, deixam-se levar pela emoção, e o relacionamento entre eles só não vai mais longe por impedimento de Argemira, que se recusa a entregar-se àquele que era o único sonho que lhe restava. Já o conto de mesmo título publicado em livro parece ter sofrido apenas ligeiras variações, como a mudança do nome da personagem Carlos Guimarães para Teodoreto Gomes.⁶

Alguns apontamentos sobre a personagem feminina

No conto “Dentro da Noite”, que abre o volume de mesmo nome, um sujeito atormentado, que sofre de uma forma estranha de amar (ou de se relacionar), relata suas obsessões a uma personagem que parece ser um dos *alter-ego* de João do Rio. É a história de Rodolfo, noivo de Clotilde até o dia em que, ao vê-la de braços nus, tem uma vontade irresistível de espetá-la com alfinetes. A família descobre as cicatrizes na moça e desfaz o casamento. Rodolfo, mesmo depois do rompimento com Clotilde, continua com o desejo sádico de espetar mulheres. Nessa perversão investe o seu prazer, que busca obter com qualquer mulher que encontra na rua. A personagem Rodolfo faz uma espécie de “auto-análise” de seus atos e sensações, notadamente o prazer sádico que alcança em enterrar alfinetes nos braços de sua namorada Clotilde. Trata-se das aventuras (ou desventuras) de um homem que se vê envolvido em uma estranha e degenerada forma de comportamento, deixando-se obsedar por ela, em nome do prazer. Nas passagens transcritas abaixo, observam-se os estágios da obsessão a que Rodolfo chegou:

— *Que é isto! É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não há quem não tenha 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 em crise. (p.2,3)

(...) O desejo, porém ficou, cresceu, brotou, enraigou-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 cozê-los devagarinho, a picadas. (p.4)

Então depois, Justino, sabes? Foi todo o dia. Não lhe via a carne mas sentia-a marcada, ferida. Così-lhe os braços! Por ultimo 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, á 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! (p.8).

O conto possibilita ao leitor — pela estratégia da narração dentro da narração — experimentar, da mesma maneira que o ouvinte (Justino), quase o contágio pelas bizarras descritas. A narrativa em estudo parece querer lembrar ao leitor que essas “formas estranhas”, ou o inusitado e escabroso, podem ser encontrados nas pessoas e lugares os mais insuspeitados — seja nas ruas e nos antros, seja nos salões e lares.

Em *O Bebê de Tarlatana Rosa*, também deparamos com uma curiosidade ou uma atração — claramente manifestadas pelos ouvintes — por aventuras estranhas ou pelo relato delas. Como que para suscitá-las no leitor, o narrador busca minuciosamente descrevê-las: “Heitor de Alencar esticava-se preguiçosamente no divã, gozando a nossa curiosidade ...” (p.157). Esse conto é o relato de Heitor de Alencar sobre suas aventuras numa noite de carnaval. Na terça-feira “gorda”, Heitor reencontra o “bebê de tarlatana rosa” que tinha conhecido na primeira noite de carnaval. O exaltado protagonista sente um desejo imenso de beijar essa misteriosa pessoa fantasiada; arranca-lhe o nariz postico de papelão e vê, com terror e surpresa, no lugar do nariz, dois buracos sangrentos e recheados com algodão. Horrorizado, assim reage Heitor:

Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter descontrolado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, 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 no posto policial? Dizer a todo o mundo que beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para casa, os queixos batendo, ardendo em febre./ Quando parei á porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa ... (p.163).

Já *O Monstro* relata o prazer sentido por um típico homem citadino em seduzir “raparigas” pobres. No fragmento transcrito a seguir, pode-se conferir a brutalidade que permeia a narrativa:

Eu vou, eu passo, eu cumprimento. No dia seguinte torno a passar. Três dias depois, mando-lhe uma recordação. Tudo é tão simples com os pobres! Dentro em pouco a criaturinha sente-se envolvida numa atmosfera de cuidados e de delicadeza. (...) de repente a criança sente o ciúme, um doce e ingênuo ciúme que tem zelos até do inanimado, anseia, treme, e ri e chora sem saber por que, toda ela possuída do perpétuo mal da vida. Então, eu sinto no íntimo uma alegria infernal. É o meu sport, o meu exercício, o meu prazer de homem de cidade. As regras são infalíveis como para os jogos, e a vitória sorri-me. Tenho satisfeito o meu desejo? (p.147)

No mesmo conto, o narrador chega a conjecturar sobre a alma feminina, o que parece uma clara demonstração, por parte de João do Rio, da intenção de fazer da mulher um tema em particular. Na passagem transcrita abaixo, transparece a tese de que a mulher (e, ao que parece, só a pobre) ama apenas uma vez na vida:

— É preciso partir do principio que toda a mulher ama. Apenas, porém, ama ingenuamente e deixa-se seduzir, deixa-se amar amando absolutamente uma vez na vida: a primeira. As outras paixões são o resultado do cálculo, do egoísmo, da satisfação dos desejos. É ela a sedutora e seja para o bem ou para o mal, para elevar o homem ou para perdê-lo, para sofrer-lhe as pancadas ou fazer-lhe da vida um rosário de beijos, o seu papel moral é sempre o activo. (p.145)

Em outra passagem do mesmo conto, parece haver um diálogo intertextual com outra narrativa de João do Rio, o conto *Dentro da Noite*. Em *O Monstro*, a personagem Luciano de Barros também faz uma análise de seus atos, do mesmo modo que o Rodolfo de “Dentro da noite” — e, da mesma maneira que esse último, parece estar à mercê de uma “forma degenerada de vida” e, em nome do prazer, deixar-se destruir por ela:

(...) Ela continuava tal qual, iluminando o semblante quando me via. Certa vez disse-me: “— Às vezes quase não tenho coragem de voltar a casa, com medo de me matar.” — “Vem comigo, então.” — “Não. Já hoje chorei tanto ...”. Eu gozava aquele martírio por minha causa, aquela inocência perturbada pela minha figura ... Há quinze dias não a vi à janela. Passei no outro dia, e interroguei à vizinhança. Tinham-na levado os padrinhos por causa de umas crises de choro que a definhavam. E eu estou na agonia, a pensar nessa criatura pura e doce. (p.151).

Por fim, observe-se o tom de cinismo no modo da enunciação:

(...) A cidade está cheia desses defloradores do amor. A vida é uma luta de sexos. Há criaturinhas que morrem ceifadas em botão, depois de levemente aspiradas pelos intelectuais gastos como tu. Há outras, porém, que resistem e ficam como eu./ Houve um prolongado silêncio. Ninguém rira. E, só, Luciano de Barros, muito pálido, diante de um grande espelho, parecia pasmo da própria fisionomia. Fora, o septuor tocava uma valsa lenta, entre os jasmims. (p.152)

As personagens femininas descritas no conto *O monstro* — as “raparigas” pobres — são mulheres ingênuas e quase sem experiências de vida no “mundo amoroso”. Constituem, assim, presas fáceis de homens experientes, ricos e mal-intencionados, que as seduzem apenas pelo gosto da diversão. Essas mulheres acabam devastadas por esses “monstros” das cidades, da mesma forma que a Clotilde do conto *Dentro da Noite*, que se submete a ser torturada com alfinetes por Rodolfo. Tanto Clotilde como as “raparigas pobres” são vítimas das “taras” de homens aparentemente normais.

Em *A mulher e os espelhos*, João do Rio valoriza de maneira especial as personagens femininas. Isso fica implícito no conto *Exaltação*, em que a personagem

Margarett Pontes quebra regras caras à sociedade, ao fugir com um estudante de medicina. A própria personagem diz que a aventura amorosa é um ato de “heroísmo silencioso”: “— As mulheres são esfinges .../— Porque os homens não compreendem o que elas são: a exaltação amante diante de tudo quanto é nobre e bom”. (p.85)

O conto *Créssida* apresenta uma conversa entre dois amigos reunidos no salão de um hotel da cidade e que ouvem, depois do jantar, a história de Alexandre. As personagens chegam à conclusão de que as mulheres são insensíveis à paixão dos homens, o que, entretanto, é justificável: “(...) O ideal da menina é o casamento. Qual o casamento por amor? Em geral, os casamentos por amor nunca se realizaram. As meninas foram educadas para aceitar um marido, quando o marido aparece é possível que tenham simpatias, inclinações ...” (p.18).

Já em *A maior paixão* o narrador mostra a inviabilidade do amor no mundo moderno. O protagonista afirma que a única maneira de o amor não se tornar trivial é por meio da imaginação: “A minha maior paixão! Tudo na vida é imaginação que aplicamos aos poucos ao trivial”. A personagem revela que sua paixão se resumia à conquista amorosa imaginária da nova vizinha que vê pela janela: “Eu tivera espiritualmente uma absoluta conquista, eu imaginara tudo quanto o amor pode dar; graças àquela mulher os nervos vibraram várias semanas, o meu cérebro criou uma ação belamente realizada, o meu coração tremeu no vórtice da realidade com medo ao fim feio da vida e salvou-se ainda graças a ela. Foi a mais perfeita paixão da minha vida” (p.37).

Em *As aventuras de Rozendo Moura*, a personagem à qual se refere o título sofre a influência funesta de uma mulher, Corina. Essa *femme fatale* convence Rozendo a salvá-la das mãos do amante, comovendo-o com seu relato, segundo o qual ela é explorada. Rozendo, para defendê-la da morte quase certa, aventura-se numa fuga. A propósito, a

descrição de Corina feita por Rozendo sugere o temperamento doentio e maléfico dessa personagem feminina: “— Pois a Corina era magra, lívida, tomava cocaína. Eu achava-a antipática. Nunca trocávamos senão monossílabos, o instinto dizia-me que essa mulher seria a desagradável aventura da minha vida. Como? Não sabia!” (p.57). No fim, o amante de Corina a mata, e Rozendo, hospitalizado, torna-se “presa de uma febre cerebral”.

Em *A menina amarela*, são entrevistadas particularidades brutais do submundo do crime e da prostituição, como a descrita no seguinte fragmento:

— Não. Aquilo foi de repente. Há quatro meses um carroceiro, amigo do pai, agarrou-a de noite, à força. No outro dia foram encontrá-la assim, a soluçar, não podendo olhar os homens sem tremer, sem fugir. Nem mesmo o pai. É amarela, toda amarela, filho. O médico disse que foi horror... (p.42)

A propósito do interesse de João do Rio pela mulher como personagem de suas narrativas, vale citar a seguinte declaração do escritor na nota introdutória de *A mulher e os espelhos*, *Carta-Oferta*: “(...) a Mulher sempre foi o motivo do conflito humano” (p.15); “(...) Até agora para a mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ela quer conhecer-se, ela deseja ser explicada, ela procura o desvendamento do seu mistério” (p.17). Note-se que o espelho, comparável aos olhos dos homens, em que elas desejam mirar-se, resume o mistério feminino. João do Rio chega a prever algumas conclusões a serem extraídas do livro pelos futuros leitores:

Estas coisas digo-as eu, antes de v. ler as histórias a seguir — simples exposições de fatos verdadeiros, contam o eterno drama da Mulher diante dos espelhos. Na sua vária forma, ela é aqui senão, diferente às vezes de espelho para espelho, sendo a mesma e querendo o espelho que a revele, sem encontrar. Eu tremeria, porém, se me classificassem entre os erotógrafos, com a faculdade libertina de insinuar modelos. E se as mulheres são como os espelhos que as refletem, os homens estão tais quais foram e são. V. talvez encontrará ironia. Encontrará também dor. V. talvez descubra amargura. Verá também doces bondades./ E sempre o único grande drama da vida: a Mulher e os espelhos (p.17).

João do Rio também faz várias considerações diretas sobre o caráter feminino, como se pode observar nos trechos transcritos abaixo, extraídos de *Psicologia urbana*.⁷ Em sua concepção, é quase impossível definir a mulher:

O Flirt é um fenômeno gravíssimo — é a última etapa da sedução da Mulher. A mulher, aliás o único osso desnecessário de Adão, é o osso dominador do universo. (p.106, 107)

Definir a mulher! Mas para que semelhante trabalho, se é impossível? Jules Laforgue chamava-as de bebês importantes, monstruosamente desenvolvidos. ... (p.110)

(...) Jamais poderemos nós decifrar essa sensibilidade aguda, alma felina com garras de fera e veludo nas patas, sentir curioso que perfuma como uma essência, luz divina cujo calor pode acariciar e pode causar insolações. O homem que se agite conduzido por ela, porque só Proudhon disse realmente a verdade: a mulher é desolação do justo. (p.110, 111)

(...) é no amor que inconscientemente o homem sente a diabólica delícia de mentir. O homem e a mulher. (p.156)

(...) Eu amo as mulheres, essas deliciosas mentiras que de uma mentira óssea fez Adão para se torturar com a incógnita. E eu digo mentiras, não mais do que qualquer outro, mas gozando o prazer destruidor de desfiar a lista das ilusões diante dos homens. (p.179).

Em *Sésamo*,⁸ João do Rio chega a afirmar que, no fim das contas, é a mulher que define tudo:

Se a mulher quisesse, o mundo seria uma abjeção. Ela fez os santos, ela transformou as crenças. Se a mulher quisesse, o homem seria bruto. Ela fez o homem criar a beleza e trabalhar para fazê-la sorrir.

(...) A todas as guerras da terra a Mulher deu o seu consentimento e ainda agora, na última transformação a Mulher compreendeu, diante da selvageria perpétua que é preciso ainda notar, que é preciso o sacrifício do amor, de paz, da dedicação para afastar o perigo da barbárie para uma época melhor. E ainda agora, em Paris, sol do universo, escondendo as lágrimas, ela sorri à passagem das tropas, ela ri à partida dos comboios, ela atira flores — aos pais, aos filhos, aos noivos que a Morte leva. (p.123)

Os contos comentados refletem, em suma, a crua realidade vivida por algumas mulheres no Rio de Janeiro do início do século XX: a prostituição, o comércio do ópio, a miséria etc. Pode-se afirmar mesmo que são contos com características de crônica. Essa

maleabilidade na distinção entre as linguagens informativa e poética é uma característica marcante da obra de João do Rio, que utiliza recursos e processos de um campo no outro.

Também nas crônicas de João do Rio a mulher⁹ era um tema de importância. São notáveis, em *Pall-Mall Rio*, as numerosas passagens em que o autor se detém nas *toilettes* femininas, nos penteados e perfumes. O autor fornece uma minuciosa descrição dos trajes da época, parecendo mesmo querer documentar a moda vigente e os costumes das cariocas. Em “Vestidos”, a indumentária feminina é vista como obra de arte. Muitas outras crônicas desse livro enfocam a vestimenta; entre elas, merece ser citada “Modas”, que ressalta o requinte de uma das casas de modas.

De *Pall-Mall Rio* merece ser citada a crônica “Associação da mulher Brasileira”, que versa sobre o interesse piedoso das “senhoras ilustres” pelas “mulheres humildes e dignas” do Rio de Janeiro. Essas ditas “senhoras ilustres” participam de festivais de caridade, preocupadas com a solidariedade, o respeito e a dignidade humanas. No grupo de senhoras filantropas, figurariam nomes importantes e de posição como o da Sra. Joaquim Souza Leão, a condessa de Paranaguá. Em suma, essas senhoras “ilustres” fariam parte da “inteligência cristã”, destinada a prestar ajuda às mulheres “despossuídas”: “Há mulheres pobres e honradas? Há mães de família necessitando de ajudar as despesas do lar? Há meninas senhoras de ofícios domésticos que querem trabalhar? O número é grande, sempre a aumentar?” (p.451). Cabe ressaltar que, na obra de João do Rio, há lugar também para personagens femininas que são “mães de família”, mulheres “honestas e ricas”, cujo “nobre” desejo é auxiliar suas semelhantes “humildes”.

Já em outro livro de crônicas de João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, tem-se algumas personagens femininas que representam aspectos de outra espécie de miséria: a “moral”, decorrente da autocomiseração e do fingimento. Em *As mulheres mendigas*, vê-se

uma galeria de mulheres que, de um modo ou de outro, têm como profissão a mendicância. Outra crônica que revela "cenas" deprimentes da situação das mulheres pobres é *As mulheres detentas*.

João do Rio parece elaborar uma espécie de mapa dos "tipos de ruas" característicos de sua época, desenhando também um perfil do tipo popular que predominava no início do século XX.

Em *Feminismo activo*, crônica incluída na obra *Vida vertiginosa*, João do Rio mostra a transformação que vinha ocorrendo na condição da mulher carioca. São aí enfatizados os vários "tipos" de mulheres que podiam ser encontrados naquela época, entre as quais "a mulher sociedade, a mulher salão, bela, mundana e influente", que não mais esperava um marido rico para sustentá-la: "(...) As meninas não esperarão um marido apenas para continuar sem fazer nada, nem os pais impingirão as filhas como um bicho dispendioso. É o amor pelo amor, sem interesse, convencidos ambos de que são iguais e que neste mundo quem não deixa o sulco da atividade é indigno de viver" (p.216). Vê-se, portanto, que o autor estava consciente da mudança no papel da mulher que vinha ocorrendo em sua época. Na crônica a que há pouco se referiu, *O feminismo activo*, João do Rio manifesta seu respeito por algumas das "mulheres do momento", como a escritora Julia Lopes de Almeida. Mas o escritor carioca também critica as mulheres que querem "desistir do sexo", transformando-se em homens: "(...) Ninguém pode deixar de respeitar D. Julia Lopes de Almeida, um talento engasgado na mais pura alma de mulher, ou Mme. Faure, que quer continuar a ser mulher quando as suas colegas desistem do sexo, mas hão de concordar intolerável uma matrona de casabeque e punhos, dizendo tolices no 5º congresso científico, em vez de ficar em casa a remendar lucrativamente as peúgas do esposo ...". (p.214).

Em *Modern Girls*, de *Vida vertiginosa*, o autor mostra as contradições da modernização do Rio de Janeiro no início do século passado (XX), revelando perplexidade diante das mudanças, particularmente as que se verificavam no comportamento das mulheres. O novo ora é saudado como sinônimo de desenvolvimento, ora é rechaçado como algo prejudicial ao indivíduo e à sociedade. Com as transformações, as meninas não são mais as mesmas, têm pressa de gozar a vida, de serem consideradas mulheres o quanto antes. Essas crianças modificadas junto com a cidade são as vítimas do progresso, e o resultado é a prostituição infantil — tema que quase não aparece na ficção brasileira do período. João do Rio é um dos introdutores dessa temática, que deveria ser um tabu na época: “As meninas, que aliás sempre se fizeram mais depressa mulheres que os meninos homens, seguem na vertigem. E o mal das civilizações, com o vício, o cansaço, o esgotamento, dá como resultado crianças pervertidas. Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burgueses por ambição de luxo, nos ricos por vício e degeneração. Mas estas, que se transformaram com o Rio, estas que há dez anos tomariam sorvete, de olhos baixos e acanhadas, estas são as “Modern Girls”./— Um termo inglês ... / — Diga antes americano — porque americano é tudo que nos parece novo”.

A construção das personagens femininas de *Dentro da noite* e *A mulher e os espelhos* não prima pela elaboração em termos de uma profundidade psicológica, possivelmente pelo fato de elas não terem voz própria e não nutrirem expectativas com relação ao futuro. Algumas delas são anônimas que parecem não ter grandes dilemas existenciais ou simplesmente conflitos interiores; por esse motivo, as narrativas em que figuram soam superficiais. A temática do submundo francês assume, assim, outra feição: quase decorativa e, por isso, artificial.

Sintetizando o que se disse até aqui, as narrativas de *Dentro da noite* e *A mulher e os espelhos* são contos mais de idéias do que de ações, pois abordam a psicologia e o comportamento da vida mundana. As personagens desses livros são mostradas via narrador. A diferença fundamental entre os dois livros é que um acompanha o movimento do cronista que sai à rua (*Dentro da noite*) e o outro espelha as atitudes de um cronista de salão (*A mulher e os espelhos*), que se erige definitivamente como escritor mundano no livro de crônicas *Pall-Mall Rio*.

Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da china

Alcântara Machado também produziu livros de contos, como é o caso de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da china* (1928). O primeiro é constituído por onze narrativas que retratam a vida dos imigrantes italianos de São Paulo. São os contos “Gaetaninho”, “Carmela”, “O tiro de Guerra n.35”, “Amor e sangue”, “A sociedade”, “Lisetta”, Corinthians (2) vs. Palestra (1)”, “Notas biográficas do novo deputado”, “O monstro de rodas”, “Armazém Progresso de São Paulo” e “Nacionalidade”. “Gaetaninho”, “Carmela” e “Lisetta” foram publicados anteriormente no *Jornal do Comércio*.

Com *Brás, Bexiga e Barra Funda*, aparece um novo personagem na literatura brasileira: o ítalo-brasileiro. Interessado em mostrar as camadas populares, Alcântara Machado freqüentemente situa suas narrativas nos bairros operários de São Paulo, na época habitados, em grande parte, por imigrantes italianos e seus descendentes. Surgiu, assim, na cena literária, o filho do carcamano, o “italianinho”, como o povo passou a designar, saborosamente, o novo “mamaluco”. Essas personagens compõem o proletariado e o pequeno comércio — a massa da torcida do Palestra Itália Futebol Clube. Gaetaninho é

filho de operário e mora no Brás; Carmela é uma costureirinha; Nicolino Fior D'Amore, barbeiro; Rocco, jogador de futebol; já Natale Pienotto, proprietário do Armazém Progresso de São Paulo, muda-se para a Barra Funda, onde inicia sua ascensão social, cujo ponto máximo é a Avenida Paulista...¹⁰

Na obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*, a maioria das personagens é de nível social e econômico baixo (Carmela, por exemplo, é uma costureira que mora em uma casinha de vila operária). Em *Lisetta*, da mesma obra, observa-se distintamente a pobreza que caracteriza o cotidiano da família Garbone: "O resto da gurizada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensório de barbante) reunido na sala de jantar sapeava de longe".¹¹

Já *Laranja da china* compõe-se de doze narrativas curtas, que são: "O Revoltado Robispiere", "O Patriota Washington", "O Filósofo Platão", "A apaixonada Elena", "O inteligente Cícero", "A insigne Cornélia", "O mártir Jesus", "O lírico Lamartine", "O ingênuo Dagoberto", "O aventureiro Ulisses", "A piedosa Teresa" e, por fim, "o Tímido José". Nessa obra, Alcântara Machado parece ter o intuito de ridicularizar o paulista, expondo seus defeitos. Aliás, comentando a obra de Juó Bananére, Alcântara elogia a capacidade que esse autor tinha de explicitar o burlesco das situações e pessoas: "Com Juó Bananére o ridículo das coisas e dos homens ganhava um colorido gritante que o fazia percebido pelos olhos ingênuos."¹²

O objetivo do autor em *Laranja da china* — o de satirizar — está implícito no próprio nome da obra, inspirado na brincadeira popular com o Hino Nacional brasileiro. Como comentou Andrade Muricy em *A nova literatura brasileira*.¹³ "O título diz tudo. A paródia popular do Hino Nacional contém a onomatopéia 'Laranja da china' para indicar o movimento da imperativa anacruze-appogiada com que o Hino começa".

Nos contos que integram *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*, predomina a São Paulo dos bairros populares, das pequenas casas comerciais — quitandas, barbearias, armazéns — com sua população já mesclada ao elemento italiano. Ou a vida doméstica e de trabalho dos funcionários e comerciantes de classe média; ou, nas ruas, nas praças, nos parques, perambulando, tomando ônibus e bondes, os habitantes dos bairros distantes, ou os das cidades do interior em passeio pela capital, hospedando-se e comprando nas imediações da Estação Sorocabana — presas fáceis de vigaristas e malandros.¹⁴

Mulheres da paulicéia

Em boa parte das narrativas curtas de Alcântara Machado, a personagem feminina cumpre um papel importante. Um exemplo é o conto *Corinthians (2) versus Palestra (1)*, em que a personagem feminina Miquelina assiste a um jogo de futebol interessada, na realidade, num dos jogadores, ou em dois, pois o ex-namorado e o atual pertencem aos times que se defrontam — é a vitória no jogo, aliás, que vai decidir a sua escolha. Miquelina não quer saber qual das equipes vencerá; sua atenção está voltada para a atuação de seus dois pretendentes. Por essa razão, muda de namorado influenciada pelo resultado do jogo: “— Diga uma cousa. Iolanda. Você vai hoje na Sociedade? /— Vou com o meu irmão./ — Então passa por casa que eu também vou./ — Não!/ — Que bruta admiração! Por que não! — E o Biagio?/ — Não é de sua conta.”¹⁵ Já *Amor e Sangue* é particularmente digno de nota por seu desfecho — o assassinato de uma moça operária ítalo-brasileira (Grazia) pelo namorado. O elemento central dessa narrativa é o crime: a personagem

Nicolino Fior D'Amore mata a namorada que o abandonou — crime passionnal dos mais comuns entre os registrados pelas reportagens policiais da época.

As narrativas de Alcântara Machado falam da vida do imigrante italiano em São Paulo (*Brás, Bexiga e Barra Funda*), ou, como veremos a seguir, das contingências da vida do brasileiro de classe média (*Laranja da china*). Esse último¹⁶ é considerado por alguns críticos uma obra mais satírica do que outras publicadas pelo autor: “Sua obra satírica está mais em *Laranja da China* que em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, seu melhor livro.../ *Laranja da China* é uma galeria de caricaturas. Todo o que participa da miúda vida quotidiana tem lá o seu retrato”.¹⁷

Talvez a figura feminina mais forte na obra de Alcântara Machado seja Mana Maria, da obra homônima. A personagem Mana Maria possui uma índole tão dominadora que chega a anular as demais personagens. Quando sua mãe morre, logo no primeiro capítulo, assume praticamente sozinha a responsabilidade da casa; até ao pai impõe sua índole obstinada. *Mana Maria* é a obra mais bem estruturada do escritor paulista no tocante aos componentes da construção da narrativa. Pode ser considerada, também, a sua criação mais complexa em termos de personagem feminina, pois há aí um maior aprofundamento psicológico. O universo da prostituição também se faz presente na obra de Alcântara Machado. Em *Mana Maria*, por exemplo, acham-se algumas cenas desse ambiente, que era freqüentado não só por homens do povo, mas também por paulistanos de ascendência ilustre, descendentes de bandeirantes que resistiram à decadência:

*Vou-me embora, estou me sentindo mal.
Albertinho quis retê-lo pelo braço, ele se desvencilhou brutalmente,
atravessou a rua, dobrou a esquina, passo apressado, quase correndo.
Sentia uma precisão de chorar. Um homem como meu papai com uma
vagabunda no colo. É impossível. É impossível. Mas então ... Meu Deus é
impossível, papai, papai num bordel. Mas então... O pensamento dele
ficava suspenso. Mas então ...*

(...) A que horas ele voltaria? Passaria a noite no bordel? Abanava a cabeça. Pensou: meu pai na putaria. Não. Não era bem isso. Que coisa besta. Sorriu por dentro. Chorou. Apagou a luz, se jogou de novo na cama. Mas não dormiu. Vinha o pensamento perverso, ele expulsava com outro mais perverso ainda e sofria. (p.114) (grifo nosso)

É esse mesmo ambiente de prostituição do início do século que encontramos em *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, obra que nos ajuda a visualizar melhor esse universo retratado por João do Rio e Alcântara Machado. Tácito tenta mostrar as mudanças que se registravam nas novas formas do *consumo de prazer* em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Segundo Margareth Rago, a prostituição deixava de ser timidamente praticada em algumas casas reservadas, para ser incorporada em outra dimensão capitalista: “Portanto, participar do submundo da prostituição na São Paulo das décadas iniciais do século podia não ser uma experiência apenas negativa e imoral como sugere a imprensa do período. Para muitos homens de destaque no mundo da política e das finanças, a companhia da meretriz preenchia seus anseios de ser admirado pela virilidade, pela capacidade de conquistas amorosas, por um certo donjuanismo, que levava a contabilizar, nas conversas com amigos, as vitórias obtidas — prática que se manteve mal inalterada até há poucas décadas”.¹⁸

Talvez fosse essa mentalidade descrita por Rago a razão da procura por prostitutas. Pelo menos é o que se pode inferir do seguinte fragmento da *Madame Pommery* de Hilário Tácito:

O cliente, por curiosidade, por imitação, por tentação, ou por isso tudo, tocava a campainha por volta da meia-noite, depois do espetáculo no café-concerto, donde trazia na cabeça imaginações lascivas com alguns vapores alcoólicos não poucas vezes. Sabido é que estas duas cousas, cada uma per si ou ambas juntas, são motivo suficiente para tirar a um cidadão noturno a boa intenção de voltar para a casa pacatamente. Vá isto para explicar o toque da campainha; e, se não for bastante e concludente, esperem um pouco, sem esquecer, por ora, que cada um

pode fazer o que quiser, sem dar satisfações a ninguém, contanto que pague e que não lese o próximo.

A campainha retinia lá dentro e logo se mostrava, abrindo o postigo, o focinho do porteiro com o boné na cabeça, a farejar pela cara a idoneidade da visita. Cumprida essa formalidade, abria-se a porta; e a própria Mme. Pommery adiantava-se risonha, atenta e mesurosa, a receber na entrada o visitante.

Este defrontava uma escadaria estreita de madeira que subia para o andar superior, onde ficavam as numerosas celas das alunas — câmaras vulgares de “comércio” amoroso, com o clássico pára-vento a um canto para os mistérios da higiene, única cousa que ali se esconde, como a cozinha das habitações; mobília de canela, espelho no armário, guanaco ao pé da cama, tudo à claridade vermelha da lâmpada de abat-jour, de luz sanguínea que entorpece a vista e esfuma o colorido.¹⁹

A cidade de São Paulo, na época retratada por Tácito — e por Alcântara Machado —, possuía também casas de prostituição equipadas para receber freqüentadores ilustres. As “cortesãs de luxo” muitas vezes destituíam as verdadeiras esposas no mundo do prazer. Não era, portanto, apenas o Rio de Janeiro que se aventurava nas novidades da *Belle Époque*; São Paulo igualmente amou o requinte, o prazer e o luxo importados da Europa, principalmente da França. Ao lado desses amores extraconjugais, proliferavam ainda outros “vícios urbanos”: a jogatina e a bebida.

Retornando a Alcântara Machado, outra personagem feminina de destaque em sua obra é tia Carlota, de *Mana Maria*. Trata-se de uma mulher que dá extrema atenção a coisas sem relevância, como não poder comprar um vestido novo. Carlota tem um “quê” de “mulher perigosa”: “Sabem o que o doutor acaba de me confessar? / Doutor Samuel ficou uma pinóia./ Acredita ainda no teu amor e uma cabana!/ Ninguém achou graça. E o mal-estar voltou. O médico passou a odiar tia Carlota. Uma leviana. Uma mulher perigosa. Naturalmente tinha amantes. Ou então era dessas que de repente cortam a ponte que elas mesmas lançam” (p.144). Carlota, em alguns momentos, chega a ser caricata, certamente provocando risos no leitor. É uma personagem que não tem opinião própria, como é

possível conferir na passagem a seguir: “Enquanto a sobrinha punha o chapéu (foi um segundo), calçava as luvas (nem arranjava o rosto), Tia Carlota aprovava a resolução da sobrinha: / — Você quer saber de uma coisa? Você tem toda a razão. É um bocó de mola. Quer dizer: todo metido a sebo, falando difícil, teimoso (eu gosto de homem teimoso), mas um bocó. Depois, feio! Parece um sapo. Papapá, papapá, papapá, minha senhora pra cá, minha senhora pra lá, medicina é sacerdócio, família é não sei quê, não vai não” (p.152).

O leitor poderá notar aqui que as personagens da obra de Alcântara Machado, diferentemente das de João do Rio, falam numa linguagem que lhes é própria e movem-se perante o leitor sem que o narrador explique quem está falando. É a partir da ação dessas personagens que conhecemos suas características — o narrador desaparece por completo em alguns momentos, assumindo o papel de observador entre os diálogos, que são, na maioria das vezes, diretos. O ponto de vista, em todas as narrativas, é de terceira pessoa.

É possível afirmar que os autores em estudo tinham o olhar voltado para os eventos diários (sociais, políticos, culturais etc.) da vida de um modo geral. Olhar esse equipado com “lentes” específicas, a fim de anotar esses fatos, descrevê-los e posicionar-se diante deles da forma mais objetiva possível. Tanto João do Rio quanto Alcântara Machado inspiravam-se nos fatos do dia-a-dia urbano, desde os mais corriqueiros, até os “de exceção”, como os crimes, que os jornais, ou eles próprios, registravam como notícia, transformando-os ao transportá-los para seus contos e crônicas. Alcântara Machado, do mesmo modo que João do Rio, retratava os tipos humanos das ruas. Em *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*, ele pretende formar uma galeria de tipos representativos da “Paulicéia”, sendo bastante forte a presença dos imigrantes italianos e seus descendentes, bem como de componentes das classes trabalhadoras.

¹ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – Uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.130.

² RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: catálogo bibliográfico: 1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento geral de documentação e informação cultural, Divisão de editoração, 1994.

³ RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

⁴ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: catálogo bibliográfico: 1899-1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento geral de documentação e informação cultural, Divisão de editoração, 1994.

⁵ RIO, João do. *Três peças teatrais*. Lisboa, Portugal-Brasil, s.d. É a obra em que se encontra o texto dramático *Encontro*, peça em um ato, encenada em setembro de 1915.

⁶ MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.246.

⁷ RIO, João do. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor.

⁸ RIO, João do. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

⁹ Em alguns textos publicados em jornais e revistas da época contemporâneos a João do Rio, acham-se discussões sobre a condição da mulher. Em *Revista Feminina* (São Paulo: ano VI, n.62, julho de 1919), foi possível observar que tratam de diversos temas relacionados à figura da mulher, como propagandas sobre vestuário feminino (“*Mappin Stores — Acabamos de receber uma grande remessa de roupas de baixo para senhoras; em tecido de Malha de Seda*”); direitos das mulheres (um artigo escrito por Augusto de Lima — da Academia Brasileira); como cuidar dos filhos; a “arte doméstica” (como fazer cestinhos ornados e até chapéus); arte culinária (“O menu de meu marido”); o voto feminino, etc. Bastante interessante é uma seção chamada *Jardim Fechado*, reservada à publicação de artigos das mulheres leitoras dessa revista: “Nesta secção publicaremos pequenas comunicações de nossas leitoras, bem como produções literárias que não excedam de 30 linhas em prosa e de 14 em verso. É nosso intuito desenvolver assim o gosto literário entre as leitoras e facilitar-lhes uma correspondência útil e interessante. As produções literárias deverão ser assinadas, sem o que não serão publicadas”.

Já na revista *O Mez* encontram-se textos sobre atrizes de teatro (com suas fotografias) que estavam no Rio de Janeiro (Tina di Lorenzo, Maria Pinto, Maria de la Salette, Zulmira Ramos, Henriette Roggers, Marthe Mellot e Carmem Cardoso) e também um escrito sobre as influências da moda no Rio de Janeiro, escrito por Araújo Cunha (“Através da moda”): “(...) irei tratando em sucessivos artigos dos assuntos mais importantes que se agitam no terreno da moda feminina, noticiando ao mesmo tempo as últimas novidades, as mais belas criações dos grandes mestres da costura, mostrando as vantagens e desvantagens que poderão trazer para as nossas graciosas leitoras o seu uso, nunca descuidado, já se vê, de encarar a moda sob o ponto de vista artístico, o único que poderá admitir como racional e ao mesmo tempo belo e imprevisível”. Quero enfatizar aqui que esse material é rico em ilustrações, textos críticos, comentários e análises sobre o papel da mulher na sociedade daquele tempo. Revelam quais eram as principais preocupações femininas; falam da mulher culta, da mulher “do lar”, da mulher *cocotte*, da mulher atriz, e sobre como elas se vestiam; discorrem sobre os “bons hábitos” a serem cultivados pelas mulheres; discutem, enfim, as mudanças pelas quais passava a condição feminina naquele período.

¹⁰ BARBOSA, Francisco de Assis. *Nota sobre Antônio de Alcântara Machado*. In: MACHADO, Alcântara. *Novelas Paulistanas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1961, p.13.

¹¹ MACHADO, Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. In: Op. Cit., p.85.

¹² *Juó Bananére*. Cavaquinho e Saxofone. p.258.

¹³ ANDRADE MURICY, J. Cândido. *Antonio de Alcântara Machado*. In: *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1936, p.223-231.

¹⁴ LARA, Cecília de. *Antônio de Alcântara Machado: Experimentação modernista em prosa*. São Paulo: Tese de Livre-docência – USP, 1981, p.70.

¹⁵ *Ibid*, idem, p.90.

¹⁶ MACHADO, Alcântara. *Laranja da China*. In: — . *Novelas Paulistanas*. 7.ed Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981, p.50.

¹⁷ *Em memória de Antonio de Alcântara Machado*. Pocaí, 1936, p.67. (Francisco de Assis Barbosa).

¹⁸ RAGO, Margareth. Op. Cit., p.187.

¹⁹ TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1997, p.92.

IV. Ensaio uma tipologia das personagens femininas

João do Rio: sedutoras e misteriosas

João do Rio é um dos mais significativos representantes da literatura dita “decadente” no Brasil, ou seja, daquela literatura cujos temas característicos, *grosso modo*, são as perversões sexuais, o artificialismo, o egoísmo, a curiosidade mórbida pelas coisas misteriosas e o prazer das sensações raras. Assim, elejo para análise algumas personagens femininas que podem ser consideradas tipicamente “decadentes”, geralmente mulheres belas, inteligentes e extremamente sedutoras, porém interesseiras, dissimuladas e perigosas. São personagens que em muito se assemelham à figura da *femme fatale*: tipo de mulher envolvente e, freqüentemente, “indecifrável”. É essa figura tão conhecida do decadentismo e representada, sobretudo, pela personagem Salomé, de Oscar Wilde.

A temática das mulheres galantes era uma novidade urbana, vinha de fora do País, principalmente da França e da Inglaterra, como uma das muitas imagens paradoxais da civilização.

Pode-se dizer que foi Wilde quem acabou por fixar a lenda do horrível amor de Salomé — a mulher fatal por excelência, de idéias sinistras e atração por todas as coisas corruptas e impuras. Oscar Wilde transformou-a num mito para os escritores do fim do século. Inclui-se, entre esses escritores, João do Rio, que em *Crônicas e frases de Godofredo Alencar* deixa clara sua fascinação por Salomé: “eu fora sempre muito precavido contra a sedução literária da princesa Salomé. Depois de fazer perder a cabeça de João Batista, naquele episódio tão abreviadamente contado em dois evangelhos, essa menina árabe, há seis séculos pelo menos, alucina artistas do pincel e da pena. (...) a princesa da Judea tornou-se a minha obsessão. Eu precisava encontrá-la, eu precisava ouvi-la!”¹ Salomé foi, assim, a musa do decadentismo, por ter sido a mulher fatal que, com

sua dança sedutora, convenceu o rei Herodes a entregar-lhe, em uma bandeja de prata, a cabeça decapitada de João Batista. E é essa mulher fria, calculista e perversa que João do Rio tão bem retratou em muitos de seus textos.

Segundo Gentil Faria, no livro *A presença de Oscar Wilde na “Belle époque” literária brasileira*,² João do Rio “é o maior divulgador do texto de Wilde. São inúmeras as referências que ele faz à peça (“Salomé”) ao longo das suas várias obras. A figura da bailarina sanguinária constituiu-se numa verdadeira obsessão para o cronista”.³ O próprio João do Rio diz sobre seu interesse por Salomé: “Já andei pelos museus a espiar a aparição de Salomé e colecionei cinquenta e três *Salomés*.”⁴

A exagerada admiração de João do Rio pela Salomé wildeana provocou reações satíricas por parte de alguns de seus desafetos. O soneto transcrito abaixo representa bem a imagem que ele angariou por divulgar com um fascínio incomum o texto de Wilde:

*Ó Salomé de Wilde
Traz o prato,
Que te queremos dar neste soneto
A cabeça do nédio literato
João do Rio ou aliás Paulo Barreto.*

*Dernier-cri no trajar, smart no trato
Inimigo do gênero obsoleto,
Faz entre os novos grandes espalhafatos
Por escrever ... em português correto.*

*Obras em profusão já tendo escrito,
Desde o estilo mais grave ao mais garoto,
Das “Religiões do Rio” estuda o rito.*

*Da cavação da imprensa é um bicho astuto:
Chegou, viu, escreveu, caiu no gotto;
E ei-lo a buscar da glória o cocuruto.⁵*

Vê-se que o texto, ainda que em tom de ironia, revela algumas características do estilo da “belle époque” brasileira, como, por exemplo, o uso de expressões estrangeiras: “dernier cri, “smart”.

Em seu livro *Salomé en la Literatura*,⁶ Cansinos-Assens assim explica a figura da Salomé:

La Salomé de Wilde no es ya la hija de Herodías, sino un símbolo eterno y espantoso, la encarnación de la mujer ó mejor aún de ese pavoroso misterio, la virgen, operado artísticamente en el sentido de las más escuetas y despiadadas interpretaciones biológicas. Su crueldad es crueldad de virgen, su lascivia es lascivia de virgen, fría como la de los incubos. Su inocencia virginal acaba de completar su anádrica figura. Para comprender todo lo que Wilde, inconscientemente acaso, puesto que, según parece, sólo aspiró á representar la Lujuria, ha cifrado en esta figura de Salomé, sería preciso seguir un curso severo de hermenéutica sexual. La Salomé de Wilde, con gesto agravado de obscuras y pravas intenciones por el poeta británico, nos pone en relación, mediante el nexo de la monstruosidad virginal, con el mundo de las aberraciones genésicas, explorado por el gran almirante de las aguas turbias, serenísimo marqués de Sade y por su ayudante, el cantor de la rara Venus de las pieles. (p.45)

La Salomé de Wilde es, en mi concepto, la alegorización de la crisis de nubilidad de la efébrica danzarina, la transfiguración literaria de los estados de angustia suscitados por la androginia temporal de la virgen, la dramatización de su gran curiosidad, de su temor, su despecho y su anhelo vindicatorio ante la presentida amenaza del dios amigo de Dionysos. (p.46,47)

O caráter misterioso, mágico e perverso de sua personalidade resume, assim, a mulher fatal, reverso da mulher romântica — insubmissa. As *femmes fatales* são personagens sadomasoquistas e insensíveis aos sentimentos dos homens. O mistério criado em torno da psicologia feminina acaba acentuando ainda mais o caráter agressivo e dominador representado pela mulher fatal. Caracterizada pela insensibilidade diante do amor ou, melhor, pela perda da capacidade de amar, é esse o tipo de mulher que se encontra nas narrativas de João do Rio. Nessas personagens, a beleza física muitas vezes



The Stomach Dance, por Aubrey Beardsley (1872-1898)

contrasta com a índole imoral ou malévola de que são dotadas. Não por acaso, esse atributo compõe-se tanto de traços demoníacos quanto angelicais.

A mulher fatal

Estreitando o foco de visão sobre as figuras femininas de João do Rio, encontraremos bons exemplos de mulheres fatais, como Irene de Souza, Maria de Azevedo (a Chilena), Miss Glayds Fire, Zulmira de Sales e Elsa d’Aragon. Essas mulheres impõem, por meio da sedução, suas vontades e desejos. São essas mulheres que constroem as armadilhas, que distribuem as cartas do jogo. Os homens são facilmente manipulados por elas. Desdobrando-se em artifícios, dão aos homens a ilusão do poder, mas o fazem apenas para conquistá-los, atingindo o objetivo desejado e, por vezes, transformando-se em mulheres importantes e respeitáveis.

Irene de Souza

A narrativa “Uma mulher excepcional”, de *Dentro da noite*, retrata os amores misteriosos da bela atriz Irene de Souza, mulher que tem o poder de encantar todos os homens — uma típica mulher fatal. Ela recebe tantas cartas apaixonadas que as ignora, sequer as lê; caso leia uma delas, é para debochar de seus apaixonados, que só escrevem tolices... A história tem como ponto de partida a curiosidade do narrador a respeito de uma inesperada viagem da bela Irene de Souza à Europa, cujo possível motivo seria um grande amor.

A personagem Irene de Souza exerce a profissão de atriz e sua principal característica é a capacidade de sedução, a origem desconhecida (fonte de fofocas e

malícias) e o fato de ser sustentada por Agostinho. Suas particularidades vêm do caráter excepcional de suas qualidades de mulher sedutora e conquistadora, as quais excluem toda espécie de envolvimento pessoal. O narrador descreve a personagem de maneira muito simplificada, o que faz dela mais um *tipo* de mulher do que uma *individualidade* feminina: “Irene de Souza! Que legenda e que beleza! Os inimigos asseguravam-na apanhada como criada de servir perto de um quartel para os lados de S. Cristóvão; outros diziam-na filha de uma família muito distinta do Sul. Ao certo porém ninguém sabia senão aquela aparição brusca no teatro, bela como a Vênus de Médicis, a arrastar nos decadentes tablados cariocas vestidos de muitos bilhetes de mil, criados pelo Paquin e pelo Ruff.” (p.223-224)

O narrador-personagem dessa narrativa não se identifica; apresenta as personagens, descreve situações e emite pontos de vista; no início, parece descrente da fidelidade de Irene a Agostinho Azambuja (empreiteiro que financia a ascensão da protagonista). Contudo, é justamente essa visão desconfiada que faz o leitor acreditar na fidelidade e na excepcionalidade de tal fato. O narrador inicia a história com as opiniões do senso comum sobre a peculiaridade de Irene de Souza não ter um grande amor, apesar de todas as suas qualidades.

O conto se passa no salão da protagonista e na rua. Digna de nota é a decoração luxuosa do referido salão: “Era o salão de Irene de Souza, o salão em que a esplêndida atriz fundira o confortável inglês com o luxo do antigo, (...) por cima das mesas, por cima dos móveis, nos porta-bugigangas de luxo, marfins orientais, esmaltes árabes, estatuetas raras, fonografias com dedicatórias notáveis.”(p.223) (Grifos nossos).

No começo da narrativa, há o recurso à gradação, como que para estimular a curiosidade do leitor com promessas de um enredo emocionante: “— Está a brincar! / —



Salome's Dance, por Gustave Moreau (1826-1898)

Sério. É irrevogável. Preciso um pouco d' ar, um pouco de descanso, de repouso, de sossego" (p.223). As palavras grifadas parecem indicar que a personagem que detém a fala (Irene de Souza) aos poucos se vai acalmando para iniciar sua história; em contrapartida, o interlocutor que a ouve, e, é claro, o leitor, ficam cada vez curiosos quanto ao teor do relato. Na verdade, o emprego de gradações (geralmente, num crescendo de intensidade) é um artifício bastante freqüente na obra de João do Rio.

A narrativa, então, vai se construindo por meio da descrição do caráter enigmático e forte de Irene de Souza, que suscita, entre outros sentimentos, rancor, inveja e admiração entre as pessoas: "(...) e por vingança afirmaram que seus dentes como seus sapatos eram feitos em Paris, emprestaram-lhe instintos perversos, e foi célebre a frase de um jornalista desprezado: De pé é a Vênus de Médicis, deitada é a Vênus Andrógina" (p.224). Irene de Souza, segundo a lenda que se havia criado em torno dela, fora "fabricada" por Azambuja: "esse homem vulgar, possuído de uma paixão devoradora, agarrara uma pobre rapariga no mais reles alcouce e fizera-a uma obra sua para dominar a cidade, uma mulher perfeita, falando quatro ou cinco línguas, conhecendo música, vibrante d'arte e de elegância que é a arte de ser a tentação" (p.225). Muitas atrizes de teatro dessa época eram consideradas (e geralmente o eram) mulheres independentes, de vida livre e de muitos amores. Passavam a impressão de serem infiéis a seus protetores e uma ameaça à fidelidade de homens comprometidos, daí a inevitável associação com a palavra "tentação". Irene de Souza, porém, é uma atriz bela e tentadora, mas parece fugir à regra no que concerne à lealdade nos relacionamentos amorosos. A personagem Azambuja tem essa convicção: "— Minha filha, já não estou na idade de satisfazer os caprichos de uma mulher. A Irene quem a fez tal qual é fui eu. Vivo do orgulho que ela me dá. É o meu chic./ — E se trair?! — Tem bastante espírito para o não fazer (...) / Mas isso é que

ninguém concebia: a Irene sem enganar o Azambuja. Afinal era uma rapariga de vinte e cinco anos, um verão ardentíssimo, uma beleza que chamava paixões!” (p.225). A própria Irene explica sua indiferença ao amor: “Deve compreender que seria muito parva se fosse perturbar a minha vida e a beleza que vocês proclamam com uma paixão. Ora só a paixão poderia influir. Essa não veio, não vem, e não virá. Conheço os homens” (p.226).

Quanto à voz narrativa, vão-se intercalando diálogos de que participam o narrador, Irene de Souza e as personagens secundárias. O narrador faz digressões sobre a vida passada numa espécie de *flash back* “ — Iréne? Amantes não ... A Iréne procura alguém de quem o Azambuja não tem ciúmes. Lembrar-te da frase do Gomide? / A legenda foi mesmo tão espalhada que súbitas ternuras apareceram, e alguns camarotes eram insistentemente ocupados pelas mesmas damas nas noites das suas representações, e vários convites surgiram para tê-la na companhia de senhoras ilustres bem cotadas. / — És uma criatura imperfeita, disse-lhe eu um dia. — Por quê? — Porque não amas o amor” (p.226).

A narrativa trava uma discussão sobre a psicologia feminina, sobre o mito da feminilidade da mulher fatal. Para realizar tal estudo, o narrador faz uso de uma técnica muito usada na construção da narrativa policial, a forma de investigação/interrogatório. Tal artifício contribui significativamente para o clima de mistério estabelecido desde o início da narrativa, adiando para o desfecho o esclarecimento do “enigma” sobre a fidelidade de Irene de Souza a Azambuja.

O narrador parte do clichê de que a alma feminina é um mistério, mas significativamente descreve Irene de Souza, a certa altura da narrativa, como uma “Diana à caça”. Essas imagens constituem, talvez, as “pistas” sobre a fidelidade ou não de Irene a seu protetor. Graças ao recurso a uma técnica da narrativa policial, cria-se um clima de suspense que acaba enriquecendo o texto e reforçando os “argumentos” do narrador-

personagem expostos nessa espécie de “tratado” sobre a fidelidade (ou infidelidade) das mulheres fatais.

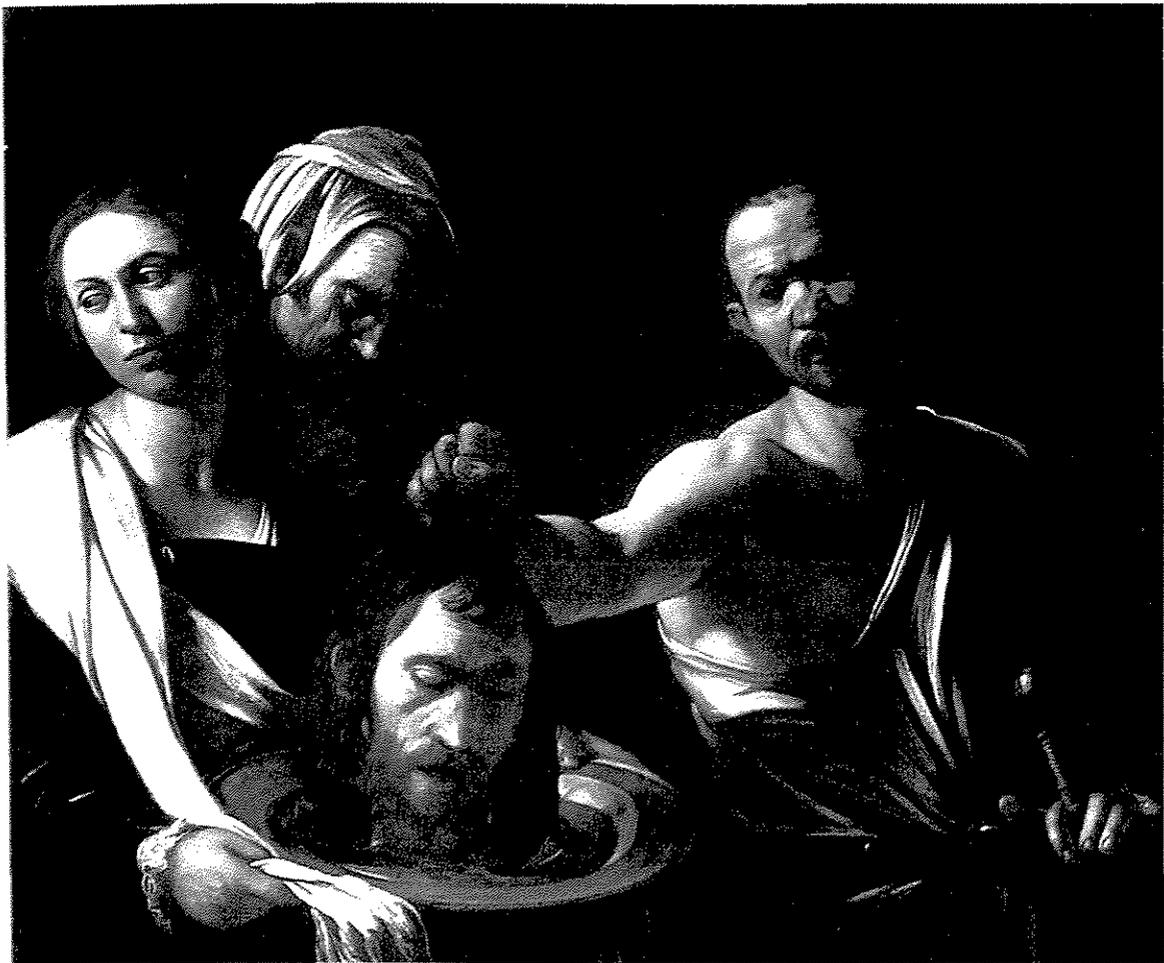
Em geral, nas narrativas de João do Rio a ação é monótona, variando apenas a maneira como a história é narrada — o interrogatório, por exemplo, como no caso de “Uma mulher excepcional”. Pode-se dizer que há mesmo uma total ausência de ação em suas narrativas. O assunto é fútil, as personagens freqüentam ambientes sofisticados e artificiais, que só adquirem alguma vivacidade por meio dos diálogos e do tom irônico das falas.

Viu-se que a forma escolhida pelo narrador para contar a história de Irene de Souza imprime um ritmo mais ágil à narrativa. Ritmo esse que é suspenso momentaneamente, quando o narrador-personagem desconfia dos motivos de uma viagem repentina da protagonista: “(...) tínhamos aceitado o caso como definitivo. (...) De modo que aquela partida brusca, após o seu último sucesso agradável numa comédia inglesa, era de desnortear. Ao saber a resolução pelo velho Azambuja na rua, eu tomara um tilbury, interessado como diante da saída de um ministro, e estava ali interrogando-a (...)” (p.227) (Grifo nosso). A viagem à Europa de Irene de Souza torna-se, portanto, um motivo para o narrador retomar as investigações sobre sua fidelidade. Por intermédio de um esquema de perguntas e respostas vai tentando solucionar definitivamente o caso, como se percebe nos trechos que seguem: “— Mas por que partir Iréne? / — Porque é preciso. /— Uma briga com o Azambuja? Não? Aquele ataque da Suzanna Serny? Também não? Então? Querem ver que afinal tem uma paixão?” (p.227). O “inquérito” vai seguindo dessa maneira, até a conclusão de que Irene era realmente fiel a Azambuja: “Eu compreendia a futilidade, a tolice, a miséria lamentável dos homens, diante da sedução de Vênus Vingadora, da Vênus

que não se entregara nunca, e era honesta sem amantes, sem crimes sem calúnias ...” (p.231).

A narrativa usa, pois, de duas “molas-mestras” para prender o interesse dos leitores: a curiosidade (e então?) e o mistério (por quê?). Em outras palavras, emprega para tal fim artificios da narrativa policial clássica (isto é, a que dá ênfase ao enigma): a história começa com um mistério (a fidelidade ou não de Irene de Souza a seu protetor). Tal mistério suscita a curiosidade e vai sendo revelado aos poucos, retardando tanto quanto possível a solução, de modo a manter constante o interesse do leitor.

Quando a “investigação” finalmente chega ao fim (aliás, de modo inesperado), uma outra personagem aparece para revelar a verdadeira história sobre a fidelidade de Irene de Souza. Trata-se de Justino Pereira, um velho cético, que surge como uma espécie de “guia” em diferentes oportunidades, participando até mesmo do enredo de outras narrativas de João do Rio. A solução fornecida por Justino Pereira diverge totalmente da encontrada pelo narrador-personagem: “— Ora fantasia! Não me vai dizer que Irene tem amantes. / — E se disser que tem mesmo uma espécie de gigolô, a quem sustenta? / Indignado, como se fosse uma questão de honra pessoal, estaquei. / Sr. Justino Pereira, nada de calúnias. Irene está acima de maledicência. O senhor calunia e é incapaz de nomear tal gigolô. / — Oh! Filho, fez Justino a sorrir. Soube-o por acaso, não tenho que guardar. (...) chama-se Victorino Maesa” (p.233). Por intermédio dessa conversa, o leitor descobre a existência do suposto amante de Irene de Souza: um “lindo rapaz, corpo de esgrimista, olhos devoradores; nasceu em São Paulo e partiu há dois meses para a Itália” (p.233). O leitor, portanto, é surpreendido ao final da narrativa pela revelação de que Irene de Souza não difere das outras mulheres, tem um “segredo simples” — um amante. O surgimento de uma outra solução, inopinada, para o “caso” de Irene de Souza evoca um



Salome with the Head of the Baptist, por Caravaggio (1571-1610)

artifício que será muito usado mais tarde pela mais famosa escritora de romances policiais clássicos, Agatha Christie: a reviravolta na resolução do enigma, truque que consiste em ir “inocentando” o principal suspeito para no final confirmá-lo como culpado.

De qualquer maneira, a personagem Irene de Souza segue o estereótipo da mulher fatal: independente, enigmática, fria, dominadora — enfim, fascinante. Seu casamento com Azambuja é, na verdade, um sistema de trocas: para Irene, as vantagens encontram-se nas regalias financeiras e no respeito por parte da sociedade; para Azambuja, na inveja e na admiração por parte dos homens, que se encantam com a beleza de sua mulher e a querem possuir. Daí, talvez, o comportamento indiferente (não importa se falso ou verdadeiro) de Irene frente a seus admiradores. Daí, também, possivelmente, a confiança de Azambuja em que a esposa não se arriscaria a comprometer sua posição e/ou sua imagem frente à sociedade, tendo um amante ou deixando tal fato ser percebido.

Aqueles dois

Em “Duas criaturas”, que faz parte de *Dentro da noite*, a “mulher fatal” é Maria de Azevedo, conhecida também como Chilena. Muito bonita e sedutora, é mulher de Azevedo (cônsul do Haiti no Pará, ex-seringueiro e totalmente apaixonado por Maria). Extremamente dependente da presença de Chilena, Azevedo satisfaz todas as vontades da mulher, embora saiba que ela o trai. Isso se explica pela irresistível atração física que sente por ela, uma mulher belíssima, segundo a descrição do narrador: “À porta surgiu uma triunfal figura de Cére, com o cabelo cor de ouro e o verde olhar coado por umas negras pestanas de azeviche. O seu lindo corpo era como que modelado pelo vestido de Irlanda e rendas verdadeiras. Nos dedos afilados e tênues como as pétalas esguias dos crisântemos,

três ou quatro perolas rosas; nos lóbulos das orelhas, duas negras pérolas e por sobre a gola leve de rendas brancas um virginal colar de perolas. Acompanhavam-na um cachorrinho branco de neve, de focinho impertinente, e um cavalheiro baixo, gordo, cheio de jóias, enfiado n'uma redingote azul.” (p.63).

A história transcorre durante um jantar elegante, ocasião em que o Barão Belfort revela o passado amoroso da consulesa do Haiti. Tem-se como motivo do enredo a chegada de um casal (a Chilena e Azevedo) a um restaurante no qual estava um grupo de amigos. A curiosidade desses últimos pelo casal que entra impele o barão Belfort a lhes contar a história da bela Maria e seu marido Azevedo. O tom da fala do barão Belfort é mordaz, como se pode observar neste relato feito pelo velho *dandy*:

Azevedo foi seringueiro ou coisa que o valha. Precisamente voltara do Amazonas, esfomeado de mulher e cheio de dinheiro. Teve o deslumbramento diante da beleza que Maria tornava provocante. Tentou o assalto, deixou-se prender, pôr o freio, montar, esvaziar. A opinião geral — e aliás alegre, era que Maria arruinaria o marchante selvagem. A sorte porém de Azevedo era intensa. Quanto mais dava, quanto mais pagava, mais ganhava. Isso devia ter concorrido poderosamente para a paixão do animal, fetiche como todos os simples, e irritar Maria, inimiga dos pagadores como todas as boêmias. Azevedo empolgou-a inteiramente. Ela, até então Vênus vingadora, que arruína, arrasa, domina, de gênio voluntarioso, só encontrava uma satisfação: enganá-lo, trai-lo, roubar-lhe o corpo para o banquete dos esfomeados. Era uma performance entre a paixão cega e a raiva de fugir dessa paixão.”
(p.66)

Maria de Azevedo (a Chilena) constitui uma típica mulher fatal. Afinal, a *femme fatale* não é só a mulher que provoca a morte, mas também aquela que representa uma ameaça ao homem, na medida em que se transforma em “dona do seu destino”. São mulheres cujo poder de sedução pode levar à ruína os homens que por elas se deixaram envolver. Para elas, o homem só se torna interessante quando pode proporcionar *status*,

luxo e poder, pois o que elas almejam, antes de tudo, é uma boa posição social, nem que para isso tenham de abdicar do verdadeiro amor ou cometer alguma perversidade.

Observa-se na narrativa a presença de dois narradores: um deles aparece como uma personagem de nome desconhecido que está à mesa com seus amigos, apresenta as personagens e descreve as situações. O outro é o barão Belfort, velho dândi que conta praticamente toda a história do casal Azevedo a seus amigos ouvintes. A propósito, há um grande número de “ouvintes” nas narrativas de João do Rio. O narrador relata aventuras bizarras a um grupo de atentos e sedentos interlocutores — os quais são tão pouco ímunes a estranhezas quanto os protagonistas de tais eventos. Os ouvintes dessa história são um grupo de homens ricos, citadinos e estrangeiros que se divertem com a história de um homem que vem do Pará, um “caipira”, um “marchante animal”, que se apaixona por uma *femme fatale*.

Os episódios das narrativas de João do Rio são geralmente contados por uma personagem e/ou um narrador em gabinetes de dândis ou em mesas de restaurantes, como é o caso dessa narrativa, ambientada em um hotel de luxo: “O grande *hall* do hotel estava repleto. Pelas janelas semicerradas das cortinas brancas, entrava um vago perfume de violeta e de rosa. Lá fora, entre os tufos de verdura do jardim e o céu muito azul, devia esplender a pálida luz de um sol de inverno. As mesas, todas ocupadas e cintilantes de cristais, prolongavam-se até ao fundo... .” (p.61)

Retomando o enredo de “Duas criaturas”, vimos que Azevedo, homem rico e “esfomeado de mulher”, ficara encantado com a beleza da “Vênus Vingadora”. O tom com que se retrata Azevedo sobressai por seu “naturalismo”, descreve seus apetites sexuais como os de um animal no “cio”: “esfomeado de mulher”, “marchante selvagem”, “paixão animal”, “carne cada vez mais desejada”, “perdia a sua carne e a sua sorte”, “pobre bruto”

são algumas das expressões empregadas para se referir a ele. Ocorre, na verdade, que o relacionamento do casal tem um caráter essencialmente sexual: Azevedo precisa do amor carnal de Maria, que o concede ao marido, a fim de se beneficiar do dinheiro dele e, assim, poder ter suas aventuras. A dependência mútua os une, instaurada pelas necessidades de cada um (sexo, no caso de Azevedo, e segurança material, no de Maria). Dito de outra forma: mais uma vez o casamento, em João do Rio, aparece como uma instituição caracterizada pela troca de “favores”.

O que faz de Maria uma mulher fatal é o fato de ela não se contentar com as vantagens que obtém com o casamento. Embora o “contrato” matrimonial entre os dois implique submissão da parte de Azevedo e independência da parte de Maria, ela parece querer se vingar do marido, causando-lhe a ruína — o que evoca, de certo modo, a vingança de Salomé:

(...) E Maria viu que tendo despedido o Azevedo agora é que tinha a todo o instante na lembrança, sem poder fazer-lhe mal, sem poder vingar-se, quase a convencer de que o idiota era bom (...) / — Maria resignara-se?! — Para a obra da vingança, tornando-o epicamente ridículo. Não importava a pessoa, a questão era o ato. Ah! Eu imagino sempre, quando o meu egoísmo quer eternizar o amor, o desespero de um pobre ente sem poder livrar-se de outro que se molda e curva e dá tudo, e é passivo e é humilde ... / Há torturas, imperceptíveis à maioria dos mortais, que são dantescas. E nenhuma como essa em que o ambiente, a fatalidade, o destino forçam a vitória do mais fraco dando-lhe o que deseja, fazendo-o realizar o seu fim, impondo-o a outro corpo, a gozá-lo, a senti-lo, a palpá-lo. A grande desgraça do amor, a maior desgraça é essa porque laça ao mesmo horror duas almas. (...) E quando a levou para o Pará, a Chilena tinha a nevrose de enganá-lo. Ora, imaginem vocês, em Belém, terra pequena, onde o Azevedo tinha posição evidente! As denúncias anônimas choveram exigindo vergonha, mais pudor, mais brio. O grosso Azevedo lia e calava, porque, se revelasse uma palavra das cartas, Maria fechava-lhe a porta semanas e semanas. (...) (p.68).

Percebem-se, no trecho transcrito, algumas características do estilo usado por João do Rio: a ênfase e a gradação, como já vimos na narrativa anterior, procurando dar sempre

a impressão de intensidade. Essa última, aliás, não falta aos sentimentos — o amor carnal e a raiva vingativa — nutridos respectivamente por Azevedo e por Maria: “(...) Freqüentava-os por essa ocasião uma turba-multa de homens sem preconceitos e rapazes bem dispostos, que forneciam as traições ao Azevedo. Maria era uma pilha de nervos. Não resignara ao pobre cônsul; e a sua neurastenia explodia em desejo de humilhação e um desenfreado apetite de sedução. À mesa, fazia o cônsul levantar-se, ir buscar o seu leque ao seu segundo andar, para beijar o conviva, principalmente quando o jantar era a três. De outras vezes, marcava-lhe a hora de entrada: — preciso estar só. Apareça depois da meia noite (...)” (p.72). Cabe notar que a figura de Maria como símbolo sexual (mulher objeto de desejo e, ao mesmo tempo, “sujeito” de desejos insaciados) constitui um aproveitamento de uma característica do naturalismo, que assim persiste no decadentismo.

Ao que tudo indica, para a mulher fatal é inviável qualquer outro tipo de relação que não seja o relacionamento carnal, freqüentemente acrescido de interesses. E esse tipo de “amor” faz a diversão dos amigos do barão Belfort, que se diz condoído da situação do Azevedo: “Vocês riem! Eu afinal tenho pena. Esse homem ganhava rios de dinheiro, gozava de boas relações ... Julguei-o indigno. Não era. Era e é um ser que ama (...)” (p.72). A propósito, a diversão com o relato de histórias picantes parece ser um traço de comportamento da elite cidadina.

O narrador põe em relevo o desequilíbrio psíquico do casal, decorrente de suas obsessões: “(...) Maria é a alma envenenada, agrilhoadada a um corpo que detesta, desejando, no desequilíbrio de moral, a posição e o respeito; o Azevedo é o pobre bruto sacrificando tudo, a honra, o dinheiro, a vergonha, rastejando o ignóbil só para que lho consintam um pouco de amor pela criatura que lhe agradou os sentidos. E ambos desgraçados, desvairados, seguem a vida, com o sorriso no lábio e a vaga inquietação no

olhar febril” (p.73). Depreende-se da narração do barão Belfort que as duas personagens, embora tenham suas necessidades satisfeitas mutuamente, são atormentadas. Parecem, entretanto, incapazes de mudar tal situação, provavelmente porque suas necessidades são atendidas de uma forma ou de outra. Assim, porque sádica e atormentada, Maria corresponde à mulher fatal: sadomasoquista e insensível aos sentimentos dos homens.

Quanto à ação, em si mesma é um tanto monótona — o que no limite parece bastante contraditório em relação ao tema tratado: as “paixões”, os sentimentos exaltados e antagônicos de um casal. Isso talvez se deva à maneira pela qual tais sentimentos são narrados, num estilo com marcas do *art-nouveau* que faz o relato soar artificial. Esse artificialismo se acentua com o dandismo⁷ do modo de expressar-se do barão Belfort e com o exagero do estereótipo da mulher fatal, representado pela figura da obstinadamente vingativa e promiscua Maria de Azevedo.

A caçada

Em “Cleópatra”, de *A mulher e os espelhos*, encontramos uma outra versão de mulher fatal: Miss Glayds Fire, uma pequena morena de olhos verdes, excêntrica, de uma sensualidade terrível, magra, de aparência frágil e mórbida. Era mulher de Goldschmidt, diretor do “Trust Universal de Laticínios”. Esse velho rico lhe dava fortunas e a maior liberdade, mas jurava abandoná-la se ela o traísse. Essa narrativa centra-se também na morte dos apaixonados da bela Glayds Fire.

A afamada Rainha do Egito Cleópatra é uma das primeiras encarnações românticas da *femme fatale*. Mario Praz assim se expressa a respeito da soberba egípcia: “Cleópatra como um louva-a-deus, mata os machos que ama. (...)”. Conforme essa concepção de

mulher fatal, o enamorado (normalmente um jovem) mantém uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física, e ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, o louva-a-deus, etc. estão diante do respectivo macho: canibalismo sexual constitui aqui monopólio da mulher. Perto do fim do século, a encarnação perfeita desse tipo de mulher será Herodiade. Mas não será a única: Helena, a Helena de Moreau, de Samain, de Pascoli (Anticlo), estão próximas. Os mitos antigos, como a Esfinge, Vênus e Adônis, Diana e Endimione, também serão chamados a ilustrar essa relação, que se repetirá com tanta insistência na segunda parte do século.”⁸

Segundo Praz, a figura da Mulher Fatal encarna, em todos os tempos e todos os países, “um arquétipo que reúne todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias”.⁹ Digno de nota é o fato de os olhos das personagens sádicas do baixo romantismo serem, em regra, verdes.¹⁰ Não por acaso, portanto, quase todas as mulheres fatais de João do Rio têm olhos verdes, como Maria de Azevedo e Miss Glayds Fire.

Uma das “vítimas” dessa última é Raul Guimarães, atleta de 24 anos, líder de um grupo de rapazes nadadores que tinha como grande meta aprender a língua japonesa e lutar jiu-jítsu:¹¹ “Às onze horas estava de volta ao solar, e dormia até o outro dia, sem sonhos. Vivía na cidade, ausente da cidade e do mundo. Não lia jornal. Nem livros. Estava gordo, corado e feliz. A sua glória era falar o japonês e jogar o jiu-jítsu. No jogo, ninguém o vencía. Na língua, com a sua extraordinária vocação para aprender idiomas estrangeiros, o professor assegurava que ele falava melhor do que o ministro do *Mikado*” (p.107). Outras personagens dessa narrativa são o professor de japonês, Justino Gouveia (rapaz acostumado às damas das pensões), o narrador-personagem (não identificado) e Oscar Benevenuto (um dos amantes de Glayds Fire).

Como várias outras personagens femininas de João do Rio, Glayds Fire tem um temperamento dominador e aparenta ser leal ao marido: “O velho ricaço dava-lhe fortunas e a maior fidelidade. Apenas, ao que se dizia, dera a sua palavra de honra que a abandonaria quando soubesse ser enganado. Glayds conversava com muitos rapazes, denominava nos *clubs* Goldschmidt de *Cold-meat*, trocadilho que não deixava dúvida acerca da frieza incapaz do amante. Mas era fiel. Todos esses inumeráveis rapazes, fortes, bonitos, bem dispostos, que parecem trafegar à avenida, à disposição das damas, como taxímetros de satisfação carnal, não se atreviam à vanglória de se dizerem conquistados por ela” (p.108). Corriam, embora, “burburinhos” sobre a infidelidade de Glayds Fire. Ressurge, pois, a questão do adultério, da traição, cometida por essas belas mulheres contra seus apaixonados esposos. Nessa narrativa, porém, o marido figura como uma pessoa “fria” e distante, que faz exigências para manter o seu relacionamento amoroso — a fidelidade de sua esposa. Quanto a Glayds Fire, encarna uma típica mulher fatal: mostra-se fiel, mas não hesita em enganar o marido para satisfazer suas fantasias e caprichos.

O mistério construído em torno da imagem da mulher fatal está, entre outros aspectos, em sua perversidade aparentemente sem motivos. Também sob esse ângulo de visão Glayds Fire corresponde ao estereótipo dessa figura feminina: seduz os homens e, depois de conseguir o que deseja, mata-os. A repetição desse modelo de comportamento torna as narrativas de João do Rio muito parecidas entre si e até previsíveis, já que a maioria de suas personagens femininas se enquadra no tipo da *femme fatale*, como venho tentando mostrar. A reiteração de tal tipologia feminina afeta, a meu ver, a recepção de sua obra, que tende, por essa razão, a soar monótona aos leitores.

Retomemos, porém, o enredo de “Cleópatra”. Raul Guimarães havia sido avisado pelo professor de japonês quanto aos rumores sobre a morte de um dos amantes de Glayds



The Dancer's Reward, por Aubrey Beardsley (1872-1898)

Fire. Ele, entretanto, acha muita graça nos ditos comentários: “(...) Um drama como nos cinemas em pleno Rio! Uma qualquer mulher por conta de um *truster* que possui os rapazes e os obriga ao segredo e os mata quando eles a traem! Mas estava com muito sono. Ao chegar a casa, dormiu bem. Tanto mais quanto aquela criaturinha de beijos finos e olhos verdes não o impressionara” (p.109).

No entanto, como é de se esperar, Raul Guimarães se surpreende entre as garras da mulher fatal:

A vida continuou, pois, perfeitamente feliz, sem que Raul desse por isso. Quando uma tarde, estando a dormir, o jovem estudante de japonês acordou precisamente nos braços frenéticos de uma pequena mulher. O quarto tinha as janelas cerradas. Uma cálida semi-sombra espraiava a tentação de luxúrias. Um açucarado perfume de essência de rosa desnorteava-lhe o olfato. E a pequena mulher, numa ânsia louca, dizia-lhe carícias em inglês. Era Glayds Fire. Se Raul tivesse lido livros teria deixado o leito e, abrindo as janelas, exigiria explicações. Mas não lera. O seu movimento animal foi corresponder ao abraço. E, quando a mulher rolava num suspiro de fadiga, só então levantou-se e rindo, exigiu as razões da insólita aparição.

— *Porque gostei de ti! Decretou ela olhando-o fixamente.*

— *Podias dizer – antes.*

— *Era perder tempo. Depois, só hoje, de fato, tive o desejo.*

— *E se eu recusasse.*

— *Não serias homem.* (p.110)

A passagem transcrita deixa bem clara a superioridade da mulher fatal, que age segundo os seus desejos. O homem serve apenas para atender a suas vontades. E Miss Glayds Fire escolhe suas vítimas a partir de seus desejos. Vale citar a cena do fim trágico de Raul Guimarães:

Justino Gouveia jantava num dos restaurantes de luxo, quando viu entrar maravilhosamente vestida e pálida Glayds Fire. Acompanhava-a o velho truster Goldschimit, de casaca. Glayds parecia vestida de lhama d'ouro. O seu corpo flébil dançava dentro do fulgor. Debaixo do retrato de Raul Guimarães e da fotografia de um automóvel em pedaços de encontro a uma árvore, uma notícia, ele a lia como se não a lesse. 'Hoje, às três da tarde, na volta da Gávea, indo a toda a velocidade, o automóvel 2532 despedaçou-se de encontro a uma árvore. O passageiro,

o sportsman Raul Guimarães morreu instantaneamente. O motorista foi encontrado no precipício com uma pedra sobre o crânio. A polícia abriu rigoroso inquérito. A nossa reportagem seguiu para o local'. Pediu a conta, ergueu-se. Antes de sair, os olhos rasos d'água, caíram por acaso onde estava o casal. Glayds Fire escolhia o cardápio tão tranqüila, que não teve coragem de lhe dar a triste nova e saiu aos soluços" (p.112)

Cabe notar que, diferentemente dos outros amantes de Glayds Fire, Raul Guimarães morre em um acidente de carro. Há, portanto, a incorporação de novas tecnologias aos temas literários, como a máquina (representada pelo automóvel), que se erigirá rapidamente em símbolo de modernidade.

Em suma, nesse conto, a vingança cultivada pelas *femmes fatales* é levada ao paroxismo, pois visa à morte dos homens desejados, mostrando, mais uma vez, o caráter perverso e insensível dessa espécie de mulher. Ora, a mulher fatal pode causar tanto a destruição moral quanto a destruição física do homem. Na narrativa em questão, trata-se dessa última, radicalizada por sua intencionalidade.

A mulher do telefone

Em “Créssida”, também de *A mulher e os espelhos*, a personagem feminina Zulmira de Sales constitui outro exemplo de mulher fatal. O conto apresenta uma conversa entre dois amigos no salão de um hotel. Esses dois ouvem, depois do jantar, a história de Alexandre, abatido pela paixão não correspondida por Zulmira de Sales, uma falsa ingênua que dá esperanças vãs de noivado aos seus apaixonados, a qual conheceu por telefone. Com o decorrer da história, os ouvintes chegam à conclusão de que a mulher pretendida por Alexandre é a mesma que falava ao telefone com Hortêncio Gomes, um dos rapazes

presentes à mesa do restaurante. O velho Barão Belfort e Godofredo de Alencar são dois dos ouvintes do episódio narrado no conto.

Note-se, aqui, que a mulher fatal modernizada se comunica com as pessoas pelo telefone, uma inovação tecnológica na época. Isso porque seu ambiente agora é moderno, geralmente urbano, daí a necessidade de “novas formas” de comunicação.

Como já foi dito, a história se passa num salão de hotel, onde as quatro personagens (André Belfort, Godofredo de Alencar, Hortêncio Gomes e Alexandre) rememoram, depois do jantar, a trágica história de amor ocorrida a Hortêncio: “Os quatro acabam de jantar, no imenso salão deserto do mais elegante e mais detestável hotel da cidade” (p.18). Os narradores do conto são as próprias personagens, que vão intercalando seus relatos.

A presença de uma mesma personagem em várias narrativas de João do Rio é freqüente. É o caso do barão Belfort, que representa o dândi na obra de João do Rio, e de Godofredo Alencar, que “sempre inesperado, vem para desarticular as tensões e desfazer os problemas”.¹² Na obra do autor, há também o comparecimento recorrente de um “guia” que surge em diferentes ocasiões, participando do enredo, caso dos mesmos Barão Belfort e Godofredo Alencar, de Hortêncio Gomes, de Justino Pereira e de Julio Bento, entre outros.

Em “Créssida”, o Barão Belfort e Godofredo de Alencar chegam à conclusão de que as mulheres não se comovem com a paixão dos homens, o que, entretanto, é desculpável: “(...)— O pobre Alexandre! Como tudo isso é banal, romanesco e triste! / — A culpa é aliás dele ... sentenciou Godofredo./ — Por quê? / — Porque levou tempo sem se decidir. O ideal da menina é o casamento. Qual o casamento por amor? Em geral, os

casamentos por amor nunca se realizaram. As meninas foram educadas para aceitar um marido, quando o marido aparece é possível que tenham simpatias, inclinações ...” (p.18).

Já que, na opinião do Barão Belfort e de Godofredo Alencar, o casamento sem amor e muitas vezes imposto justifica a insensibilidade feminina, compreende-se até certo ponto que as personagens femininas retratadas nas narrativas de João do Rio sejam perversas para com os homens. Em várias das situações criadas, fica evidente a imagem do casamento como negócio, como contrato, como troca de vantagens — as quais freqüentemente não bastam a essas mulheres, que passam a desejar alguma espécie de desforra contra o sexo masculino. A ingênua fingida do conto “Créssida” é, entretanto, precoce e parece ter sede de vingança antes mesmo de experimentar o casamento: “— Mas ela gosta de ti! Não é possível que uma criança inteligente proceda tão indignamente! Não é possível que tudo fosse coqueteria! Não imagines que, procurando a tua submissão, essa donzela de impecável educação tivesse ao mesmo tempo outro a quem armasse laço idêntico. Volta lá. Pede-a logo. É impossível! Impossível ...” (p.22). Cabe observar que a falsa ingenuidade da menina acentua o aspecto perverso de seus atos.

João do Rio, em seus textos, faz desfilar diante de seu leitor uma procissão de mulheres fatais, instrumentos de perdição para os homens. Zulmira de Sales é uma delas, o que fica claro a um só olhar dirigido à menina, a qual transmite, a um tempo, inocência, sensualidade e malevolência: “Essa virgem era medular. Ao vê-la, eu tinha o estremeção dos petardos ao choque galvânico. Devia ter sido assim Salomé. Devia ter sido assim Abisag, a Sulamita. O seu perfume de jasmim formava-lhe uma aura de fascinação, e tudo nela era inocente e perverso, ingenuamente sexual: o andar, o contato dos dedos, as palavras, o olhar, a voz, as idéias.” (p.20-21)

A figura de Zulmira de Sales representa as perversidades femininas de que são vítimas os homens (e que são o motivo da Salomé). Ela exerce sobre Alexandre e Hortêncio um tipo especial de crueldade, iludindo os dois apaixonados. Ressalte-se, em tempo, a brancura de Zulmira de Sales — “ela estendeu a sua mão branca e macia”. Uma característica freqüente das *femmes fatales* é a palidez mórbida.

Bastante significativo é o “veredicto” a que Godofredo de Alencar e o barão Belfort chegam a respeito das mulheres:

Godofredo de Alencar deixou de fumar, trêmulo.

— O grande erro é darmos às mulheres uma importância que elas não têm. As mulheres são como os gatos ...

— Os gatos que a gente ama, continuou Belfort, e não sabemos nunca se gostam de nós mais que dos outros, tendo a certeza de que eles apenas gostam de ser amados... (p.23).

Outro aspecto a ressaltar é a ancestralidade da figura da mulher fatal no entender do Barão Belfort, ancestralidade essa que pode ser invocada em favor dessas figuras femininas:

Mas os dois homens calaram-se. Alexandre estava lívido, de pé:

— E essa menina é? ...

Hortênsio continuou sentado, também pálido, também trêmulo, mas decidido.

— Essa menina, meu caro Alexandre, é Zulmira de Sales, filha do conselheiro Sales, que vai casar com Antônio Pedreira, amanhã. É a mesma que te falava ao telefone, sonhando a ventura do teu lar e que naturalmente falava a outros. Nem tu sabias, nem eu sabia, nem Antônio sabe. É um aspecto das meninas contemporâneas. É o engano. É a mulher. É ingenuamente a ingênua Créssida, que já estava em Homero e está em Shakespeare... Perdoa! (p.23, 24)

A mulher “salomaica”, perversa e insensível aos sentimentos dos homens, é, pois, uma das figuras mais recorrentes e um emblema da decadência. As narrativas apresentam aos leitores mulheres que são, se assim se pode dizer, a reencarnação de Salomé, o Mal encarnado na Beleza feminina.

As cocottes:¹³ Elsa d’Aragon

Cocotte — um termo da língua francesa — designa as mulheres belas e sedutoras, muitas das quais prostitutas que falam francês e freqüentam desde os *music-halls* às pensões baratas. É outro tipo feminino que comparece na obra de João do Rio. Encontramo-la em “História de gente alegre”, de *Dentro da noite*, corporificada em personagens como Elsa d’Aragon. “História de gente alegre”, narrada pelo barão Belfort durante um jantar sofisticado, conta a história da jovem Elsa d’Aragon, morta por sua amante Elisa. A narrativa mostra o mundo da prostituição, a artificialidade da vida mundana. Um detalhe possivelmente revelador da “biografia” de Elsa d’Aragon é que ela havia sido lançada à prostituição por um “deflorador profissional”.

O próprio título da narrativa, “História de gente alegre”, faz uma crítica ao mundo moderno das *cocottes*, que levavam, segundo o barão Belfort, uma vida desregrada: “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 de loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana” (p.32).

A história em questão se passa em um luxuoso hotel, o “Smart-Club”: “Com o ardente verão ninguém tinha vontade de jantar. (...) 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” (p.27). Saliente-se o tom maldoso com que são descritos os hóspedes estrangeiros: “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, todos bonecos vítimas da diversão *chantecler* (...)” (p.28). Junto a essa roda de homens estavam os diversos tipos de *cocottes*, todas falantes de línguas estrangeiras (o espanhol, o francês, o italiano e o alemão, principalmente), num ambiente todo de “internacionalismo à parisiense cheio do rumor de risos, de gluglus de garrafas, de piadas, era a excitação para gente chic”. Nesse ambiente cosmopolita, surge o barão Belfort, elegantíssimo com sua casaca impecável, e convida o narrador-personagem para jantarem juntos e conversarem sobre arte antiga. Enquanto isso, escutam um “burburinho” sobre a morte de Elsa d’Aragon, com o qual se surpreende o narrador-personagem, ao contrário do barão Belfort, que já sabe do acontecido e lhe conta, de maneira fria, o episódio da morte da *cocotte*. Em tempo: o mundo das dançarinas, a vida do bordel, eram temas caros ao decadentismo.

Em sua narração, o barão Belfort vai lançando opiniões sobre a morte trágica de Elsa d’Aragon. Segundo essa personagem, trata-se de uma história interessante sobre a “psicologia da mulher alegre”: todas sofrem em decorrência do meio artificial onde vivem, no qual “a gargalhada, o champanhe, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações”. Para o velho dândi, as paixões das *cocottes* são sempre caricaturais: “é sempre caricatural, é sempre para além do natural, do verdadeiro, e a sua pobre vida, tenha ela centenas de contos ou viva sem um real pelas bodegas reles, é sempre uma hipótese falsificada de vida, uma espécie de fiorde num copo d’água, à luz elétrica” (p.31). O barão Belfort conta também que ele mesmo havia dado conselhos a Elsa, a quem ele vê no quarto onde foi morta por sua amante Elisa. Essa curiosidade do Barão Belfort pela tragédia da *cocotte* pode ser explicada: uma das características do dândi é seu interesse pelos dramas extravagantes ou sórdidos da vida moderna.

O barão Belfort presencia a cena, transcrita abaixo, em que são encontradas Elisa e Elsa d’Aragon, uma morta e a outra quase agonizante, vítimas de um modo de vida doentio:

Foi preciso arrombar a porta. E a cena fez recuar no primeiro momento a tropa do alcouce. Como luz 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 lívido, os cabelos negros amarrados ao alto como um casco d’ébano, Elsa d’Aragon, as pernas em compasso, a face contraída, ainda sentada, agarrava com as duas mãos, numa crispação atroz, a cabeça da Elisa. Era Elisa que rouquejava. Elsa estava bem morta, o corpo já frio. (p.37, 38)

Note-se a morbidez do tom com que o barão Belfort retrata a morte de Elsa de Aragon e o enlouquecimento de Elisa. Vale informar que a narrativa se inicia ao cair da tarde, terminando somente quando já é alta madrugada. A noite, na obra de João do Rio, tem, em quase todas as narrativas, um simbolismo todo especial — em *Dentro da noite*, isso fica evidente desde o título. Cabe enfatizar, também, que a maneira como a história é narrada — homens à mesa do jantar, num luxuoso hotel, que resolvem de repente contar histórias para se distraírem durante ou após a refeição — é muito recorrente nas narrativas do escritor carioca.

O barão Belfort representa o dândi na obra de João do Rio. É um “ser horrível e macabro”, segundo a definição do próprio autor em “Emoções” (p.17); enquanto se diverte contando as desgraças alheias, saboreia os prazeres de um *bon vivant*, como no conto “Duas Criaturas”: “Estávamos a almoçar cinco ou seis convidados pelo barão Belfort, esse velho dândi sempre impecável, que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção” (p.62). O barão Belfort parece se comprazer com as tragédias individuais, como a falência e a morte dos que introduziu no vício do jogo; ou, então, ser insensível a tais

desgraças, como o indica a indiferença com que comenta a morte de Elsa de Aragon.¹⁴ É com cinismo que o barão Belfort fala sobre a morte da “última mulher romântica” do início do século, no conto *A noiva do som*, cujo enterro lhe teria causado tristeza: “Estou triste porque vi enterrar a última mocinha romântica deste século...”¹⁵

A apologia do amor lésbico, como o de Elisa e Elsa de Aragon, se estruturou como uma das crenças do Romantismo, constituindo também uma das “Bíblis” do Decadentismo. Mario Praz nota que “o amor lésbico não só foi cantado por Baudelaire em *Lesbos e Femmes damnées*. Também inspirou Swinburne a criar *Anactoria* e *Lesbia Brandon*, e Verlaine tirará daí quadros dignos das pinturas licenciosas de Fragonard. E, ainda, Beardsley e Conder ilustrarão *La fille aux yeux d’or*, de Balzac”.¹⁶

Tal é a descrição de Elsa d’Aragon feita pelo barão Belfort: “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” (p.33). Já Elisa, segundo o barão Belfort, era feia, andrógina, unissexual, viciada em éter e prestava pequenos serviços aos fregueses e às colegas. A propósito, o tipo andrógino era uma das obsessões dos decadentistas. Nessa época, muitas das mulheres cuja vida profissional era exercida no período noturno (cantoras, atrizes, dançarinas etc.) se identificavam com o tipo andrógino, e não apenas nas atitudes e na aparência, mas também no homossexualismo. O conto estudado, de certa forma, sintetiza o gosto decadente: o amor lésbico e a mulher andrógina.

A propósito, intriga o fato de João do Rio evidenciar nessa narrativa o homossexualismo feminino e não o masculino. Afinal, alguns estudiosos do ficcionista carioca, como João Carlos Rodrigues, acreditam que ele era homossexual. Em *João do Rio: uma biografia*,¹⁷ Rodrigues comenta em vários momentos a homossexualidade de

João do Rio. Um exemplo é o seguinte trecho: “ (...) as primeiras ficções publicadas de Paulo Barreto, escritas aos 17 anos, tratam de homossexualismo e sadismo. Textos posteriores, cada vez mais, vieram a confirmar as suas suspeitas dos contemporâneos, espantados por ele ainda morar com os pais na rua Evaristo da Veiga, não ter noiva nem amante, e, agora, ainda por cima, ser dado a passeios noturnos em locais mal afamados” (p.64). Rodrigues cita também uma passagem da crônica “Os livres acampamentos da miséria”, de *Vida vertiginosa*: “(...) encontrei, depois da meia-noite, aquele grupo curioso — um soldado sem número no boné, três ou quatro mulatos de violão em punho. Como olhasse com insistência tal gente, os mulatos que tocavam de súbito emudeceram os espinhos, e o soldado, que era um rapazola gigante, ficou perplexo, com evidente medo. Era no largo da Carioca. Alguns elegantes nevrálgicamente conquistadores passavam para ver os malandros que me olhavam e eu que olhava os malandros num evidente indício de escandalosa simpatia. Acerquei-me.” De qualquer modo (ou seja, tenha sido João do Rio homossexual ou não), o interesse do autor carioca pelo tema é evidente e se vincula à temática decadentista do amor homossexual.

Como se observou por intermédio da análise de algumas narrativas, as duas figuras de mulher preponderantes na ficção de João do Rio são a mulher fatal e a mulher *cocotte*. A *femme fatale* é figura noturna, má, bela, “aquela que deseja a castração de todos os homens pelo puro prazer da destruição, as cortesãs de luxo e grandes pecadoras”. A mulher fatal é forte, não se apaixona nunca. Para Margareth Rago: “(...) Polarizada entre o bem e o mal, entre o anjo e o demônio, passa a simbolizar a mulher independente que se entrega aos prazeres do corpo, dominando e destruindo os homens”.¹⁸ Já a mulher *cocotte* é aquela que muitas vezes acaba sendo vítima do artificialismo do mundo moderno.

Lená Medeiros de Menezes, em seu livro *Os estrangeiros no comércio do prazer nas ruas do Rio (1890-1930)*¹⁹, enfatiza que eram comuns no Rio de Janeiro as prostitutas estrangeiras, principalmente francesas. Elas freqüentavam o meretrício de alto porte das "pensions" e os espaços refinados de lazer do centro da cidade: "A 'grande coccote' era presença obrigatória nas estréias de espetáculos, freqüentava as altas rodas, ao lado de seus amantes e protetores, vivenciava as várias opções oferecidas pelas noites do Rio. Algumas delas tornavam-se figuras conhecidas no cenário carioca e ficaram imortalizadas pelas crônicas e jornais de época, como Rabelotte, Suzi, Fonsecote, Marinette, Margot, Táti, Lyson, Granger e tantas outras. Artistas de cabarés, de teatros e de cafés, essas mulheres animavam a vida do Rio e ditavam a moda "francesa", desfilando ricamente trajadas e cobertas de jóias como símbolo da prosperidade e requinte de seus protetores e caracterização do fausto de uma era".

Não obstante, segundo Lená Medeiros de Menezes, a mulher, com raras exceções, permaneceu a grande excluída do processo da modernização do País: "a operária ou comerciária era extensão do marido ou do pai na obtenção de meios para a sobrevivência. 'Dona de Casa', seus poderes não extravasavam o ambiente familiar. Prostituta, era simples instrumento de prazer e, nas ruas, devia ter seus limites de circulação limitados às áreas marginais". A estudiosa afirma que, em nenhum momento, se buscou extinguir a prostituição, mas regulamentá-la, de forma a disciplinar o prazer, mantendo a família resguardada; os homens, sexualmente satisfeitos, e a "mulher honesta", protegida. Ainda conforme Lená M. de Menezes, as "figuras" da prostituta e do cáften caracterizavam a paisagem carioca e imortalizaram a Lapa durante os capítulos iniciais de nossa história republicana. Assim, as "estrangeiras" tornaram-se símbolos da modernidade, e freqüentá-las era sinal de refinamento.

Sintetizando o que foi discutido até aqui, pode-se afirmar que, em João do Rio, ressaltam, fundamentalmente, dois tipos de personagem feminina: a mulher “salomaica” ou “fatal” e a mulher *cocotte*. Entre as que representam, de algum modo, a figura da Salomé na obra de João do Rio foram enfocadas Irene de Souza, Maria de Azevedo (a Chilena), Miss Glayds Fire e Zulmira de Sales, cujas características seriam a imposição de suas vontades, a dominação, a sedução e a insensibilidade ao amor masculino. Já a personagem que resumiria a vida da “*cocotte* seria Elsa d’Aragon.

Mulheres de salão, mulheres em estado de “civilização”, as *cocottes* têm como traços distintivos serem belas e sedutoras, como as mulheres fatais. Todavia, diferenciam-se das *femmes fatales* por acabarem, muitas vezes, sendo vítimas de seus amantes e/ou de sua vida dissoluta.

São, enfim, esses dois tipos de personagens femininas — a mulher “salomaica” ou “fatal” e a mulher *cocotte* — que ganham mais voz e relevância na obra do escritor carioca em relação a qualquer outro “tipo” feminino. Constituem mesmo o ícone das personagens femininas na produção de João do Rio.

Matrimônio²⁰

Os contos de João do Rio ensejam uma discussão sobre uma das questões básicas do relacionamento amoroso entre as personagens. Qual é a função do casamento para as personagens? O casamento representa uma forma de união ou uma forma de vingança? Em primeiro lugar, conforme já foi visto anteriormente, o casamento na maioria das vezes tem a função de fortalecer ainda mais o poder das mulheres fatais. Em segundo lugar, essa instituição parece funcionar como instrumento de vingança delas contra os homens. Pode-se ter um relacionamento que favoreça a imagem do homem, mas é sempre a figura da mulher que domina por completo o envolvimento do casal.

Com suas personagens femininas dominadoras em relação aos homens, a ficção de João do Rio dá um passo adiante no processo de caracterização da mulher na literatura nacional, conquanto tal avanço ocorra por meio de uma “cópia” das figuras femininas dos escritores decadentistas, como Oscar Wilde. Antes disso, pode-se dizer que as personagens femininas da literatura brasileira eram quase todas figuras românticas e submissas a seus maridos. É na “civilização” européia que as mulheres das narrativas de João do Rio se inspiram: “modernas”, requintadas, independentes, preocupadas com vogas, bossas e modas, muitas delas são ou se passam por estrangeiras.

É possível caracterizar as *femmes fatales* da ficção de João do Rio como mulheres que vêm no casamento uma maneira de se desferrar de seus amantes, ou do sexo masculino em geral. Por seu turno, as *cocottes* vivem no mundo dissimulado e perigoso da prostituição e dos vícios. São mulheres belas e fascinantes, como é o caso de Elsa d’ Aragon, mas o ambiente artificial e muitas vezes sórdido que as rodeia freqüentemente as consome em sua voragem.

Alcântara Machado: meninas e operárias

O casamento parece ser visto, nas narrativas curtas do escritor paulista, como um meio para a aquisição de uma condição socioeconômica favorável. Um exemplo é o conto “A Sociedade”, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que retrata a ascensão social e econômica por meio da união matrimonial, mediante a qual as “partes” envolvidas oferecem uma à outra dinheiro ou *status*.

Nessa narrativa, os imigrantes são hostilizados pelas famílias tradicionais (e decadentes) paulistas por não terem ascendência ilustre (isto é, bandeirante). A personagem da mulher do conselheiro José de Matos e Arruda, *que sai de casa abotoando o fraque e limpa as unhas com o palito*, opõe-se ao casamento da filha Tereza Rita com o filho do *carcamano* que lhe vendia cebolas e batatas *quase sempre fiado e até sem caderneta*. No início do conto, só Tereza Rita e Adriano (o filho do italiano) se entendem. O preconceito dos pais da moça só é superado ante a perspectiva de melhoria econômica. Ou seja, o casamento é visto como um meio de escalada da pirâmide social...

A intenção sutilmente satírica revela-se na transcrição do texto do convite de casamento (sendo notável a naturalidade com que parece ser empregada a palavra “contrato”). O mesmo se pode dizer do modo como o texto está disposto no corpo da narrativa: em grifo e em duas colunas, isto é, diagramado conforme o formato usual desse tipo de texto:

*O Conselheiro José Bonifácio
de Matos e Arruda*

*O Cav. Uff. Salvatore Melli
e*

e

senhora

senhora

<p><i>têm a honra de participar a V. Ex.a e Ex.ma família o contrato de casamento de sua filha Teresa Rita com o Sr. Adriano Melli. Rua da Liberdade, n.º 259-C.</i></p>	<p><i>têm a honra de participar a V. Ex.a e Ex.ma família o contrato de casamento de seu filho Adriano com a Senhorinha Teresa Rita de Matos Arruda. Rua da Barra Funda, n.º 427.</i></p>
--	---

S. Paulo 19 de fevereiro de 1927.

Note-se, a respeito da passagem transcrita, a originalidade do autor ao parodiar um convite de casamento. Tal artifício põe em evidência o teor “comercial” do matrimônio, mal disfarçado por uma linguagem pomposa, comum à maioria dos convites dessa espécie.

O casamento desempenhava ainda um papel muito importante para as mulheres das primeiras décadas do século XX. Entretanto, nessa época já se reformulava a participação feminina na sociedade, não mais limitada rigidamente à realização de tarefas domésticas. É o que se tentará mostrar com a análise das narrativas de Alcântara Machado, em que sobressaem as figuras da “menina-moça” e da mulher trabalhadora.

A menina-moça

A figura da mulher na adolescência havia sido pouco explorada pela literatura brasileira até o início do século XX. Alcântara Machado foi um dos introdutores dessa temática. Até aí, a noção de adolescência praticamente não existia, sendo vista apenas como uma fase anterior ao casamento. Entre os poucos autores que compuseram a personagem da “menina-moça”, temos Helena Morley, com *Minha vida de menina*,²¹ que, segundo Roberto Schwarz,²² “é um dos livros bons da literatura brasileira, e não há nada à sua altura em nosso século XIX, se deixarmos de lado Machado de Assis”. O livro de Morley surpreendeu toda a crítica literária, talvez por ter sido escrito por uma menina, com

uma escrita límpida e precisa que fala da vida simples de uma adolescente do fim do século: “Vou fazer quatorze anos e já raciocino mais do que todos da família. Comecei a tirar conclusões desde dez anos ou menos, eu penso. E juro que nunca vi uma pessoa da família de mamãe pensar nas coisas. Ouvem uma coisa e acreditam; e aquilo fica para o resto da vida./ São todos felizes assim!”²³ Outro autor que tematizou essa fase de passagem para vida adulta foi Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, com a personagem feminina Capitu, uma das mais conhecidas da literatura brasileira. Entretanto, o tratamento dado a Capitu em *Dom Casmurro* não privilegia sua fase adolescente, mas o enigmático caráter feminino que a personagem encarna. Ainda assim, Machado de Assis descreve nesse livro situações típicas da adolescência, como a do primeiro beijo e a descoberta do amor, que acontece entre Bentinho e Capitu. As referências a Helena Morley e Machado de Assis ilustram quão escassos são os autores que trataram da adolescência feminina (ou pelo menos aqueles que a trataram com agudeza psicológica) na literatura brasileira.

A imagem que Alcântara Machado fornece das adolescentes de seu tempo é marcada pelo humor. Em “A apaixonada Helena”, por exemplo, o escritor paulista descreve essa faixa etária com suas indecisões e contradições, na figura da adolescente que se sente injustamente incompreendida. Helena é a típica menina-moça cuja educação gira em torno dos “preparativos” para um futuro casamento, para a formação de uma boa mãe de família. A protagonista do conto em questão (a Helena do título) espelha muito bem, a meu ver, esse tipo de criação e o comportamento adolescente frente à “incompreensão” dos adultos, como se vê a seguir na cena da escolha de um vestido:

- *Que vestido eu visto, mamãe?*
- *O azul.*
- Foi. Demorou um pouco. Voltou.*
- *Está todo amassado, mamãe.*
- *Então o verde.*

— *Com aqueles babados?*

E repetiu:

— *Com aqueles babados indecentes, horrorosos, imorais?*

Dona Maria da Glória estava na página dos anúncios.

— *Em que vapor partiu a Dulce mesmo?*

— *Como é que a senhora quer que eu me lembre?*

— *Não seja insolente!*

Fechou-se no quarto. Cinco minutos se tanto. Abriu a porta. Disse da porta:

— *Eu vou pôr o novo futurista.*

— *Ponha o verde já disse!*

— *Oh desgraça, meu Deus!* (p.66).

A narrativa retrata o ambiente da vida em família e as inseguranças da menina Helena, que, como toda adolescente típica, se comporta, durante grande parte do tempo, com vistas a arranjar um namorado... Ressalte-se, principalmente, como a fala da personagem, por si só, desvela as preocupações típicas da adolescência. Desde o início do conto, a mocinha tem o pensamento voltado para sua ida ao “literário”. Lá, dança com o Firmianinho (seu “paquera”), com quem tenta, em vão, manter um diálogo: “ — Sabe que comprei um Reo? 22.222. / — Bonitinho? / — Assim. Dezoito contos. / Para que dizer o preço? Matou a conversa no princípio” (p.125). Ao final da narrativa, vemos Helena correr para o seu quarto, com os olhos cheios de lágrimas, numa reação característica de menina-moça ante a uma frustração amorosa.

As personagens do conto “A apaixonada Helena” praticamente se restringem aos membros da família da protagonista: o irmão Dico; a mãe, Maria da Glória; o pai, Zósimo; a única exceção é o Firmianinho. Vale salientar, aqui, que o diálogo, na obra de Alcântara Machado, assume uma função fundamental na caracterização expressiva das personagens. O autor emprega de forma muito bem-sucedida o discurso direto, como se pode constatar no exemplo que segue: “ — Malvados! Não querem me levar no Literário! / — Quem é que não quer? / — Vocês!” (p.124).

Aliás, o enredo se constrói predominantemente por intermédio dos diálogos (em discurso direto) entre as personagens. Neles se observa a utilização do registro de fala coloquial. O narrador aparece poucas vezes, entre os segmentos do diálogo; as personagens são as responsáveis pela condução da narrativa, numa quase usurpação do papel do narrador, a quem resta somente observá-las.

Um traço estilístico importante em Alcântara Machado está presente nesse conto: a parcimônia vocabular. Como já se apontou, essa moderação termina enriquecendo o estilo do escritor. Em linhas gerais, pode-se dizer que a obra de Alcântara Machado possui uma estrutura narrativa curta, usa procedimentos de vários campos da comunicação, como os elementos visuais, e revela uma economia de vocabulário que — ao contrário do que pensava a maioria dos literatos da época — só valoriza a escrita do autor em questão.

“A apaixonada Helena” é construída de modo a parecer composta por cenas cinematográficas: há separações (num total de quatro) entre um “quadro” e outro por um espaço em branco, como se fossem os cortes feitos pelo editor, ou por um diretor de filmes. O autor, portanto, lança mão de técnicas usadas pelo cinema, como a montagem, que implica cortes e re-arrumação, permitindo a quebra da linearidade. Para que se percebam essas técnicas tomadas de empréstimo ao cinema, é necessário apenas observar a distribuição espacial do texto, em que são facilmente perceptíveis as “montagens” e os “cortes” entre as “cenas” (a propósito, esse recurso caracteriza quase todas as narrativas de Alcântara Machado).

Outra personagem feminina de Alcântara Machado que se “encaixa” no perfil de menina-moça é a Nharinha de “O ingênuo Dagoberto”. Essa narrativa conta a estória de uns visitantes do interior que vêm a São Paulo, no fim do ano, para fazer compras. O

trecho a seguir evidencia as mudanças operadas pela “cidade grande” em Nharinha, que não quer ir embora, pois já se acostumara à vida agitada da paulicéia:

Depois chamou Nharinha para ajudar a aprontar as malas. À voz de aprontar as malas Nharinha rompeu numa choradeira incrível. Já estava se acostumando com a vida da cidade. Frisava os cabelos. Arranjara um andarzinho todo rebolado. Vivia passando a língua nos lábios. Comprava o último retrato de Buck Jones. E alimentava uma paixão exaltada pelo turco da Rua Brigadeiro Tobias nº 24-D sobrado. Só porque o turco usava costeletas. Um perigo em suma. Mas a mãe pôs as mãos nas cadeiras e fungou forte. Quando Silvana punha as mãos nas cadeiras e fungava forte a família já ficava avisada: era inútil qualquer resistência. Inútil e perigosa. Nharinha perdeu logo a vontade de chorar. Em dois tempos as malas de papel-couro e o baú cor-de-rosa com passarinhos voando de raminho no bico ficaram prontos. (p.91)

Vimos aqui como as duas personagens femininas analisadas, Helena e Nharinha, resumem, em poucos mas expressivos traços, os principais “dilemas” da fase de “menina-moça”. É interessante notar também como a caracterização feita por Alcântara Machado não “envelheceu”, e isso não apenas pelo fato de as principais características da adolescência permanecerem até hoje, mas também graças ao talento do autor em construir essas personagens.

A mulher trabalhadora

Carmela

Para realizar uma leitura interpretativa da figura da mulher trabalhadora na escrita de Alcântara Machado, é preciso recordar que nas primeiras décadas do século XX vinha ocorrendo uma transformação nas características da mão-de-obra brasileira: os imigrantes estavam substituindo o trabalho escravo no Brasil. E ainda outro tipo de mão-de-obra começava a entrar em cena: a mulher, cujas atividades passam a não mais se limitar ao

âmbito doméstico, mas a fazer parte do processo da produção de mercadorias e serviços, ainda que de forma muito discreta.

Um exemplo típico da “mulher trabalhadora” é a personagem-título do conto “Carmela”. Essa costureirinha de origem italiana simboliza a mulher das camadas populares de uma grande cidade. Empregada em um ateliê de costura, goza de liberdade para ir e vir, conhecer gente, namorar. Carmela aparece como uma costureirinha vaidosa, coquete, namoradeira e presunçosa, embora pobre, talvez por conviver com o mundo da moda, numa rua considerada o centro da elegância das mulheres da época: “Dezoito horas e meia. Nem mais um minuto porque a madama respeita as horas de trabalho. Carmela sai da oficina. Bianca vem ao seu lado. / A rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de modas (AO CHIC-PARIENSE, SÃO PAULO-PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras” (p.59). Note-se que a dona da oficina de costura é uma mulher, ou seja, já despontava, para as mulheres, a possibilidade de empreender seus próprios negócios, sem que fosse decisiva a intervenção masculina.

Todos os “ângulos” da rotina de Carmela são mostrados: no trabalho, nos amores, nas diversões, na família; enfim, a personagem é uma das mais elaboradas da obra de Alcântara Machado, só superada mesmo por Mana Maria (que não será estudada aqui, porque a presente pesquisa tem como objetivo central analisar apenas as narrativas curtas do autor).

Carmela, como personagem-título, participa de quase todas as cenas da narrativa a que empresta o nome: seja em ação, seja como assunto da conversa entre as outras personagens. Pode-se dizer mesmo que Carmela constitui o eixo em torno do qual giram as demais personagens: a amiga Bianca, o namorado Ângelo, o novo pretendente que tem

carro, o pai e uma outra amiga de Bianca. Descreve-se todo o trajeto feito no dia-a-dia por Carmela com uma impressionante economia de termos — o que não poderia ser mais adequado, dada a rotina simples, não obstante agitada, da vida de uma operária de São Paulo na década de 1920. A narrativa também se compõe de partes separadas por um espaço em branco, num total de nove quadros, que se assemelham a cenas cinematográficas.

Tais quadros compõem o enredo do conto, que assim parece uma sucessão de cenas: a primeira cena focaliza Carmela e Bianca caminhando pela Barão de Itapetininga, ocasião em que são seguidas por um carro; na segunda, Ângelo espera Carmela no final da rua, e o mesmo carro da cena anterior passa; na terceira cena, Bianca e o desconhecido do carro se falam e marcam um encontro; na quarta, Bianca e Carmela se juntam; na quinta, Carmela é interrompida em sua leitura pelo pai; na sexta, Carmela e Bianca vão ao encontro marcado com o “caixa d’óculos”; na sétima, ambientada no Largo Sta. Cecília, Carmela e Bianca entram no carro; na oitava, Bianca e Carmela conversam; por fim, na nona cena Bianca e Carmela se separam: esta sai de carro com o namorado e aquela dialoga com uma amiga sobre Carmela. Pela reconstituição das cenas torna-se óbvia, em meu entender, a estrutura dinâmica da narrativa.

Relembrando o que afirma Gilda de Mello e Souza a respeito do casamento, essa instituição era uma espécie de favor que o homem concedia à mulher — o único meio de adquirir *status* econômico e social. Não se casar significava ser um fracasso como mulher e ter “de se conformar à vida cinzenta de solteirona”, “acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos. Ou então, em sociedades onde o movimento de emancipação ia mais adiantado como na Inglaterra, a uma vida de humilhação como governante”.²⁴

Carmela, por trabalhar em um ateliê de costura, consegue se vestir segundo a última moda, o que possivelmente ajuda a despertar a atenção de um moço rico; em casa, porém, surge sua face de “moça pobre”, que lê açucarados e lacrimogêneos romances. Ou seja, ela pode aparentar pertencer a uma classe social superior, vestindo-se como manda a moda, mas isso não propicia ascensão social. Com relação a isso, é surpreendente a consciência de Carmela, que encara o flerte com o moço rico apenas como diversão que a envaidece; já o namoro com Ângelo, que trabalha como entregador da Casa Clark, inspira na costureirinha perspectivas reais de casamento. A profissão de Carmela — exercida por várias moças das classes baixas (como o mostra um trecho da narrativa transcrito parágrafos atrás) — evidencia ainda o papel preponderante exercido pela moda na vida citadina do início do século. A preocupação da personagem Carmela com a indumentária mostra que a moda exercia uma função importante na caracterização do universo moderno vivido pelas mulheres na São Paulo das primeiras décadas do século XX.

Ainda com relação ao conto “Carmela”, é sugestivo o modo como a protagonista compensa sua realidade de moça pobre: com passeios da Barra Funda ao Jardim América, em companhia do namorado temporário, nos quais se manifesta a vontade de mudar de condição socioeconômica e são satisfeitos alguns de seus desejos. Ou, então, por meio da leitura dos romances água-com-açúcar que Ângelo lhe empresta: “Antes de se estender ao lado da irmãzinha na cama de ferro Carmela abre o romance à luz de 16 velas: **JOANA A DESGRAÇADA** ou **A ODISSÉIA DE UMA VIRGEM**, FASCÍCULO 2.^o. / Percorre logo as gravuras. Umas tetéias. A da capa então é linda mesmo. No fundo o imponente castelo. No primeiro plano a íngreme ladeira que conduz ao castelo. Descendo a ladeira numa disparada louca o fogoso ginete. Montado no ginete o apaixonado caçula do castelão inimigo de capacete prateado com plumas brancas. E atravessada no cachaço do ginete a

formosa donzela desmaiada entregando ao vento os cabelos cor de carambola” (p.62, 63). A leitura e as fantasias de Carmela são bruscamente interrompidas pelo seu pai, o tripeiro Giuseppe Santini, que a perturba justamente na hora em que o castelo desenhado na capa do livro vai-se transformando, em sua imaginação, numa igreja: “Quando Carmela reparando bem começa a verificar que o castelo não é mais castelo mas uma igreja o tripeiro Giuseppe Santini berra do corredor. / — (Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa!)” (p.63). Ressalte-se, dessa cena, a ironia contida na palavra “principessa”, usada por Giuseppe Santini para referir-se grosseiramente à filha Carmela, contrastando portanto com as prováveis associações românticas das fantasias da Carmela. Mas o mundo de sonhos da costureirinha não é apenas desfeito pela interrupção do pai: com o término do namoro com o “caixa d’óculos”, Carmela percebe que seu destino é o casamento com Ângelo, pertencente à mesma classe social que ela. A vida de princesa fica para os breves momentos de leitura dos romances...

Um artifício interessante e eficiente utilizado pelo narrador do conto “Carmela” é a reprodução de expressões típicas da conversação informal, que combina gestos e palavras empregadas em desacordo com as normas do padrão culto da língua: “Diante de Álvares de Azevedo (ou Fagundes Varela) o Ângelo Cuoco de sapatos vermelhos de ponta afilada, meias brancas, gravatinha deste tamaninho, chapéu à Rodolfo Valentino, paletó de um botão só, espera há muito com os olhos escangalhados de inspecionar a Rua Barão de Itapetininga” (p.60. Grifo meu). Há no conto, ainda, uma variedade de registros lingüísticos usados pelas personagens, do português e o italiano até o dialeto “macarrônico”, como é o caso do pai de Carmela, o tripeiro Giuseppe Santini (“Spegni la luce! Subito! Mi vuole proprio rovinare questa principessa!”), da própria Carmela, que se

despede da amiga Bianca com um “ciao”, ou mesmo de Bianca, que usa um termo que mescla as formas italiana e portuguesa: “andiamos”.

De acordo com Julia Marchetti Polinésio, em *O conto e as classes subalternas*,²⁵ Alcântara Machado introduziu fórmulas narrativas inovadoras, pela capacidade “de retratar figuras humanas com pinceladas agudas e certeiras, captando os personagens ‘por dentro’”. No entanto, seu narrador, que os observa com distanciado espírito crítico, sem participação sentimental nem adesão ideológica, mantém-se, em relação ao objeto, do lado de fora. O escritor teria renovado a estrutura da história curta, conferindo-lhe dinamismo, agilidade e concisão. Segundo essa autora, o conto “Carmela” “(...) é quase todo composto no modo dramático. Através dos diálogos infere-se a trama, a psicologia da amiga (honesto porque feia) cúmplice, mas despeitada. O narrador, não representado, anulou-se quase por completo, e a narrativa procede de forma objetiva. Os verbos no presente imprimem dinamismo à ação; os diálogos, as frases incisivas e concisas, verdadeiros flashes, imprimem-lhe plasticidade, e o narrado adquire qualidades visuais. A caracterização do ambiente é feita de forma indireta, isto é, não decorre de descrições, mas insere-se na própria trama” (p.75).

A mãe de família

Lisetta oferece alguns traços significativos da mulher trabalhadora do início do século. Mesmo não tendo a condição da mulher operária como tema central, esse conto acaba mostrando dois tipos de mulheres: a pobre e a rica. Trata-se da história da menina pobre — Lisetta — que, no bonde, com a mãe, começa a chorar porque quer o ursinho da menina rica, que não lhe dá o brinquedo. Em casa, a mãe, envergonhada, dá uma surra na

filha, que chora ainda mais, por causa do bichinho de pelúcia. Até que o irmão mais velho lhe faz um urso de lata; o irmão menor chora porque também quer o brinquedo, o qual Lisetta, como a garotinha rica, não lhe dá. Ao que parece, o conto tem uma intenção social — tematizar as diferenças, ou semelhanças, de classe, pois a indiferença da menina rica perante os sentimentos da menina pobre é repetida em relação ao irmão mais novo.

A entrada de Lisetta em casa marcou época na história dramática da família Garbone.

Logo na porta um safanão. Depois um tabefe. Outro no corredor. Intervalo de dois minutos. Foi então a vez das chineladas. Para remate. Que não acabava mais.

O resto da gurizada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante) reunido na sala de jantar sapeava de longe.

Mas o Ugo chegou da oficina.

— Você assim machuca a menina, mamãe! Coitadinha dela!

Também Lisetta já não agüentava mais.

— Toma pra você. Mas não escache.

Lisetta deu um pulo de contente. Pequerrucho. Pequerrucho e de lata.

Do tamanho de um passarinho. Mas urso.

Os irmãos chegaram-se para admirar. O Pasqualino quis logo pegar no bichinho. Quis mesmo tomá-lo à força. Lisetta berrou como uma desesperada:

— Ele é meu! O Ugo me deu!

Correu para o quarto. Fechou-se por dentro. (p.30. Grifos meus.)

Esse conto representa também as diferenças de classe social por meio da impassibilidade da mulher rica e de sua filha frente dos sentimentos da menina pobre. Percebem-se no conto dois perfis de mulheres que possivelmente tinham como preocupação cuidar da vida doméstica de suas famílias; uma não se abala diante dos padecimentos dos mais pobres, e outra é humilhada por ser pobre. Cabe notar que a pobreza do ambiente em que vivem Lisetta e sua família é percebida por intermédio da caracterização dos filhos, todos mal vestidos, além da menção ao fato de o filho mais velho trabalhar numa fábrica. A narrativa mostra ainda como se dava o relacionamento entre pais e filhos no início do século XX (talvez seria melhor dizer entre mães e filhos,

pois a responsabilidade de criar esses últimos era, nessa época, quase exclusivamente da mãe).

Afirma ainda Júlia Polinésio sobre o conto “Lisetta”: “há aí mais calor humano, porque o narrador parece sentir certo carinho pela protagonista. O conto compõe-se de uma cena ocorrida num bonde: uma menina pobre, ao lado da mãe, encanta-se pelo ursinho da criança rica e, como não lhe é permitido brincar com ele, põe-se desabaladamente a chorar. A penetração psicológica, a captação, em poucos traços, de realidades individuais e sociais fazem da narrativa, em brevidade, uma composição perfeitamente realizada. Num plano temporal e espacial limitadíssimo — um curto percurso de bonde — dois mundos diferentes são inseridos, cada qual com nuances e caracterizações diferentes” (p.76-77).

A narrativa também procede, como nos outros contos, de um narrador onisciente e de uma estrutura não linear. Os cortes de cena por espaços em branco são quatro: o primeiro acontece durante o percurso de bonde, quando Lisetta começa a chorar pelo ursinho da menina rica; o segundo ocorre quando a criança rica e sua mãe descem do bonde e Lisetta continua chorando; o terceiro, quando Lisetta leva uma surra da mãe, em sua casa; e o quarto é feito quando Ugo aparece com o urso de lata e o irmão menor chora por causa do brinquedo.

A mãe dirige-se à filha Lisetta em italiano. O português, embora misturado sem querer à língua italiana, é reservado, ao que parece, para conversas mais formais e/ou com pessoas de classes sociais superiores à sua — o que evidencia o desprestígio, na época, do idioma falado pelos imigrantes: “Scusi, senhora. Desculpe”. Essa constatação é reforçada pelo fato de os imigrantes, em *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, quase não se utilizarem de sua língua natal para falar com os paulistanos.

O conflito social que se manifesta no uso de línguas diferentes conforme o tipo de destinatário (paulistano geralmente mais rico ou imigrante italiano) é acirrado na cena em que Lisetta chora pelo brinquedo da menina rica. Segundo Júlia Polinésio, assim se posiciona o autor com relação a esse choque de classes: “no plano implícito, a habitual ironia foi substituída pela piedade e por um franco sentimento de simpatia pela parte humilhada, que transparece na velada censura ao comportamento da mãe rica e, principalmente, no deslanche, em que a intervenção do irmão de Lisetta assume o caráter de consciência crítica” (p.77).

Minha intenção, com esses dois exemplos de tipos de personagens femininas na obra de Alcântara Machado — a menina-moça e a mulher trabalhadora —, foi a de destacar alguns dos perfis femininos que povoavam a cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. A menina-moça, acredito, é representada exemplarmente pelas personagens femininas Helena e Nharinha, e a mulher trabalhadora, por Carmela e pela mãe de Lisetta.

¹ RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo Alencar*. p.141 e 142.

² FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na "belle époque" literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988, p.56-57.

³ FARIA, Gentil de. Op. Cit. p.168.

⁴ RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo Alencar*. Rio: Vilas Boas, 1916, p.126.

⁵ Apud FARIA, Gentil de. Op. Cit. p.171. Esse soneto foi originalmente publicado na seção "Porta da Garnier", no suplemento "O filhote da Gazeta de notícias", sob o pseudônimo de Esaó & Jacob.

⁶ CANSINOS-ASSENS, R. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial-América, 1919, p.45.

⁷ A afetação própria do dândi revela-se, aliás, no vocabulário, eivado de palavras estrangeiras, principalmente francesas. Observa-se, com frequência, o uso abusivo estrangeirismos. Em "Duas criaturas", por exemplo: "(...) percorria com o olhar a extensa fila de mesas onde o *debinage* se acalorava. A um canto, Milles. Péres, filhas de um rico argentino, *yatch-recorderman* nas horas vagas e vendedor de gado nas outras, perlavam risadinhas de *flirt* para o solitário e divino Alberto Guerra, seguro dos seus *biceps* ..." (p.62). Outro recurso expressivo bastante utilizado é a inversão sintática, que contribui para a semelhança entre o seu estilo e o *art-nouveau*. Atente-se também para as palavras que transmitem a sensação de aceleração: "volúpia", "turbilhão", "vertigem". Há ainda o largo uso de adjetivos, advérbios e hipérboles. Assim se configura o estilo "decadentista" de João do Rio, que constantemente lança mão de artifícios do *art-nouveau*.

⁸ PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p.192.

⁹ PRAZ, Mario. Op. cit. p.196.

¹⁰ PRAZ, Mario. Op. cit. p.287.

¹¹ No livro de crônicas *Pall-Mall Rio*, a figura do esportista é muito importante. João do Rio aí valoriza o esporte como verdadeiro tributo à saúde em plena guerra. O autor é um dos introdutores da temática esportiva na prosa literária brasileira, em que o assunto era ainda muito recente. Há ainda outras crônicas, em *Pall-Mall Rio*, cujo tema é o futebol, por exemplo: "A hora de futebol"(p.243) e "Foot-ball"(p.337). Nessa época, vale enfatizar, o futebol era o esporte favorito dos chamados "grã-finos".

¹² LEVIN, Orna Messer. Op. Cit. p.179 e 193.

¹³ Em *O Mez*, encontra-se um texto de Antonio de Albuquerque (junho, v.1, 1906), que relata uma aventura amorosa entre a *cocotte* Leoni May e Mauricio de Saverne. A narrativa lembra muito os textos de João do Rio: a personagem feminina Leoni é uma mulher que domina o seu amante, usando de toda a sua sedução: "Mauricio de Saverne, comodamente instalado no seu elegante coupé, seguia Campos Eliseos acima em direção à Avenida Mac-Mahon onde, no *coquette entresol*, transformado em ninho d'amor voluptuoso, o esperava Leoni May, a sensual e linda amante que ha mais d'um ano soubera domar esse volúvel e céptico *clubam*". Outro fragmento que merece ser citado é aquele no qual Leoni revela ser uma "*cocotte*": " — Cocotte ... diz ... não te envergonhes. Mas que sou eu, meu pobre amigo, senão uma mulher a quem tu sustentas e que outros possuíram antes de ti, a quem não podes apresentar tua família e a quem ainda por cima sacrificas a todas essas que muitas vezes valem bem menos que nós, apesar dos maridos e dos seus títulos? / A única vantagem que eu tenho sobre elas é esta, é a minha independência e essa juro-te, que a não desejo perder". Já *A Moda Carioca* (junho de 1917, ano 1, numero 1) é uma revista, como próprio título diz, cujo principal assunto são as novidades da moda feminina para as diversas estações do ano no Rio de Janeiro, como as *toilettes* de passeio, os vestidos de noiva, os chapéus modernos, as maquiagens do momento, etc. Um texto interessante dessa revista foi escrito por Daniel Jove' Stochodale sob o título de "Trio"; num tom bem-humorado, enumera os três diferentes tipos de mulheres: a romântica, a "*cocotte*" e a solteirona. Segundo o autor, a mulher romântica seria "uma doente interessante ... às vezes. Apaixonada do amor. / A romântica só agradaria uma paisagem quimérica, onde houvesse a gama de todos os sons orquestrais em infinita sonata de milagre". A "*cocotte*" seria aquela que é "uma enciclopédia. A sua experiência própria encaminha-a para o pessimismo. Prefere uma cordialidade agressiva entre as 'senhoritas'. / Os seus admiradores constituíam legião. Era deslumbrante em formosura e nos salões triunfo das cabalas. / Não obstante ... Não nascera para amar. Reconhece isso com sinceridade e sente remorso de ter sido tão má!" Já a mulher solteirona "é, em suma, parenta por consangüinidade de todas as sogras. Que Deus seja louvado e nos proteja contra elas". O "Trio" de Daniel Jove' Stochodale ainda fornece ilustrações de cada um dos três tipos de mulheres.

-
- ¹⁴ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – Uma biografia*. p.130.
- ¹⁵ RIO, João do. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s.d, p.103.
- ¹⁶ PRAZ, Mario. Op. cit., p.293.
- ¹⁷ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – Uma biografia*. p.64.
- ¹⁸ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.203.
- ¹⁹ MENEZES, Lená Medeiros de. *Os estrangeiros no comércio do prazer nas ruas do Rio (1890-1930)*. Ministério da Justiça (Arquivo Nacional), Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa, p.45.
- ²⁰ Segundo Gilda de Mello e Souza, o casamento era uma espécie de favor que o homem conferia à mulher — o único meio de essa última adquirir *status* econômico e social. Aquela que não se casava era uma mulher fracassada e “tinha de se conformar à vida cinzenta de solteirona”, “acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos. Ou então, em sociedades onde o movimento de emancipação ia mais adiantado como na Inglaterra, a uma vida de humilhação como governante”. (Gilda de Mello e Souza. *O Espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.90). Ainda de acordo com Gilda, a mulher não tinha muitas oportunidades na época “fora os trabalhos de agulha”, apenas o ensino particular para a sua formação: “Mas, se não se casava a mulher via seu prestígio na sociedade diminuído, dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento de ganhar a vida” (p.91).
- ²¹ MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- ²² SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.47.
- ²³ Apud Schwarz, idem.
- ²⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.90-91.
- ²⁵ POLINÉSIO, Julia Marchetti. *Os contos e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994. p.73-75.

V. Conclusões: Primeira Parada

Neste momento — o de encerrar a análise interpretativa dos escritores, sem querer estabelecer pontos de vista taxativos a esse respeito —, paradoxalmente a sensação é a de estar apenas começando (afinal, as “conclusões” geralmente produzem novas hipóteses de trabalho). Faz-se necessário, porém, terminar uma etapa de pesquisa para poder dar início a outra. Por esse motivo, retomarei o que foi discutido ao longo desta exposição.

O que se pretendeu com a presente investigação foi mostrar a importância de dois escritores — João do Rio e Alcântara Machado¹ — para a prosa literária brasileira. Para isso, dividiu-se o trabalho em quatro capítulos: o primeiro deles buscou realizar um balanço da recepção crítica dos dois escritores, comentados e resenhados por seus coetâneos, assim como por críticos da atualidade. Já no segundo capítulo, discutiu-se o gênero conto, enfatizando que uma nova forma do “fazer” literário se instaura a partir de João do Rio e Alcântara Machado — ou seja, que esses escritores contribuíram para a renovação da prosa literária no País. Posteriormente, procurei analisar algumas personagens femininas das narrativas curtas de João do Rio e Alcântara Machado, a fim de captar a imagem que esses escritores elaboram a respeito da mulher. No último capítulo da dissertação, realizou-se um estudo dos tipos de personagens femininas existentes na ficção desses escritores. Procurei apresentar, com relação a João do Rio, as personagens femininas que povoam as narrativas de *Dentro da noite* e *A mulher e os espelhos*, enfocando dois tipos de personagens femininas: a mulher “salomaica” (a *femme fatale*) e a mulher *cocotte*. Quanto às personagens femininas das narrativas de Alcântara Machado, a análise centrou-se em *Brás*, *Bexiga e Barra Funda* e *Laranja da China*, essa última perpassada principalmente por dois tipos de personagens femininas: a mulher trabalhadora e a “menina-moça”.

O diálogo com a fortuna crítica dos autores, no qual se procurou redimensionar as questões analisadas, pouco a pouco foi construindo uma perspectiva de interpretação para a minha análise, que é a das personagens femininas. O contato com a recepção crítica de João do Rio mostrou que uns valorizam imensamente a sua obra e outros a depreciam severamente, num maniqueísmo que não logra apreender a real importância de sua escrita. Quanto a Alcântara Machado, a maioria de seus críticos (tanto os conservadores como os partidários da renovação modernista) reconheceu as qualidades literárias do autor paulista. A intenção não foi, absolutamente, a de empreender uma crítica de influência do que já foi dito sobre ambos os escritores, mas sim a de cotejar textos, a fim de que os procedimentos literários característicos desses autores dialogassem.

Conforme se procurou salientar no decorrer deste trabalho, os contos de João do Rio são narrativas que abordam preferencialmente a psicologia e o comportamento da vida mundana. Já as histórias curtas de Alcântara Machado formam uma galeria de tipos representativos da paulicéia, sendo bastante forte a presença dos imigrantes italianos e seus descendentes, bem como de componentes das classes trabalhadoras. Pode-se dizer que os autores em estudo tinham o olhar voltado para os eventos diários da vida de um modo geral. Olhar esse munido de "lentes" específicas, com a finalidade de anotar tais fatos, descrevê-los e marcar posição a respeito deles da forma mais objetiva possível.

As personagens femininas das narrativas curtas de João do Rio denunciam a absorção de uma literatura influenciada principalmente por Oscar Wilde. Vivem para o social, são "sofisticadas", modernas, constituem mais um *tipo* de mulher do que uma *individualidade* feminina. Por outro lado, Alcântara Machado valoriza o mundo familiar de suas figuras femininas, seus conflitos íntimos, sua individualidade. Mas tanto um como outro evidenciam a modernidade em suas personagens femininas: João do Rio, influenciado

pelos escritores europeus, enfatiza a mulher “civilizada”, como as atrizes de salão, que, na maioria das vezes, eram ou se passavam por estrangeiras. De modo diverso, Alcântara Machado constrói personagens femininas dignas de figurarem em retratos de família — instituição que, aliás, se encontrava em processo de transformação, graças ao crescente agenciamento da mão-de-obra operária e feminina na São Paulo do início do século XX.

A reflexão que procurei empreender sobre os tipos femininos na ficção de João do Rio e Alcântara Machado teve, em suma, o objetivo de aferir a importância dessas personagens na obra de cada um desses escritores. Com respeito a Alcântara Machado, tentou-se enfatizar o forte vínculo dessas figuras, principalmente a da mulher trabalhadora, com a instituição familiar. Em João do Rio, procurei salientar a fervilhante vida social de suas personagens femininas, entre as quais sobressaem a *femme fatale* e a *cocotte*.

O que se observou com relação às personagens femininas de João do Rio foi que as chamadas mulheres fatais ou “salomaicas” são vingativas em seus relacionamentos amorosos e muitas vezes fazem do casamento uma forma de afirmar ainda mais seus poderes e de se desferrar da hegemonia do sexo masculino. Outro traço comum a esses tipos femininos é a relação carnal como única forma de relacionamento viável. Já suas *cocottes* habitam o mundo dissimulado e perigoso da prostituição e dos vícios. São mulheres belas e fascinantes, mas o ambiente factício e, não raro, abjeto que as rodeia freqüentemente as consome em sua voragem.

Quanto a Alcântara Machado, o que se constata é que suas personagens femininas estão voltadas para o ambiente familiar. Os tipos que ressaltam na obra do autor e que, por isso, foram estudados são o da adolescente ou “menina-moça” e o da mulher trabalhadora. As personagens que encarnam a menina-moça retratam a fase das garotas adolescentes com todas as suas indecisões, a educação dirigida para os “preparativos” do futuro casamento e

para a formação de uma boa mãe de família. Já a mulher trabalhadora encontra sua expressão nas operárias, como a célebre costureirinha Carmela.

Outro aspecto a salientar é a aproximação entre as linguagens literária e jornalística feita por João do Rio e Alcântara Machado. Esse procedimento não se deve exclusivamente à intenção dos dois escritores de reproduzir num estilo mais apropriado o ambiente urbano. Afinal, a linguagem literária e a jornalística têm em comum o fato de serem fruto da observação da própria vida. Em contrapartida, a valorização do instante, que caracteriza a escrita do jornal, é buscada no modo de escrever dos dois autores, uma vez que ambos querem retratar a vida urbana e a época em que viviam, com todas as suas transformações. Contudo, ambos não se contentaram em aproveitar os recursos da escrita jornalística; tanto que superaram, cada um à sua maneira, essa influência, chegando a transformar a própria dicção jornalística.

Foi possível verificar, com o presente trabalho, que João do Rio anuncia a necessidade de mudanças na prosa literária, mas não consegue ultrapassar certas características do tradicional. Já Alcântara Machado não fala tanto de temas e técnicas modernos, mas lança mão dos recursos por eles oferecidos. Utiliza-se, por exemplo, de técnicas do cinema, como a montagem, na constituição da linguagem de suas narrativas. É possível afirmar, pois, que as inovações literárias realizadas por Alcântara Machado se fazem presentes na linguagem por ele empregada, ou seja, constituem inovações lingüísticas e estéticas que acabaram contribuindo imensamente para a consolidação do movimento modernista.

Não obstante tais diferenças, os textos de ambos os escritores se encontram em diversos pontos. Um dos mais relevantes talvez seja o fato de terem aberto espaço, em suas obras, para as questões referentes ao papel da mulher na sociedade. João do Rio procurou,

nas ruas e nos salões do Rio de Janeiro, as personagens femininas de seus textos. E Alcântara Machado retratou as mulheres dos bairros operários de São Paulo, a realidade das ítalo-brasileiras. Outro ponto de aproximação entre João do Rio e Alcântara Machado é o aproveitamento de fatos reais noticiados pela imprensa da época.

Observou-se que os dois escritores em questão revelam uma grande preocupação com seu tempo, com o momento que viviam, com a modernidade nascente desse período. Tanto João do Rio quanto Alcântara Machado se interessaram pelas mudanças decorrentes do processo de modernização pelo qual passava o Brasil no início do século XX. O escritor paulista incorporou em sua obra o imigrante italiano e o ítalo-brasileiro com toda a sua ânsia de adaptação e ascensão social, além do nacionalismo e da mistura de raças, ocasionados pelas transformações ocorridas na cidade de São Paulo até aquele momento. O autor carioca, por sua vez, retrata a vida social moderna do Rio em seus aspectos mais mundanos, sem descuidar, porém, das contradições introduzidas nessa modernidade pela exclusão dos destituídos economicamente.

Uma das contribuições que este trabalho pretendeu oferecer foi a realização de uma leitura interpretativa das narrativas curtas de João do Rio e de Alcântara Machado. O viés analítico de tal estudo foi o da construção das personagens femininas, bastante significativa e diferente de um autor para outro. Constatou-se, por exemplo, que a ficção de João do Rio dá um passo a mais no processo de mudança na caracterização da mulher na literatura brasileira, ainda que tal avanço tenha ocorrido mediante a “inspiração” nas figuras femininas dos escritores decadentistas. Antes de João do Rio, as personagens femininas da literatura brasileira eram quase todas figuras românticas e submissas a seus maridos. É na “civilização” européia que as mulheres das narrativas do cronista carioca se inspiram: “modernas”, requintadas, independentes. No tocante a Alcântara Machado, foi possível

perceber que a temática do ambiente familiar é retratada de forma bastante completa, mostrando as aspirações, as fantasias, as incompreensões, a educação familiar, as dificuldades da vida operária e as transformações no ambiente doméstico, que já assistia à incorporação da mãe de família ao mercado de trabalho. Um dado importante a mencionar aqui é que o cenário familiar constitui um tema muito pouco estudado no Modernismo, daí minha tentativa de ressaltá-lo nas narrativas curtas do escritor paulista.

O caminho que percorri não difere muito do trilhado por alguns críticos que valorizaram as narrativas de João do Rio e de Alcântara Machado, como se discutiu no primeiro capítulo deste trabalho; no entanto, creio que outras questões foram acrescentadas à reflexão sobre os dois autores, entre as quais as temáticas relacionadas à personagem feminina. A respeito de João do Rio, por exemplo, a discussão salientou o modo como as mulheres estão configuradas em sua ficção: misteriosas e sedutoras. Quanto a Alcântara Machado, privilegiou-se o enfoque da mulher operária e da menina-moça. Com isso, espero ter contribuído, mesmo que de maneira modesta, para a interpretação crítica desses escritores, que definitivamente imprimiram sua marca, em termos de estilo e visão do mundo, na prosa literária brasileira.

¹ Neste ano, comemora-se o centenário do nascimento, em 25 de maio de 1901, de Alcântara Machado. O autor está sendo lembrado com o relançamento de suas obras, exposições e a publicação de uma biografia. Segundo um artigo do *Jornal da Tarde* datado de 25/05/2001, pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), órgão ligado à USP, pretendem lançar, ainda este ano, uma coletânea inédita de obras do escritor paulista. O pesquisador Djalma Cavalcante, ligado ao grupo, publicará a biografia inédita do autor, intitulada *Antônio de Alcântara Machado, Paulistano e Brasileiro*. O Museu do Imigrante de São Paulo também pretende organizar uma exposição em homenagem ao escritor, com reconstituições da época em que viveu o autor.

VI. Referências Bibliográficas:

de João do Rio

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, livreiro-editor, 1910.

_____. *Adiante!* Paris/Lisboa: Aillaud e Bertand, 1919

_____. *Ramo Loiro*. Paris/Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1921.

_____. *A bela Madame Vargas*. Rio de Janeiro: F. Briguier & Cia. Livreiros Editores 1912.

_____. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

_____. *A profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro: Paris, H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

_____. *Celebridades-desejo*. Rio de Janeiro (póstumo): Pátria Portuguesa e Lusitana, 1932.

_____. *Cinematografo*. Porto: Chardron, 1909.

_____. *Correspondência de uma estação da cura*. Livraria Editora: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.

_____. *Crônicas e frases de Godofredo Alencar*. Paris/Lisboa: Ailloud e Bertrand, 1916.

_____. *Dentro da Noite*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d.

_____. *Eva*. Rio de Janeiro: Editora Villas Boas & C, 1915.

_____. *No tempo de Wenceslau*. Rio de Janeiro: Villas Boas & C. , 1917.

_____. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1956.

_____. *Os dias passam*. Porto: Chardron, 1912.

- _____. *Pall-Mall-Rio*. Rio de Janeiro: Villas Boas & C, 1917.
- _____. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor.
- _____. *Rosário da ilusão*. Rio de Janeiro: Americana, Francisco Alves, Lisboa, Sociedade Editora Portugal _ Brasil Ltda, 1921.
- _____. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.
- _____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

sobre João do Rio

- AMADO, Gilberto. *A chave de Salomão e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Olympio, s.d.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “João do Rio na vitrina”, in: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 de agosto de 1981.
- ANTELO, Raúl. “As rugas de João do Rio”, in: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, dez./jan., 1985.
- _____. “João do Rio e o belo em máscara”, in: Folhetim n. 508, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 de dezembro de 1986.
- _____. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Timbre/Taurus, 1989.
- ANTÔNIO, João. *João do Rio ganha sua melhor biografia*. *Caderno Cultura: O Estado de São Paulo*. 18 de maio de 1996.
- AUGUSTO, Sérgio. “Dândi mulato abriu as portas da modernidade”, in: *Caderno Letras, Folha de São Paulo*, 17 de fevereiro de 1990.

- AZEVEDO, Arthur. “O testro”, in: *A notícia*. Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1902.
- AZEVEDO, Marinho de. “João Justino Wilde do Rio”. In: Caderno do Livro, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de março de 1979.
- BEIRÃO, Reynaldo. “Um escritor para qualquer espécie de literatura. Até para columnismo social”, in: *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1976.
- BILAC, Olavo. “Crônica”, in: *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro, 6 de março de 1904.
- BOSI, Alfredo. *A Literatura brasileira — O Pré-Modernismo*. .V.5 São Paulo: Cultrix, s.d.
- BROCA, Brito. “Cronista de outrora” in: *A Gazeta*. São Paulo, 7 de janeiro de 1950.
- _____. “João do Rio e a crônica política”, in: *A manhã*. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1949.
- _____. “Notícias de um inverno carioca”, in: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 22 de março de 1961.
- _____. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.
- CANDIDO, Antonio. “Atualidade de um romance inatual”. In: Prefácio da reedição do livro *A correspondência de uma estação da cura*. São Paulo: Editora Scipione, 1992.
- _____. “Cartas de um mundo perdido”, in: Suplemento Cultural, *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 de abril de 1989.
- _____. *Radicais de ocasião*. In: —. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COTRIM, Álvaro. “João do Rio na crônica e no traço de seu tempo”, in: Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1981.
- COUTINHO, Wilson. “Os desenhos de Di Cavalcanti. Os traços do boêmio cordial”, in: Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1983.
- CUNHA, Helena Parente. “João do Rio: o escritor e a paixão da rua”, in: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 de agosto de 1981.

- FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na belle époque literária brasileira*. São Paulo: Parnnartz, 1988.
- FUSCO, Rosário. *Vida literária*. São Paulo: S.E Panorama Ltda, 1940.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas (S.P): Editora da Unicamp, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1978.
- MARTINS, Luis. *João do Rio - Uma antologia*. Rio de Janeiro: Sabiá, s.d.
- _____. *Suplemento literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de literatura, s.d.
- MAUAD, Isabel Cristina. “Um mandamento: não magoar a crença de ninguém”, in: *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 de julho de 1976.
- MEDINA, Cremilda Araújo. *Notícia: um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Alfa Omega.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira - Prosa e Ficção*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1950.
- NEVES-MANTA, Inaldo de Lira. *A arte e a neurose de João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- PAES, José Paulo. *O art-nouveau na literatura brasileira*. In:—. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PRADO, Antonio Armoni. *Mutilados da Belle Époque*. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÁ, Jorge de. “João do Rio: à margem do modernismo?”, Tese de doutoramento, (mimeo).

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Usp.

SAMPAIO, Sebastião. “O livro do dia – Fados e canções de Portugal – João do Rio”, in: *A notícia*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1910.

SANTIAGO, Silviano. “Dois jovens centenários”, in: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de novembro de 1981.

SCALZO, Nilo. “As imagens de um jornalista”, in: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 de agosto de 1981.

de Alcântara Machado

MACHADO, Antonio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Editorial Hélios, 1927.

_____. *Laranja da China*. São Paulo: Empresa Gráfica, 1928.

_____. *Mana Maria e Vários Contos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____. *Pathé Baby. Prosa Turística: Viajante Europeu e Platino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983, 2 v.

_____. *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983, 1 v.

sobre Alcântara Machado

- ALZER, Célio. “Antonio de Alcântara Machado, ilustre e desconhecido”, in: Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de maio de 1969.
- AMADO, Jorge. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, v/11, agosto de 1936.
- ANDRADE, Rodrigo M.F. de. *Algumas opiniões da crítica brasileira sobre António de Alcântara Machado*. In: *Novelas Paulistanas*. 1. ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1961.
- ATAÍDE, Tristão de. *Sinais. Estudos*. 1. Série. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1927.
- ATAÍDE, Vicente. “A ficção de Alcântara Machado”, in: Suplemento Literário. *Folha de Minas*, 30 de outubro de 1971.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Antonio de Alcântara Machado*. Rio de Janeiro: Agir, v.57, Coleção Nossos Clássicos, 1970.
- _____. *Nota sobre António de Alcântara Machado*. In: MACHADO, Alcântara. *Novelas Paulistanas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1961.
- BARROS, Jaime de. “Um romancista do sul”, in: *Espelhos dos livros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- BOSI, Alfredo. _ *Quando Antonio de Alcântara Machado escrevia como os passadistas*. *Correio da Manhã*, 17 de agosto de 1957.
- CANDIDO, Antonio e CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Brás, Bexiga e Barra Funda: uma topografia Italo-paulista*. (Dissertação de mestrado apresentada à Unicamp, 1989).

CARELLI, Mário. *Carcamanos e Comendadores. Os Italianos de São Paulo da realidade à ficção – 1919-1930*. São Paulo: Ática, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CAVALHEIRO, Edgard __ *Antônio de Alcântara Machado. Planalto*, n. 7, 15 de agosto de 1941.

COUTINHO, Frederico dos Reis. “Antonio de Alcântara Machado”, in: *Os mais belos contos brasileiros de amor*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, 1945.

Em memória de Antônio de Alcântara Machado, Pocai, 1936.

GRIECO, Agripino e outros. *Antonio de Alcântara Machado. Em memória*. São Paulo: E. Pocai, 1936.

_____. “Pathé-Baby”, in: *Jornal do Comércio*, 27 de maio 1926.

GUASTINI, Mário (sob o pseudônimo Stiunirio Gama). “Pathé-Baby. O livro do sr. Antonio de Alcântara Machado”, in: *Jornal do Comércio*. São Paulo, 7 de fevereiro de 1926.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Pathé-Baby, 6 de julho de 1926, Terra Roxa e outras terras, n. 6.

_____. Realidade e poesia. Sobre Alcântara Machado. *Espelho*, n.5, agosto de 1935.

LARA, Cecília de. *Antônio de Alcântara Machado: Experimentação modernista em prosa*. São Paulo: Tese de Livre Docência – USP, 1981.

LEÃO, Múcio. Autores e livros. *Amanhã*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1943.

LEITE , Manuel Cerqueira. Antonio de Alcântara Machado. *Revista Brasileira*. São Paulo, n.22, março/abril de 1959.

LIMA, Alceu Amoroso. Romantismo ao sul. *Estudos*. 2. série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

MACHADO, Luis de Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira - O modernismo*. v.6, São Paulo: Cultrix, s.d.

MILLIET, Sérgio (sob o pseudônimo de Teillim). *Terra Roxa e outras terras: Pathé-Baby*, por Antonio de Alcântara Machado. TR n° 5, 27 de abril de 1926.

_____. Alcântara Machado. *Fora de forma*. São Paulo: Anchieta, 1942.

_____. Antonio de Alcântara Machado. *Términus e seco e outros coquetéis*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1932.

_____. Introdução. *Brás, Bexiga e Barra Funda - Laranja da china*. São Paulo: Martins, 1944.

MORAES Neto, Prudente de. *Cavaquinho solando*. *O Jornal*, s/d. recorte, pasta 87, Acervo Mário de Andrade, IEB. _ USP.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PACHECO, João. Antonio de Alcântara Machado. *Pedras várias*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1959.

PEIXOTO, Afrânio. Nota preliminar. *Cartas, etc.* do Padre Joseph de Anchieta. Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras, 1933.

PRETI, Dino. *Sociolinguística. Os níveis de Fala. Um estudo Sociolinguístico do diálogo literário*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

REBELLO, M. . *Reportagem Literária: Três caminhos*. São Paulo, 28 de julho de 1933).

REGO, José Lins do. Alcântara Machado. *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944.

RIBEIRO, João. Alcântara Machado. *Os modernos*. Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras. 1952.

SILVEIRA, Alcântara. Novelas paulistanas. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 13 de maio de 1961.

Obras Gerais

ANGELIDES, Sophia. A P TCHEKOV: *Cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Fragmentos sobre a crônica*. In: *Enigma e comentário. Ensaaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio In.: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

_____. *Vida Urbana- artigos e crônicas*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Coleção Leitura, Paz e Terra, 1996.

BELTRÃO, Luiz. *A imprensa informativa*. São Paulo: Folco Masucci, 1969.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In: _____
Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed., São Paulo: Cultrix, s.d.
_____. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: _____ . *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro* (Antecedentes da Semana de Arte Moderna). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira AS, 1964.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3. ed. 1975.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradição da cidade de São Paulo*. v.3. Rio de Janeiro, 1954.
- CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
_____. *A vida ao rés-do-chão*. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Para gostar de ler: crônicas*. 5. ed., São Paulo: Ática, 1987.
_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 4. ed., 1975.
- CANSINOS-ASSENS, R. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial-América, 1919.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CARVALHO, Elísio de. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.
_____. *Five o'clock*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1909.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- CASTAGNINO, Raul H. *Análise literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1971.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CORTÁZAR, Julio. *A valise de cronópio*. 2. ed., Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.6, Rio de Janeiro: EDUFF/José Olympio, 1986.
- D'ONOFRE, Salvatore. *Teoria do texto —1— Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu Tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na belle époque literária brasileira*. São Paulo: Parnartz, 1988.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cinco teses sobre o conto*. In:— et al. *O livro do Seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, Coleção Ensaio n. 95, 1983.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1970.
- LARA, Cecília de. *Klaxon. Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1972.
- LESSA, Luiz Carlos. *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.
- LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

- LUCAS, Fábio. *O conto no Brasil moderno*. In: — et al. *O livro do Seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MAIAKÓVSKI. *Os dois Tchekhov*. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- MARTINS, Luis. *Suplemento literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de literatura, s.d.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira. O modernismo*. São Paulo: Cultrix, v.VI, 1967.
- _____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, v.VI, 1978.
- MEDINA, Cremilda Araújo. *Notícia: um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Alfa Omega.
- MENEZES, Lená Medeiros de. *Os estrangeiros no comércio do prazer nas ruas do Rio (1890-1930)*. Ministério da Justiça (Arquivo Nacional), Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MORENO, Armando. *Biologia do Conto*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- NEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NEVES, Margarida de Souza. *Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, S.P.: editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992.

PAES, José Paulo. *O art-nouveau na literatura brasileira*. In:—. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POE, Edgar Allan. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar Editora, 3. ed., 1981.

POLINÉSIO, Julia Marchetti. *Os contos e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

PÓLVORA, Hélio. *Fundamentos do Moderno Conto Brasileiro*. In: _____. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Mutilados da Belle Époque*. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

PROENÇA, Cavalcanti. *Prefácio*. In: BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SCHWARCZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWATZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *A cidade como tema das vanguardas poéticas: Pessoa, Borges, Gironde, os dois Andrades*, em *Anais do Curso, A semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984.

- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOIHET, Raquel. *Mulheres em busca de novos espaços e relações de gênero*. *Acervo*. Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.9, número 01 /02, Janeiro/Dezembro 1996.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O Espírito das roupas . A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. Campinas, SP: editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1997.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WILDE, Oscar. *Obra completa* (trad. Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980.