

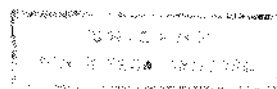
"JOÃO DO RIO: NOTÍCIAS DO DÂNDI"

Este exemplar é a redação
final da tese defendida
por ORNA MESSER e
aprovada pela Comissão
Julgada em 06.07.89.
Antônio Silva

Dissertação de Mestrado

Orna Messer

06 de Julho de 1989.



ÍNDICE

I) Uma Vida de Arte	p. 006
II) Dois Pontos	p. 013
(a) O império da razão	p. 013
(b) O percurso da tópica	p. 033
(c) Educação sentimental do Dândi	p. 054
(d) Ressonâncias	p. 065
III) O Repertório	
(a) Uma cara, outra coroa	p. 090
(b) O figurino e a retórica	p. 102
IV) A Babilônia em visita	
(a) Terra, café e cultura	p. 124
(b) Na viagem a província	p. 146
(c) A Capital sem asfalto	p. 152
(d) Em torno das águas	p. 162
V) De que se faz a ação!	
(a) Lazer artístico	p. 176
(b) A pequena amorosa	p. 194
(c) A aura das letras	p. 219
VI) Figurações do Dândi	p. 227
VII) Onde termina uma imagem	p. 240
Notas	p. 251
Bibliografia	p. 298

ABREVIATÖES

P.U.	Psicologia Urbana
D.N.	Dentro da Noite
CIN.	Cinematografo
C.E.C.	Correspondencia de Uma Estacao de Cura
A.P.J.P.	A Profissao de Jacques Pedreira
A.M.E.	A Mulher e os Espelhos
R.I.	Rosario da Ilusao
V.V.	Vida Vertiginosa
O.D.P.	Os Dias Passam
PALL MALL	Pall Mall Rio
A.B.Mme.V.	A Bela Madame Vargas
A.A.E.R.	A Alma Encantadora das Ruas
C.F.G.A.	Cronicas e Frases de Godofredo de Alencar

Comecei a pensar neste trabalho em 1983, quando participava de um projeto de pesquisa sobre a literatura anarquista. Naquele contexto, João do Rio era apenas um simpatizante da causa revolucionária, cuja obra, contudo, sofria influências estéticas bem diferentes das que se observava nos escritores anarquistas. Como escritor, ele se aproximava mais daquele tipo de literatura Art Nouveau que surgiu na passagem do século, tendo também fortes marcas do esteticismo inglês absorvido pelas leituras e traduções de Oscar Wilde. Como jornalista, ele se interessava pela movimentação política dos trabalhadores, apoiando até mesmo algumas greves por considerá-las uma forma legítima de reivindicação. Além disso, seu empenho jornalístico contribuía para alterar as tendências ao academicismo e mudava o relacionamento do escritor com o público leitor.

Desse ponto de vista, a obra de João do Rio acenava com uma série de questões que mereciam um estudo específico. Pensando nisso fiz um projeto de pesquisa de onde resultou esta dissertação de mestrado. Inicialmente, pensava em analisar algumas questões próprias da relação entre o escritor e o jornalista, pensava num estudo sobre a fase pré-modernista que enfocasse o nascimento de uma nova situação da literatura dentro do contexto social urbano. Com o tempo, essa idéia foi se transformando num estudo comparativo apoiado nas influências da literatura decadentista européia sobre João do Rio. Em especial, a influência de Oscar Wilde, de cuja obra partiu a pesquisa de todo o panorama decadentista aqui apresentado. Tomando por base a obra de Oscar Wilde e sua fortuna crítica, estabeleci alguns paralelos entre a literatura decadentista brasileira e a européia. Aprofundei o quanto pude estes pontos de contato durante a minha estadia na Universidade Estadual de Nova York em Albany, onde desenvolvi os estudos relativos à literatura finissecular inglesa e francesa.

No campo da literatura comparada, resolvi então sustentar minha análise com a caracterização do dândi, personagens utilizado por João do Rio em vários momentos e cuja figuração me permitiu levantar as hipóteses aqui presentes. O dândi, na realidade, perpassa a obra do autor dando uma forma tanto para o estilo quanto para a atitude nele implicada. Se visto não apenas como personagem mas como perspectiva, ele permite observar o método de composição dos textos de João do Rio. Não chego a pensar que tudo se fecha em torno da figuração do dândi, porém, ela se mostra suficientemente importante na medida em que serve de unidade ao mesmo tempo significativa e significante dos escritos.

Finalmente, gostaria de agradecer a colaboração dos amigos que me acompanharam nesses anos de trabalho. Aos professores que participaram dando sugestões e indicando caminhos de leitura. Aos meus irmãos, avós, tios, primos e meus queridos pais. Em especial, meu obrigada ao professor Antonio Arnoni pela paciente orientação e carinho, prof. Brian Head que me ajudou a chegar em Albany, prof. Robert Greene pelas conversas, profa. Vilma Arêas pelos livros e pelas longas horas de conversa, profa. Berta Waldman, leitora atenta e interessada, Iris, Luíza, Denise, Dov, e Rinaldo, pela dedicação.

I - UMA VIDA DE ARTE

João Paulo Emilio Cristovão dos Santos Barreto foi Paulo Barreto, João do Rio, João Lorena, Joe, José Antonio José, ou apenas Claude. Nasceu a 05 de agosto de 1881 na cidade do Rio de Janeiro. filho de Alfredo Coelho Barreto e Florência Barreto. Tinha um irmão mais novo de nome Bernardo Guttemberg que morreu precocemente deixando-o ainda mais apegado à Dona Florência. Seu pai, professor Coelho Barreto, descendente de gauchos, lecionava matemática e seguia a doutrina de Comte. Foi um dos fundadores da Igreja Apostólica Positivista onde Paulo Barreto teve seu registro de batismo. Na época em que as questões políticas da campanha republicana eram a ordem do dia nas conversas acadêmicas, professor Coelho ensinava a seus alunos do Colégio Pedro II os princípios filosóficos do positivismo. Tão logo se confirmou a vitória republicana, e as rebeliões agitaram o país de norte a sul rompiam-se as ligações da família Barreto com a Igreja Positivista (1).

Para o jovem Paulo que se interessava pela imprensa de circulação reduzida na época, a perspectiva profissional prometia uma ocupação instável e economicamente precária. Aqueles poucos que conseguiam superar as dificuldades iniciais, por se juntarem aos editores de prestígio, figuravam como exceções dentro do contexto geral da carreira. Tendo sido introduzido a Patrocínio, o editor bem sucedido do Jornal Cidade do Rio, Paulo Barreto, bastante moço para a média dos escritores iniciou-se profissionalmente numa redação importante. Esta informação nos dá Brito Broca:

(...) "escrevendo primeiro em algumas revistas sem importância; depois, entre 1898 e 1899, na Cidade do Rio de Patrocínio, artigos sob o pseudônimo de Claude, que ficaram esquecidos, embora produzissem certo rumor na época pela truculência e o desassombro com que neles eram hostilizadas muitas figuras de relevo" (2).

Embora causasse antipatias e produzisse certo rumor, como diz o próprio Brito Broca, a iniciação profissional de Paulo Barreto logo ganhou as graças do proprietário do jornal, assim como de Olavo Bilac, ambos fundadores da Academia Brasileira de Letras. O acolhimento vinha um pouco por conta dos ataques assinados por Claude contra a escola simbolista, a qual ele dizia, à semelhança de Max Nordau, ter surgido de condições criadas pela "degenerescência mental e rudimentar instrução" (3).

Entretanto, a proximidade com José do Patrocínio foi breve. De sua redação Paulo foi para o Diário de Dunshee de Abranches, também por um curto período de 1901. Porque, em seguida, participou da restauração do Correio Mercantil sob a direção de Virgílio Brígida, para, afinal, conseguir ingressar na concorridíssima Gazeta de Notícias, onde trabalhou por 11 anos.

Das reportagens feitas para a Gazeta de Notícias saíram os textos que formam o primeiro livro editado por Paulo Barreto. Uma série de reportagens sobre os cultos religiosos da cidade, inspiradas no livro de Jules Bois, deram origem ao volume As religiões do Rio (1906), que trouxe para a literatura brasileira um material inédito.

A segunda série de reportagens publicadas na Gazeta de Notícias, sob responsabilidade de João Lorena, uma sugestão de Jean

Lorrain, eram resultado das perambulações noturnas pelos lugares mais sórdidos da cidade. O trabalho matutino permitia que as noites fossem reservadas para os passeios e os estudos de observação. Porém, como o salário era bastante reduzido, isto obrigava o escritor a fazer trabalhos extras, escrever artigos para revistas literárias, ou traduzir edições estrangeiras. Assim, a participação nas revistas KOSMOS e RENASCENÇA garantiram a Paulo Barreto um salário mais gordo, além de promover a divulgação dos artigos, que, juntamente com os da Gazeta de Notícias, formam o volume A Alma Encantadora das Ruas (1907).

Depois de uma tentativa frustrada de trocar a carreira jornalística pela carreira diplomática - Paulo desejava fazer parte da missão à Colômbia organizada pelo Barão do Rio Branco - aceitando a sugestão de Medeiros e Albuquerque recém-chegado de Paris; começa a organizar a distribuição de um questionário sobre a atualidade literária no Brasil. As perguntas redigidas pelo próprio Medeiros tomaram por base leituras como Book Which influenced me e I cento migliori libri italiani. A pretensão de orientar o público leitor, expondo a inércia da produção literária em confronto com o jornalismo que se expandia, resultou na publicação de Momento Literário (1907) (4).

A continuidade do trabalho jornalístico fixava-se em escritos de caráter político-social, na tentativa de tocar os pontos fracos de uma época envolvida em escândalos de suborno e protecionismo. Algumas incursões na crônica e outras no teatro traçavam, por sua vez, o percurso literário de Paulo Barreto, que orientava sua carreira para a vaga de imortal na Academia Brasileira de

Letras (5).

A sessão especial da *Gazeta de Notícias* onde eram publicadas as crônicas urbanas, dava material suficiente para o lançamento de mais um livro. Desta feita, o título levava o mesmo nome da coluna jornalística: Cinematógrafo (1908). Paralelamente, a moda das conferências trazidas de Paris por Medeiros e Albuquerque em 1905 continuava movimentando as tardes cariocas, promovendo os escritores e proporcionando uma suplementação no orçamento. Reunidas em *Psychologia Urbana* (1910) temos notícia destas conferências dadas por Paulo Barreto, que falava de temas tão variados quanto "O amor Carioca", "O figurino", "Flirt".

De posse destes títulos, na intrega quase todos jornalísticos, Paulo Barreto estréia em 1910 o fardão acadêmico em que oficialmente passa a ocupar o lugar deixado por Guimarães Passos. Só então sai o seu primeiro livro de contos, cujas narrativas até hoje não receberam a apreciação devida. Dentro da Noite (1910) contém alguns textos de grande originalidade e valor literário, apesar dos juízos contrários feitos por uma crítica séria como Lucia Miguel Pereira (6). Mesmo depois da consagração acadêmica, o jornalismo continuava a ser a base forte da formação de Paulo Barreto. Em 1911 ele fundou o vespertino *A Noite*, em parceria com Rodolfo Miranda. Ali, apareceu a tradução, publicada em forma de folhetim, do romance de Oscar Wilde *O Retrato de Dorian Gray*. Também em folhetins tinha sido editado seu romance *A Profissão de Jacques Pereira*, interrompido às vésperas da entrada na Academia por motivos políticos. Outro livro de crônicas saía com textos

compilados, tratando, em essência, das alterações na vida da Capital remodelada. Trata-se do interessante Vida Vertiginosa (1911).

O ano seguinte ficou por conta de uma viagem a Minas relatada em OS DIAS PASSAM (1912), e da estréia no Teatro Municipal de A Bela Madame Vargas, uma peça em 3 atos. Esta recriação dramatizada de um crime ocorrido alguns anos antes na Tijuca, seria remontada em 1913 no Recreio Dramático, coincidindo com a época em que Paulo Barreto se tornava o redator chefe da Gazeta de Notícias. Somente em 1915 estrearia EVA, outro drama em 3 atos recebido com entusiasmo pela crítica. Paulo já havia escrito textos para o teatro - Encontro, Que pena ser só ladrão, Não é Adão! - Sem contudo obter o sucesso desta última peça.

Mas, o sucesso no teatro seria contraposto ao acidente na vida profissional. Em 1915 Paulo Barreto se vê forçado a uma transferência para o jornal O PAIS, em decorrência da morte de Anibal Teófilo, assassinado por Gilberto Amado. Gilberto Amado era amigo pessoal de Paulo, que fizera sua campanha na Academia Brasileira de Letras no ano anterior, e lhe dedicara páginas de louvor, atualmente editadas em Ramo de Louro (a/d). Este livro de elogios abertos traz um outro artigo dedicado ao escritor português João de Barros com quem Paulo Barreto tentou manter a revista luso-brasileira Atlântida. A guerra mundial, as dificuldades financeiras e os problemas de distribuição, impediram o sucesso das publicações, que, sem continuidade, derrubaram o projeto de uma confederação binacional.

É neste momento de guerra que aparece no diário O País a coluna mundana assinada por José Antonio José. A exemplo do que vinha fazendo Figueredo Pimentel desde 1907, "PALL MALL RIO" tratava de registrar a circulação da sociedade grã-fina misturando políticos, artistas e literatos. Com a mesma frequência, aparecem na imprensa os debates acerca da participação brasileira na guerra. Datam de 1917 os aplausos de Paulo Barreto, favorável ao posicionamento do país junto aos aliados. Estes artigos acabaram reunidos em Adiante! (1920), um livro de artigos, em sua maioria de natureza política, como já fora o livro NO TEMPO DE WENCESLAU BRAS (1914). O aspecto mundano desta época ficou documentado também no romance epistolar Correspondência de Uma Estação de Cura (1920). Escrito em 1917, este romance conta os efeitos da conflagração mundial sobre os frequentadores de uma estação de águas em Minas Gerais, local, aliás, onde o autor se encontrava quando redigiu a narrativa.

Com o fim da guerra, Paulo Barreto é escolhido para acompanhar a delegação brasileira na conferência da paz. Os numerosos artigos que mandou da Europa em 1918 ficaram coletados em 3 volumes que levam o título Na Conferência da Paz (1920). A viagem à Europa marcou a volta de Paulo Barreto, que interrompera suas publicações no jornal O País para se dedicar à revitalização do Rio-Jornal. Os contos publicados a partir daí numa coluna de honra de O País, constituíram os livros Rosário da Ilusão (1920) e A Mulher e os espelhos (1920). No campo propriamente jornalístico a sua última empreitada foi o projeto do jornal A Pátria, dirigido aos leitores da colônia portuguesa, que sempre

fora o seu maior público.

Apaixonado pelo Rio e pela profissão, Paulo Barreto foi uma espécie de criador que se tornou também a criatura. Fez a imagem de sua cidade para que ela fizesse de sua morte o melhor espelho criado. Morreu fulminantemente em 1921 dentro de um táxi, que o conduzia da redação de *O País* para casa (7).

A crer nos seus textos, os quais agora passaremos a estudar, João do Rio morreu no ritmo acelerado que ironicamente ele mesmo tentou imprimir à vida carioca.

II - DOIS PONTOS

O Império da razão

Duas novidades marcaram a entrada da vida literária brasileira no século XX: a criação da Academia Brasileira de Letras e a contribuição de escritores em jornais e revistas recém-lançados que cada vez mais requisitavam o trabalho profissional. No primeiro, Machado de Assis representa o peso da tradição, definindo o lugar da literatura oficial no cenário urbano. No segundo, a imagem de João do Rio melhor ilustra a combinatória bem sucedida do escritor solicitado pelo público e pelo mercado emergente, com o acadêmico preocupado em levar o empenho profissional ao reconhecimento do legado estético.

As portas deste século, as mudanças na vida intelectual dividiam os escritores entre os que desfrutavam da estabilidade de uma instituição de prestígio como a Academia, os que se empregavam no serviço público ou nas representações diplomáticas, e os que trabalhavam nas redações preenchendo os diários e as revistas mundanas (8). Nesse processo de mercantilização do trabalho intelectual, a literatura acompanhava na verdade as transformações gerais no panorama da cidade do Rio de Janeiro que num plano maior foram determinadas pela idéia de civilizar o país.

A abertura de novos campos de trabalho ocorria em consequência do crescimento da cidade e da pequena parcela da população que se enriquecia, estimulada pelos investimentos estrangeiros e pelos negócios da bolsa. Esses recursos, que faziam crescer a

economia, estavam por sua vez condicionados ao sucesso do projeto de reformas que aburguesava a sociedade alterando velhos hábitos, costumes, e a própria feição da cidade. O projeto de reformas teve início quando o governo republicano já contava com certa estabilidade econômica conseguida por meio de acordos com banqueiros internacionais e com uma política deflacionária. A prosperidade burguesa, no entanto, aumentava a concentração e renda acentuava as desigualdades sociais. A República havia herdado do Império o desequilíbrio na balança de pagamentos além dos gastos enormes com as importações. A parte, os créditos concedidos aos fazendeiros, depois da abolição, para remunerar os trabalhadores assalariados criou um déficit no tesouro nacional que a política financeira de Rui Barbosa não conseguiu solucionar. A grande emissão de papel moeda sem lastro resultou em especulações e numa inflação crescente que provocou muitas falências (Encilhamento). Mesmo assim, uma parcela pequena da população de fato enriquecia facilitada pelos créditos do governo, pelas jogadas na bolsa, negociatas, e pelo próprio desenvolvimento da produção cafeeira. Com isso, estabelecia-se uma hegemonia política da minoria enriquecida que se aburguesava.

Aos poucos, o mundo da elite ia se distanciando da grande população urbana. Contribuiu para isso também o aumento da densidade demográfica do Rio de Janeiro devido ao êxodo rural e à imigração de um contingente significativo de pessoas vindas em busca de trabalho. A composição étnica sofreu igualmente alterações, aumentou o número de desempregados e de subempregos. Segundo o recenseamento de 1906, havia na capital federal 811.433

habitantes sendo que 200.000 pessoas viviam à margem, entre eles desocupados, vadios, mendigos e menores abandonados. A maioria se concentrava nas ruelas do centro às vezes fazendo biscates outras vezes simplesmente embriagados e maltrapilhos. As condições de trabalho e as condições habitacionais eram péssimas. Os problemas básicos de saneamento e de higiene pública causavam as constantes epidemias de varíola, febre amarela, malária e tuberculose. Para combater tudo isso, o governo investia contra a população carente recolhendo as pessoas da rua em penitenciárias sob acusação de provocarem a desordem. Foram perseguidos os capoeiras, e os jogadores do bicho e foram ordenadas as destruições dos cortiços como já ocorrera em 1892 com o Cabeça-de-Porco, um dos maiores cortiços da cidade.

Dentro deste mesmo espírito, veio a decisão do governo de promover a reforma sanitária e urbanística da capital. O projeto incluía obras de alargamento e calçamento das ruas, canalização e arborização. A região do cais do porto deveria ser remodelada com o intuito de atrair os estrangeiros interessados em investir no desenvolvimento econômico do país. O saneamento básico da cidade passava também pela vacinação obrigatória da população e pelas ordens de despejo, sinal de uma verdadeira febre de demolições que aterrorizou os cidadãos. Tudo concebido de modo tão impopular que as medidas governamentais até hoje são lembradas pelo seu caráter autoritário. (9)

Momento alto das mudanças urbanísticas, a abertura da Avenida Central (1904) fazia coincidir a desapropriação dos cortiços com

a desagregação da boêmia dourada da Rua do Ouvidor, atingindo dessa maneira também a vida intelectual da cidade. Acabando com as pensões baratas e com os cafés do centro, o processo intensivo de renovação das fachadas ia ditando um estilo "Art Nouveau" para a paisagem ao mesmo tempo em que desfazia os agrupamentos boêmios tão comuns no período das discussões abolicionistas e republicanas.

O coração da cidade ficara até então numa área circunscrita pelas ruas do Ouvidor e Gonçalves Dias, região de grande trânsito para onde confluíam os bondes vindos de Botafogo, das Laranjeiras e da Gávea. Ali floresceram as confeitarias, casas de chá e café decoradas com mármore, cristais e louças inglesas. Uma freguesia elegante ocupava as mesas do Café Paris, do Café Globo, do Café Londres e do Café do Rio, este conhecido por ter concentrado os grupos jacobinos.

Nesse tempo, as modinhas chorosas, o tango e o maxixe, seguindo aquele mesmo surto de remodelação das fachadas da cidade, substituíam as antigas melodias da colônia. As composições de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth traziam os novos compassos musicais para dentro dos Cafés, alegrando os frequentes desconhecidos, e os mais ilustres como, por exemplo, Paula Ney, assíduo no Café Papagaio, onde uma pequena orquestra tocava nos intervalos entre um trago e outro. Nesse mesmo Café as rodas variavam em torno de nomes famosos como Raul, Calixto Cordeiro, Olegário Mariano, Luiz Peixoto, Lima Barreto, Bastos Tigre, Gonzaga Duque e Mário Pederneiras.

Verdadeiros abrigos da intelectualidade carioca, essas casas de café animaram a vida e a produção de escritores e jornalistas. Muitas edições saíram daquelas mesas, às vezes fadadas a uma vida curta, outras vezes mantidas por alguns números graças às polêmicas que agitavam a existência pacata da nossa capital. Assim foi com o Malho e a revista Kosmos, para citar apenas dois nomes. Contudo, as reformas urbanísticas do Rio, deram um golpe nos habitantes, fossem eles trabalhadores de rua, donos de estabelecimentos menores ou de kiosques. A ordem de despejo foi geral e, para dar lugar a um comércio identificado com o estilo de vida que as elites desejavam imprimir ao país, os proprietários e freqüentadores do centro presenciaram a substituição dos balcões e das mesinhas por montras envidraçadas e luminárias modernas. Conta Luiz Edmundo que o término daqueles encontros nos Cafés se deu por culpa dos poderes públicos e da política de modernização adotada. De um dia para outro, ele diz, o Café Papagaio fechou suas portas dando lugar a um comércio de outra espécie:

"Esse simpático café existiu no lugar onde se encontra hoje, um horrível negócio de três portinhas, uma, vendendo gravatas, outra bilhetes e mais outra, cigarros e caixas de fósforos - um gênero de comércio que os poderes públicos municipais, atualmente, estimulam no intuito, aliás pouco louvável, de manter, numa ligação imperecível, o progresso e o desenvolvimento da moderna URBS, com a sordidez do seu passado colonial (10).

Assim, a vida intelectual e mais diretamente a literatura que tivera seu papel bem definido, tanto na fase abolicionista em que a retórica dos bacharéis era acompanhada da elaboração dos

escritores, quanto no auge dos agrupamentos parnasianos na Confeitaria Colombo em torno do prestígio de Olavo Bilac, de repente, sentia que a crise ia se instalando e se manifestando na rebeldia de alguns escritores. Isto porque, no Rio de Janeiro, depois da abertura da Avenida Central, ao lado da massa de desabrigados, dos bandos de desempregados e de um segmento conservador dos subúrbios, uma pequena minoria de intelectuais assistia perplexa àquela entrada compulsória dos hábitos e do gosto burguês, que transparecia ainda mais no padrão de embelezamento da cidade.

O desapontamento com relação à postura autoritária do governo era geral e atingia desde operários até intelectuais. Esta insatisfação passou a definir novos modos de inserção política e social. Por parte dos operários formam-se grêmios, associações de classe e federações. Em 1906 foi convocado o primeiro Congresso Operário Brasileiro e a partir daí tentava-se organizar os trabalhadores em partidos. Os intelectuais, por seu lado, manifestavam inclinações políticas favoráveis aos trabalhadores, eram socialistas (Euclides da Cunha, Evaristo de Moraes), anarquistas (Elísio de Carvalho dirigia nesta época a revista KULTUR), e ideais trabalhistas de modo geral (Medeiros e Albuquerque). Mas, essas propostas e a convivência dos intelectuais com a vida política oscilava à medida que a economia agrária e industrial estabelecia um sistema oligárquico de poder e a República se consolidava. Um reflexo da oscilação pode ser visto nas modificações dos hábitos sociais. No lugar do Café, que substituiu os botequins do Império, era a vez dos salões da

sociedade onde as reuniões fechadas se davam. A boemia intelectual dos cafés se transformou na boemia dos salões. Em vez do café surgiu a moda do "five o'clock tea". A novidade não se restringiu aos salões, a vida intelectual ia se refinando nos clubes, nos teatros da moda, nos cinematógrafos, nos hotéis, restaurantes, cassinos, e "music-halls".

A movimentação social que correspondia à circulação de recursos financeiros da elite aburguesada projetava uma euforia progressista. Aos homens de letras caberia traduzi-la na literatura e nos jornais. Brito Broca nos fala dessa convivência mundana que reunia nos salões os políticos, diplomatas, velhos titulares do Império e intelectuais.

"Na verdade, à medida em que decaía a boemia dos cafés surgia uma fauna inteiramente nova de requintados, de dândis e 'rafffinês', com afetações de elegância, num círculo mundano em que a literatura era cultivada como um luxo semelhantes aqueles objetos complicados, aos pára-ventos japoneses do Art Nouveau. Em lugar do paletós surrados, das cabeleiras casposas, os trajes pelos mais recentes figurinos de Paris e Londres, os gestos languens e displicentes dos blasés, que constituíam a chamada jeunesse dorée; em substituição às mesas de cafés, os clubes e salões chiques, onde imperava o esnobismo e se aconselhava o último livro de D'Annunzio à grande dama que não suportava Paul Bourget." (p.20)

Assim é que vamos, encontrar o mesmo Elísio de Carvalho documentando as personalidades dessa época dourada em seu livro Five O'clock. Ali ele fala da circulação dos literatos nos lugares luxuosos, iluminando invariavelmente uma figura de inteligência superior, de sensibilidade refinada e gosto literário. Ao lado das figuras elegantes da sociedade os intelectuais acordam para uma mentalidade nova e uma participação

política distinta, como teremos chance de verificar a seguir. Isto ocorre porque nesse momento, embora houvesse uma identificação por parte das elites com o estilo parnasiano, dele se distancia o espírito nacionalista que cresce entre os ilustrados, que querem assumir a liderança cultural no processo de fundação de uma nova pátria. O ideal nacionalista acaba por se encontrar com os protestos irreverentes daqueles pouquíssimos intelectuais que manifestavam o seu desagrado com a situação do país. Nesse confronto, em que pese a formação européia comum, certas marcas da tópica decadentista passam, como veremos, a repercutir mais de perto no projeto dos escritores da época. Todos sugerindo a superação das adversidades do meio através de uma modernidade estética. Ocorre portanto que anunciada em uníssono, essa modernidade tendo sido incorporada por traços decadentistas permitiu, como já ficou demonstrado na análise de A. Arnoni Prado, que a literatura fosse o veículo de manifestação da nossa falsa vanguarda (11).

Há muito que a criatividade poética declinara e o uso excessivo das formas clássicas junto com o preciosismo de alguns escritores diminuía a inventividade. Na prosa por sua vez eram acomodados os sucessos do melhor naturalismo e do realismo machadiano para com isso atravessar o desmembramento da geração que fizera a campanha republicana (12). Ou seja, os homens de letras atingidos pela crise de profissionalização que muitas vezes os deixava na miséria e no abandono, e pela paralisia da tradição que os consumia numa precariedade inventiva, viram justamente na identificação com o espírito cosmopolita um caminho de ruptura

possível, que os levaria ao centro das renovações. Daí as convergências que apontam para um estilo decadentista que ora se aproxima de Mallarmé, ora tende para a poética das correspondências de Baudelaire, buscando nesta última as imagens metropolitanas de um tempo que se pretendia representar por aqui.

A rebeldia em relação aos cânones tradicionais, tendo se manifestado inicialmente nas obras dos primeiros baudelairianos da geração de 1870, passava pelo decadentismo de Medeiros e Albuquerque que travara os contatos com o grupo de Mallarmé (13), e pelo esteticismo 'fin-de-siècle' de João do Rio, num refinamento que o aproximava de Oscar Wilde bem como de D'Annunzio. Ambos chegavam ao Brasil junto com os manifestos pós-simbolistas divulgados pelo programa naturista de Elísio de Carvalho. Em "Delenda Cartago", Elísio conseguia um verdadeiro arremedo tropical do que se propunha na Europa em termos de retorno à natureza e de reorganização das atividades políticas nos moldes de Barrés, Mauclair e Saint-Georges de Bouhélier (14).

A vertente literária encabeçada por Elísio, efetuando um desvio da poética baudelairiana, aceitava os termos da civilização moderna e procurava travar uma aliança entre a arte, a ciência e a natureza. A idéia básica por trás disso tudo era de que a arte organizaria a pátria cultuando a natureza e consagrando as manifestações de civismo. Enquanto isso, ao poeta caberia a tarefa de regenerar o povo e toda a cultura. Segundo lemos no Manifesto Naturista (1901) a missão do poeta ou do homem de letras de um modo geral é reinterpretrar a natureza preparando o

revisoramento do nosso espírito de pátria. Posta assim a reeducação do povo, tarefa que buscava legitimar a liderança política da minoria letrada visto ser ela a única capaz de realizar a renascença americana, aponta no horizonte intelectual as diretrizes do pensamento nacionalista embutido no projeto de renovação estética. Aponta ainda o cruzamento da revisão estética com as reformas urbanas do início deste século.

Numa segunda vertente, a ser detalhada mais adiante, verificamos que a nascente do decadentismo entre nós esteve atrelada ao gosto pela morte e pelas sensações inusitadas como forma de confrontar o apego burguês pela vida. Era o desejo de escandalizar a sociedade - "épater la bourgeoisie" - negar as alterações nos costumes locais, enfim, rejeitar o modo de vida burguês derivando um prazer estético da morte e do tédio. Na Europa durante os anos de 1880 esta tendência assinalara o ponto alto de um procedimento estético inovador, o qual costuma ser considerado um triunfo dos nervos sobre o sangue. Dito em outras palavras, isto significaria a substituição de uma literatura preocupada com as circunstâncias familiares, de hereditariedade, e de determinação do meio, por uma literatura dirigida exclusivamente para os estímulos sensitivos e impulsos nervosos que definem a personalidade do sujeito a partir da sua singularidade. Na França, por exemplo, a proporção que o progresso se firmava nas áreas científicas e industriais, e crescia por conseguinte o número de consumidores, mesmo que fossem consumidores das leituras jornalísticas diárias e da literatura de segunda categoria, o artista reagia tentando se isolar do contato o mundo real. Declarava a enfermidade da

literatura fazendo com que ela se voltasse contra a vida burguesa e buscasse formas de prazer pouco comuns.

Vem daí então a noção de um estilo decadentista associado em sua origem à poética de Baudelaire, e cuja penetração no Brasil pretendemos acompanhar. A aceitação da idéia de decadência, enquanto estilo diretamente relacionado com a obra de Baudelaire, foi muito incentivada pelo artigo de Bourget publicado de início na Nouvelle Revue (1881). Nesse seu estudo chamado 'Théorie de la décadence' Bourget discute a tópica decadentista com base nos poemas de Baudelaire ressaltando-a em termos de rejeição das hierarquias, unidades e restrições impostas pela tradição clássica. Depois de ter detectado a emergência desse estilo, ao contrário dos críticos da época, Bourget considera positivamente a literatura decadente. Mesmo aceitando a noção de que a decadência constitui uma crise de ordem espiritual, ele vê na literatura sinais positivos dessa crise. Em seu livro Essais de Psychologie Contemporaine (1883-1885), essa crise será diagnosticada como uma doença social.

Interessado nas análises do ponto de vista da psicologia social Bourget avalia aí o pessimismo europeu, (provocado segundo ele, em grande parte, pela ciência) para daí levantar as diferentes formas em que esse pessimismo se manifestou. Na terceira parte desse volume de ensaios, o artigo sobre Baudelaire aparece reeditado dando conta da forma literária de expressão do sentimento pessimista francês. Entre os franceses, Bourget acredita que a reação pessimista se resumiria na solidão e nas neuroses, uma resposta à tristeza na qual o artista revela a

vontade de escapar da realidade. No trabalho de Baudelaire, Bourget encontrou a sistematização do escapismo, que por fim ele aceita convidando os seus contemporâneos a seguirem o exemplo do poeta (15).

No mesmo ano de publicação do livro de Bourget, Verlaine escrevia para a revista *Le Chat Noir* o soneto 'Langeur', pouco mais tarde transformado numa espécie de manifesto dos fundadores da revista *Le Decadent*, onde foi republicado (1886). Na primeiro verso deste célebre soneto, "Je suis l'Empire à la fin de la décadence", condensava-se todo o sentimento pessimista que envolvia a idéia de decadência explorada literariamente. Os intelectuais franceses acreditavam que depois do seu apogeu o império Napoleônico entraria numa fase de declínio. Logo, para a civilização francesa, a progressão temporal representava uma oferta aos últimos dias (16). A sensação de que o declínio de ordem política se refletiria numa literatura decadente aproximava os escritores à literatura romana, em especial àquela referente à fase de crise moral, política e militar do império romano. Paradoxalmente, o período de decadência dos romanos traduziu-se numa criação literária rica e profusa, pelo que ficamos sabendo dos estudos de Montesquieu reunidos em seu *Considerations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence* (1734). A questão do paralelo entre a noção de declínio sócio-político e a idéia de declínio cultural remete-nos à própria origem da palavra decadência. Apesar de não constar nenhum registro de uso do termo 'decadência' durante o período romano, esta palavra em geral aparece associada ao conteúdo dos relatos historiográficos dessa

civilização. Os cronistas e historiadores, utilizando os termos 'inclinatio' e 'vacillatio' referiam-se à idéia de declínio num largo senso para caracterizar as mudanças que enfraqueciam a ordem pública, o espírito nacional e a estabilidade sócio política do governo (17). Menos, portanto, no sentido de uma decadência moral. Ocorre que desses relatos romanos, tanto quanto dos estudos do século XVIII, ficou a impressão de que o período de declínio do império romano foi uma fase em que prevaleceu a orgia e a luxúria. Crença, aliás, que sustentou uma lenda em torno da civilização romana ao ponto de vermos Jean Lorrain exclamar em 1894: "Regardez, nous sommes à Rome." A despeito de se tratar de uma identificação maior no âmbito moral da sociedade francesa é fato que o termo decadência vinha sendo utilizado pelos escritores também enquanto sinônimo de colapso. Quer dizer, estava sendo associado na verdade quase que exclusivamente à idéia de deterioração do regime político.

Isto explica melhor porque a derrota de 1870 e o desaparecimento de Napoleão III permitiram analogias com as invasões bárbaras (18). Por outro lado, enquanto existia a sensação de colapso, de morte e de anemia social, o desenvolvimento da ciência e da indústria opunha as virtudes da natureza rousseauiana ao aspecto doentio e antiestético das cidades. Criavam-se condições para que se propagasse uma literatura descritiva, ao sabor da recém-descoberta psicopatologia social. Cumpre observar que a psicopatologia contribuiu para as criações literárias, tanto sob influência naturalista quanto decadentista. As duas correntes lançaram mão das leituras médico-científicas para justificar os

distúrbios neuróticos de suas personagens. A diferença entre ambas será encontrada na exposição de motivos. Ou seja, o que seria tomado pelos naturalistas como degeneração do tipo, desvio do quadro de normalidade por influência do meio, seria reinterpretado pelos decadentistas, que associaram os desvios nervosos à busca da novidade estética. Em síntese, a manifestação doentia de que trataram os decadentistas se expressaria também numa forma literária consciente.

Em termos estritamente literários, a noção de decadência (a idéia de que a decadência identifica um estilo) foi usada pela primeira vez de forma teórica no trabalho do crítico ultraconservador francês Desiré Nisard. Publicado em 1834, seu livro *Etudes de critique et de moeur sur les poètes Latin de la decadence* analisava a poesia latina e deixava implícitas as semelhanças com a literatura romântica. As críticas de Nisard ao Romantismo continuaram, até que em 1836, num outro estudo, ele se dirige contra o poeta maior dessa escola, Victor Hugo. Segundo Nisard, Hugo mostra sinais de decadência porque em sua obra há uma profusão descritiva e um excesso de detalhes. Os sinais de decadência representavam, no entender de Nisard, a elevação do poder imaginativo em detrimento do equilíbrio e da razão (19).

O interessante é que numa perspectiva quase oposta este mesmo poeta romântico foi alvo das críticas de Baudelaire. Na visão crítica de Baudelaire, Victor Hugo é considerado decadente porque sua arte apresenta mais trabalho do que criatividade, mais engenho e menos invenção. Em "Salon 1846" comparando Hugo ao

pintor Delacroix, Baudelaire declarou sua preferência pelo verdadeiro romantismo deste último e rejeitou a esterilidade acadêmica do poeta, a qual ele por fim definiu como um sinal de decadência (20). Dentro dos trabalhos críticos de Baudelaire, a idéia de decadência passou a ter um sentido diferente depois de 1861, data da publicação de seu estudo sobre Wagner. Ali Baudelaire passou a falar em favor de uma arte total, segundo os princípios da analogia e da sinestesia. A partir da influência das composições de Wagner, Baudelaire desenvolveu a idéia de decadência no sentido da criação de uma síntese que rompesse com as fronteiras entre as diversas artes (21).

É importante pensar que a evolução da idéia de decadência a partir da série crítica de Baudelaire pontua o caminho em que essa idéia se cruza com a noção de progresso também registrada pelos críticos franceses da década de 1860, de acordo com o que nos diz Calinescu (22). Nessa fase, o desenvolvimento da vida urbana, somado à crescente movimentação das máquinas, repercutiu no trabalho artístico estimulando as tentativas de criar novos efeitos e com eles ultrapassar os limites determinados pela organização da sociedade burguesa. Nesse sentido, embora percebida a princípio em termos formais, a consciência da elaboração artística acabaria se refletindo igualmente na busca de uma renovação temática. Lentamente, configurava-se uma outra faceta do estilo decadentista, desde cedo repleto de contradições. Vamos encontrar, numa ponta dessas mudanças temáticas, o gosto pelo refinamento que o pintor Delacroix em 1856 assinalou no seu diário. Na outra ponta, uma enorme

fascinação pelo primitivismo descrita por Renan em seu *Cahiers de Jeunesse* (1846). Dessa tendência ao *naïf* constava a contribuição de Théophile Gautier, cujo romance *Mademoiselle de Maupin* (1838), da fase inicial de sua obra, é precursor da literatura decadentista dos anos oitenta. Em *Mademoiselle de Maupin*, Gautier conjugou o uso de um estilo inovador com a tematização provocativa da androginia (23). Numa atmosfera picaresca, o romance apresenta a relação amorosa entre a idealização típica do lirismo medieval e a iniciativa perversa, que de certo modo veio inaugurar uma abordagem anti-romântica do amor.

De fato, Gautier, o escritor de novelas de espírito medievalista, não tardaria a dar lugar ao poeta parnasiano e ao ensaísta de teses contrárias ao pensamento rousseauiano (24). E deste último viria uma equação que iguala a sociedade moderna à artificialidade. Atentando para o fato de que o primitivismo não correspondia mais ao estado em que se encontrava a civilização, Gautier declarou a necessidade de um refinamento estilístico que fosse capaz de exprimir os pensamentos e sensações da sociedade. O que para ele se efetuara anteriormente em termos de renovação temática - sugestão da ambigüidade sexual - teria que evoluir para um estilo que, tomando os motivos primitivos, resultasse artisticamente num refinamento correspondente à condição do mundo moderno.

"Le monde vieillit. Toutes les idées simples, tout les magnifiques lieux communs, tous les thèmes naturels ont été employés... L'AURORE AUX DOIGTS DE ROSE est une image charmante, mais un poète de notre siècle serait forcé de chercher quelque chose de moins primitif" (25).

Este Gautier consciente do trabalho estilístico, da importância da artificialidade literária, é que viria a encontrar, em seguida, na trilha do refinamento das sensações, a obra poética de Baudelaire. Inclinando-se em direção a Gautier, bem como a Delacroix, que acreditava serem os períodos de decadência mais propensos ao pensamento analítico e à consciência dos sentimentos. (26) Baudelaire tentou estabelecer para a arte algumas sinonímias. A primeira delas também associava o trabalho poético com o artificialismo. A segunda, relacionava a arte moderna, o produto estético da modernidade, com o misticismo.

O refinamento estético, através do qual o poeta crê estar filtrando as novas sensações apresentadas pela vida, se, de um lado, diverge do primitivismo romântico, não chega a tomar a realidade concreta da sociedade como referência para a arte. Em vez de fazer do mundo exterior um parâmetro do trabalho estético, o escritor deixa que o seu imaginário apresente os temas a serem recriados estilisticamente. Serão os sonhos, os paraísos artificiais, o vinho e as drogas, o material sobre o qual a arte poética de Baudelaire se construirá. Dai os vínculos deste conceito de artificialização e refinamento com os princípios de criação poética determinados por Edgar A. Poe, um 'écrivain de nerfs' nas palavras de Baudelaire. Na verdade, Edgar A. Poe transmitiu ao poeta francês um exercício de criação sobre conteúdos essencialmente mórbidos, anotados nervosamente na forma de imagens fabulosas, cujo objetivo era produzir efeitos de histeria e alucinação. A ênfase sobre os resultados obtidos pela composição está reforçada no seguinte comentário de Baudelaire a

respeito de Edgar A. Poe:

"Aucun homme, je le repète, n'a raconté avec plus de magie les exceptions de la vie humaine et de la nature, - les ardeurs de curiosité de la convalescence, - les fins des saisons chargées de splendeurs éternelles, les temps chauds, humides et brumeux, où le vent du sud amollit, où les yeux se remplissent de larmes que ne viennent pas du cœur, - l'hallucination laissant d'abord place au doute, bientôt convaincue et raisonneuse comme un livre, - L'absurde s'installent dans l'intelligence et la gouvernant avec un épouvantable logique - l'hystérie usurpant la place de la volonté, la contradiction établie entre les nerfs et l'esprit, et l'homme discordé au point d'exprimer la douleur par le rire" (27).

Esses resultados serviram para que Baudelaire visse comprovado o domínio do homem sobre a natureza, uma superioridade instaurada a partir da imaginação. A criação de imagens fantásticas e artificiais lhe demonstraram que a inteligência instrumentaliza o artista na sua relação com o mundo. Por intermédio de imagens que criam o 'nouveau frisson' o artista compensa a realidade adversa construindo as próprias sensações.

A 'sensation du neuf', uma exigência poética vinda do escritor americano, indica-nos os critérios que regem a escolha do material literário, apresentando, desse modo, a novidade temática que alteraria os rumos da produção artística européia. A tematização dos desvios e das exceções, como observa Baudelaire, marca a separação entre os motivos da escrita clássica e os assuntos tratados pela modernidade literária (28). Ao buscar a novidade dentro dos estados de anormalidade humana, o trabalho de Poe valoriza a histeria e a alucinação para deles retirar a superioridade intelectual do poeta, aquele que organiza uma

lógica própria a partir dos motivos de onde depreende o novo. Este reforço ao sensacionismo define a modernidade temática e instala a razão como fator estruturante da criação literária. Mas isto não quer dizer que as exigências poéticas do escritor americano se limitam a indicar o término do predomínio da inspiração como princípio criativo. A busca da novidade indica também a sua consciência sobre a natureza da linguagem poética. O trabalho de elaboração estilística inclui a construção de imagens, e estas se constituem a partir das sensações, resultando num exercício de distensão que Baudelaire exploraria na sua teoria das correspondências. Em *Les Fleurs du Mal* a linguagem poética mostraria no seu limite máximo as possibilidades que o artificialismo enquanto princípio de construção, trouxe para a literatura moderna.

Tanto assim, que o decadentismo teria seu conteúdo e sua técnica definidos por Gautier no prefácio que ele escreveu para a versão de 1868 dos poemas que integram *Les Fleurs du Mal*. No famoso "Notice" Gautier apresentou a temática decadentista delineando as influências exercidas sobre Baudelaire. Relacionou os motivos da poética com o estado da degeneração neurótica, lembrando a curiosidade de Baudelaire pela obra de Poe, onde histórias misteriosas seguem uma fórmula algébrica. A ponto de salientar que as histórias matematicamente fantásticas de Edgar A. Poe trouxeram a noção do cálculo e da construção que criam os efeitos excitantes na mente. Desenhou ainda um quadro terminológico, enumerando palavras de âmbito da cosmética, da medicina, da psicopatologia, das drogas e outras áreas semânticas até aquele

momento estranhas à poesia. Por intermédio destas, Gautier deixou definido o campo material da arte decadentista em oposição ao tratamento dado pela literatura que a precedeu:

"La littérature est comme la journée: elle a un matin, un midi, un soir et une nuit. Sans dissenter vainement pour savoir si l'on doit préférer l'aurore au crépuscule, il faut peindre à l'heure où l'on se trouve avec une palette chargée des couleurs nécessaires pour rendre les effets que cette heure amène. Le couchant n'a-t-il pas sa beauté comme le matin? Ces rouges de cuivre, ces ors verts, ces tons de turquoise se fondant avec le saphir, toutes ces teintes qui brûlent et se décomposent dans le grand incendie final, ces nuages aux formes étranges et monstrueuses que des jets de lumière pénètrent et qui semblent l'écroulement gigantesques d'une Babel aérienne, n'offrent-ils pas autant de poésie que l'Aurore aux doigts de rose, que nous ne voulons pas mépriser cependant? Mais il y a long-temps que les heures qui précèdent le clair du jour, dans le plafond du guide, se sont envolées!" (29). (p.16)

Talvez o comentário mais importante que se depreende do prefácio de Gautier diga respeito à técnica decadentista. Segundo ele, a contribuição da poética de Baudelaire está na busca de novidades sintáticas, inspiradas no estilo geralmente chamado de decadente. Este estilo engenhoso, complexo, elaborado, que traduz a artificialidade da arte, fica equiparado com o envelhecimento da sociedade. Ou seja, a arte decadentista, a partir dessas notas de Gautier, corresponde à noção de artificialidade que já havia sido igualada por ele às condições da civilização contemporânea. Esse esquema de elaboração dentro da poética de Baudelaire, estabeleceu o modelo da arte decadentista de acordo com o qual o super-refinamento da sociedade é traduzido pelo estilo, através da novidade temática e da técnica.

"Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle

impropremente le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleil obliques les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, de notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyant, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verb sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance." (p.16/17)

O prefácio de Gautier é um marco na definição do ideário decadentista (30). As observações ali registradas, bem como os poemas de Baudelaire, em conjunto, estabeleceram uma matriz estilística importante para os trabalhos da geração pós-naturalista. Até porque, em geral, a literatura subsequente é avaliada enquanto reelaboração do modelo que Gautier definiu para a obra mais significativa da teoria das correspondências.

O percurso da tópica

Durante a década de 1880 os conceitos introduzidos por Baudelaire em *Les Fleurs du Mal* deixaram de estar limitados à poesia, extrapolando os gêneros literários com a entrada em massa dos traços decadentistas na prosa. Os escritores adeptos de Baudelaire, com o intuito de divergir das imposições colocadas pelo método naturalista, exploravam o sensualismo perverso e os desequilíbrios nervosos, dando uma caracterização excepcional aos heróis da prosa. Todas as possibilidades da psicopatologia eram experimentadas a fim de criar fisionomias singulares, desvios

voluntários, isto é, criar vidas conscientemente regidas pelo gosto da corrupção.

O uso da tendência perversa, concebida dentro mesmo da formação familiar das personagens, acarretou diferentes reinterpretações da idéia de decadência. Levadas ao extremo, as heranças familiares, as características neurastênicas e o comportamento anti-social geraram uma série volumosa de transgressões inexistentes na obra poética de Baudelaire, onde a perversão, relacionada ao conceito de decadência é vista antes no sentido metafísico, como uma confirmação da maldade presente em toda parte. No caso da prosa, porém, o elemento transgressor, desenvolvido em cima de uma neurose individual, se instalou no desvio sexual ou religioso, cuja causa se explicava pelo desequilíbrio da "psiquê".

Quanto ao que se pode chamar de reforço à sexualidade imprópria, os motivos da androginia - uma retomada das propostas de Gautier - do sadismo, das relações incestuosas e das paixões diabólicas, eram bastante comuns desde que retratassem estados de sensibilidade exagerada, às vezes perto da alucinação. Catules Mendês, no prefácio ao seu livro *Les Boudoirs de Verre* (1884) chega a declarar que "Le poète flirtira... pendant que le maris sont au cercle, avec les mondaines curieuses de péché, chercheuses d'inconnu, avid d'impossible" (31). O escritor anuncia a transgressão quase como um programa para o romance neo-romântico que vai se combinar com o traço neurótico da sensibilidade decadente. A heroína Sophor d'Hemelingue, por

exemplo, filha de uma prostituta no romance *Mephistophéla* (1890) do mesmo autor, sugere no seu comportamento mais do que um reflexo da psicopatologia utilizada pelos naturalistas. Ela fala com consciência e orgulho da prática de seus vícios, dando a entender que existe uma certa força diabólica em sua personalidade:

"Transgresser, étant humaine, l'humanité, quelle glorieuse audace!... Dire non a Dieu, c'est devenir une spèce de Dieu. L'être se recrée, s'égale ou createur. La femme éprise de l'homme, c'est la règle primitive... La femme éprise de la femme, c'est une nouvelle règle, plus superbe d'avoir vaincu l'autre" (32).

Igualmente no romance *Là-Bas* (1891), de Huysmans, o diabolismo é tratado como uma manifestação simbólica do desgaste da vida contemporânea. Ele aparece numa representação dos sintomas da desordem espiritual de uma época em que não se pode mais aceitar as doutrinas da Igreja. Daí o ressurgimento de uma crença medieval na possessão demoníaca que vem se relacionar de maneira direta e imediata com a perversão sexual. O protagonista deste romance, Durtal, tenta evitar voluntariamente a vida parisiense, andando pelas ruas a se imaginar de volta na Idade Média. A única atividade que lhe desperta o interesse é a escrita, sendo que só recupera a vontade de escrever quando decide fazer a biografia de Gilles de Rais, um sado-masoquista que viveu no século XV. A amante de Durtal, Mme Chantelouve, é o retrato de uma degenerada. Ela é apresentada como ninfômana, que sofre ataques de histeria e utiliza forças diabólicas para conquistar seus parceiros. O momento mais significativo deste romance é o que mostra exatamente a ligação entre a degeneração sexual e a perdição

religiosa. Numa cerimônia de Magia Negra, Durtal e sua amante se vêem envolvidos numa orgia sexual de lésbicas, a qual termina se misturando com uma completa histeria religiosa (33).

A perversidade sexual vista sob a perspectiva de uma decadência do espírito religioso, na realidade, constituiu o principal ingrediente da literatura finissecular. Em geral, tendo recebido uma aparência de lesbianismo e androginia, as transgressões descrevem, na visão da época, os sintomas da decadência. Sintoma de um mal-estar ultra-romântico como já mostrou Mario Praz. Mas, a evolução desta "doença" caracterizada pelo desvio sexual, na opinião de Carter pode ser facilmente traçada:

"(...) it is a further developement of dandysm, owes a good deal to the anti-naturism of the cult of artificiality, and even more to psychopatology which, by its investigation of abnormal nervous and sexual states, opened new fields to literature and made acessible subjects until then reserved for pornography. It also took colour from the Imperial Roman parallel: sexual perversions occupy so much space in Latin Authors of the decadence that they were naturally introduced onto the contemporany scene" (34).

De fato, Gautier, no prefácio a *Les Fleurs du Mal* falava da perversão como uma consequência do culto à artificialidade. E esta interpretação prevaleceu em várias obras decadentistas onde, acima de tudo, se reforçava a corrupção como correlato da civilização artificial. Isto aparece nos *Croquis Parisiens* (1880) (35) de Huysmans, nas descrições de Jean Lorrain (36) sempre ambientados em Paris, no interior dos cabarês, dos teatros ou até dentro do toucador das mulheres de bordel. São narrativas repletas de mulheres artificialmente enfeitadas e maquiladas com

pô de arroz, baton, e cílios postiços. O Duc de Freneuse, protagonista de Monsieur de Phocas frequenta estes lugares até o dia em que conclui ser toda esta artificialidade a causa de sua neurose.

"Tous ces visages de femmes, fardés et peints, toutes ces bouches au minimum et ces paupières soulignées de kohl, tout cela a crée autour de moi une atmosphère de transe et d'agonie...le maquillage! C'est là d'où vien mon mal" (37).

Vem de Baudelaire com certeza a predileção por mulheres artificialmente maquiladas. Basta mencionar os seus poemas "Le Balcon", "Les Bijoux" ou, num outro enfoque, a parte de seu ensaio intitulada "Eloge du maquillage" que ele afirma ser o bem, ao contrário do mal, um produto da arte. O mal se encontra naturalmente na humanidade, enquanto que o bem, assim como a beleza, são resultados do cálculo e da razão. A força da razão humana está em conseguir reformar a natureza conduzindo o ser humano para uma espiritualidade elevada. E a toilette, da mesma maneira que a maquillage, diz Baudelaire, são signos desta superioridade:

"Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irresistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. L'énumération en serat innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement maquillage, qui ne vort que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, raproche immédiatement l'être humain de la

statue, c'est-à-dire d'un divin et supérieur?" (38)
(p.182).

Segundo este princípio, criar a beleza através da moda significa aproximar o insatisfeito espírito humano de um ideal, de um infinito que pode ser encontrado em todo canto. O caráter transcendente da beleza artificialmente criada, aí não se limitando à beleza feminina, para Baudelaire, identifica no meio do mais trivial a originalidade do dândi. O vestuário do dândi vem representar uma revolta racional contra a vulgaridade da época.

Tudo isto para concluir que o caráter decadente dos protagonistas, tais como estamos vendo através do exemplo do Duc Freneuse, não pode ser justificado apenas pela psicologia. O que contribui para que o herói decadente se diferencie da personagem naturalista é a estreita relação entre a sua neurose e o dandismo. Diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra expressão nas formas de escape da realidade. O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem portanto invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo ou pelo satanismo, como que se contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à prostração física que o abatem como consequência dos tempos em que ele vive. Neste sentido, o dandismo chega a ser um sinônimo de transgressão decorrente da artificialidade que o cerca (39). Ele é quase um emblema da idéia de decadência divulgada pelos escritores finisseculares. O artigo

de Anatole Baju na revista Le Decadent (1888) mostra a que ponto chegou a imagem do homem moderno.

"Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religions, mœurs, justice, toute décade... La société se désagrége sous l'action corrosive d'une civilisation délirante. L'homme moderne est un blasé. Affinements d'appétits, de sensations, de goût, de luxe, de jouissances, névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale" (40).

Antes, porém, de falarmos com detalhes sobre o dandismo vamos tratar do romance francês mais importante desta década, o romance que definitivamente impulsionou o conceito de decadentismo em direção ao ideário estético do dândi. Trata-se da publicação de À Rebours (1884), romance de Huysmans considerado pela crítica como "breviário do decadentismo". O livro de Huysmans, segundo Carter, apresenta pela primeira vez um herói inteiramente decadente, distinto dos heróis naturalistas, uma vez que mostra a doença nervosa se manifestando de duas maneiras: na forma da esterilidade sexual e a perversão no gosto. Esse caráter revolucionário não passou despercebido pela crítica da época. Barbey D'Aurevilly, por exemplo, apontava de que modo À Rebours havia alterado a concepção romântica da personalidade:

"C'est avec de la moelle épinière et des nerfs que nous expliquons l'homme tout entier. Des Esseintes est soumis dans tout la durée du roman à cette fatalité terrible des nerfs... (Il) n'est plus un être organisé à la manière d'Obermann, de René, d'Adolphe ces héros de romans humains, passionnés, coupables. C'est une mécanique détraquée (41).

Des Esseintes, o protagonista concebido por Huysmans para

contrapor-se ao achatamento nivelador, representa a primeira contrapartida radical à literatura de Zola. Com o propósito de divergir da tirania do "termo medio", Huysmans leva a perturbação nervosa de Des Esseintes às últimas conseqüências. No decorrer do romance, acompanha-se a progressão detalhada da moléstia que abate os instintos da personagem. Tal doença pode ser resumida num quadro de super-excitação mental seguida de um grande enfraquecimento físico. Huysmans descreve a enfermidade da personagem usando os mesmos termos clínicos utilizados pelos naturalistas. No entanto, a exacerbação mental atribuí ao protagonista uma fisionomia singular, cujo desempenho é necessário agora verificar.

Inspirado nas leituras de Baudelaire, a quem admirava sem limites, Des Esseintes tenta viver apenas com a ajuda de sua imaginação. Quanto mais lia a obra de Baudelaire, mais se encantava com a expressão do tédio, das almas tristes, das chagas e dos espíritos esgotados que via retratados em forma de aberrações e doenças. Outra coisa que o fascinava era a observação reflexiva dos sentimentos, eliminando qualquer alegria ou possibilidade de amor. Na opinião de Des Esseintes, ao contrário de toda a literatura que se produzia, Baudelaire havia ultrapassado a simples anotação dos sete pecados capitais,

"Baudelaire havia ido mais longe, descera até as profundezas da mina inesgotável, enfiara-se por galerias abandonadas ou desconhecidas, alcançara aqueles detritos da alma onde se ramificam as vegetações monstruosas do pensamento. (...) Havia ele revelado a psicologia mórbida do espírito que atingiu o outubro de suas sensações; narrado os sintomas das almas solicitadas pela dor, privilegiadas pelo SPLEEN; mostrado a cárie crescente das impressões, quando não

resta mais que a árida recordação das misérias suportadas, das intolerâncias sofridas, das contusões padecidas por inteligências a quem oprime um destino absurdo" (42).

Tamanho entusiasmo pelos poemas de Baudelaire se justifica na revelação de um tédio crescente que faz com que as almas sofridas sejam vistas com privilégio. Como se o tédio compensasse uma vida isenta de obrigações, apenas por estimular a busca de um refinamento das sensações. Desde que familiarizado com o tédio, Des Esseintes se vê forçado a inventar novas formas de desfrutar os prazeres, refinando cada vez mais os seus sentidos. A descrição deste refinamento se fundamenta na vontade mental da personagem, que explora a sinestesia baudelariana, com excentricidade.

O enredo de *A Rebours* gira em torno de Des Esseintes, um aristocrata de 30 anos cuja família possuía um dia quase a totalidade do território da Ille de France e de Brie. Separado dos pais, ele fora educado pelos jesuítas de quem adquiriu um enorme conhecimento da literatura latina. Após a maioridade, de posse da fortuna familiar, mas desinteressado dos entretenimentos sociais, o jovem aristocrata decide vender o velho "chateau" familiar. Então, sem preocupações quanto aos rendimentos e entediado com a vida, resolve construir uma casa em Fontenay. A decoração da nova casa ocupa a maior parte da narrativa entremeada pelas excentricidades de seu gosto e de sua imaginação.

Sempre compondo os interiores de maneira adequada às necessidades da solidão a que se impôs, Des Esseintes tem por preocupação

maior selecionar cada peça conforme as sugestões que a decoração possa oferecer. Ele entende que um objeto deve sugerir delícias quiméricas, já que a imaginação é capaz de trocar facilmente "a realidade vulgar dos fatos" pelo sonho maravilhoso. Os mais difíceis desejos podem ser satisfeitos pela força do intelecto mediante uma "sofisticação aproximativa". Por isso, a começar pela escolha das cores e tonalidades de seus aposentos, pelos móveis, quadros e livros que formam a imensa biblioteca, todo o arranjo das instalações confirma a marca do gênio humano.

"Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela. (...) Não existe, aliás, nenhuma de suas invenções (da natureza) tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar; nenhuma floresta de Fontainebleau, nenhum luar que cenários inundados de jatos elétricos não produzam, nenhuma cascata que a hidráulica não imite se nisso se empenhar, nenhum rochedo que o papelão não assimile; nenhuma flor de tafetás que ilusórios e delicados papéis pintados não igualem!"

Para o exótico protagonista de Huysmans, a natureza monótona já teve a sua vez. Agora deveria ser substituída pelo artifício, uma criação dos espíritos requintados. A beleza das pedras, as delícias do órgão-de-boca, a perfeição das flores artificiais e o aroma dos perfumes fabricados por ele, revelam o verdadeiro espírito artístico que se manifesta nas formas construídas com o auxílio da imaginação. Os estados alucinatórios que os objetos são capazes de suscitar quando contemplados contribuem para o agravamento da moléstia nervosa dos homens de espírito, que desejam subtrair-se a uma época odiosa.(43) Esta "singular moléstia que assola as raças de sangue exaurido" aparece nos

artistas. Neles a neurose acaba se concentrando numa força visionária. Des Esseintes mostra uma insatisfação com o mundo, em primeiro lugar, através da paixão que nutre pelo artifício ou pela construção artística. O desprezo pela existência ganha uma fisionomia estética resumida na predileção por objetos decorativos e cenários artificiais. Dentro do ambiente fechado de sua casa, ele compõe um mundo próprio, singular, em conformidade com o ideal hedonista pelo qual se guia. Constrói dentro desta mentalidade, uma sala de jantar semelhante em tudo à cabine de um navio. Procura com isto reproduzir as sensações rápidas de uma viagem marítima. O teto abobadado, a janela aberta no forro feito uma escotilha, o jogo de canos e condutores que enchem de água o aquário dentro do qual fica a cabine, absolutamente todo o aposento, onde Des Esseintes toma as suas refeições foi arquitetado para dar a impressão de uma estadia passageira. Afinal, ele revela o desejo de conseguir o prazer do "deplacement" que crê existir apenas nas lembranças, nunca no presente. Razão pela qual constrói também réplicas mecânicas, que lhe permitem imaginar uma viagem sem que isto implique em abrir mão do isolamento doméstico e do conforto:

"Imaginava então achar-se na entreponte de um brigue e contemplava com curiosidade maravilhosos peixes mecânicos, montados como peças de relojoaria, que passavam diante do vidro da escotilha e se embaraçavam em falsas ervas; ou então, aspirando o aroma de alcatrão que era insuflado no aposento antes de ele ali entrar, examinava, dependuradas à parede, gravuras coloridas representando, como nas agências de paquetes ou do Loyd, barcos à vapor em rota para Valparaíso e la Plata, e tabelas enquadradas nas quais estavam assinalados os itinerários da linha Royal Mail Steam Packet, das companhias Lopes e Valéry, os fretes e as escalas de serviços postais do Atlântico." (p.51-52)

Uma situação parecida ocorre quando, pretendendo viajar a Londres, Des Esseintes acaba satisfeito apenas com um jantar servido num restaurante inglês de Paris. Sentado à volta de falantes de língua inglesa, ele entra em devaneios provocados pela repentina lembrança das personagens de Dickens. À medida em que bebe, avivando as histórias consoladoras do romancista, o efeito do vinho traz-lhe à memória também os "impiedosos revulsivos, os dolorosos rebufacientes de Edgar Poe." Ai, ao contemplar as faces dos bebedores que ocupam a bodega, pensamentos atrozes e propósitos odiosos surgiam-lhe à mente.

No prefácio à edição brasileira, José Paulo Paes, comentando o caráter cerebral da personalidade de Des Esseintes, chama a atenção para a importância do espaço e da distribuição do cenário. Da maneira como se efetua a escolha dos objetos decorativos e a ambientação das ações, se é permitido falar assim, fica demonstrado, segundo José Paulo Paes, o reconhecimento por parte de Huysmans da função catártico-terapêutica da criação artística. Entretanto, diz ele, "o que fora catarse-terapêutica em escritores como Mallarmé e Villiers se faz neurose destrutiva num diletante como Des Esseintes". De fato, a potência mental se limita neste caso a satisfazer uma ânsia de estesia que pode vir a se realizar na forma de delírio, histeria, atrocidade ou pensamentos corruptos. Parte destes prazeres, então, se concretizam através dos objetos de arte.

No processo de seleção estética, ganha expressão uma nostalgia religiosa, que se liga ao esteticismo, trazendo de volta uma

literatura de rótulo decadente e quadros de temática bíblica. Des Esseintes tira das imagens pictóricas sensações de histeria e pesadelos jamais imaginados. Sente um enorme prazer diante de imagens e visões de atrocidade sem precedentes. Gosta de exercitar seus nervos com o quadro de Moreau, por exemplo, que mostra a corrupção e a miséria transportando-o a um mundo completamente desconhecido. Tal como certos poemas de Baudelaire, o quadro de Moreau suscita-lhe impressões inusitadas, deixa-o assombrado, em devaneios. São imagens alegóricas, sinistras, perversas e luxuosas, que ele aprecia na retratação de Salomé (44). A imagem erótica de Salomé traz à tona, ao lado do aspecto sinistro descrito com prazer por Des Esseintes, a indole puramente cerebral de suas atividades sexuais. Indiretamente referida, neste caso, a atuação sexual da personagem se explicita nos dois episódios amorosos em que ele se envolve. No primeiro, Des Esseintes é atraído por uma acrobata de circo, a qual imagina no papel masculino sugerindo a androginia de sua parte. No segundo episódio, ainda mais original, se interessa por uma ventríloca cuja voz misteriosa encantava-o recitando diálogos admiráveis. As duas aventuras amorosas confirmam o predomínio da faculdade imaginativa que rege, de modo absoluto, esta existência extravagante.

Fiel a esta filosofia de vida é que Des Esseintes, diante das pinturas que escolhera para enfeitar seus aposentos, como a retratação de Salomé, experimentava uma enorme satisfação. Também lhe agradava vislumbrar cenas abomináveis, sangrentas, repletas de horror, que pusessem arrepios na pele. Era atraído pelas

gravuras de Luyken com suas cenas de perseguições religiosas e torturas diversas; gostava de uma litografia de Besdin onde se viam fantásticas folhagens e esqueletos gesticulantes, a exemplo do que recomendava seu autor: "o artista", disse Bresdin, não deve nem mirar a natureza". Finalmente, tinha em casa um Odilon Redon (hoje em dia considerado um precursor dos surrealistas) trazendo imagens de flores monstruosas que terminam em faces humanas (45).

Além disso a religiosidade vacilante de Huysmans acaba revestindo Des Esseintes de um fascínio todo especial pela arte apostólica. Na literatura, depois de Baudelaire, o escritor que mais se aproxima da sua situação espiritual é Barbey D'Aurevilly. Des Esseintes folheava seus volumes, percorrendo a celebração do satanismo com a maior curiosidade. Para ele, o misticismo diabólico e as aparições satânicas consistiam práticas sacrílegas que efetuavam um desvio do ideal cristão. A atração que o satanismo oferecia estava portanto no deleite de transferir a Satã as homenagens e as preces devidas a Deus. A inobservância dos preceitos católicos, seguidos às avessas, o deliciavam. Nestes livros de Barbey D'Aurevilly, Des Esseintes pressentia o fim dos escritores religiosos. Afora blasfêmias e maldizeres cometidos contra o Salvador, deleitava-se observando o estilo nervoso e variado que atribuía ao escritor, a quem via misturado aos profanos, educado, à diferença da educação jesuita, numa escola moderna. Para ele, as obras de Barbey "eram ainda as únicas que apresentavam o começo de decomposição, as nódoas mórbidas, as epidermes pisoteadas e o gosto sorvado que tanto

apreciava saborear nos escritores decadentes, latinos e monásticos das épocas antigas." (p.194)

Junto a Barbey, sua biblioteca reunia autores de todas as épocas, cujo estilo impressionava pelo trabalho ornamental. Guardava consigo uma espécie de reduto da literatura chamada decadente. Aos clássicos como Horácio, Virgílio e Cícero preferia autores de estilo refinado, como Petrônio, de quem aprecia "a esplêndida ourivesaria" da língua usada no SATYRICON, ou os jogos de palavras de Tertuliano e os neologismos encantadores da literatura medieval. Tal como a religião, praticada às avessas, seus juízos no plano da linguagem e do estilo resultam de uma inversão das críticas formuladas por Nisard em seu trabalho de 1834. A erudição exibida por Des Esseintes, comenta José Paulo Paes, é parte desse "avessismo" cultuado por Huysmans (46).

Assim, mesmo nos escritores contemporâneos, a preferência recala na escrita imaginativa dos iniciados, naqueles em quem Des Esseintes reconhecia a corrupção do estilo. No texto de Goncourt lhe agrada o "estilo perspicaz, mórbido, nervoso, retorcido", um estilo que parece conter o "verbo indispensável às civilizações decrepitas que, para a expressão de suas necessidades, exigem, em qualquer idade em que se manifestem, novas fundições de frases e palavras". A virtude deste estilo passa a ser o refinamento das incrustações bordadas tal como as jóias góticas. Um estilo ornamental que se coaduna com os barbarismos da civilização. Esta concepção estilística, devendo muito às análises de Gautier, revela as opiniões estéticas de Huysmans, pouco ligado às técnicas simbolistas ou impressionistas, e mais voltado aos

trabalhos dos decadentistas e dos precursores da vanguarda surrealista. Tira-se uma medida disto na comparação, certa vez levantada por Huysmans, entre o trabalho da escrita decadente dos Goncourts e a técnica de um artista como Degas.

"De même que pour rendre visible l'exterieur de la bête humaine... Pour démonter le mecanisme de ses passions, l'aberration de ses dévelloement, la naturelle éclosion de ses vices, la plus fugitive de ses sensations, Jules et Edmond Gouncourt ont dû forger un incisif et puissant outil, créer une palette neuve de tons, un vocabulaire original, une nouvelle langue; de même... M.Degas a dû fabriquer un instrument tout à fois ténu et large, flexible et ferme. Lui aussi a du emprunter à tous les vocabulaires de la peinture... forger des néologismes de couleurs brises l'ordonnance acceptée des sujets" (47).

Esta visão pessimista de Huysmans em relação à vida e ao homem, identificada com o estilo inovador dos irmãos Goncourt, e aplicada de forma generalizada até sobre artistas em nada simpáticos à temática decadentista, imprimiu à arte finissecular européia a noção de "maladie". O que se entende por isto é que a rejeição niilista da vida se exprimiu num experimentalismo artístico que rompeu com todas as restrições éticas e morais da escrita. Tanto assim, que a partir da primeira edição de A Rebours, a noção de decadentismo passa a nomear um conceito estilístico cuja origem estaria relacionada à sensibilidade patológica dos escritores. Uma sensibilidade decadente, porque de natureza degenerada. A idéia de que a época era degeneradora por excelência, e por isto criava obras decadentes, provém das análises de Max Nordau. Em um trabalho de análise crítica chamado ENTARTUNG (1892), na mesma linha dos estudos clínicos de Lombroso, Max Nordau afirmava que a literatura reproduzia os

desvios da mente do artista, isto é, as observações de Max Nordau se baseavam na idéia de que a arte decadentista era um produto da psicose degenerativa (48).

É preciso pensar que a prosa, assim como a poesia, a esta altura do século, já tinham rompido com as normas clássicas da representação, e se aventurado pelos labirintos da mente. A influência do pensamento niilista se fazia sentir, numa direção em termos de dandismo, aí se inclui o esteticismo e a perversidade de um modo geral - e numa outra direção, em termos de irracionalismo, de onde se derivam as correntes místicas simbolistas e a literatura de fundo onírico.

Ao final dos anos 80, Paris era uma festa de excitante imaginação. As novidades do mercado literário aglutinavam escritores e criavam polêmicas. Lá se instalava Medeiros de Albuquerque que mandava notícias literárias para o Brasil. E lá, o jovem poeta inglês Arthur Symons foi se encontrar com o crítico Havelock Ellis, que introduzira a tópica decadentista aos ingleses com seu ensaio sobre Bourget. Na companhia de Havelock, Symons esteve com Huysmans, Verlaine, Mallarmé, Rodin e Odilon Redon, todos eles então líderes do movimento ao qual ele dedicou um artigo em 1893 publicado no Harper's New Monthly Magazine sob o título de "The Decadent Movement in Literature". Neste ensaio, Symons dava uma espécie de resumo das principais idéias do grupo, que na época ainda acolhia impressionistas e simbolistas. Ademais, Symons defendia a nomeação do grupo, num contraponto a Max Nordau, particularizando as suas qualidades em termos de

estilo.

"The most representative literature of the day -the writing which appeals to, which has done so much to form, the younger generation- is certainly not classic, nor has it any relation with that old antithesis of the classic, the romanticism. After a fashion it is no doubt a decadence: It has all the qualities that mark the end of great periods, the qualities that we find in the Greek, the Latin, decadence: an intense self consciousness a restless curiosity in research, an over-subtilizing refinement upon refinement, a spiritual and moral perversity. If what we call the classic is indeed the supreme art -those qualities of perfect simplicity, perfect sanity, perfect proportion, the supreme qualities- then this representative literature of today, interesting, beautiful, novel as it is, is really a new and beautiful and interesting disease." (49)

A preocupação de Symons em dissociar os decadentes da escola romântica justificava-se naquele momento pela tentativa de desfazer as ligações estabelecidas anteriormente pelos críticos do romantismo como, por exemplo, Baudelaire e Nisard, que mencionamos há pouco. Naquela altura dos anos 90, tratava-se de romper com o ideário naturalista explorando com auxílio do estilo, as excentricidades e idiossincrasias das personagens. Por este motivo é que, aos olhos de Symons, a obra de Huysmans afirmava a expressão de uma época levada ao extremo da modernidade experimental. Na escrita de A Rebours o trabalho vocabular e os tratamentos temáticos traduziam, no entender de Symons, os melhores resultados de uma arte que procurava perverter o comum artificializando-o (50). Para este poeta que mostraria seu fascínio pela atmosfera decadente, criando os poemas reunidos em London Nights (1895), o livro de Huysmans representava as principais tendências da arte decadentista, como

podemos observar neste pequeno trecho do mesmo ensaio:

"Barbaric in its profusion, violent in its emphasis, wearying in its splendour, it is -specially in regard to things seen- extraordinarily expressive, with all the shades of a painter's palette. Elaborately and deliberately perverse, it is in its very perversity that Huysmans's work- so fascinating, so repellent, so instinctively artificial- comes to represent, as the work of other writer can be said to do, the main tendencies, the chief results, of the Decadent movement in literature."

Bárbaro, violento, esquisito, o livro de Huysmans parecia provocar uma reação de fascínio e indignação no meio literário. (51)

Esplêndido e terrível, sendo uma resposta ao que já existia, À Rebours deve ser avaliado também pela voga literária que de certo modo inaugura quando utiliza elementos religiosos a título de efeito estético. Esta tendência ao uso do místico acrescenta uma variante a mais no painel de ceticismo que a época refletia, tão condicionada pelos determinismos positivistas. A descrença nos cânones tradicionais contribuiu para que a entrada do misticismo na literatura decadentista se desse de maneira a mostrar práticas hereges ou imagens sacras, desmistificadas pelo uso decorativo dentro dos ambientes exóticos como era, por exemplo, o castelo de Des Esseintes.

O próprio Huysmans, amigo íntimo do ex-padre da diocese de Versailles, Abbe Boullan, editor da revista mística Les Annales de la Sainteté, menciona a inclinação mística dos jovens escritores no prefácio escrito para Latin Mystique (1892). Em seguida, numa resenha ao recém lançado En Route de Huysmans, Rene

Doumic denunciou a existência de elementos sensuais ligados ao misticismo decadente do escritor (52). Evidentemente, os elementos de caráter religioso trouxeram novas fontes temáticas para o interior do texto literário, mostrando que a busca de uma atmosfera especial compunha as novidades até mesmo a partir da matéria sagrada. Parece que o imaginário místico exacerbava a renovação do gosto pelo que fosse pitoresco e estranho. É por esta via que surgiu a moda do diabolismo, particularmente associado às atividades da Magia Negra, tema, aliás, já mencionado, que Huysmans introduzira em seu livro Là-Bas.

É preciso observar que dentro deste quadro geral de interesse pela tematização de elementos religiosos, Huysmans, apesar de ter documentado em Là-Bas as diferentes formas de culto e de práticas satânicas de Paris, deu ao livro um caráter anedótico. Isto demonstra a existência de conflitos, às vezes radicais, com os freqüentadores das práticas de Magia Negra (Péladan e Guaita, por exemplo) que, entretanto, se diluem no plano maior da literatura onde todos figuram numa unidade, que marca a tendência ao misticismo como contraposição ao predomínio do naturalismo na prosa.

Tanto é verdade que a voça mística se espalhou entre os escritores insatisfeitos com a literatura de Zola, que os ecos destas obras publicadas no circuito literário chegaram ao jornalismo, tornando rentável o assunto religioso. O sensacionalismo de um jornal como Le Figaro se ocupou do escandaloso "caso Guaita" enquanto o jornalista de segunda categoria Jules Bois investigava os cultos demoníacos dentro da

sociedade francesa, publicando suas conclusões no volume *Les Petites Religions de Paris* (1894), e posteriormente no volume *Les Satanisme et La Magie* (1895) (53). Uma noção de quanto Jules Bois se aproveitou carreiristicamente da temática religiosa pode ser dada pela resposta que deu a Jule Huret quando este preparava a sua coletânea de entrevistas com escritores franceses.

"Occultism also acts by means of a second element: the symbol. And the symbolist school does not come into that all. In the occult the symbol was always linked to a series of religious, psychological, ideal truths, in the symbolist school it is merely the superficial obfuscation of an affected style."

A incompreensão das propostas simbolistas mostra bem a divisão entre os diferentes usos literários do sentido religioso. O sentido místico atribuído pelos simbolistas em nada se iguala às abordagens jornalísticas, que procuravam mostrar apenas o exotismo e a presença de elementos sobrenaturais. É necessário, portanto, considerar as divergências para que a vertente decadentista se torne mais clara dentro deste painel polêmico do final de século. Vemos que o misticismo de Huysmans afasta sua obra do ideário de Zola, conforme encontramos explicitado no prefácio de *À Rebours* escrito vinte anos após a primeira publicação (54). Em contrapartida, constatamos que este mesmo misticismo o aproxima do misticismo de Baudelaire, de quem se originou a linhagem decadentista que estamos procurando acompanhar.

Para Baudelaire, a busca do etéreo identificava a tendência ao místico com o próprio resultado poético. Este por seu turno era um sinônimo do artificial. Em outras palavras, a transcendência seria

alcançada pela criação da beleza artificial, pela criação intelectual de um resultado artístico. O que significa, para ele, que também a paixão, segundo o mundo moderno podia entendê-la, melhor se exprimiria através da criação de um 'objet de luxe'. Ora, Baudelaire já havia notado a independência dos sentimentos na imagem que fazia do dândi com quem identificava o poeta da modernidade (55). A simulação e o sangue-frio que Poe lhe transmitira como princípio de criação poética, em vez da inspiração e dos descontroles sentimentais caros ao romantismo, germinou um trabalho artístico voltado para uma forma de beleza superior. Uma beleza que o escritor seria capaz de alcançar e criaria com ela um sentido para o misticismo. Este misticismo, equivaleria então ao refinamento artístico, seria percebido apenas pelo excesso de intelectualismo e pela frieza do escritor decadente com suas manias perversas, seu gosto mórbido e sua fixação pela cidade. Ou, seria captada pelo autocontrole do dândi, capaz de desenhar o mundo com suas poses e suas observações.

A partir de Baudelaire, o decadentismo, que propõe ao poeta o uso de temas mórbidos e perversos, ao lado do dandismo que representa a independência dos sentimentos, equivalem a duas faces de uma mesma moeda. A idéia se concentra na possibilidade de tirar da artificialização um sentido místico para o trabalho artístico.

Educação sentimental do Dândi

Até este ponto, traçamos um percurso para o estilo decadentista

onde a consciência temática e o reconhecimento da natureza da linguagem poética deram especificidade e consistência ao rompimento com os modelos da literatura romântica e naturalista. A importância da razão e do distanciamento emocional caracterizam a modernidade literária, segundo os novos princípios que estruturam o material elaborado pelo escritor. O trabalho estilístico compensa a realidade através da recriação sobre a matéria bruta convertendo o texto num objeto de luxo. Neste aspecto, o refinamento intelectual do escritor estabelece o contato entre a arte e o dandismo, noção que passaremos a discutir.

Antes de ser mencionado por Baudelaire, o dandismo se manifestara durante o período da Regência Inglesa (1800-1830). Dali foi levado à França na metade do mesmo século, transformando-se num ideário cujo princípio era mostrar a rebeldia de maneira intelectualmente refinada. Nos últimos anos da era Vitoriana, o dandismo voltou a Londres, sendo bastante popularizado pelas criações de Oscar Wilde. Tanto entre os ingleses quanto entre os parisienses, a irreverência marcou o comportamento dos dândis, embora o ressurgimento desta figura dentro do esteticismo inglês não fosse idêntico às manifestações francesas nas quais os estetas se inspiraram. A sugestão trazida do continente pelos ingleses prevaleceu mais no sentido do exclusivismo do que do protesto em demanda de transformações e de novos valores. Esta diferença foi explicitada por Prevost, que resumiu os conceitos da seguinte maneira: "Le mot d'ordre du dandysme anglais est l'emploi, celui du dandysme français la desenvolture. Pour

l'anglais, dandysme a rarement été autre chose qu'un synonyme de attitude exclusive, pour les français dandysme a designé toute une façon de vivre" (56).

Historicamente, a tradição do dandismo francês remonta a Byron, cuja personalidade dissociada de qualquer padrão da época está refletida numa criatividade literária tão particular. Apesar dele mesmo não se considerar um dândi, fora o espírito cético e o notório cinismo, Byron exportou para o território francês um ritmo de vida no mínimo hilariante, com o qual os artistas parisienses dinamizaram um perfil intelectual extravagantemente rebelde. Em contrapartida, o dandismo finissecular dos estetas ingleses, como Oscar Wilde, buscou suas fontes de inspiração nas surpresas inesperadas de George Brummel, nas festas de Count D'Orsay e no brilhantismo das conversas de Disraeli que com seu vestuário original chegava a representar para o jovem Wilde a possibilidade de dominar e desdenhar o mundo simultaneamente. Isto tudo sem considerar que Oscar Wilde e seus colegas tiveram a oportunidade de ver Gautier vestido num elegante colete escarlate, puderam ouvir as histórias sobre Nerval, passeando pelas ruas de Paris na companhia de uma grande lagosta presa a um bela correia de seda azul, e, certamente, leram Babey D'Aurevilly defendendo a independência do dândi no seu apreciado livro sobre George Brummel, onde a tese central é sustentar uma atitude de protesto intelectual contra a vulgaridade e o materialismo da sociedade burguesa. Segundo D'Aurevilly argumenta neste texto, dandismo significa "une manière d'être, entierment composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles

et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui" (57).

Planando nas alturas da monótona França Pós-Napoléonica, longe de ser apenas "l'act de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure", nas linhas escritas por Barbey, o dândi prova sua distinção porque é capaz de chocar a sociedade sem ser chocado - sua independência é a medida mesma de sua alienação do mundo burguês. Dito e repetido enfaticamente, o princípio do dandismo francês, não resta dúvidas, foi o desprendimento em relação às normas, tal como nos comprova o testemunho de Barbey: "On la dit déjà plus haut, mais on ne se lassera point de le repeter: ce qui fait le dandy c'est l'indépendance. Autrement, il y aurait une législation du dandysme, et il n'y en pas" (58).

Temos aí uma concepção de dandismo na qual a independência não deve ser confundida com desordem e o refinamento não é sinônimo de descontrole. A capacidade do dândi para provocar os imprevistos, portanto, também não deve ser tomada, o que geralmente ocorre, como justificativa para a excentricidade da qual o acusam. Entendemos, através do livro de Barbey, que a pose faz parte desta concepção intelectual, ela é inerente à própria natureza do dândi, não havendo incompatibilidade alguma entre o gesto arquitetado e a sinceridade da ação. Pelo contrário, a pose flagra uma imagem representativa do único modo de expressão do dandismo, porque nela a causa e o efeito se misturam. Só no momento em que o gesto premeditado resulta num sentimento de

superioridade é que o dândi alcança sua 'raison d'être'. Para o dândi, como conclui o próprio Barbey, "paraître c'est l'être".

Considera-se que Baudelaire efetuou um verdadeiro destilamento deste livro de Barbey, dando ênfase igualmente à revolta contra os padrões morais (59). Vale notar que Baudelaire retoma em suas análises a noção de independência que o figurino do dândi lhe confere. Entretanto, Baudelaire deu um passo adiante ao considerar as manifestações do dandismo 'une spèce de religion'. O culto de 'soi-même', a que ele se refere, significava, em outros termos, o culto da própria arte, culto que avançava a partir da sua obra. Deste modo, o dandismo se afasta do mero gosto pelo exótico, e passa a definir um sentimento em relação ao mundo e à arte, como se observa neste trecho:

"Le dandysme n'est meme pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchés paraissent le croire, une goût immodéré de la toilette et d'élégance. Ces choses ne sont pour le parfait dandy q'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. Aussi a ses yeux, épris avant tout de distinction, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolu, qui est, en effect, la melleure maniere de se distinguer. Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenu doctrine, a fait des adeptes dominateur, cette institution non écrit qui a formé une caste si haustaine? C'est avant tout une spèce de culte de soi-même...c'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné" (60).

Analisada sob este prisma, a conduta do dândi, que confia na superioridade de sua existência, modifica os critérios da representação. Ou seja, no ritual diário a estética toma o lugar da ética. O gesto, assim como o figurino, visto enquanto fenômeno estético, distante dos julgamentos morais, paira solto nas alturas sobre qualquer valor social, e a figura exemplar do dândi

afasta a degradação do espírito humano, ao mesmo tempo que redime o artista através do seu trabalho criativo. É como se, de repente, o perturbado mundo interior ganhasse coerência externa por intermédio da simbologia de um repertório gestual e do refinamento no gosto. Ainda por cima, o triunfo do cálculo e da razão, que subjaz ao comportamento do dândi, indica um aperfeiçoamento dos instintos, isto é, da natureza em estado bruto que no entender de Baudelaire comporta o mal. Desse modo, a pose concretiza a força do artifício, em oposição à natureza, fazendo com que se reconheça no artista um sentido para a modernidade, assim definida pela capacidade de distinguir entre o belo e o corrupto, em busca da perfeição artística e moral. No dândi, Baudelaire verá a nova forma de expressão poética: "Il cherche ce chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité (...) il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire, de tirer l'éternel du transitoire" (61).

Em termos literários, a figura do dândi emerge caracterizando as personagens da prosa a partir da novela *Pelham* (1820) de Bulwer, traduzida para o francês em 1828. Todavia, por volta de 1830 esta figura ainda era pouco iluminada, vindo a frequentar com assiduidade os livros de Balzac somente em 1835-1840, época em que o dândi de salão era uma presença garantida nas festas de Count D'Orsay. A presença do dândi é sentida em livros como *Illusions Perdues*, *La Femme Supérieure*, e *Le Cabinet des Antiques*. Tão acentuada foi esta frequência mundana, que Carlyle encontrou motivo para as suas críticas explosivas contra o exclusivismo do

ideário estético (62). Não obstante as críticas, será nas personagens de Oscar Wilde, criadas alguns anos mais tarde, que o dândi atingirá seu ponto máximo de provocação, cruzando vida e obra na arte de posar com elegância. Melhor dizendo, na pose das "personae" criadas, Oscar Wilde conquista um espaço amplo de transgressão, que une os gestos premeditados à linguagem bombástica. Se para D'Aurevilly e Baudelaire o enfoque recaia sobre a revolta moral, com Wilde o uso da imagem dandesca pressupõe a inflexão de voz com a qual a vida se conecta aos ideais estéticos através dos paradoxos. Por intermédio do dândi, as teorias sobre a arte se objetivam, dando o modelo para a vida e representando, acima da transgressão moral, o predomínio da forma. Segundo Ganz, o que faz do dândi Wildeano um modelo único dentro da tradição inglesa e francesa é a ênfase colocada sobre as sensações e a forma (63).

No prefácio ao seu romance único, *O Retrato de Dorian Gray*, Wilde escreveu que "a vida moral do homem faz parte do tema para o artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito." Parece correto pensar, a partir disto, que o tão controvertido romance se destinava a realizar este ideal, formulado pelos jovens de Oxford e Eton, cuja preocupação maior era recompor esteticamente a impureza das formas. Tanto assim, que a personagem principal aparece para os leitores como um daqueles que "chegam à perfeição pelo culto à beleza" (64). A elaboração desta personagem se inclui na busca do belo artístico, exprimindo, no romance, os significados da aparência. O sucesso de Wilde em conferir algum sentido para o belo está na maneira

com que este dândi esteta protagoniza as ações, e chama a atenção para a forma material de sua existência. Neste livro, a figura do dândi se constrói duplamente, enquanto ser humano e enquanto pintura, o que faz da vida um sinônimo para a arte, ambas calcadas na aparência material. A força das representações descarta, por conseguinte, a questão da verdade para o homem e do modelo original para o retrato. Longe dos valores morais, a arte se volta para a arte, num processo de elaboração das formas perfeitas.

É neste sentido que encontramos no romance uma seqüência de momentos de pura representação, nos quais ora o dandismo de Dorian imita a pintura de Basilio, invertendo a ordem natural das cópias, ora a ação dramática recria um trecho de Shakespeare, visto no suicídio de Sybil Vane que se comporta tal qual a personagem que ela mesma havia representado no palco. Dorian Gray, por sua natureza essencialmente duplicada, levanta constantemente a relação entre a arte e a realidade. Nele, vemos ilustrada a noção de que o dândi assinala um elemento de composição literária cuja origem remonta a um desejo por parte do escritor de estar em divergência com a vida, mas de namoro com as artes. Dorian reúne todos os atributos para a afirmação do novo conceito estético proposto por Wilde, que assim o descreve: (...) "E certamente considerava a Vida como a primeira e a maior de todas as artes, em relação a qual as outras eram apenas uma simples preparação. A moda, através da qual o que é realmente fantasioso se torna universal por breves minutos, e o dandismo, que é à sua maneira, uma tentativa para afirmar o modernismo absoluto da beleza,

exerciam sobre ele uma grande fascinação."

Ao elaborar uma imagem impenetrável pela experiência, porque separada da marcha histórica, Oscar Wilde soltou Dorian num circuito de existência basicamente estática. Inclusive, podemos argumentar que sua orfandade vem daí, porque o dândi não tem passado, o dândi é uma simples criação. Quase que ao mesmo tempo, a incerteza sobre o futuro alimenta na personagem o desejo de prolongar eternamente sua juventude. Este desejo de imortalidade parece reabilitar um motivo gótico em que a eternidade se liga a um pacto com o diabo. Aqui há uma versão deste motivo justamente na constância com que é provocado o confronto do dândi com sua própria imagem. A partir disso, o imperativo presente interfere na vida do dândi, denunciando-lhe uma carência histórica que ao ser constatada, para nossa análise, transforma o retrato pintado num espelho (65).

O uso de certo mistério associado ao 'portrait' fazia parte do ressurgimento da literatura gótica, além de ter sido tema dos contos tanto de Poe, quanto de Hoffman. Mas, a força da sugestão parece vir do trabalho de Walter Pater que se mostrou fascinado pelo elemento satânico da pintura de Leonardo da Vinci, a qual analisou atentamente em Renaissance. A influência de Pater sobre Oscar Wilde parece inquestionável, talvez superior a de Ruskin, autor de Modern Painters, cuja visão estética unia a religião, a moral, a beleza e a arte. Este culto à beleza, contraposto ao materialismo da sociedade burguesa, unia um pequeno grupo de artista ingleses, mais conhecido como Pré-Rafaelita. Mesmo não constituindo um movimento, o grupo se identificava pelos vínculos

de amizade e pelos compromissos comuns em relação à espiritualidade da arte. Por isto, sua arte ficou conhecida também como "moral aesthetic art", definição que a destingue da arte decadentista, perversa por princípio.

Nesse sentido, a influência de Walter Pater sobre o esteticismo de Oscar Wilde se combinaria com as idéias de William Morris, dedicado à decoração de interiores, com os estudos de Rossetti, mentor do grupo Pré-Rafaelita e influenciador das obras no estilo "Art Nouveau" e das poesias simbolistas, e principalmente, com as poesias de Swinburne, o introdutor de Baudelaire na Inglaterra (66). De tal modo, que o projeto estético de Wilde, aproveitando um pouco de cada um destes artistas fosse, segundo Robin Spencer, o responsável pela separação em decorrência da qual os Pré-Rafaelitas acabassem dando origem ao movimento 'fin-de-siècle', que fez o preceito da arte pela arte corresponder ao decadentismo inglês dos anos 90 (67).

Nas obras decadentistas a intertextualidade constitui uma característica importante, porque o intercâmbio entre as diversas áreas da produção artística ia de encontro às propostas de romper com os limites que separavam a música, a literatura e as artes plásticas. As idéias de Baudelaire a respeito de uma arte total repercutiram nas experiências de Mallarmé, Rimbaud e outros simbolistas. Na mesma linha, como dissemos, Oscar Wilde se inspirava nas análises de Mona Lisa para caracterizar diabolicamente Dorian Gray. E da mesma maneira ainda, segundo demonstrou Philippe Jullian, Gustave Moureau sugeria a Huysmans

uma beleza demoníaca, diante da qual se manifestava o gosto perverso de Des Esseintes (68).

Observamos com isto que as referências intertextuais e as influências da pintura, trazidas para o texto literário, contribuíram para que o estilo decadentista se configurasse também enquanto trabalho de recriação sobre a própria matéria artística. Representada pelas obras de Oscar Wilde, a arte 'fin-de-siècle' inglesa fez com que o preceito da arte pela arte se confundisse com o ideário decadentista, imprimindo a este último os traços que o caracterizam como irmão gêmeo do esteticismo. Isto porque, nas figuras dos dândis, Oscar Wilde soube explorar as principais marcas do esteticismo decadentista, que se manifestaram no gosto pelo artificial e pelo incomum.

Vemos que o esteticismo finissecular inglês, através da figura dandesca de Dorian Gray, e o decadentismo francês, por meio da sua imagem mais fértil examinada em Des Esseintes, representam para nós as duas variações do procedimento estético que procuramos acompanhar. Assim, o estilo decadentista, fica definido a partir da tentativa de distanciar a arte do contato com a realidade social. Esta proposta se sustenta numa recusa do mimetismo, transparecendo, de forma clara, na artificialização do material encontrado no meio, e na busca incessante de sensações inusitadas, que traduzam a novidade.

Ressonâncias

Em seu primeiro momento, a transposição do estilo decadentista para o Brasil esteve relacionada com o espírito geral de contestação mantido pelas discussões abolicionistas e pelas polêmicas republicanas. A geração de jovens poetas, escritores da década de 1870, tendo por justificativa o declínio do método romântico, se inspirou em Baudelaire para assim rejeitar o passado e se colocar frontalmente contra os valores morais arraigados na sociedade brasileira. Vamos encontrar nas primeiras manifestações de ruptura com a escola romântica a utilização dos motivos poéticos de Baudelaire aliados a uma certa busca da temática social, tentativa de compor uma poesia de caráter político-humanitário de acordo com o espírito da época.

De início as paráfrases de *Les Fleurs du Mal* indicam que a atitude provocativa se manifestou de modo mais enfático no tratamento sensual e pouco comum do amor. As leituras parciais da obra de Baudelaire, na sua maioria, tomaram as imagens femininas de tal maneira que, acentuando a importância do corpo, derivaram para um erotismo certamente inexistente nas composições francesas. O uso do sexo e do amor carnal a fim de chocar os leitores acostumados às idealizações românticas fez parte das amostras de rebeldia em escritores tais como Carvalho Júnior cujos poemas assinalam a presença hipertrofiada do componente erótico (69). Um poema como "Profissão de Fê" registra a iniciativa contestatória, apoiada principalmente nas irreverências intelectuais de Baudelaire, ao mesmo tempo em que,

ao exacerbar o tratamento do amor carnal, serve como um espécie de manifesto anti-romântico nacional - "Odeio as virgens pálidas, cloróticas/ Beleza de missal que o romantismo/ Hidrófobo apregoa em peças góticas,/ Escritas nuns acessos de histerismos."

Em 1879, analisando os primeiros versos de Carvalho Júnior, Machado de Assis reclamava da utilização distorcida da poética das correspondências. Sabemos hoje por Antonio Candido que esta distorção foi necessária para que se efetuasse o rompimento com os padrões determinados pela provinciana sociedade brasileira de antes da República. Daí porque, em certos casos, as declarações de amor à carne indiretamente sugeridas pelas leituras de Baudelaire resultassem em conotações patológicas conferidas ao sentimento lírico. Isto explica inclusive porque, em outros casos, os impulsos amorosos recebessem associações metafóricas com os animais, insinuando a violência dos sentimentos e dos desejos. E o que podemos observar em "Antropofagia" de Carvalho Júnior - "Mulher! Ao ver-te nua, as formas opulentas/ Indecisas luzindo a noite voraz de lúbricas jumentas/ Instintos canibais refervem-me no peito."

O tratamento pouco convencional do sentimento amoroso configura uma verdadeira obsessão temática do período, permitindo na linha deste elo amor-carnívoro uma interpretação bem particular do sadismo existente em *Les Fleurs du Mal*. A concepção cruel do amor físico, lembrando os instintos da espécie animal aparecia na obra de quase todos os poetas. Em Teófilo Dias, autor do conhecido poema "A Matilha" os elementos baudelairinos se combinam de maneira mais elaborada com a alegoria da caçada. Poeta que

absorveu a teoria das correspondências de forma um tanto singular para esta fase, Teófilo Dias consegue depreender simultaneamente a brutalidade da cena e o requinte emocional. O estado de gozo alcançado nas últimas linhas do poema é pressentido desde o primeiro verso, quando apenas os vestígios da carícia amorosa estão referidos na imagem feroz dos animais ("Pendente a língua rubra, os sentidos atentos,/ Inquieta, rastejando os vestígios sangrentos,/ A matilha feroz persegue enfurecida,/ Alucinadamente, a presa malferida. "). A evolução dos sentidos animais se combina com a elaboração das correspondências sensoriais de Baudelaire tornando a solução de Teófilo Dias uma peça exemplar. Nela, a violência contribui para acentuar o movimento que mantém a tensão elevada e faz com que a cada verso se sinta que "alguma coisa pulsa, freme, agita e se precipita (70). Muito natural que a substância erótica, interpretada pela via do componente sádico do amor traduzida num canibalismo sugestivamente violento, trouxesse um conflito entre o impulso da carne e o sentimento de pecado. Ou seja, aos olhos do leitor se oferecia a herança derivada das experimentações emocionais de Baudelaire - a consciência da maldade. Isto novamente se revelava em termos de paráfrase. Fontoura Xavier, o fervoroso propagandista republicano e companheiro de quarto de Teófilo Dias em São Paulo, encarnava a expressão da maldade no corpo desnudado de uma mulher. Reproduzindo a identificação da natureza em estado bruto com a imagem feminina associada ao pecado, Fontoura Xavier formula a síntese da maldade. Nos órgãos genitais e eróticos da mulher ele vê os filtros do pecado. ("Dimanam do teu corpo as

grandes genitais/ Os filtros da lascívia e o sensualismo bruto!/ Tudo em ti revive é torpe e dissoluto,/ Tu és a encarnação da síntese dos males.") A representação do pecado nesta condição natural do corpo feminino tem sua contrapartida na artificialidade que no poema aparece para assinalar a retórica do governo monarquista a qual Fontoura Xavier denuncia inspirado igualmente na metáfora de base da poética baudelaíriana (Eis a mais artificial/ Entre as flores de pano/ Da retórica governamental de um tirano,/ E o rebento mais novo/ E ainda o mais natural/ de um bom governo constitucional,/ Do povo, pelo povo, para o povo."). Poeta de "Flor da Decadência", Fontoura Xavier lança mão das evocações malignas para defender sua campanha republicana.

Vibrante nas criações de caráter político, "Tiradentes" "Imperador de Minas", ele combaterá a mudez de um povo ignorante dando voz poética ora a um tédio perverso, ora a uma tristeza mórbida. Em meio ao "silêncio morno do marasmo", a poesia solitária destes rebeldes se manteve por acreditar que fosse a guardiã dos segredos sepulcrais, uma espécie de vírus instalado para gerar a consciência do mal e divulgar a descrença.

Com isso se configura um estado de alma doentio que deixa o poeta numa sofrida solidão. Aprisionado pela dor da consciência o escritor traça um paralelo entre o sujeito do poema e o enclausurado monastério ("Minha'alma, como monge à sombra das clausuras,/ passa na solidão do pó das sepulturas,/ A desfilar a dor no pranto da demência.") ou então, como fez Teófilo Dias, lembra a paz de um cemitério abandonado ("Minha alma é um

arsenal,/ cheio de armas assassinas,/ Tem a mudez sepulcral/ Que paira sobre as ruínas."). O SPLEEN baudelairiano, assumindo facetas mórbidas distintas, reitera o descontentamento, agora manifesto em termos doentios. Pela mesma razão, a melancolia conduz o poeta a preferir amargar o gosto e o perfume negro da morte, enfatizando o processo de decomposição física e o horror admirado nos quadros cadavéricos de Goya.

Simultaneamente, a valorização do estado doentio da alma e da sensibilidade devassa que beira o sadismo trazem para o interior da composição poética o apreço pelos instintos como substância de sedução e de estímulo ao prazer derivado do tédio. Observa-se que alguns poetas trazem junto às referências canibais certa orientação sensória mais apurada que incorpora um sistema de elementos auditivos, olfativos e táteis, ligando o estado melancólico à apreensão sensitiva das emoções. Os sentimentos amorosos, por exemplo, oscilam entre representações frias e manifestações exaltadas de desejo. Quando os desejos vibram os nervos do sujeito apaixonado, segundo a dinâmica assimilada de Baudelaire, podemos encontrar um poema como "O Leito" de Teófilo Dias onde perfumes, sedas e cetins abrandam o estado febril ("Mares, de espúmeo albor de rendas revestidos!/ Vagas, cheias de aroma, e de torpor fecundas!/ Para a febre lenir, que esvaira-me os sentidos,/ Quero nestes lençóis mergulhá-los, vencidos,/ Num mar de sensações letárgicas, profundas!").

Em Fanfarras (1882), segundo de livro Teófilo Dias, os poemas reunidos numa unidade chamada "Flores Funestas" mostram a

alquimia baudelairiana praticada com sucesso inigualável nos poetas dessa geração. Ali as sutilezas afetivas se misturam aos frêmitos de perversidade justamente através da ordenação dos sentidos. Quanto a isto, é impressionante a força de um poema como "Sulamita" onde a morbidez febril contrasta com a sensualidade feminina graças à exposição sensória.

"Teu lábio é fonte, onde em beijos
Mata a sede devorante
A caravana arquejante
Dos meus cansados desejos

Que aroma têpido e fino
Tua voz no timbre assume!
Se o teu hálito é um hino,
E a tua voz um perfume.
Tua pele, doce ao tato,
É feita de arminho e seda
Cuja textura embebeda
De um gozo fundo, insensato.

Mórbida febre fermenta,
Deliciosa e mortal
Da tua cama opulenta
Na moleza sensual.

E o teu hálito flagrante,
E como a brisa do outono,
Cheia de um sopro enervante,
Que os membros convida ao sono."

Constatamos nestas composições significativas da evolução poética do romantismo, nestas obras produzidas durante a campanha republicana, a presença sintomática de Baudelaire. A princípio, verificamos a sua influência na opção pelos motivos que exaltam o amor carnal, mesclado por certo sadismo. Notamos em seguida que a poética francesa influenciou na escolha das formas mais apuradas dos sentidos e no cultivo de um estado de alma acentuadamente melancólico. Assim, cremos ter observado que as primeiras paráfrases de *Les Fleurs du Mal* são fundamentais para que se

trace uma fisionomia dessa geração que antecedeu a entrada do parnasianismo no Brasil. Uma espécie de precursores, estes primeiros rebeldes inauguram um exercício de estilo decadentista, mesmo que suas leituras da obra de Baudelaire não chegassem a tocar na grande contribuição do poeta, isto é, na união da imagem da mulher e da morte à imagem da cidade, conforme nos assinala Walter Benjamin (71).

Curiosamente, a publicação de *Opalas* (1884) do poeta Fontoura Xavier, um dos melhores cultores de Baudelaire, se deu no mesmo ano da publicação de *Meridionais*, livro de Alberto de Oliveira, que registra a estabelecimento do parnasianismo entre nós. Na obra de Alberto de Oliveira, o distanciamento daquele lutuoso SPLEEN indica a introdução de um trabalho estilístico voltado antes para o objeto do que para o sujeito, conforme o que se via nas obras do último romantismo. Para os parnasianos, o amor à forma resume a opção pelos modelos clássicos, opção que ajusta as emoções a uma disciplina rígida e modula os sentimentos agora refreados por um tom comedido.

Ocorre que a reacomodação política posterior à proclamação da República, quando os projetos de restauração do país já começavam a se afirmar, destacou a participação de alguns intelectuais afinados com o ideário reformista das elites. Um sinal desta articulação em que a literatura volta a tomar posição dentro do quadro político nacional pode ser notado na adoção do estilo parnasiano, um estilo que se tornou quase oficial no país. Pensamos que ao lado de Alberto de Oliveira o poeta Raimundo Correia se tornará uma das grandes expressões parnasianas de

nossas letras depois de ter composto em *Symphonias* (1883) alguns poemas de atmosfera melancólica na esteira das paráfrases baudelairianas. Estes "defeitos" na escolha das imagens, que Machado criticava sentindo neles um "cheiro romântico de decadência", nos orientam para a penetração dos traços decadentistas durante a fase de transição do regime. Não podemos nos surpreender ao encontrar nesta etapa inicial de Raimundo Correia um poema como "Cauchemar", indiscutivelmente impregnado pelos elementos mórbidos já mencionados aqui ("Penetro a estância fúnebre e sombria,/ Extremo leito da mulher amada;/ Ergo a loisa, que a cobre - despojada/ De toda graça ideal, que a revestia;/ Da beleza, onde um casto amor sorria,/ Pudica e doce, nada resta, nada!/ Nua de carnes, só a branca assoada,/ Que apalpo e sinto fria, fria, fria...") (72).

Queremos dizer, portanto, que a opção um tanto estratégica pelas orientações do *Parnasse Contemporaine* ia situando os poetas de método parnasiano numa convergência anti-romântica distinta. Para eles, o tratamento clássico do metro, da rima e do ritmo estabelecia a norma do apuro formal e acomodava os temas seja no tocante à natureza - pensamos no pantelismo de Vicente de Carvalho - seja no que se refere ao amor - lembramos dos sonetos sentimentais de Raimundo Correia - tentando corresponder à imagem decadentista.

A proporção em que se acertava o ritmo da vida brasileira com as acelerações das grandes metrópoles, aquele desecanto baudelairiano encaminhava uma vertente literária a rejeitar o

mimetismo parnasiano em lugar do qual buscava imagens imprecisas e nervosas. Procuravam exprimir a sensibilidade moderna abalada pela intensidade do movimento urbano. Descrentes do modo de vida burguês, afastavam-se da preocupação social acreditando que a arte fosse um produto elaborado a partir da capacidade do artista de se distanciar do mundo que o cerca e formar, na expressão de Gama Rosa, uma "aristocracia mental". Cúmplice de seu próprio destino, uma minoria de escritores atualizados com as leituras estrangeiras incorporou as propostas de Mallarmé no sentido de procurar para o verso os mesmos processos utilizados pelos pintores impressionistas e tal como eles criar formas compatíveis com a nova maneira de perceber a realidade brasileira.

Para interpretar sua época, Medeiros de Albuquerque, o idealizador da filiação mallarmeana, inicia seu "Soneto Decadente" anunciando - "Car nous voulons la nuance encor,/ Pas la couleur, rian que la nuance". Nesta epigrafe ele nos remete à indeterminação espacial dos poemas de Verlaine e Mallarmé para depois confirmá-la no exercício de diluição do desenho poético de "Soneto Decadente". A luz vaga do crepúsculo cria uma atmosfera sombria no poema e coloca uma mancha no lugar do desenho de contornos exatos. A escrita derrama pontos pelo espaço o qual termina por se decompor em inúmeras impressões voláteis ("Morria rubro o sol e mansa, mansamente.../ sombras baixando em flocos, lentas, pelo espaço.../ um rumor pungitivo e calmo de inocente/ doces, as ilusões do regaço...").

Um tipo de composição como esta tenta desarticular o pensamento refletindo uma atmosfera quase fluida, transporta a alma para

longe da realidade concreta e estima os estados de inconsciência, tentando indicar a perda de discernimento e de análise objetiva. Deste modo o sujeito do poema se vê confrontado com as exigências e tensões do mundo moderno, do qual tenta-se evadir. Entretanto, estas réplicas de evasão da realidade trazidas para cá através das leituras de Mallarmé e de outros poetas da segunda fase simbolista, na opinião de Araripe Júnior, o crítico de "Momento Literário de 1893", significavam apenas uma "preguiça mental" que sem representar uma tendência à abstração deixavam se processar no Brasil um verdadeiro "faquirismo literário" (73). Na visão de Araripe Júnior a transposição dos sucessos experimentais simbolistas e decadentistas resultava de uma simples onda de chauvinismo parisiense (74).

Ocorre que estas coordenadas estéticas absorvidas numa espécie de impressionismo literário definiam para o artista uma missão regeneradora, mas, ao mesmo tempo permitiam que ele se entusiasmasse com o espírito cosmopolita que se propunha traduzir. Entendemos porque as manifestações de simpatia aos decadentistas franceses chegavam ao Brasil na mesma hora em que o projeto reformista das elites imprimia um novo passo metropolitano à nossa capital. Resíduos de uma mesma maré, as feições estilísticas e as fachadas da cidade contribuíam para levar o país de encontro aos novos tempos. E o mundo moderno também implicava, para o artista, uma atitude de protesto, ou seja, uma negação e um mal-estar face ao meio em que vivia. Dentro destes princípios, a literatura vai oscilar ora em torno de variáveis entusiastas onde manifestações da modernidade serão

bem recebidas, ora em torno de gestos de inconformismo, pressupondo a insatisfação do artista diante das transformações que presencia. Assim, o mesmo Medeiros e Albuquerque trabalha seu protesto em relação aos novos tempos supondo uma operação de denúncia por parte do poeta. Esta denúncia ele realiza por meio do tom de descrença que declara estar abatendo a poesia.

Poetas,

São tempos malditos
Os tempos em que vivemos...
em vez de estrofes, há gritos
de desalentos supremos.

Se algum d'entre vós, cantando
nos banquetes ergue a taça,
sente, convulsa, pensando,
a mão fria da Desgraça!
O sorriso é tredo do aborto
de algum soluço contido,
à beira dos lábios mortos
Pelo escárnio repelido.

E o pranto - se o pranto ardente
banha uma face sombria -
vem do excesso do pungente
riso mordaz de Ironia

Que resta? Todas as crenças...
Todas as crenças morreram
Ficaram sombras imensas,
onde lumes explenderam...

Que resta? A dúvida horrível
os sonhos todos crestou-nos...
A natureza impassível
Só conta invernos e outonos."

Seria interessante agora obsevar que a entonação irreverente dos poemas atravessou as fronteiras chegando aos demais gêneros literários. A prosa se aproximou em vários casos do texto poético a fim de renovar o método da narrativa realista. Para citar um exemplo, Gonzaga Duque procurou documentar o ambiente dos

artistas cariocas de 1880, todos movidos pelo idealismo que os figura enquanto heróis estetas e ao mesmo tempo ressentidos pela indignação face à inércia do meio inculto em que se viam, através de uma narrativa de caráter impressionista. Dentro de um painel de conjunto, o registro de Gonzaga Duque alinhava seu enredo nos flagrantes que mostram os intelectuais insatisfeitos pretendendo realizar a grande reforma estética e moral do Brasil.

Em Mocidade Morta (1899) de Gonzaga Duque, o movimento artístico dos insubmissos é liderado por Camilo Prado, escritor que solta o primeiro grito de provocação escalpelando no folhetim as "condições antiestéticas" do meio fluminense. Sob a lâmina irônica do texto de Camilo, ZUT é apresentado - o bando rebelde e livre de todas as imposições, formado para dignificar a arte e derrubar os sistemas oficiais. Faziam parte do grupo músicos, arquitetos, literatos, pintores e jornalistas que se encontravam nos diversos pontos da cidade - casas de pasto, cafés, tabacarias etc - para planejar uma grande exposição conjunta. No entanto, muitas vezes adiada a exposição acaba nunca se realizando. Pouco a pouco, a atitude inicial de denúncia assumida pelo grupo vai cedendo à crescente melancolia. O tom de desânimo recai sobre Camilo Prado que embora consciente da indiferença e da banalidade do meio, percebe com maior angústia o desmantelamento do grupo. Enfraquecido pela total inviabilidade de suas propostas renovadoras, ZUT leva Camilo ao desespero e ao isolamento.

Gonzaga Duque consegue contrastar o idealismo dessas visões

heróicas do grupo com a mediocridade do ambiente fluminense através da complexidade estrutural que ele cria para a narrativa. De acordo com o que mostra a análise de Alexandre Eulálio, a organização em fragmentos justapostos e passagens de relevo, possibilitou a inclusão de trechos de caráter poemático, concebidos a partir de traços decadentistas, onde ficou determinado o aspecto diferenciador daquele grupo de insubmissos (75). Um deste traços assinala o fascínio de Camilo Prado pela morte do companheiro Alves Pena. O trecho dedicado à decomposição física do integrante de ZUT estabelece um ângulo macabro na caracterização de Camilo.

Vista por esse ângulo, a existência da personagem responde à incapacidade para a vida prática. Isto significa uma abertura legítima para sua sensibilidade incomum. O apelo à morbidez instala em Camilo a nevrose dos gênios. E esta nevrose ratifica a diferença em relação aos demais porque o coloca numa forma de "degenerescência superior" (76).

A caracterização da nevrose, ou de um perfil neurastênico para o artista desvincula sua ocupação do convívio social, inscrevendo sua existência num horizonte superior onde ele figura acima do mundo burguês. Motivo pelo qual a arte é capaz de sobrepujar a "burrice autoritária" criando a novidade das sensações e dos conceitos, como aquele conceito de "Onosarquia", uma elaboração teórica do incorfomado Camilo Prado.

Não por acaso a perplexidade da boemia fluminense serve de tema a outro romance de época. A narrativa de *A Conquista* (1897) de

Coelho Neto retrata o ambiente literário e jornalístico do Rio de Janeiro finissecular, dando enfoque à tentativa heróica de dois escritores que compartilham o plano de criar uma arte capaz de despertar a indiferença do "público mazorro." Anselmo Ribas e Ruy Vaz sonham com uma obra magistral que atravessasse o oceano e fale da Pátria e de seus artistas. Ruy Vaz embora desanimado com as perspectivas da língua portuguesa, sem condições de conduzi-lo ao reconhecimento universal, colhe observações para escrever um romance de análise minuciosa. Já Anselmo Ribas, mais otimista em relação a grandeza da tradição literária portuguesa, tem sua iniciação concretizada no poema em prosa "Guanabara", uma recriação mítica do mundo americano. O entusiasmo cívico presente nestas primeiras tentativas literárias ressurgue quando ele se liga à redação do jornal de Patrocínio onde participa da campanha republicana.

O trabalho de louvação à problemática dos intelectuais face às limitações do público alheio a todas aquelas inquietações, confere ao núcleo artístico um lugar de destaque no cenário histórico do país. Nestas narrativas de que estamos tratando a voz do homem ilustrado recebe uma função tutelar, um pouco crítica, um pouco profética, de quem está aquém dos acontecimentos. Visto da maneira como se apresenta, o relato da crise de consciência dos intelectuais aproxima o escritor de uma tradição demiúrgica na literatura em que o relato se insere, colocando o homem de letras a um passo do sábio, do sacerdote e do profeta. Todos homens de gênio, em condições de modificar o meio desfavorável.

Rocha Pombo chega mesmo a utilizar a metáfora da loucura para transmitir a potência messiânica de suas concepções estéticas e políticas. No romance No Hospício (1905), o protagonista, internado pelo pai num sanatório, foi inteiramente concebido a partir do traço de sensibilidade incomum que lhe permite emitir idéias a respeito do mundo e avaliar o exílio dos intelectuais. Nas visões de Fileto podemos acompanhar digressões filosóficas e propostas socialistas que buscam guiar a reforma libertadora do homem e criar uma sociedade ideal.

O isolamento crítico imposto à personagem, o afastamento das relações sociais cotidianas, se fundamenta no pressuposto de que a arte representa uma criação sagrada. O que significa dizer que como tal ela se comunica somente com os espíritos sensíveis, aqueles que efetivamente conseguem exprimir o invisível. "Como é que me hei de satisfazer com a harmonia material quando meu espírito anda vivendo de outras harmonias!", afirma Fileto a certa altura de suas colocações. Prosa com resíduos simbolistas, estruturada segundo as tendências fragmentárias do romance de tese, esta obra de Rocha Pombo, que se dedicou a fazer uma narrativa original, não esconde a idéia de que a renovação simbólica da arte prevê uma função elevada para o artista, ou seja, dirigir seus sentidos para aquilo que a massa não pode captar.

De olhos virados para os preceitos estéticos do impressionismo, do simbolismo e do decadentismo, se consuma entre nós uma produção literária baseada na pose irracional e no ideal de

evasão da vida. A atitude rebelde incorporada em termos de negação da realidade, a qual se substituiu por uma concepção imaginária absoluta, ou em termos de supervalorização do auto-exílio, dissimula a verdadeira relação do escritor brasileiro com seu público. Isto porque, apesar de abatidas pelo desânimo, as personagens socialmente desajustadas que encontramos nestes romances pré-modernistas encarnam, em última análise, a busca de uma imagem aristocrática para o homem de letras. Simbolicamente, os protagonistas mencionados aqui representam o próprio modo de inserção social de seus criadores, intelectuais atingidos pela carência econômica e pela mercantilização de seu trabalho. Esta situação aparece de maneira explícita no romance A Conquista em que a trajetória de Anselmo ilumina o caminho de sucesso daqueles escritores que se ajustaram aos anseios dos leitores e foram elevados à posição de líderes dentro das redações dos jornais.

A respeito da relação entre intelectuais e público leitor, Sartre nos mostra de que modo a iniciativa dos escritores franceses do século XIX de escrever contra os seus leitores significou um rompimento apenas simbólico com a burguesia (77). Sartre alega que ao reivindicar uma autonomia para a arte e alterar os seus princípios formais, o escritor acreditou estar criando uma inimizade com a classe burguesa. Contudo, ele acrescenta, a liberdade formal e a independência que fazem a arte tomar a si própria como objeto quase nada tinham em comum com as necessidades materiais das classes trabalhadoras. A falta de comunicação impediu que se constituísse um público leitor entre

as camadas inferiores da sociedade revolucionária francesa. A burguesia, então, fornecedora dos bens de consumo é também a única consumidora desta literatura que se queria em conflito com a organização capitalista. Por isso se estabelece uma relação de dependência que mantém o escritor vinculado à classe de onde se originou e que, afinal, decidirá sobre a sua glória. Segundo Sartre, aí se caracteriza o falseamento desta ruptura que os intelectuais simulam elegendo o parasitismo como estilo de vida em oposição ao mito burguês do utilitarismo.

Balzac, Baudelaire, Barbey e outros modelos da irreverência intelectual do século XIX, freqüentaram os salões da sociedade como quem participa de uma tribo que se veste extravagantemente, tem costumes próprios e cultiva um gosto particular pela decoração. Quase todos falaram de uma existência solitária para o artista ou consideraram a atividade literária uma ocupação metafísica. Ou seja, falsearam a ruptura com a burguesia através do estilo de vida que adotaram e da constituição de um público de especialistas.

Nas letras brasileiras, tomavam-se de empréstimo estas demonstrações de rebeldia, estes pensamentos teóricos e todas as conquistas formais para ensaiar uma operação crítica dirigida aos burgueses endinheirados da República. Basta lembrar os grupos simbolistas que surgiram em todo o Brasil com manifestos e provocações. Mas, longe das causas profundas que geraram os conflitos com a sociedade industrial capitalista e distante da complexidade espiritual que condicionou os fenômenos artísticos europeus nos últimos anos do século XIX, a nossa "Belle Epoque"

literária perdeu em força, apesar de não ter perdido o fôlego. Os vetores estéticos lançados aqui obtiveram resultados de estilo rebuscados, cheios de jogos e floreios verbais. Os clichês do decadentismo ancoraram deixando obras marcadas pelo "vício de epígonos", nas palavras de Alfredo Bosi, prosas afetadas pelo excesso de ornamento e pela verborragia.

O que se nota é que uma parcela de literatos ingressos no jornalismo e na Academia ou na carreira diplomática, portanto desfrutando de certo prestígio enquanto condutores culturais do público urbano, se apropriava do discurso antiburguês tanto na poesia quanto na prosa sem contudo experimentar as angústias que o motivaram na matriz européia. Fizeram pastiches do pensamento irracionalista divulgado pelos simbolistas e assimilaram a vertente estetizante do decadentismo. Em decorrência disto, as manifestações seguintes vieram encontrar na pose do dandismo um modo eficiente de dissimular o descontentamento com a burguesia. Ora, sabemos que para Baudelaire o artificialismo do dândi representava na arte a constituição de uma forma elevada de consumo puro, uma forma desvinculada de qualquer princípio ético ou moral. O culto ao artificialismo significava para Baudelaire a inutilidade do trabalho artístico em relação ao sistema capitalista e, como consequência disto, a liberdade total do artista.

Agora vejamos. Deslocada para o Brasil, a noção do dandismo passou ainda pela influência do ideário estético de Oscar Wilde. A figura do dândi de salão, a pose arquitetada e o ranço irônico

de seus paradoxos, foram de repente valorizados enquanto perfil de um porta-voz do desdém pela realidade brasileira. O refinamento e a exclusividade da qual o dândi se cerca, além do que já foi escrito, oferecem o contraponto às condições de atraso cultural em que se vivia no Brasil. Com o dândi, a literatura já se dizendo cansada do método naturalista de Adolfo Caminha e de Aluísio Azevedo constrói para si uma atmosfera elevada, tendo por parâmetro o ambiente requintado da sociedade burguesa. A construção literária, estando apoiada no esteticismo do dândi, toma a superficialidade e o artificialismo da elite brasileira, e faz desta elite a própria manifestação do novo. Nesta que seria uma reação contra o marasmo literário, João do Rio faz como se uma fração da vida burguesa passasse a conter a novidade tão necessária às artes.

Os espaços de incursão do dandismo serão sentidos de imediato nas páginas de jornais onde crescem as colunas similares às de Pimentel (Binóculo) que se ocupam dos jantares, chás, festas e atividades de lazer. O brilho e o ritmo da vida mundana tornam-se a matéria com que o escritor acredita superar a banalidade do cotidiano burocratizado das repartições públicas e aperfeiçoar a rusticidade da paisagem local. Então, o ócio vira assunto de destaque, a moda se faz matéria literária e os interiores recebem maior ênfase por sugerirem o requinte do gosto rebelde. Enfim, o fútil alimenta o inútil e o falso é refalseado.

Neste particular as crônicas jornalísticas de João do Rio trazem um importante documento que nos serve de balisa. Em PALL MALL, o olhar indiscreto do repórter leva o leitor a participar da

intimidade dos palacetes de Botafogo com a mesma licenciosidade do dândi. Nesta coluna diária aparecem os aristocratas em declínio ao lado dos homens enriquecidos pelas especulações do primeiro vintênio deste século, que abrem as portas de seus salões ao literato, para obter em troca do elogio barato daquele que neles encontra um modo inteligente de viver. Em troca do acolhimento nas recepções elegantes da emergente burguesia, o escritor reserva um espaço nas páginas do jornal e, num delírio de transfiguração, faz destes senhores a representação estética da modernidade.

"E a residência Teffé, um dos antigos palacetes de Botafogo, ao centro de um grande parque-palacete, cujo caráter externo os proprietários tiveram o bom gosto de não transformar, e cujo interior é porém, um interior francês. Não há nessa moradia festas estridentes e recepções numerosas. Há um ambiente de refinamento sem preocupação, de alegria branda, dessa coisa raríssima: o espírito, o espírito de viver inteligentemente. É preciso ver com cuidado as telas célebres esparsas nas várias peças da casa, a coleção de porcelanas e de faianças e todos esses tapetes que são maravilhas, tapetes de seda da antiga fábrica de Madrid, tapetes em azul e sangue da Turquia, com suratas do Corão, tapetes da Pérsia, compostos da confusão de pétalas das flores dos jardins de Ispahan, tapetes de Brussa, alguns dos quais custaram anos de labor às operárias de rosto tapado, árabes e muçulmanas, tapetes antigos d'Araico, Tapetes modernos de Gobelins...Mas não há tempo de ver em detalhes o encanto, senão como o enquadramento da existência que floresce em cada uma das figuras que estão à mesa. Os pratos sucedem-se. Cada prato traz um serviço novo de porcelana. Sobre as rendas da mesa cai a luz das lâmpadas como uma carícia, que demora nas flores e recorta em luz as mãos das senhoras." (PALL MALL, p.51)

Interessante assinalar que esta mesma fantasia se encontra nas crônicas cintilantes de Elisio de Carvalho. No livro Five O'Clock dedicado a João do Rio, Elisio apresenta um esboço galante dos

notáveis cariocas. Ali, as crônicas sobre a frivolidade dos salões espelham, ainda que de forma indireta, o imoralismo de D'Annunzio, enquanto que o sentido da mocidade retoma as questões estetizantes de Oscar Wilde e Rubem Dario. Para Elisio a convivência luxuosa dos casarões fornece o bom tom das conversas que acabam entrando como lantejoulas de uma prosa costurada pelo encanto do poder e do dinheiro.

"Havia nessa noite, artistas e notabilidades literárias diplomatas e políticos, atitudes notáveis, damas vestidas com um luxo requintado, hábeis reproduções do século de Luiz XV imitadas da tela de Rigaud, um falso marquês de duas condessas autênticas. No ambiente suave, pairavam um antigo perfume de sândalo, tênues suspiros e frases vagas, e uma música ligeira e triste, graciosa e nostálgica. Os minuetos e as valsas sucediam-se lúbricas, lentas e aladas no vasto salão nobre, todo de azul e ouro, decorado com elegância, sobriedade e conforto, nas paredes paisagens de Watteau, um precioso retrato de Largilliere uma Madame Pompadour sobremaneira comovedora e uma princesa de Lamballe. A graça das reverências e a amável urbanidade das dissimulações tinham o velho cunho do século da galanteria. O brilho vivíssimo das luzes a reveberar no cristal dos espelhos, as melodias sugestivas da música arrancada por ageis dedos do velho clavicórdio Pompadour ao som do qual dançaram gavotas e pavanais os nossos avós, a melancolia exótica das chanson grises cantadas ao piano por Vera Castro, a sedução da festa, olhares e sorrisos, o palpitar de corações, repletos de anseios e de frivolidades, fizeram, para mim, dessa noite, um longo e delicioso sonho que me transportou aos céus daquela idade que passou entre soluços de violoncelos" (78).

Na verdade é o caráter fantasioso do luxo mundano que invade os livros inaugurando um novo gênero - a crônica mundana. Aspirante à categoria de texto literário a crônica se faz publicar em livros que reúnem séries de escritos tirados diretamente das redações diurnas. São textos curtos escritos segundo uma fórmula fixa que combina o registro social com a reprodução dos maneirismos do estilo "Art Nouveau". A crônica beneficia o

escritor que, estando na situação de jornalista por circunstâncias econômicas, postula seu lugar na série literária utilizando de seu engenho fantasista aplicado sobre uma matéria já de antemão consumida pelo seu público leitor.

Cumprido neste momento lembrar que não foi apenas na prosa, isto é, na crônica mundana, que o requinte social se introduziu. A poesia desta época também correu na raia dos efeitos amaneirados. A riqueza dos salões iluminados pelos cristais, quando em dias de festa a melodia do piano e dos violinos sugere a grandeza de uma vida aristocrática, tudo isto, repercutiu na poesia. Bernardino Lopes, por exemplo, poeta que conviveu com os decadentistas Oscar Rosas e Emiliano Perneta, recorta a vida mundana abordada através do ambiente rural. A título de ilustração, da seqüência "Brazões" destaco um trecho onde se percebe nitidamente a altitude que o foco pretende passar - "Ei-la defronte a lâmina espelhenta/ De áureas molduras florejadas, e onde/ Toda a riqueza do salão do conde/ Pontilhada de luzes se apresenta/ (...) Frisando o luxo do palácio em peso/ A tintilante e esplendorosa fila/ De altos lustres artísticos fuzila/ Pela facetas do cristal aceso" (79).

É certo que ainda ressoavam na poesia os últimos ecos do decadentismo macabro, satânico e melancólico. Vicente de Carvalho considerado por Mário de Andrade um "genuíno artista", dos nossos "maiores poetas", teve um gesto de repúdio à poética de Baudelaire apenas em 1909. A influência do gosto mórbido e da poesia de transcendência estão em muitos de seus escritos agrupados em Poemas e Canções ("Na beirada das ondas - minha

alma/ Abriu-se para a vida como se abre/ A flor da murta para o sol do estio"). Quanto aos poetas crepusculares, o lutuoso SPLEEN baudelariano permaneceu, sendo ainda acrescido do esteticismo que receberam dos escritores rebeldes que mencionamos. Nas manifestações passadistas de Guilherme de Almeida ficou a tristeza melancólica ("E a vida continua...E continua/ o mesmo outono e o mesmo tédio...os galhos/ vão ficando tão nus, a alma tão nua,/ e os meus cabelos pretos tão grisalhos!") e mais o sensualismo estetizante ("Que estranha melodia/ Sobe das tuas mãos de porcelana/ e das telas nervosas de marfim!/ Com tons antigos de tapeçaria, a paisagem de maio é quase humana,/ Sob o céu cor de cinza como o "spleen"...") o qual foi por ele assimilado junto com o ideário epicurista de Oscar Wilde.

A rigor, o veio estetizante em que passam a correr a prosa e parte da criação poética deixam a literatura na água morna de uma chapa quase sempre excessivamente amaneirada e repetida ao nível de saturação. Por aí é que entra a crônica mundana pretendendo preencher uma idéia de vazio que se criou em cima da necessidade do novo, necessidade introduzida pelo espírito cosmopolita que incrementou o consumo e ativou o modismo.

Assim as crônicas de João do Rio, trazendo retratos vazados de interiores bem decorados e de locais de freqüência restrita atuam como sinalizações dos procedimentos que edificam essa pretensa novidade literária, agitando o momento literário em geral desclassificado pela falta de criatividade. Primeiramente as crônicas de João do Rio indicam a importância do espaço enquanto

característica estruturante das narrativas. Teremos oportunidade de observar adiante a hiperfunção do espaço em todos os gêneros da produção de João do Rio.

Um segundo aspecto derivado da temática mundana tratada nas crônicas é a conversão do escritor na imagem profissional da experiência. O jornalista e o escritor detendo o saber daquilo que viram, dos flagrantes que presenciaram, legitimam-se para transmitir suas experiências em forma de relato. Os leitores portanto consomem a experiência individual do escritor, concentrada em pequenos relatos pessoais, catálogo de opiniões e episódios exemplares. Para garantir a respeitabilidade destes relatos, transformados em peça de ficção, o repórter se faz acompanhar de uma personagem fictícia com quem ele contracena discutindo opiniões e confirmando comentários. Desse modo a figura do narrador dispõe de um elemento convincente que assegura a veracidade dos fatos entregues ao público de forma ordenada, classificada, em repouso, como nos diz Sartre a respeito do narrador moderno.

No caso de João do Rio este narrador se desdobra na figura do dândi, homem maduro cuja vivência e leitura lhe possibilitam o papel de conselheiro. Por intermédio deste mecanismo de desdobramento o dândi recebe a dupla função de mediar a relação do escritor com o público e, ao mesmo tempo, de interagir com a matéria tratada como se fosse uma personagem neutra. Através do dandismo o escritor dissimula o seu encanto pela vida burguesa e o que já era falso no dândi se torna um simulacro no Brasil. Isto

porque o dandismo se presta ao refalseamento uma vez que o dândi se posiciona à margem da história, ele faz que seu conhecimento atue para transcender a vulgaridade do tempo. Na obra de João do Rio verificaremos o resultado desta duplicidade escorada na tradição demiúrgica do escritor e no cinismo dos céticos.

A propósito, João do Rio inicia seu livro Crônicas e frases de Godofredo de Alencar com uma rápida biografia intelectual onde introduz Godofredo, o solteiro crítico literário, "suficientemente desconhecido dos amigos íntimos". Presente em vários outros textos, Godofredo de Alencar, "figura de romance", inscreve neste livro o perfil do narrador de João do Rio cuja existência invariavelmente se confunde com a do anti-herói. Atrelado às idéias (porque entende que na vida "só as idéias e as imagens contam") Godofredo se caracteriza pela capacidade intelectual que o induz a escrever apesar de odiar a literatura. Os seus devaneios intelectuais apresentados na nota introdutória, no entanto, não migram para o texto na voz de um único narrador. Pelo contrário, a multiplicação de pontos de vista torna o foco narrativo irreconhecível reproduzindo a intangibilidade do dândi.

Em cada comentário arguto que sugere o ponto de vista, fica eliminada a presença do narrador ingênuo. Os pensamentos e comentários do dândi substituem a voz monofônica do narrador pelos princípios que governam a sua vida, jamais se fixa a um único ponto: a imagem do cosmopolita nacionalista!

III - O REPERTÓRIO

Uma cara, outra coroa

Vista sob o prisma do dandismo, a obra de João do Rio traz novos dados para o entendimento da relação tantas vezes contraditória entre renovação estética e ideologia. Tendo surgido num período de transição de uma sociedade latifundiária para uma sociedade urbana de industrialização nascente, às voltas com a organização do contingente operário, a literatura decadentista de João do Rio funciona como uma espécie de espelho da consciência dilacerada dos intelectuais face aos antagonismos da sociedade em formação. Na obra de João do Rio, a orientação pelo método tomado ao ciclo estético do dandismo europeu tende a nos indicar o desajuste nas partes da realidade brasileira que transborda nos textos, que não acerta com o padrão, deixando a fórmula final mais inchada do que seu modelo. A imagem criada para o Brasil, por seu excesso de brilho ou seu exagero nas feridas, transmite o recalque do olhar, e aponta assim o foco narrativo quase sempre dissimulado. Face às mudanças de seu tempo, os escritos de João do Rio procuram organizar a matéria literária segundo a ótica do dândi, fora de época e de lugar. Por isso, é válido examinar o método de elaboração literária não apenas pelos sucessos, mas principalmente pelos fracassos que, neste caso, são tão importantes quanto reconhecer o modelo original. Na medida em que o desajuste se afirma, o tom parece empostado, e a imagem se revela falseada, tanto mais fácil se torna perseguir os motivos que levaram à aceitação do dandismo entre nós. É bom lembrar que o inconformismo do dândi esconde não raro um desejo intenso de

distinção. A aparente rebeldia que ele exhibe guarda o desejo nostálgico de reconquista da supremacia aristocrática. Pois o dandismo nasceu para compensar o "déclassement" ao qual ficou sujeito o artista do século XIX em virtude da emancipação revolucionária. Na França, a revolução desvinculou o artista do patronato da nobreza, obrigando-o a sobreviver no mercado por seus próprios meios. Acresce-se a isto o fato de que a perda do potencial épico da era napoleônica fez com que o artista contemplasse na imagem do dândi a única alternativa de viver um cotidiano heróico. De forma que, o dândi não deixa de ser revolucionário, apenas, ligado à burguesia sua contradição fica manifesta na necessidade de se distinguir mantendo valores de uma supremacia nitidamente aristocrática (80).

Este desejo audacioso do dândi, Baudelaire chegou a comentar vendo-o na predileção do artista pela pompa da vida - "la pompe de la vie militaire, de la vie élégante de la vie galante." Logo de início observamos que a noção de "déclassé" conferida ao dândi independe da origem social do artista. Acima de tudo importa a sua própria natureza de recriador espontâneo de uma imagem aristocrática, como se nota claramente no trecho que segue:

"Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute puissante, où l'aristocrate n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes déclassés, dégoutés, désouverts, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce de nouvelle aristocratie" (81).

A partir do romantismo, diz Camus, a imagem mais original do artista não é a do revolucionário, mas a do dândi que cria sua

própria unidade por meios estéticos. O artista aparece como revolucionário porque propõe um modelo original que o dândi dramatiza dando-lhe proeminência sobre a sociedade. Para Camus, a revolta pós-romântica encontra uma solução na atitude do dândi (82). Mas, esta atitude inaugura o culto à personalidade, porque a transformação efetuada pelo dândi não ocorre no campo da vida pública e sim no âmbito da vida privada. A exemplo do que mostramos em Des Esseintes, a oposição política se formaliza na afirmação de uma vida singular. Educado com certas vantagens, e isento dos preconceitos morais que a fé religiosa obriga, o dândi se apresenta perante a sociedade como um modelo ético que se contrapõe aos direitos de igualdade e desafia Deus - "une forme dégradée de l'ascèse" escreveu Camus. Logo, em contradição com as conquistas dos direitos revolucionários, o dandismo aparece de forma a excluir a maioria. Ao combinar a nostalgia aristocrática com a nostalgia moral ele assegura a autoridade do artista sobre os valores da coletividade, dando força divina às suas criações, fazendo-se uma espécie de doutrina seletiva. O dandismo rejeita a moral e rejeita a história. Sobrepondo critérios próprios ao senso comum, embora seja uma simples criação, o dândi se assume enquanto fato fixando um ciclo de vida independente. Oscar Wilde, no extremo desta concepção, considerando que os fatos só interessam pela força da imaginação que os cria, declarou que a vida imita a arte. Para Wilde a obra de arte é o produto de um temperamento imaginativo capaz de dar formas e criar ilusões. No artigo denominado "A decadência da mentira", Wilde defendeu a arte como expressão da força criativa do homem. A finalidade da

arte, disse ele, é sempre a mentira, isto é, o "relato das belas coisas falsas".

O ensaio, em forma de diálogo, está centrado no debate de Viviam e Cyrilo, personagens que discutem a função da arte. Viviam, o porta voz do autor, diz estar escrevendo um artigo no qual pretende provar que, à semelhança do pensamento, a arte é independente, só expressando a si mesma. Para Viviam, o método realista não oferece personagens com beleza nem força imaginativa pois, ao contrário da tese que o presssupõe, a arte é quem oferece as formas de beleza para a expressão da vida. Neste artigo de Viviam, um tipo de defesa do dandismo, Wilde explica: "os únicos personagens reais são os que nunca existiram e se um romancista é bastante medíocre para tirar seus personagens diretamente da vida, deve, pelo menos, dizer que são criações suas e não louvã-los como cópias" (83).

Quase nas mesmas palavras João do Rio publicou a sua defesa do dandismo no artigo "A delícia de mentir". Esta defesa, digamos assim, originalmente levada á público como conferência, retoma a noção Wildeana da independência da arte. João do Rio a toma de modo a relevar o estatuto do artista enquanto homem de força criativa, imagem de gênio, que ele talvez quisesse promover para si mesmo.

"E a mentira idéia, a mentira criação, que plasma a natureza e ordena a matéria - a mentira Homero, a mentira Dante, a mentira Papin, a certeza persistente que dos egípcios aos americanos, através de centenas de séculos, olha as quedas d'água com o desejo de fazê-las luz e força acaba fazendo. E a mentira geradora da beleza, formadora da arte, a mentira que prende os homens aos astros e cria o gosto, a graça, o sentimento inatingido do perfeito." (A.V.P. p.180)

O uso do poder imaginativo, que dá ao artista a possibilidade de ser matriz geradora de formas independentes, esta capacidade intelectual, que faz dele um gênio situado além do mundo filistino, como Wilde gostava de dizer, foi reconhecida por Paulo Barreto no prefácio ao volume Intenções. A genialidade inquieta de Wilde representou para João do Rio o caráter divino do artista, ou seja, significou a atualidade da tradição demiúrgica do escritor. João do Rio confessou a admiração por Oscar Wilde na iniciativa de traduzir seus ensaios.

"A obra de Wilde é mesmo uma vasta explicação, um fascinante comentário à sua extraordinária vida que copiou a arte e foi como um poema. Ele a explicou em livros, como explicava as idéias originais em contos, e parábolas. De resto, os gênios participam do poder divinatório dos deuses."

Para o propósito deste trabalho, isto indica a aceitação por parte de João do Rio das teses estéticas de Wilde. Ainda mais, assinala a sua aproximação com os critérios seletivos que regem a representação literária. Quer dizer: no ideário de João do Rio tal como a vida, que se deixa guiar pelos princípios de existência do dândi, a obra literária tem sua concepção submetida ao sistema do dandismo, cuja finalidade deve ser a independência e a distinção. Então, o que se procurará mostrar enquanto método de criação, método adotado das teorias de Oscar Wilde, é a perspectiva estetizante à luz da qual a literatura de João do Rio tenta organizar uma imagem do país civilizado. É bom agora apontarmos este método dentro da obra pinçando aqui e ali o modelo que o determinou.

Antes de mais nada, é preciso dizer que o preceito estetizante define uma estratégia separatista segundo a qual o dandismo consiste na convivência com as marcas da exclusividade. Se já não florescem os salões da aristocracia, faz-se necessário reproduzir aqueles encontros seletos através de festas e reuniões em torno de um número restrito de convidados. Em resumo, para vir à cena, o dândi precisa estar cercado de gente ilustre. Em geral, remanescentes do poder agrário ou representantes da nova burguesia urbana do lado de quem o progresso parece acontecer. Um bom exemplo disto é a personagem Souza Prates, fazendeiro riquíssimo, de uma das mais ilustres famílias de São Paulo, que abre sua casa para os acontecimentos de Eva. Membro do Automóvel Club de São Paulo e do Aero de Paris tem por diversão principal, quando está no Brasil, reunir os amigos em visitas à fazenda de Ribeirão Preto (84). O ambiente festivo de tais encontros e das recepções oferecidas pelo escol da sociedade brasileira vai ditando a atmosfera em que as personagens são apresentadas. As boas relações transformam o dândi num homem de classe. Taticamente, a recuperação do lugar social ocorre por intermédio dos relacionamentos.

O romance A Profissão de Jacques Pedreira, uma narrativa em torno da primeira investida financeira de Jacques, de suas atividades sociais, aventuras esportivas e tentativas amorosas, tem início com uma reunião na casa da família Pedreira a qual cria a oportunidade para as personagens se apresentarem ao leitor. Pela voz do narrador João do Rio enfatiza o clima "Snob" da ocasião. Sabe-se por ele que, ao lado de Jacques se encontram Eleonora

Parckett, filha de uma Baronesa, Graça Feijó, filha de um milionário e esposa de um banqueiro, condessa Rosalina Gomes, a família do negociante Praxedes, e o casal Gomensoro.

Aliás, o senhor Gomensoro volta a aparecer no conto "História de amor num jardim" em que o narrador atesta as suas boas relações sociais como anfitrião de uma noite alegre. Este conto dá notícia daquela reunião em que "à vasta série de salões do palácio afluíam relações do conde Gomensoro - as relações de quando ele era apenas corretor Gomensoro e as atuais em que se manifestava a estima, aliás incrédula pelos seus títulos de conde, príncipe de Luca, e descendente de Carlos Magno." (D.N., p.83)

A exclusividade que se vislumbra na convivência com a burguesia é um sinal da carência de reconhecimento por parte da literatura dentro da nova ordem social. Este círculo fechado concebido dentro de relações de prestígio estabelece uma sociedade meritocrática na qual a reclassificação do escritor se efetua por intermédio da valorização dos nomes e dos títulos. É entre esta gente de ascendência nobre que desfila digno de atenção Godofredo de Alencar, "um homem de letras que se dá com políticos de importância". O único crítico literário que não morre de fome. Da mesma maneira que o Barão Belfort, "talvez o único descendente vivo de Hugo Capeto" tem sua genealogia azul forjada para que no meio de uma classe que perdeu o seu privilégio econômico, representada por grã-finos que escondem a sua real situação financeira, o Barão Belfort possa exhibir uma sólida fortuna. Logo, dissimulando uma rejeição à equação burguesa que dá crédito e poder segundo a fortuna, o dandismo não confere o mérito de

acordo com o dinheiro, mas de acordo com os títulos. Uma fórmula que isenta o literato da crise econômica:

" - Ricos?

- O primeiro de esperanças. O segundo solidamente, o que é raro para cá." (A.P.J.P. p.08)

A estabilidade econômica criada para a personagem constrói no dândi uma falsa solidez que irá contrastar com a ruína da elite brasileira de um lado, e com a aparência incôgnita da massa de imigrantes, por outro lado. Os estrangeiros, "figuras de passado estranho", que tentam se misturar aos políticos e fazendeiros, buscando trabalho e dinheiro, caracterizam o perfil dessa "sociedade em formação" para a qual a literatura quer dar uma identidade. Como contraponto à antroponímia usada pelo sistema do dândi, os estrangeiros, os nobres de segunda categoria que passam interesseiramente pelo Brasil, aparecem como falsificações que merecem o descrédito.

"São figuras de inverno. Querem dominar. E olhe que aqui, quase todas tem a sua história: as 'Demoiselles' Peres, talvez enteadas de um rei morto, o Wildeano Conde Rossi, lá longe, com o seu excepcional secretário cubano; Alberto Guerra, o sedutor irmão de D. Juan e também Shylock, porque vive de emprestar à juros; a viscondessa Guilhermina, que chegou de Vichy e só está aqui de passagem; Alda, a baronesa ("Duas Criaturas", D.N, p.64) "

Ou seja, os títulos e braços, ao alcance da gente endinheirada, e até dos estrangeiros que chegam sem nenhuma garantia de ascendência verdadeira, na contramão do escritor, que deseja fazer subir a literatura mostrando-a independente da escala social determinada pelos valores do mercado, reforçam a

legitimidade do dândi. O título de um Barão Belfort, fica tanto mais autêntico quanto mais gente compra, a peso de ouro, a permissão para opinar. Como consequência imediata do prestígio que a autenticidade do título e a sólida fortuna oferecem, vem se manifestar o comentário sarcástico do Barão que julga a proliferação de titulares uma resultante do estado civilizatório do país.

"Conhece a princesa Verônica?

- A princesa? Há de concordar, barão, que certo tempo pra cá, o Rio tem uma epidemia de titulares exóticas...
- Que quer? É a civilização. E quase todas mais ou menos autênticas! São as titulares de Byzâncio, meu caro. Consulte os programas dos cassinos e as notas dos jornalecos livres. Há princesas Valacas, príncipes Magyares, duquesas descendentes de Coligny, fidalgas do Papa - a marquesa de Castellane, a princesa russa, a condessa de Bragança, a princesa Tolomei, Gladys Wright, mulher de um lord a princesa Thrasny, todos com um título que lhes doura a arte e a renda. O Rio não seria cosmópolis se não as tivesse. A grande preocupação dessas admiráveis criaturas é convencer os amigos com documentos fartos de que são mesmo descendentes de famílias ilustres, e a sociedade fica convencida porque isso satisfaz a sua imensa vaidade. Nós estamos exatamente como na corte de Justiniano, em que Theodora, dançarina de circo, era imperatriz". ("Gente de Music-Hall", CIN, p.3)

Do alto de sua pose ilustre, o dândi criado por João do Rio vai se revelar um observador atento das falsas aparências, afirmando no escritor uma consciência privilegiada sobre as condições de sobrevivência da arte. Por conta disto, o elenco de personagens, em geral formado por políticos, diplomatas, fazendeiros, negociantes e mulheres ociosas, que contracenam com o ponto de vista do Barão Belfort, recebem uma notação oscilante, ora elevada ora rebaixada. O cânone estético, tendo por referencia a

aristocracia, através do dândi enfoca principalmente a sua contra-imagem, como o negativo sobre o positivo, mostrando o contraste na burguesia.

Coerente com este ponto de vista, as personagens são demarcadas a partir da aparência que exibem, às vezes pelos títulos falsificados, e muitas vezes pela aparência física. O registro, feito segundo a ótica do observador privilegiado, desemboca primeiramente no impacto deixado pela técnica nos textos literários, em especial a proliferação de imagens fotográficas e cinematográficas. Tal como o 'flash' de uma máquina, o escritor flagra os instantâneos de suas personagens emoldurando-as em fotos de cartão postal. E o que certificam, sem dúvida, os Sanches que tentam agradar pelo figurino que vestem, dando impressão de serem gravuras de revista. "Dá vontade de apalpá-los a ver se são de carne e osso," escreve Antero ao apresentá-los no romance A Correspondência de Uma Estação de Cura.

Em segundo lugar, tais descrições com ênfase maior na aparência física resultam da apropriação de imagens pictóricas, cujo uso revela um desejo de garantir ascendência erudita ao ilustrador. Neste mesmo romance a apresentação, de Iris Lessa dá a confirmação. Além do comentário sobre sua amizade com Gladys Wright, filha de um banqueiro, sabe-se por intermédio de um apêndice que Gladys tem ancas "que arredondam à proporção que seu perfil de Prosepina de Rossetti toma um brilho de gula quase escandaloso."

Inaugurando uma tentativa de caracterizar a presença das personagens tal fossem gravuras de figurino ou pinturas de arte, o apelo essencialmente visual trazido para o texto literário acaba traíndo, no âmbito desta organização estética, uma ampliação infiel aos modelos seguidos. Nesta "mise-en-scène", os figurantes desajustados projetam cópias imperfeitas deixando escapar o ponto de vista crítico do narrador. O apelo visual dos instantâneos, em que a aparência física muitas vezes se deforma hiperbolicamente, como é visto no exemplo de Gladys Wright, indicam o olhar elitista por meio do qual a erudição rebaixa o objeto narrado.

A lógica do apelo visual é menos a representação do que a compensação possível através do tom decadente que as artes, ao contrário da vida, podem oferecer. A tonalidade das telas funciona como sugestão da tradição erudita que a literatura compartilha. O elegantíssimo Barão Belfort, por isso gosta de arte antiga (tem "estudos pessoais sobre a noção da linha na Grécia de Péricles" (*História de Gente Alegre*", *D.N.*, p.29) e é um assíduo frequentador de museus. Profundo conhecedor das obras internacionais, já que se trata de um homem viajado, o dândi projeta a erudição que permite ao escritor o desprezo pelos modismos de elegância. Estas modas trazem para os salões cariocas as leituras pré-rafaelitas de Morris e de Rossetti, bem como o gosto "exótico" pelas telas renascentistas. Sem o conhecimento adquirido nas exposições internacionais, o "exotismo", na visão do escritor, obriga a burguesia brasileira a apreciar pinturas há muito celebrizadas no exterior. Curioso, então, ver nas crônicas

mundanas de João do Rio as justificativas para aquela pose erudita que faz do Barão Belfort o "connaisseur", o especialista diferenciado destes modismos:

"Neste momento, a futilidade carioca trata dos quadros autênticos de pintores célebres, encontrados em belchiores ordinários.

- Já viste o Tintoretto? Ah! Admirável!

- É verdade! Mas que expressão a da cabeça atribuída a Franz-Hals!

De súbito, damas encantadoras e cavalheiros que não fazem idéia do que seja o valor de um Tintoretto, de um Van-Dick, ou de um Franz-Hals surgem conhecedores profundos de renascimento italiano, da escola holandesa, das galerias de Louvre. E como na Cavê, no footing, na câmara, e em outros lugares de repouso fala-se disso, a coqueluche exótica do momento é a autenticidade dos quadros célebres. (PALL MALL, p.136/7)

A ilustração marcou o estilo da prosa pós-naturalista. Frases de sintaxe rebuscada ao lado de citações herdadas do romance europeu conduziram parte da literatura brasileira na virada do século a uma sofisticação semelhante à da vida mundana. O preciosismo e a elegância, tão importantes na obra de um Afrânio Peixoto e de Coelho Neto converteram a ficção da Belle Epoque num misto de ornamento e documento, conforme esclarece Alfredo Bosi. O desenvolvimento deste estilo mundano, que agradava sobretudo o gosto dos leitores da Primeira República, aproximou a prosa à oratória política. Na sociedade culta o prosador firma a presença da ilustração, compartilhando assim o prestígio dos bacharéis. A forte tradição do bacharelismo reservou o lugar da erudição junto à elite. Por isto, depois da campanha republicana, no período que antecede a Semana de 22, sobressaem o virtuosismo do estilo de Rui Barbosa e os floreios da estilização de uma vertente

literária na qual João do Rio se insere logo depois.

É preciso considerar característica do dândi que ele seja um sujeito erudito, familiarizado com as obras clássicas e peças originais. Sua educação intelectual concorre para que diante de uma pessoa qualquer, ou de um episódio peculiar logo surja um índice dessa ilustração. Às vezes numa referência pictórica, por vezes numa alusão literária, ou, em casos bastante frequentes, numa comparação filosófica. Nele o conhecimento ilimitado da tradição, estrategicamente, opera o enquadramento da realidade segundo as matrizes mais célebres. A erudição da personagem sinaliza a escolha daqueles modelos mais compatíveis com a imagem cosmopolita que se deseja imprimir à arte. Fato que torna o dândi brasileiro uma personagem informada sobre as conferências européias, um homem atualizado, que gosta sobretudo de uma boa conversa onde possa mostrar seus conhecimentos e transformar a reflexão em matéria para a arte.

O figurino e a retórica

A conversa é o prazer dos espíritos superiores. Verdade que o dândi procura praticar: Brummel foi um conversador inigualável, Disraeli encantava o público com seu brilhantismo retórico, Wilde entretinha os amigos contando histórias e delas formou sua série de contos infantis. Para o esteta, o tédio da vida ociosa é eliminado por meio de conversas que tecem a continuidade de sua existência. Um tipo moderno de Sherazade, o dândi marca a sua presença através da fluência oral (85).

Os escritos de Wilde deduzem a força criadora da linguagem sob a óptica estetizante. Nos seus textos, a importância do caráter dialógico (tanto nos ensaios como nos dramas) não esconde o peso da situação conversacional na constituição da personagem dandiesca. É como se a coerência interna do dândi exigisse uma situação específica da qual pudesse fluir a sua força sedutora e coersiva. Não existem situações em que a personagem dândi esteja só. Para que o dândi exista faz-se necessário o grupo. Embora o dandismo seja seletivo e excludente em relação à sociedade, a sua prática requer um grupo de ouvintes junto ao qual a personagem possa brilhar.

Nos textos de João do Rio, o dândi vai estar sempre acompanhado. Os interlocutores atuam no sentido de puxar uma conversa qualquer e assim criar a oportunidade para que ele introduza suas frases. São quase sempre quatro ou cinco rapazes reunidos a pretexto de um jantar, fumando charutos ou bebendo champanhe, que trazem por tema o amor e o dinheiro (86). Estirados em divãs, recostados no terraço sobre o mar, ou simplesmente sentados à volta de uma mesa, a presença de amigos se torna suficiente para a explosão do irresistível desejo de falar.

"Estávamos a conversar no gabinete de Jorge Praxedes. Era um fim de tarde prolongado por um lindo e maravilhoso ocaso. Jorge oferecia chá em chécaras de porcelana da Pérsia. Havia barcos, divans sonhadores entre as mesas atulhadas de bugigangas de arte, e naturalmente, a atmosfera, o tabaco turco, o chá tudo isso nos dava a lombeira das recordações e o desejo de fazer frases. Já tínhamos falado de amor, da vertigem do tempo, do galope da existência e de outras coisas novas." ("A Sensação do Passado", D.N. p.115)

A irresistibilidade da fala pode ser observada em toda a obra de João do Rio e está presente na peça Eva, onde Godofredo de Alencar admite que para estar "dans le train il faut du tapage". Neste drama, sabe-se que a principal ocupação deste alter-ego do escritor é o "sport das palavras" (87). Ele fala por considerar o silêncio um insulto à filosofia. Ou seja, faz do exercício literário uma forma de pensamento e do escritor um filósofo, a "placa sensível" que decifra os mistérios do mundo. Tanto que as frases e pensamentos de Godofredo, aparentemente sem importância, são compiladas pelos amigos, que as organizam num volume literário. Em outras palavras Godofredo age como se não houvesse nenhum valor naquilo que ele diz. Escarnece de todos pelo simples prazer de falar e chega a ter ódio da literatura. Dissimula o desejo de ser reconhecido, declarando que nenhuma de suas formulações deve ser levada a sério. Então, fala com desdém porque só deseja scandalizar e chamar a atenção. Odeia a literatura pois sabe que ela o converte numa personagem de romance. Enfim, faz graça das tragédias alheias e dos problemas que os amigos lhe contam, pois deste modo simula uma superioridade a partir do fato de que a vida, para ele, só tem sentido como entretenimento.

"- Não faças frases. Deixa-as para quando houver gente....

- Mas é um vício, homem. Faço frases como quem bebe. Para distrair-me. As frases dizem sempre ao contrário do que pensamos." (EVA, p.32)

Apoiado nestas falas volúveis, o dândi reivindica seriedade nas coisas mais frívolas. É capaz de versar sobre qualquer assunto e

elaborar verdadeiros tratados sobre os temas mais fúteis. Inverte o sistema literário trazendo à vista questões insignificantes. A sua contravenção está em mostrar-se intimamente interessado nos motivos menos relevantes. Ora, tratar de temas insignificantes representa nos textos de João do Rio um jeito fácil de agradar o público que o consome. Mas, na realidade, a estratégia mercantil e o sucesso editoria! junto a um público que ele considera mal informado e inculto, dependem muito mais da imagem de competência que cria em torno do repórter. Imagem de gravidade e seriedade independentemente do assunto tratado. O repórter e o escritor, numa única fórmula, abordam diferentes questões alegando uma falta de preconceito moral por parte da literatura. Assim, dando atenção aos problemas de toda ordem, o literato como que encarna a imagem do filósofo, daquele pensador que reflete sobre todas as questões humanas. Neste particular, é válido remeter à conferência de João do Rio sobre o figurino, de onde extraio a seguinte passagem

"E como eu sou, felizmente, fútil numa época que, apesar de fútil, não deixou de ser aquela em que mais se pensou, mais se criou e mais literatas são as mulheres [o que prova que as preocupações chamadas frívolas, longe de serem privilégio dos nêscios, são glória e costume dos que têm espírito] - erqui os olhos para a primeira dama que vi, juntei as mãos e fiz o que todos os homens fazem hoje sem saber que a mesma religião os liga: orei ao maior dos deuses contemporâneos: nosso senhor Figurino!" ("O Figurino", P.V., p.102)

A equação que ele montou é simples. O público quer sempre curiosidades. Espera com apetite para saber das novidades que as redações lançam. O jornalista comum vai atrás das informações fúteis sobre a vida alheia: "Quantas horas dorme Vg Exa? Qual o

seu livro de cabeceira? O seu prato preferido? Passeia a pé, de bicicleta, em fiacre ou d'autômovel?" (88). Em contrapartida, o jornalista sério e respeitoso vai inventar uma "interview", vai formular problemas de ordem político-social e vai refletir dando a devida importância aos pequenos fatos frívolos. A diferença do jornalista prático, imediatista, interessado nas coisas fúteis pela mera curiosidade, o repórter consciencioso assume com descaramento a frivolidade, transformando-a numa solução inteligente para a sobrevivência da escrita.

"- Pena é que nunca ninguém tivesse compendiado em volume a história mundana de um inverno carioca.

(sério) - Seria frívolo

(rindo) - Se tu não és totalmente frívolo, toma o pacote ou suicida-te. Quem não for inverossímil de frivolidade, quem não resolver perder o tempo todo com tudo quanto é inútil, não viverá nesta cidade, dentro de muito pouco tempo. Eu sou frívolo, frívolo a beira do escândalo, e estou alarmado. Em continuando as coisas assim, treme de saber como poderei ser insignificantemente interessante para o mês que entra" (PALL MALL, prefácio, p.7)

Este rápido diálogo que abre o volume PALL MALL, uma coletânea de crônicas mundanas, reproduz a displicência com que o dândi Wildeano fala sobre a vida. Nas peças do dramaturgo inglês, pegar a vida pelo seu lado mais trivial é um modo simbólico de negar os valores morais da sociedade filistina e certificar que as formas artísticas são mais importantes do que os juízos comuns. Vale lembrar esta passagem de O lago de Lady Windermere:

"Lady Windermere - Why do you talk so trivially about
live then?

Lord Darlington - Because y think that life is far too important a thing ever to talk seriously about it."

Contudo, a frivolidade transformada em assunto literário, desculpa a futilidade mundana. A aceitação dos detalhes irrelevantes, dos incidentes diários de uma classe hegemônica, esboça um retrato da gente mundana, de uma hora para outra, convertida em agente das alterações que fazem a imagem de um Brasil moderno. Aquela fração social, vista com isenção, ganha o papel de fornecer os fatos que escrevem a história nacional. A idéia é fazer desses homens fúteis os heróis romanceados pela mão do escritor. E isto explica porque o escritor sobrevive julgando depreender o artístico do mundano, algo similar ao que Baudelaire disse em relação a "gravité dans le frivole". Só que, deslocado do contexto europeu, o dandismo escorrega no elogio da futilidade.

Razão pela qual o texto de João do Rio, concebido no meio da elite brasileira, incorpora o vocabulário estrangeiro, reproduzindo as expressões usuais do dia-a-dia mundano. Um reflexo imediato disto está na fala do Barão Belfort. Entre amigos ele solta palavras francesas para se fazer compreender. Em "História de Gente Alegre", uma narrativa sobre a trágica relação amorosa entre Elsa d'Aragom, uma jovem de 18 anos, e Elisa, antiga moradora da pensão do Catete, o Barão Belfort conta que "Elsa era do gênero *nature*". A moça prostituída pelo empresário de um Music-Hall é apresentada como réplica das mulheres baudelairianas. Nela se expressa a atmosfera decadentista das

mulheres de bordel, também falantes do francês: "Viens mon chéri, que je te baise!" Em resumo, são estas cocottes que freqüentam os music-halls e pensões baratas, são os gentlemen nos campos de foot-ball ou no troitoir-roulant da Avenida Central e a jeuneuse dorée do sei carioca, que se cumprimenta dizendo apenas "B'jour, Plo...deus! goo", são todos estes figurantes da vida mundana que imprimem os galicismos, os lusitanismos, e as expressões estrangeiras que avultam nos textos de João do Rio.

Muito embora utilize estrangeirismo, João do Rio reclama daqueles "snobs" que enfeitam as conversas com importações, falando confusamente para dar a impressão de serem internacionais. Na coluna jornalística ele ataca o modismo das palavras do "snob" nacional, dizendo ser este "um reflexo interessante e simpático do 'snob' universal com a qualidade superior de ter pouco dinheiro" (PALL MALL, p.201). Acontece que, de acordo com o cronista de PALL MALL, deve pairar uma diferença entre o escritor, aquele que lê e escreve em vários idiomas, e o modismo da sociedade afrancesada que copia a vida elegante da Riviera. Esta diferença, no fundo pressupõe para o escritor o poder de criar a moda em vez de estar na moda. João do Rio escreve como se possuísse o domínio das línguas estrangeiras e com elas fosse carimbando o cosmopolitismo da elite brasileira. Este aspecto cosmopolita fica creditado nas expressões que o jornalista vai aplicando, conforme sua conveniência, depois de colhê-las nas revistas importadas. Daí o despeito pelo snobismo dos elegantes vir do fato de o cronista reivindicar para si a função de inventor dessas marcas de internacionalismo.

"Foi a imprensa que inventou de fazê-lo assim, porque foram os jornalistas que tiveram a idéia de inventar os FIVE-O-CLOCKS, de chamar algumas senhoras belas de LADING BEAUTIES, de arranjar GENTLEMEN SET e de ver tudo UP TO DATE entre senhoras que, mesmo de vestido de chitinha usam TEA-GOWNS, servem o SAMOVAR e jogam o BRIDGE, fomos nós que munidos de quatro ou cinco magazines mundanos da América e da Europa, dispparamos a fazer a fusão das línguas em nome da Elegância."
(PALL MALL, P.202)

No limite, o interesse demasiado por tudo que vem do estrangeiro se coloca como um entrave, uma atitude que interfere no avanço do país em relação à velha sociedade patriarcal e hospitaleira. Abusar dos estrangeirismos - ou fazer reverências aos visitantes do exterior é sinal de atraso porque "resume o acolhimento das cidades novas desejosas de serem gabadas pelos representantes das antigas civilizações" (89). O protótipo desta louvação indiscriminada pelo que vem do exterior está no "amigo dos estrangeiros", um sujeito sem preocupações e sem necessidades que se dedica a agradar os turistas para conseguir o reconhecimento da civilização. Nesta personificação da nossa inclinação bajuladora, João do Rio aponta uma consciência em relação ao caráter recalcado dessas importações. Ele assinala uma prática em que a gentileza e a amabilidade do atraso são trocadas pela identidade debilitada do progresso.

Parece instrutivo notar que a expansão dos grupos simbolistas provocou muitas polêmicas. José Veríssimo não hesitou em considerar esta poesia um "produto de importação." E a própria formação dos escritores indica o peso das leituras estrangeiras tanto para os parnasianos quanto para a corrente simbolista. Coloca-se então o problema da imitação direta dos padrões

europeus justamente no momento em que a literatura se afasta cada vez mais da vida social, isolando-se, criando para o poeta uma atividade quase religiosa.

Se isto acontecia com os poetas é fato que a prosa de ficção, sujeita à mesma tendência de buscar seus modelos no exterior, se esforçava para estar ao lado do público urbano, seja pela tematização da vida na capital, seja pelo estilo elegante, como dissemos. Neste contexto, João do Rio mostra um senso crítico que deve ser tomado como um avanço em relação a mera cópia que se fazia na época, muito embora, a sua obra revele também as contradições desta consciência crítica.

Retomando o que foi dito até aqui a sociedade industrializada e democrática igualou a todos numa equação única de direitos sociais. Contra esse "horrível trivialismo" o dândi buscou uma saída: conquistar certo destaque por força da retórica. O resultado desta conquista é constatado no impacto que se cria sobre os leitores. Para escapar ao trivial e fugir do modismo elegante, dos ornamentos enxertados nas conversas mundanas, e do uso vulgarizado de termos estrangeiros, o estilo do escritor decadentista será explorado no sentido de aperfeiçoar a técnica precisa da elocução. Em outras palavras, desde que João do Rio se propõe a freqüentar a sociedade, conversar com mulheres de bordel e dialogar com os miseráveis da rua, ele tem consciência de que a escrita pode aprimorar a linguagem modulando a realidade segundo os efeitos produzidos.

O trabalho consciente da linguagem traduz no Autor uma preocupação que ultrapassa os textos contemporâneos e mostra mais um avanço em relação ao academicismo. A busca de efeitos através do uso lingüístico incorpora uma variedade de expressões populares e um vocabulário coloquial que aproxima o escritor da língua vulgar. Além disso, as imagens criadas muitas vezes fazem um misto de prosa e poesia. Este uso da língua, embora não signifique uma consciência artesanal da linguagem, representa um dos índices de modernidade da obra de João do Rio, o que justifica a sua reavaliação à luz das conquistas da Semana de Arte Moderna.

Em virtude da estreita identificação que o esteticismo de João do Rio estabelece com o exercício filosófico, sua opção estilística faz uso de frases sintéticas concebidas na forma de paradoxos. A observação apresentada por meio de paradoxos opera uma redução. Na forma de paradoxos os problemas mais complexos apresentam-se como simples axiomas. Não há lugar para indagações. Nunca se postulam problemas inesperados. O paradoxo funciona como inversão do questionamento dedutivo. De modo que as opiniões do escritor sempre se apresentarão na voz do dândi. No dândi porque através dele o escritor acredita estar concebendo a sua legenda. "E preciso acumular paradoxos e excentricidades para criar a legenda, que é sempre como o corpo ótico da fantasia" (CIN, p. 63), anotou João do Rio tentando quase que explicitamente recobrar a força dos paradoxos Wildeanos. Na obra de Paulo Barreto o paradoxo é para o dândi o que a máscara é para o folião: uma forma de externar a transgressão. A partir do momento em que os

pensamentos se exteriorizam na forma de paradoxos, fica sistematizado o contraste do dândi com a norma. As falas recebem o revestimento da rigidez, são falas categóricas, com as quais ele faz passar uma descrença em relação a tudo que é regrado.

Porém o dandismo brasileiro esconde em sua permanente recusa do normativo o verdadeiro mecanismo de sistematização. Daí a necessidade de relativizar a radicalidade desta frase de Godofredo de Alencar quando ele afirma que a honestidade - "é uma questão de interpretação" e deve ser procurada sempre nos outros.

O procedimento básico de inversão, de negação do normativo, se estabelece na criação de unidades significativas inerentes à perspectiva estetizante. A primeira delas fundamenta o paradoxo no cinismo. O descrédito mostrado em relação aos valores e sentimentos da humanidade aparece no jeito cínico com que o dândi encara os fatos:

- Mas se acredita que se odeia quando se ama, não amou nunca!
- Ora!
- E o ciúme?
- O ciúme é um sentimento que o homem superior causa nos outros.
- Paradoxos de quem nunca amou, de quem nunca sofreu!
- Você está sinistro. Parece um fado português.
- E você está cínico. Nem sei o que parece." ("A Maior Paixão", A.M.E., p.41)

Todo o ar cínico envolvido na constituição da personagem gera um tipo de desengajamento que a faz símbolo de auto-suficiência, um sujeito inalcançável, jamais atingido pelas fraquezas da sociedade. Ora, este cinismo característico do dândi é bem diferente da sátira social. Tanto o dandismo quanto a sátira

criam o ridículo, comenta Arthur Ganz no seu estudo sobre a dramaturgia Wildeana, a diferença é que, a sátira ridiculariza os desvios da norma social, enquanto que o dândi exalta estes desvios e ridiculariza a própria norma (90). Em João do Rio a crítica calcada numa visão cínica dos fatos explica-se duplamente: como capacidade transgressora de escritor, (identificado com o discurso de exceção do dândi), e como consciência insustentável que não tem pulso para resultar numa sátira. Por este movimento pendular, estas oscilações do escritor, o dandismo acaba sendo uma estratégia simultânea de sobrevivência e de crítica social. Neste sentido, a sistemática do dândi é observada também nas personagens que ilustram a burguesia, como, por exemplo, o oportunista Jacques Pedreira com seu "cinismo hereditário" de classe.

Vê-se então, que o caráter excepcional do dândi está erguido sobre as bases do descompromisso expresso no cinismo. O pressuposto da excepcionalidade coloca, por sua vez o texto num patamar elevado de onde o escritor manipula uma espécie de ridicularização do sistema, fazendo pouco caso da mediocridade da classe média:

Hortência " - É o desastre, Carlos é capaz de tudo,

Belfort - Minha cara Hortência, pode ter certeza de que são raros os capazes de tudo. Os capazes de tudo são os excepcionais. O mundo é uma grande repartição pública. Nessas repartições há sempre um ministro para centenas de funcionários. No mundo há um ser d'exceções para milhares de outros que não passam de amanuenses da vida". (A.E.Mme.2, p.159)

Outra característica da independência, que salta aos olhos na fala do dândi é a freqüente utilização de epigramas. Assim como os paradoxos, os epigramas representam a mordacidade com que a vida se expressa nas fórmulas sintéticas do seu discurso. "A felicidade é o desenvolvimento de nossa vida em conformidade com suas tendências." Ou então: "O homem feliz é aquele que não conhece o amor.", frase picante que a personagem Ernesto Pereira, do conto "A amante Ideal" fala numa provável referência ao drama "O marido Ideal" de Oscar Wilde. Nesta peça de Wilde a sátira da aristocracia e das instituições se desenvolve passo a passo com a constituição de um perfil mais complexo do dândi. Lord Goring, um dândi parecido em muitas coisas com Oscar Wilde, contracenava com Fhipps, seu fiel mordomo. As duas personagens aumentam a quantidade de características e critérios de elaboração do dandismo, por conta disto duplamente representado (91).

No conto "A Amante Ideal" de João do Rio, a polêmica está focalizada nos arrechos sentimentais, envolvendo homens que se arruinaram por culpa de mulheres apaixonadas, ciumentas, inconvenientes e tantas vezes potencialmente suicidas. Também aqui Godofredo de Alencar dirige o foco narrativo. Entretanto, com falas epigramáticas, no lugar do cinismo, o ponto de vista corre pela veia aberta da ironia. O recorte irônico da personagem constitui a segunda unidade da elaboração do sistema de significação do dandismo. Godofredo de Alencar ao ouvir a narrativa sobre a experiência de Julio Bento com a amante ideal (aquela por quem ele relata ter tido uma paixão alucinante, um

desejo ardente e com quem se encontra por anos o fio nem nunca entrar em detalhes sobre a vida familiar) e a experiência atual em que Julio Bento se vê agoniado por uma amante que o chama ao telefone, escreve cartas, telegramas, ameaça aparecer repentinamente, faz cenas de ciúmes e tenta suicidar-se, depois de ouvi-las Godofredo solta o seguinte comentário.

"- E para que deixar esta se não todos assim? indagou ironicamente Alencar. Amar é sofrer, mas ser amado é cataclismo. Não se pode fazer mais nada. Elas caminham sobre a ponta dos andares. Um gnóstico dizia que é preciso passar pela mulher como pelo fogo. Não conseguiram fazerem o amor. Ao demais o Eliphas Levy já teve uma frase lapidar - querem possuir? Não amem! Não com inteligência, em vez de possuir, comecem pensando. A inteligência é um perigo no amor.

- Paradoxal!

- Conforme. Qual de nós não almeja, não sonha com o tipo de amante ideal? Qual de nós, porém, não sofre com o amor e tipo de amante ideal?"

A técnica de tratar os diálogos com ironia consiste numa série de tensão dramática. Por meio de atitudes sarcásticas justificadas nos episódios mais graves, a fala do dândi entra para criar espaços vazios de onde se remove o sentido dramático do texto a fim de sugerir o desacordo irreverente. Sem cair na comichade burlesca, o humor, pela via rascante da ironia, João do Rio usa uma estratégia eficiente, de colocar em prática o exame crítico da sociedade.

A ironia, portanto, colocada como um instrumento a favor da composição literária, serve como medida de ajuste de contas entre o Autor e a sociedade através do dândi. O senso de humor, e o jeito de dizer as coisas nas circunstâncias impróprias bem

característicos do dândi, taticamente funcionam como coordenadas de ataque, marcas que amenizam o compromisso com a sociedade, mostrando uma divergência circunstancial.

Por trás da ironia, resta o ensaio de uma descrença nos significados constituídos historicamente. Pois o desgosto atravessado pelo toque de humor, impede qualquer interferência no processo social. E mais, não representa de fato uma ruptura. Em vez disto, a recorrência da ironia transfere para o intelecto do escritor a responsabilidade pela construção de novos sentidos. E o escritor recobra a tradição demiúrgica quando delega ao dândi a tarefa de julgar os acontecimentos históricos. Tarefa transmitida a Godofredo de Alencar, cujo livro é um compêndio da "desilusão cética" assumida por João do Rio que anota: "os gestos e as frases dependem de interpretações. A intenção é o mistério. As ações só existem como nós as imaginamos." Entendemos que a partir da teoria estética, João do Rio pretende que o intelecto do artista seja privilegiado pela capacidade superior de decifrar os mistérios e traduzi-los numa linguagem tecnicamente elaborada. A ironia passa a representar um modo particular de exprimir na voz do dândi esta corteza da superioridade intelectual do escritor. E de se concordar que indiretamente Godofredo de Alencar revive o modelo de Brummel que já produzira efeitos especiais sobre os ouvintes através da impostação irônica de suas falas (92). Godofredo revive também as falas da personagens Wildeanas e a própria atitude do escritor em relação ao mundo Vitoriano. Contudo, a incapacidade de realizar sua crítica através de uma forma própria e convincente, marca o limite no qual a intenção

irônica de João do Rio estaciona.

De fato, a vontade de dominação do escritor fica encoberta pelo uso de paradoxos, delimitando no plano dos jogos lingüísticos o campo que separa a consciência, através do uso de certas unidades significativas, da alienação, que ele aponta na fala espontânea do homem comum. O dândi desenha a imagem da personagem ventríloca que encarna a consciência dividida de seu autor. O poder de criar os paradoxos, definindo antes um critério de seleção social, revela o lado em que o dândi brasileiro toma parte:

Godofredo - Que conspiração é esta?

Jorge - Pode-se saber?

Eva - Não! Este juiz no perene interrogatório! Ora já se viu? Está falando de um vagabundo que encontramos na estrada e fazia frases, sujo, os trapos a cobrir-lhe o corpo, o homem deu-nos lições em paradoxos terríveis.

Godofredo - Em paradoxos? Um sujeito sujo? Não é possível.

Gerônimo - E então porque?

Godofredo - Porque o paradoxo na boca de um sujeito mal vestido é apenas desaforo. (EVA, p.83)

O reconhecimento da autoridade transparece no uso de paradoxos, e identifica neste sentido o lugar de prestígio do vocabulário estilisticamente aperfeiçoado. As diferenças que se levantam com o vagabundo da rua definem os atributos do dândi: força intelectual e educação estética. Ambas, concorrem para que o literato esteja ao lado da burguesia pelo poder de síntese verbal e pelo gosto refinado. Vemos que o empenho no estilo, a

elaboração da linguagem cai em contradição com o teor da crítica à burguesia. O sabor dos paradoxos não deriva dos contrastes e oposições contidas na forma com que as idéias são apresentadas, mas sim da contradição que vai sendo percebida entre as falas dos heterônimos do Autor e suas falas. E este seria o paradoxo maior e mais verdadeiro - entre a escrita e o escritor. No escritor, porque na medida em que assume a farda acadêmica e acusa os "mordedores", vive o paradoxo da "cavação" do jornalismo, patrocinando sua ilustração às custas do elogio à colônia portuguesa que o faz correspondente na Europa. Nega o modismo ilustrado, e porém, cria na literatura uma variedade dos objetos importados. Na escrita, porque um traço de estilo paradoxalmente ilumina o contexto que o trouxe. Num outro nível, a renovação dos gêneros resulta numa unidade em que o estilo não esconde os limites do projeto literário.

Constata-se por aí que o dândi traz de fato uma possibilidade de reclassificação social que podemos definir acima de tudo em termos de originalidade. Dentro disto é preciso incluir o complemento da retórica: o figurino.

A conferência de João do Rio sobre o figurino, publicada em 1910, tem início com a seguinte afirmação: O figurino é a observação contemporânea. Eles existem e se multiplicam no gênero "Chic Parisien". Todas as modas fáceis pegam - o chapéu panamá, o romance naturalista, os vestidos "sans dessous", o analfabetismo. Tudo é cada vez mais figurino." Anos depois, num artigo de FALL MALL o cronista comenta as conseqüências da moda: A moda conseguiu desfazer o próprio tipo carioca "As cariocas não se

parecem as cariocas", ele diz, "- são como criaturas escapadas dos figurinos ou das gravuras d'arte." (PALL MALL, p.39)

Sabe-se que o dândi europeu reconhece a importância do traje e sente um imenso prazer cada vez que escolhe o seu próprio figurino. Sabe-se também que, apesar da conferência a favor do figurino, João do Rio, nas crônicas de PALL MALL, recrimina as senhoras preocupadas com o vestuário. Ocorre que, embora a civilização tenha deixado a "toilette" das damas brasileiras realmente encantadora, embora a Avenida exibisse vestidos similares a "pequenos poemas em tecido", o figurino, imagem do progresso, na opinião do esteta, nasce da mera reprodução da moda européia ou americana vistas nas ilustrações. As belas senhoras da URS, no entender de João do Rio, copiam os magazines pelo simples desejo de serem elegantes. Mudam de moda pelo prazer de mudar, o fazem sem pensar. Em contrapartida, o dândi vê no ato de vestir uma enorme filosofia: "é preciso tanta coisa mais para a vibração estética dessas obras de arte, de refinamento e de educação, Montesquieu de Fazensac, disse um dia: E preciso tudo, e mais o gênio da Toilette." (PALL MALL, p.304)

Balzac, num artigo publicado no jornal LA MODE, em que parte do título era "Le Traité de la vie elegante", propôs-se a organizar um esquema sistemático das formas de exteriorização do ser elegantemente composto. Em poucas palavras, a elegância neste artigo resume-se em quatro categorias: Comportamento (a arte de comer), os modos (como andar), a fala (a expressão verbal) e os costumes (o vestuário) (93). Depois dele, Baudelaire declarou que

a "Toilette" faz o artista moderno. Carlyle dedicou um capítulo inteiro de SARTOR RESARTUS à discussão do simbolismo inerente aos trajes do dândi, e Oscar Wilde ampliou a questão, defendendo o resgate da exatidão arqueológica dos trajes. Em "A Verdade das Máscaras", artigo que trata da obra de Shakespeare, Wilde expôs sua tese de que o vestuário, as indumentárias, os adornos e os disfarces são condicionantes essenciais para o sucesso e a perfeição da ilusão cênica. O escritor, traduzido por João do Rio, que elogia este ensaio no prefácio a Intenções, trata de provar o potencial sugestivo da toilette e da maquilagem. Pensando nisto, a lógica de João do Rio parece óbvia: existem os figurinos fáceis, de papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas, copiados nababescamente neste processo de "artificialismo de democracia", e existem os que não se deixam copiar, como o "figurino do paradoxo", expressão que ele usa para denominar Oscar Wilde. Disto decorre que o figurino de um escritor é como o seu estilo: inconfundível e inigualável. A impossibilidade de imitações fica por marca registrada da imaginação singular e da originalidade que coloca a pessoa do escritor em termos de igualdade apenas com a arte. A meditação sobre as coisas belas (mesmo que a beleza seja uma mulher bem vestida) é suficiente para criar com estilo próprio o objeto artístico e encobrir na matéria literária a rusticidade do meio. O princípio que rege a escrita é o mesmo que vê na elegância do figurino um índice de aperfeiçoamento sobre a natureza bruta.

"E contemporaneamente, se todos os artistas mostram nas descrições preocupações de elegância e de moda pessoalmente não são senão figurinos. Oscar Wilde, o gênio só comparável à Shakespeare, passou a vida criando

Figurinos, espécie de Brummel mental. "O único ponto de contato entre o homem e a natureza, dizia ele, - é a botoeira florida." Deve-se ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte." ("O Figurino", P.V., p.85)

Os objetos substituem a natureza. Nela o esteta aprecia apenas os motivos que servem à arte. Não podendo negar sua condição humana, ou seja incapaz de se tornar uma obra de arte, o esteta se cerca de objetos e se cobre de adornos supervalorizando o figurino.

Curioso que nos contos de Paulo Barreto, o elagantíssimo dândi, Barão de Belfort, desfila sempre vestido numa casaca impecável. Belfort porta uma cigarrilha do Egito, com seu monograma gravado em ouro, e usa um monóculo para compor melhor a originalidade da sua pessoa. Em compensação Laurinda Belfort, a personagem que dá nome a um conto de *Dentro da Noite*, fez de sua vida um resultado de imitações", um acompanhamento de figurinos." Laurinda usava 'toilettes' extraordinários, adereços feitos no Vevert da rua da Paz e tinha como nenhuma outra a arte sutil da maquiagem, "essa admirável estesia atheniense herdada por Paris." Já o pervertido Luciano, que tem uma impulsão por conquista de meninas virgens, logo depois de relatar aos amigos a sua nevrose, foi ao espelho e ajeitou o laço da gravata branca (94). Este gesto da personagem, a rigor, deriva do preceito estético seguido pelo dândi de acordo com o qual vestir corretamente uma gravata consiste numa criação artística. O livro "L'art de mettre sa cravate de toutes les manières usitées...", escrito por Balzac, chamou a atenção para o figurino masculino e inspirou o uso deste motivo pelo dandismo. Ainda mais, dar um laço de gravata com perfeição veio a equivaler ao exercício filosófico. A gravata, simbolizando a

superioridade pelo critério de elegância, define o significativo de todo este repertório criado pelo figurino do dândi. Ela figura como sinédoque da originalidade numa sociedade igualitária e vulgarizada pela moda (95).

É curioso, no entanto, observar este repertório do dândi pelo negativo da fotografia. Quer dizer, pela imagem decaída do modelo, constantemente exibida pelo autor. Como uma fração desgarrada da fotografia original, reconhece-se o desvio, a cópia refalseada do dândi, por intermédio da qual João do Rio pretende mostrar a sua divergência com a burguesia brasileira. A título de exemplo, no romance A.P.L.P., o jovem filho da família Pedreira conserva uma rígida elegância e nutre verdadeira ojeriza em relação a tudo que é ordinário. Jacques "tinha uma repulsa invencível por gente mal vestida" e não poupava comentários: " - Gonzalez, com aqueles casaquinhos curtos e sujos."

Na realidade o desprezo pelo comum, dirigido contra o vestuário, quer representar em Jacques a revolta de uma classe que perdeu seus privilégios com a República. Depois do Baile da Ilha Fiscal, o despeito pelas fortunas construídas através do trabalho regular, despeito expresso na repulsa de Jacques, estampa um desconsole grã-fino. Destituídos da fortuna, mas no meio de "cavações", as personagens procuram salvar a imagem da classe, dando crédito exclusivo à manutenção da elegância.

Este segmento aproveitador, cujo sinal de decadência está na especulação com a própria fisionomia, aparece descrito por João do Rio na pessoa de Jacques. Jacques tinha o cabelo muito

lustroso e bem penteado, o rosto barbeado com uma camada de pó de d'arroz adesivo que se prolongava pelo pescoço, lábios rubros e olheiras. Usava um casaco curto, o colarinho quebrado, uma gravata cor de cobra, meias de seda cor d'ouro, camisa lilás e calças bumbas. O rapaz, transformado em símbolo de uma atitude de classe, tem as mãos brancas e unhas ovalóides porque não gosta de trabalhar. João do Rio simula para os leitores de PALL MALL uma entrevista com o bem sucedido protagonista do romance, que numa de suas crônicas presta um depoimento sobre a "jeunesse dorée"

"- Jacques! Estás esplêndido! Mas que linha! Este laço de gravata é uma filosofia!

Jacques sorriu

- Qual! Com a guerra, precisamos notar que tudo mofa. ENFIN, ON EST UN PEN DEFRAÏCHI... Veja você, não há, gravatas novas há dois anos. Temos de usar o tipo Doucet, impertinente porque todos usam, os mesmos PETITE NOEUDS do Tramlet e os NOEUD MARINS do mülenkamps. Assim, as botas depois do escândalo a que chegaram... os figurinos são os mesmos." (PALL MALL, p.99)

Em síntese, a elegância do barão Belfort, o alter-ego do escritor, jamais deve ser confundida com o modismo das mulheres elegantes, ou com o "snobismo" da gente grã-fina. O ato de vestir-se com inteligência faz parte da mesma perspectiva estetizante com a qual o autor reveste a realidade. O dandismo representa a estetização do corpo e o revestimento do meio através da artificialização do estilo. A modernidade trazida por João do Rio encontra-se na ilustração do indivíduo através do corpo. Mas o figurino, uma forma de superação do atraso brasileiro, estiliza a imagem do indivíduo como estratégia de estilização do próprio País.

IV - A BABILONIA EM VISITA

Terra, café e cultura

O raciocínio funciona mais ou menos assim: o que é bom para os outros não serve para o dândi. Se serve, é pelo avesso. Dando as contas para o ordinário, a sensibilidade estética atua a partir da inversão. Com modelos pré-definidos, o avessismo se efetua na justaposição de idéias, em forma de paradoxos, e na hipertrofia dos componentes estilísticos, ornamentando a substância tratada com adjetivações, imagens hiperbólicas e excesso de locuções adverbiais. No que diz respeito ao avessismo da obra de João do Rio, a estilização sobre a matéria literária ultrapassa os limites do corpo e da vida reclusa do dândi, culminando numa reinvenção de toda a paisagem. O recurso literário, como veremos, pode criar uma espécie de miragem, compensando as condições adversas do meio ao transcrevê-lo com feições menos primitivas.

Evidentemente, condicionado pelos padrões estéticos estranhos à realidade, o relato tende a sobrepor os efeitos da descrição ao motivo descrito. Daí o tom 'blasé' que tantas vezes caracteriza as passagens do Autor. Lembrando o comentário de Codofredo de Alencar, as narrativas parecem concordar com "certo escritor profundo e neurastênico (que) definiu forte o homem que resiste a um copo de rum e delira com copo de água." De fato, um delírio de sensibilidade garante o acesso da nossa literatura à tradição, que assim vem nos visitar no interior dos textos. As referências intertextuais, neste aspecto, delimitam o contato num plano essencialmente estético, como se o diálogo do país com a

literatura grega, latina, e européia, desse a chave de entrada da civilização, trazendo musas para as florestas tropicais.

A natureza portanto configura o espaço de um laboratório, onde o escritor tem condições para idealizar suas experimentações. Os motivos que formam a matéria literária são pinçados à maneira das amostras que o cientista colhe para suas invenções. E tudo se explica pelo amor à forma. "A natureza", lemos no volume de crônicas de Godofredo, "fazia um grande estúdio de um apaixonado da forma". Paixão que no lugar da inspiração romântica ou da rigor parnasiano, é adotada, a fim de renovar a arte brasileira, estagnada conforme o diagnóstico que João do Rio apresenta em Momento Literário. Esta opinião sobre a precariedade criativa da literatura, não por coincidência, sai da boca do Barão Belfort que ironiza: "O mar é um laboratório de imaginação, e é por isso que eu explico a superprodução de poetas nacionais pela extensão das costas..."

A ironia de Belfort, é preciso dizer, ecoa longinquamente as idéias dos estetas. Ora, a arte como um aperfeiçoamento da natureza é o princípio básico do esteticismo finissecular de Oscar Wilde. No ensaio "A Decadência da Mentira", o diálogo entre Cyril e Viviam tem início justamente com a observação da imperfeição da natureza, se comparada com as formas criadas pelo artista. Vale a pena reproduzir este trecho, e deixar que o escritor se explique.

Cirilo: (vindo do terraço pela porta janela)
Meu caro Viviam, não fique encerrado o dia inteiro na biblioteca. Está uma tarde encantadora e o ar agradável. Paira sobre o

bosque um nevoeiro avermelhado como a flor de ameixas. Vamos estender-nos sobre a grama, fumar cigarros e gozar a natureza.

Viviam: Gozar a natureza! Tenho o prazer de comunicar-lhe que perdi essa faculdade por completo. Dizem as pessoas, que a Arte nos faz amar ainda mais do que antes a Natureza, que nos revela seus segredos e que uma vez estudados estes conscienciosamente, segundo afirmam Corot e Constable, descobrimos nela coisas que antes escaparam a nossa observação. Na minha opinião, quanto mais estudamos a arte, menos nos preocupa a Natureza. Realmente o que a Arte nos revela é a falta de plano da Natureza, sua estranha crueza, sua extraordinária monotonia, seu caráter completamente inacabado. A Natureza possui, sem dúvida, boas intenções; mas como disse Aristóteles há muito tempo, não pode levá-las a cabo. Quando contemplo uma paisagem, é-me impossível deixar de ver todos os seus defeitos. Apesar disso, é uma sorte para nós que a natureza seja tão imperfeita, do contrário não existiria absolutamente Arte. A Arte é o nosso enérgico protesto, o nosso corajoso esforço para ensinar à Natureza qual é o seu verdadeiro lugar. Quanto a isso da infinita variedade não se pode encontrar na própria natureza. Existe na imaginação, na fantasia, ou cegueira cultivada do homem que a contempla." (Op. Cit. p.1069)

Reproduzo o trecho com o propósito de enfatizar o aspecto idealista desta arte preconizada por Wilde. Ele vê o produto artístico derivado da imaginação, da fantasia mental do escritor que, segundo as recomendações dadas no artigo "O crítico como artista", deve se desligar das ações devotando sua vida exclusivamente à imaginação contemplativa (96).

É interessante verificar o reflexo um tanto distorcido destas teses na obra de João do Rio. No conto "Histórias de Amor num Jardim", rapazes da sociedade se juntam no jardim do palácio do Conde Gomensoro onde conversam sobre as feições modernas do amor. Depois de um copo de champagne, o personagem Cyrilo, muito

excitado, propõe a artificialização da natureza para acompanhar o estágio em que se encontra o homem moderno. O jardim na opinião deste homônimo do esteta wildeano, delimita o espaço exato de representação do país civilizado.

"-Não estamos nos jardins de Dejanira Flavia Mária, recente condessa Gomensoro! Estamos nos Jardins de Armida, estamos no eterno jardim onde desabrocha o amor! Precisamos restabelecer o princípio fundamental: a verdadeira conjugação entre os sentimentos da natureza e os sentimentos do civilizado está em uma árvore iluminada por uma lampada elétrica..." (História de Amor Num Jardim, A.M.E., p.84) (97).

Paralelamente no romance Correspondência de Uma Estação de Cura, a inclusão do Brasil no mundo civilizado também se verifica na representação da natureza. Nesta narrativa composta de cartas na maioria escritas por hóspedes de um hotel em Poços de Caldas, que ali se encontram durante a temporada por culpa da primeira guerra que os impede de viajar ao exterior, as várias descrições recebem por parte dos correspondentes uma atmosfera alheia à paisagem local. As plantações de café, por exemplo, vistas por Theodomiro em seu percurso de Campinas a Poços, surpreenderam de início pelo potencial econômico da terra - "O prodígio da terra!" Contudo, esta "tremenda impressão econômica" foi passageira. E logo teve que ceder, porque nesta primeira viagem de Theodomiro ao interior do Brasil, "desde que em vez do jounle, com macacos e araras, ele tivera o imprevisto das culturas, após a admiração, teria de imediatamente comparar e lembrar."

Então o café, produto da Terra prodigiosa, deixa de ser o motivo das descrições que em seu lugar resgatam o paradigma das imagens

clássicas, daí em diante, esculpindo a paisagem local segundo a arte de salão. Acompanhando as recordações de Theodomiro, ora as árvores os bois e os pastos lembram o quadro animalista da última exposição, numa alusão pictórica a "L'Afrique", ora os pés de café e milho, aparentando vultos suspeitos, fazem pensar nas gravuras dos romances de crime e de mistério. Motivada por estas comparações, a paisagem rural, que Theodomiro observa de dentro do comboio, ganha descrições amaneiradas de contornos e formas circulares que se retêm na enumeração de gomos, cachos e fuzos, sempre sob a iluminação do brilho artificial que os olhos urbanos lançam sobre o ambiente rural.

"Afiml, durante uma grande extensão, a bordadura dos cafezais renitentes e reluzentes passou a ser de árvores cujas folhas de verde pálido em forma de gomos, se ligavam formando as válvulas de conchas, onde se derramava uma côr de vinho. Vistas de cima, essas árvores eram candelabros erguendo vivides patenas molhadas de mosto. No vento que as sacudia, algumas perdiam as folhas, mostrando agarrados os troncos cachos negros. Era em torno da riqueza teimosa dos cafeeiros como um fuso de ebriedade, de alegria." (C.E.C., p.32)

Bordada pelo uso do estilo, esta paisagem, tão rica e abundante, em obediência completa ao modelo colhido nas leituras estrangeiras ou então simplesmente na convivência mundana, atinge momento de êxtase (por que não pensar, de embriaguez?) quando as plantações, de repente, se associam às parreiras totalmente imaginárias. Tal estado de delírio descritivo desemboca sem casualidade nas grandes orgias romanas copiando dos escritores decadentistas europeus a identificação com a literatura latina.

"Eram essas árvores! Aquelas folhas que lembram os pampanos dos bacanaís, aqueles cachos como de uvas, aquela beleza cem vezes maior que a de vinhas, aquele ofertório de parras bêbedas de Sumo roxo eram as produtoras de uma fruta que ele não comera senão em criança, por não ser elegante.
... Que homem era ele! (p.33)

Tanto café tanta cultura! Exportava-se café e comprava-se a preços altos o cansaço da civilização. O mal-estar semeado por cá germinou rapidamente nos textos. Com ele João do Rio invocava Shakespeare, a exemplo do que fizeram tantos autores 'fin-de-siècle'. E Theodomiro durante a viagem afirma: "tudo no fundo é literatura". Porém, o que o escritor conclui ao final é que "no Brasil a literatura só pode ser traduzida". Posto assim, o desgosto fica mesmo com a nossa literatura que traduz em vulgar as telas das exposições universais e as grandes literaturas.

Não parece fortuito que Souza Prates, o elegante proprietário da fazenda onde se desenrola a ação dramática da peça EVA, corrija o aspecto rudimentar da paisagem e o desconforto da vida campestre, instalando na sua fazenda equipamentos elétricos, telefone, salas de hidroterapia e aparelhos de ducha. O contraste da fazenda com aquilo que se esperaria de uma casa no interior de Ribeirão Preto é tamanho, que Godofredo de Alencar, entrando com "um ar de permanente espectador complacente" reclama da inverossimilhança da paisagem e se diz pasmo com tanto exagero de urbanidade. A indisposição de Godofredo com os artefatos técnicos no meio rural sugere uma consciência da representação literária, como que a mostrar o próprio método de composição do Autor para contrapô-lo à artificialidade da elite afrancesada. Tanto assim que, as

opiniões de Godofredo aparecem relativizadas logo depois, e sua crítica reduzida a mera 'blague'. No diálogo com os companheiros, Godofredo revela, por mais que o negue, o desejo escondido do Autor de refinar o meio brasileiro através da escrita.

Sra. Azambuja " - Opiniões de artistas a procura da cor local...

Olhe, se, fosse uma velha fazenda antiga, não teria vindo...

Godofredo - (enérgico) Nem eu, é claro.

Sra. Azambuja - Que blagueur!

Godofredo - (descalçando as luvas) o que não impede de protestar em nome da tradição. Mme. Azambuja, somos tristemente desarraigados, "des deracinés, ma très chère amie..." As viagens perderam-nos, obrigando-nos a representar Paris na roça..

Sra. Azambuja - E felizmente também a roça em Paris, grande pedante!"

Os campos e as plantações na narrativa C.E.C. bem como a fazenda de Souza Prates no drama EVA, aos olhos embotados da cultura do escritor estendem vastos painéis desenhando para os leitores um espaço de recriação literária. As descrições da paisagem agrária configuram, por assim dizer, um exercício de modelagem em que a restauração erudita do meio reside numa espécie de exposição de estilo. Na remodelagem por suposto o artifício termina sempre cobrindo a realidade, dando um acabamento, um toque cosmopolita no colorido do cenário.

Logo, importa ressaltar que, longe de causar movimentos introspectivos nas personagens, a natureza serve antes de cenário para uma figuração de tipos que necessitam do chão envernizado. O

que significa, em outros termos, que a natureza acolhe personagens que se movimentam sobre um palco, representando na própria vida, como se estivessem a frente de um cenário teatral.

Em favor deste argumento depõe o encontro de Gladys Wright, Olga Luz, Antero e Olivério, personagens de C.E.C que se acham no posto Zootécnico de Poços. A pretexto de um convescote noturno, o encontro acidental à beira do lago em nada se assemelha ao passeio espontâneo entre amigos, que é sugerido numa das epístolas. A cena descrita foi melhor definida pelo poeta "ligeiramente decadente" que, à diferença dos demais, sintetiza tudo numa única palavra: é um "tableau". Além disto, sabe-se através de uma carta de Antero que na noite do encontro "fazia luar, o célebre luar de Poços." Informação confirmada depois na carta de Olga Luz: "fazia um esplêndido luar, desses luares que choram sobre a terra. Loucura Gui! Loucura!"

A cena enluarada, que Oscar Wilde celebrizou na conhecida adaptação dramática da narrativa bíblica, anuncia neste romance aquela profecia ditada a Salomé. No episódio de Poços de Caldas João do Rio utiliza a evocação do luar com o objetivo de antecipar o desejo fatal de Olga Luz por Olivério (98). O encontro de Olga Luz com o jovem oportunista, interessado apenas na fortuna da ingênua milionária, situa o golpe da burguesia carioca numa atmosfera consagrada pela literatura decadentista. João do Rio ambienta as ações num espaço de referente estético, dando às manobras da burguesia uma moldura decadentista que funciona menos como juízo crítico e mais como retratação

engrandecedora.

Pensando um pouco sobre esta moldura, certamente vindo do drama de Oscar Wilde, convém lembrar que a imagem da personagem central foi fornecida pelo quadro de Leonardo da Vinci -Mona Lisa- e pela pintura de Moreau, já mencionada na primeira parte deste trabalho. A representação pictórica, no entanto, difere da literária. Aquilo que nas telas fora uma sugestão, no teatro de Wilde aparece de maneira radicalmente explícita. Salome foi considerada pela crítica teatral a primeira tentativa de representar a alma humana inteiramente má. Depois de sua apresentação, Wilde foi apontado como o primeiro autor inglês a celebrar a "religião do demonismo" (99). Isto porque Salome não representa apenas a narrativa bíblica. A personagem principal tornou-se o símbolo da alma humana coroada pela lua que a ilumina, sugerindo gradativamente também Cybele, a terrível deusa pagã. Cybele evoca na mitologia pagã a fêmea perversa cujo impulso sexual estéril se dirige contra a castração do macho. Conta-se que Cybele teria assassinado Attis por ter-lhe roubado a castidade. As marcas da crueldade de Cybele provêm da valorização da virgindade, da sua obsessão com a sexualidade masculina e do amor que ela alimenta pelo sagrado Attis de quem, por vingança, tira os órgãos sexuais. Pelo lado de Salome, a personagem criada por Wilde, embora virgem, teria sido simbolicamente possuída por Jokanaan, que, desde a primeira cena, ela ama e odeia ao mesmo tempo.

Vista como símbolo, a peça de Wilde celebra suntuosamente a realidade do demônio, manifestando um certo gosto macabro.

Enquanto matriz estilística, a obra traz o gosto pela artificialidade e pelo refinamento observados nas monótonas repetições, no movimento rítmico das sentenças, e num sabor bíblico. Wilde reuniu em Salomé os traços de estilo, que acabaram fazendo desta peça um marco do decadentismo inglês. É certo que Salomé deriva da estória bíblica contada em Marcos e Mateus. Todavia, especulações da crítica associam o trabalho de Wilde a Huysmans, a Gautier - Une Nuit de Cleopatre - e também a Flaubert, cuja Herodia teria dado a estrutura básica, isto é, a organização e o "setting" do enredo, bem como alguns detalhes e características menores. Além da elaboração estrutural e de um certo grau de impessoalidade, Wilde teria encontrado em Flaubert um exemplo de atitude em relação ao material literário (100). Contudo, a repetição constante de frases simples formando uma espécie de refrão em uníssono, um tipo de coro quase sonâmbulo, faz parte da (in)definição estilística de Wilde. Por isto sua aproximação com Herodiade, de Mallarmé, por exemplo, e o maneirismo comum ao de La princesse Malerne, de Maeterlink, dificultam as ligações de Salomé com qualquer tradição literária. O que aliás, caracterizou as produções 'fin-de-siècle', conforme afirma Edward Shanks num artigo de 1924 sobre o drama Wildeano:

"Almost every aspect of the movement was there. The sensualism of Baudelaire and his hunting at strange vices, Gautier's disinterested immoral adoration of things hard bright and shopedged, Verlaine's religiosity - all there with dashes of satanism and cruelty and just so much of the douctrines of Ruskin and Morris as could be made fit in with the rest without too startling and incongruity. One might also say that Wilde was not so much a writer as a museum" (101).

Do ponto de vista trágico, em Salome a lua funciona de maneira inovadora. Cabe a ela iluminar o desenvolvimento da personagem Salome registrando as nuances de sua psicologia. Ao mesmo tempo, é a lua que anuncia o devir - a noite tumultuada pela fatalidade. Luz e sombra se confundem no cenário, perfilando num único motivo a resolução sensual da morte (102).

No romance de João do Rio desaparece do horizonte o conflito psicológico da personagem. Sobra no centro do episódio narrado apenas o relevo do cenário. A luz do luar (que bem poderia ser uma natureza morta qualquer pintada sobre a tela, ou simples decoração sobre papel de parede) todas as falas de Olga Luz devem ser entendidas a partir do cenário. A sensualidade levemente mencionada e tudo que hipoteticamente faria de seu destino uma fatalidade, desacompanhados do conflito interior e da carga simbólica, dependem exclusivamente da montagem plástica do ambiente que, no fundo, termina parecendo pura e simplesmente sugestão de uma lua de papel...

A plasticidade do cenário dá suporte ao desempenho das personagens no seu jogo de interesses, funcionando de modo sugestivo. Mas, na qualidade de recurso literário a artificialização da paisagem, se por um lado, serve para identificar o grupo social a que pertencem as personagens ali enquadradas, por outro lado, funciona mais uma vez no sentido de distinguir o dândi deste segmento. Então se por um lado o artifício é uma marca do estilo, por outro o escritor pretende se mostrar desligado da elite ilustrada dissimulando na voz do dândi um menosprezo pelo artifício:

"Gastão : - É esquisito. Todos nós falamos do luar. Só o barão parece não o ver.

Belfort : - Porque adoro coisas simples e naturais

D.Maria : - Acha então o luar pouco natural?

Belfort : - O luar é o artifício. Metemos-lhe tanta coisa, arrebicamo-la tanto, que nada mais resta do verdadeiro luar. A lua das cidades é uma invenção literária. Acho muito mais natural a D. Carlota ou o Deputado Guedes." (A.E.Mme.V., p.163)

Por aí fica mais claro o critério de demarcação dos espaços na obra de João do Rio. Ora o céu enluarado reflete uma tristeza chorosa, e remete ao drama Wildeano, ora desaparece por completo o sinal da fatalidade amorosa e sobressai o efeito mais direto do artifício. Basta pensar no romance urbano A.P.J.P em que, a despeito de continuar a experiência amorosa enquanto uma experiência de dor e sofrimento, o ambiente respira os ares de uma apoteose deslumbrante. É que desta vez, a luz irradiada sobre as personagens não vem da lua mas das lâmpadas elétricas, que inundam a orla marítima de excitante modernidade. Dal, as personagens dialogarem numa escala tonal distinta, deixando o discurso menos dramático e mais contemplativo:

"Foram. Eram oito horas da noite a Beira-Mar estava deserta, angustiosamente deserta no banho de luz dos combustores e das lâmpadas elétricas. De quando em quando, passava um automóvel rápido ou uma vagarosa tipóia com gente suspeita arrulhando no silêncio do amor que por ser a hora não deixa nem mesmo esse! de ser doloroso. Todo aquele deserto parecia crescer sob a chuva deslumbrante de luzes. Era como se do céu um turbilhão e estrelas se despegasse levemente e viesse pousar por aqueles postes, fazendo uma colossal apoteose de luz. A distância as luzes eram brancas, eram verdes, eram azuis, eram de um verde pálido, de um verde apagado, e reunidos aos grupos de cinco e três,

recamavam as largas avenidas de um local de pedrarias irradiantes, de um estranho desenho feito de raios de astros. Casas graves e fechadas, palácios que pareciam "vilas" em Florença estragadas pelo arranjo de arquitetos bisonhos, aumentavam a tristeza fúnebre. Em algum banco esquecido, um lóbrego, um par, o vazio.
- É tão bonita a luz.
- Lindo "

Num certo sentido o que estamos tentando mostrar é de que maneira os espaços dimensionados para auxiliar o desenvolvimento do enredo inibem as falas. Os diálogos, à proporção que o espaço vai sugestionando as ações, se reduzem ao mínimo necessário, somente para completar a cena, e deixam que o ponto de vista descritivo se manifeste. No limite, a quase silenciosa presença humana parece dar lugar à expressão plástica do cenário. Lembrando novamente a cena do Posto Zootécnico de Poços de Caldas, a montagem do cenário ocorre de tal modo, que ali se torna possível ouvir "o coral Wagneriano da variedade batráquia". Ou seja, o cenário foi armado de um jeito que nos permita imaginá-lo preparado para a ária de Tanhauser. O jardim do poeta "vagamente decadente", no qual está localizado o Posto, tem as mesmas feições da floresta em que o apaixonado cavalheiro da ópera de Wagner canta a sua dor (103).

Logo, não é demais concluir por enquanto que, a céu aberto o espaço externo, (a natureza) com raríssimas variações, recebe por parte do escritor traços descritivos que a ordenam ao sabor dos banquetes mundanos nos textos. Estas passagens de caráter mais descritivo oferecem ao leitor a oportunidade de verificar combinações originais, segundo as quais a batida do século no Brasil aparenta uma harmonia total com a melancólica melodia dos

violinos do continente europeu. Dito em poucas palavras, ao compor a sua cópia através da arrumação artificializada do ambiente, João do Rio faz que a hiperfunção do espaço em suas narrativas deixe explícita a opção pelo gosto decadentista da elite ilustrada brasileira cujos salões ele frequenta. A oportunidade de constatar a composição do pasticho permite, ainda, notar a inexistência de acasos na montagem do ambiente. A aparente falta de motivação para as ações, por exemplo, é facilmente desmentida quando se comprova a escolha sugestionada dos horários em que tais ações ocorrem. A tônica recai, quase sem exceções, sobre o momento harmônico, ao final do dia, quando a vida subitamente desajustada, conforme a sensibilidade decadente a percebe, parece entrar em equilíbrio. O crepúsculo, de todos os horários, fica sendo o único momento em que a natureza se reconcilia com o dândi

"E, fora, em torno, como para perdoar o seu desejo tremendo, no ar suave, perfumado de odores silvestres, na preguiçosa nostalgia daquele crepúsculo de cadmium e prata, estriado das luzes de que a eletricidade coagula a vida, a natureza cantava um hino, que era um segredo e uma apoteose, um hino excitante como uma fanfarra, enlouquecedor como abemolado som de um violino ao longe - a única, deliciosa, a suprema ventura de viver..."
(C.E.C.)

Nesta hora em que a noite cai, a luz opaca do dia se confunde com a luz dos combustores da cidade e de certo modo se correspondem. Neste momento também há o cruzamento do espírito decadente com certa vibração que os parnasianos ainda guardavam pela natureza. O encanto pelo hino à natureza avivava alguns temas de identificação com o mundo natural. Pensamos naquela "regressão romântica" que Alberto de Oliveira manifestou em alguns de seus

cantos.

Entretanto, apesar do conforto que o crepúsculo vem representar para o esteta, no cair da noite cresce a distância entre o homem e a natureza. E este o momento simbólico de dominação em que os objetos passam a ocupar a paisagem. No Rio de Janeiro, a luz em estado bruto perde o lugar, na composição do cenário, se destacando na configuração do ambiente, a luz gerada pela novidade industrial. Em pleno crepúsculo, no exato momento em que as luzes da cidade se acendem, num passeio de automóvel, Jacques vive a experiência do primeiro amor. Bem diferente do que ocorre no cenário campestre de Poços de Caldas, na Capital, além das lâmpadas ao longo da avenida, o automóvel constitui a única mobília do cenário. O automóvel, símbolo da soberania dos artefatos técnicos na composição de espaços, representa também a entrada no estágio avançado da civilização porque instrumentaliza a ação das personagens. Não fosse o movimento rápido das rodas, por exemplo, Jacques não teria permitido os ímpetos de "sangue e de desejo"

... "Em roda, como dizem os romancistas, o mundo se alheirara, vago e indeciso. Ela só queria ele, ele. A sua carne vibrava um suspiro de apelo.

Qualquer palavra seria inútil. Jacques puxou num rápido gesto os 'stores', soprou no tubo acústico - devagar! enlaçou-a na violência de sua adolescência vitoriosa. Ela ainda meneou a cabeça, fugindo ao beijo almejado. Mas ele prendeu-lhe a face com as duas mãos e sorveu na sua boca vermelha a boca saudável de Alice.

- Mau! fez ela. Como demoraste! E, numa ânsia tropical o seu lábio procurou o dele, sorveu-o também, enquanto os dois corpos se enlaçavam na harmonia indizível do desejo.

E o automóvel, devagar, buzina pelas ruas ameaçando os transeuntes. Eram seis e meia da tarde." (A.P.L.P., p.78)

Por conta do horário e por conta do automóvel, em questão de segundos, as personagens se integram no contexto. Ocorre que nesses instantes de aventura, a sensação de pertinência faz da vida uma sucessão de momentos de glória. A tal ponto que as personagens vivem excitantes sensações de vitória revolucionária. Então, uma cena como o desembarque no Posto Zootécnico de Poços de Caldas retrata a chegada das personagens em "heróicos automóveis (que passando por mil tropeços da estrada mais parecem os TANKS ingleses)."

Temos por síntese que a natureza, modelada pelo traço artificial, e o automóvel, sugerido pela euforia futurista, em conjunto, vão deixando pistas do trajeto por onde as personagens desfilam suas glórias. Com falas decoradas, sobre um cenário projetado, elas acenam para a renúncia de uma vida em luta, almejando em contrapartida o sucesso fulgurante das noites de estréia. com tudo isso as narrativas mostram personagens que têm sua participação inscrita pelo ambiente. O que significa dizer: as ações, em geral, surgem moduladas pelo espaço de execução que a um tempo as reflete e motiva. Neste sentido, a experiência histórica, limitada ao sonho de pisar num palco encerado, resulta em narrativas recheadas de aventuras culturais e, por decorrência imediata, carentes de heróis. Tanto é assim que, sem nenhuma ironia, o hotel de Pedro Clotosnosk, local onde se hospedam os correspondentes da estação de cura, "é dividido em departamentos como a França, depois da revolução". A distribuição dos hóspedes em departamento tenta restituir o sentido heróico inexistente na vida ociosa da burguesia. Mas a ironia fica explícita num outro

episódio que o escritor narra no conto "A aventura de Hotel". Neste conto a disposição interna do casarão, decorado com o máximo requinte, serve de contraste com a "sociedade heteroclita" que ali se hospeda. Porque a narrativa que se desenvolve no interior deste hotel relata uma sucessão de roubos e pequenos furtos com os quais João do Rio satiriza a honestidade dos homens ilustres. (D.N.)

Portanto a inexistência de heróis aponta uma particularidade das narrativas de João do Rio, que estamos tratando de demonstrar - nestas, o conflito das personagens se mede menos pela introspecção psicológica do que pelo destaque dado aos figurantes na ocupação do espaço. Enquanto o espaço externo copia seu modelo europeu estabelecendo um diálogo direto entre duplos, por serem réplicas quase idênticas, o espaço interno vai oscilar entre uma reprodução perfeita e uma imitação vulgar. Temos como prova, a cópia fiel de Barão Belfort. Na 'Garçonnière' do Barão Belfort, cujo original se encontra no castelo de Des Esseintes, constavam cinco aposentos.

"No salão pequeno havia por mobília um caro tapete, um baú medievo, um contador espanhol, algumas telas de Corot, de Turner, uma vitrine com esmaltes e medalhas antigas, cortinas pesadas de seda. Logo depois, uma sala maior, a XVIII século, laca e tapeçaria 'gobelino' moderno. As paredes eram forradas de seda rosa. As cortinas eram de seda quase branca. Em medalhões, Lancret, Watteau, Boucher, três telas em que o amor se repetia galante. O lustre em bronze verde fantasiava a escalada dos amores. Havia uma 'bergère', um 'divan', um leito, e o ambiente estava impregnado de essência de rosas. A seguir, a sala de banho, feita de mármore colorido, alabastro verde, e cristais de tonalidades mortas. O conforto e a higiene tinham organizado aquela peça. Havia o leito de mármore forrado por um tapete persa para as massagens, havia a máquina elétrica do

leito condensador, taboleiro de cristal com frascos de todos os tamanhos, em que se encontravam desde as essências perfumadas até a therebentina. E a piscina de alabastro verde, enchia pelo fundo de água morna, água de ferver ou água gelada. Logo depois vinha a sala de jantar, mobiliada ao gosto inglês, aconchegada e agradável. Por fim, a cozinha com um fornecimento em latas e garrafas de tudo o que faz bem e sabe bem, vinhos da Hungria e da Borgonha, champagne, "foie gras", trufas..." (A.P.J.P., p.87/8)

O 'habitat' do refinado Barão Belfort contém peças de arte selecionadas entre pintores consagrados do século XIX, um mobiliário aromatizado, objetos que sem sombra de dúvida lembram a matriz francesa criada por Huysmans. Imagina-se que Huysmans tenha moldado o refinamento de Des Esseintes no lendário Cond Robert de Montesquieu Fenenzac, Grande admirador de pedras preciosas e sofisticadíssimo no gosto pelas raridades (104). Sabe-se que em 1890 o exótico conde passou uma temporada em Londres posando para Whistler de quem encomendou um dos vários retratos que decoravam a sua casa. Um apreciador de excentricidades artísticas, este misterioso conde tem muito em comum com o protagonista de Huysmans. Do ponto de vista psicológico, os elementos de intertextualidade na literatura decadentista certamente ancoram à beira de A Rebours. Para delinear o perfil do dândi é impossível desconsiderar a personalidade de Des Esseintes. Segundo as palavras de Mario Praz, A Rebours é "the pivo upon which the whole psychology of the Decadent Movement turns; in it all the phenomena of this state of mind are illustred down to the minutest detail in the instance of its cheif character, Des Esseintes" (105).

Logo, com a finalidade de reproduzir a personalidade excêntrica

deste aristocrata, João do Rio transplanta "Ipsis Literis" a decoração dos interiores, concebendo a 'garconnière' do Barão Belfort na sombra dos padrões decadentistas. O gosto sofisticado do Barão certifica sua ilustração e atualidade em termos de correntes estéticas, em especial quanto a decoração de interiores, uma arte renovada pelo esteticismo inglês. Da porta para dentro, a área interna onde o barão habita converte o espaço numa imensa galeria de arte. Ali dentro, a vida torna-se tão somente a arte de saborear, e o dândi estende para a atmosfera nobre as marcas de sua existência peculiar. Seja em consequência da penumbra, seja pelo silêncio que se impõe, inibindo os visitantes, a exuberância estética justifica o isolamento do velho dândi que assim permanece com ares privilegiados de esteta recluso.

Apesar do isolamento, o dândi pode ser visto também em lugares públicos, já que João do Rio tem a proposta de inovar a matéria literária. Para que isso não comprometa o princípio da distinção, os espaços por onde o escritor circula (repórter, o cronista e o literato representados enquanto arquétipo do dândi na pessoa do barão Belfort) se transformam simbolicamente em marcas de exclusividade. Locais de entrada restrita como Jockey Club, o Automóvel Club, o Football Club, o Teatro Municipal, os hotéis e confeitarias da cidade, todos locais da moda, são convertidos em proveito do dândi, em símbolos de frequência seletiva. Os espaços da convivência burguesa entram na literatura como um sinal da recuperação daquela exclusividade aristocrática. Os salões da noite mundana, que as crônicas descrevem nos jornais, quando

transpostos como cenário dos contos e das narrativas longas, ganham o selo de qualidade imprimido pelo olhar privilegiado do dândi. Através da perspectiva do dândi, o escritor faz como se desse para o leitor acesso ao convívio restrito dos salões. Em compensação, para a burguesia ele faz crer que se repete a existência exclusiva da corte. Ao mesmo tempo, a gente grã-fina garante a elevação da literatura, com quem a parceria se torna conveniente. A atmosfera "privé" que João do Rio busca para a literatura, às vezes se encontra na casa de um comerciante, no palacete de um político, ou no casarão de um grã-fino qualquer, outras vezes a sofisticação reside no meio artístico, como foi o caso do salão de Irene de Souza; uma atriz que a crônica mundana consagra:

"Era no salão de Irene de Souza, o salão em que a esplêndida atriz fundira o confortável inglês com o luxo do antigo, espalhando entre os divãs fartos da casa Mapple, bergères mais ou menos autênticos do século XVIII, contadores do tempo de Carlos V, e por cima das mesas, por cima dos móveis, no porta-bugigangas de luxo, marfins orientais, esmaltes árabes, estatuetas raras, fotografias com dedicatórias notáveis." ("Uma Mulher Excepcional", D.N.L., p.223)

Porém, deve-se considerar que nem sempre o prestígio da literatura é conseguido por este mecanismo simbólico de representação da exclusividade. As vezes, a conquista se dissimula em situações opostas, porque o dândi é visto com assiduidade circulando em ambientes pouco refinados. Nestas ocasiões a estratégia consiste em acusar uma atmosfera contaminada, isto é, desenhar à frente da personagem um espaço de convulsão. De repente, uma pequena reunião de pessoas, uma festa ou um encontro social podem com facilidade virar um verdadeiro

turbilhão. É suficiente que as discussões tenham um colorido grosseiro, bem diferente das delicadas tonalidades emprestadas às telas de Turner. Ora, o espaço das multidões, descrito num colorido mais denso, reflete o momento em que o olhar ilustrado do cosmopolita esbarra com o lado primitivo da população. Ali as festividades parecem estar contaminadas pelos impulsos primitivos, levando o ambiente a uma temperatura febril. Vale conferir a descrição de tal "frenesi" retirada do capítulo VIII do romance A.P.J.P.

(...) "Nas grandes festas, em que há multidões sempre em dado momento, estala um surto incêndio de apetites, de animalidade que a civilização retém a custo. É o momento turbilhão das pequenas licenças, dos olhos acesos, (...) então, por um fenômeno de projeções ódicas, como que o ambiente, as coisas imóveis, o inanimado, as luzes, as árvores e o ar se embebem, de sentimento geral, e há como um frenesi de posse final, mesmo nos menos aptos e nos mais fracos" (p.170)

Está claro que o espaço socializado, segundo mostra o foco desta descrição, se caracteriza por ser um território em guerra. Guerra no sentido de revolta conforme a concepção de Octavio Paz. A festa popular mexicana, comenta ele, dá ocasião para as descargas. A alegria e a violência se misturam em certas festas quando tudo se permite. O delírio, o frenesi das almas que rompem o silêncio dos outros dias, fazem desaparecer a noção de ordem. Ali, diz Octávio Paz, o caos regressa e a licença reina. O excesso acaba com as hierarquias, com as distinções e as classes. Todos se misturam porque através da festa a sociedade se liberta das normas, dos princípios e dos deuses. Assim, é um desperdício ritual dos bens acumulados durante o ano e é também uma revolta.

"La Fiesta es una Revolta, en el sentido literal de la palabra. En la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga, en tanto que organismo regido conforme a ciertas reglas y principios. Pero se ahoga en si misma, en su caos o libertad original. Todo se comunica; se mezcla el bien con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singular y vuelve al amasijo primordial. La Fiesta es una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgia, estéril en si misma, la fecundidad de las madres o de la tierra" (106).

Logo o sentido de luta, e com ela a inferência da morte trazida pela descrição da festa filantrópica no romance de João do Rio, cria a alegoria da sobrevivência e camufla a posição do narrador. O foco narrativo, sendo um procedimento de auto-sustentação da perspectiva do dândi, opera o texto numa gramática de referências muito bem definida, com o objetivo de sugerir que a literatura passa ao largo da luta pela sobrevivência. É como se o espaço de comemorações populares escondesse o fato de que para todos, inclusive para os intelectuais, a vida está por um triz.

Dal, a preferência pelo cair da tarde, vista em vários registros descritivos, o apreço às artes em exposição, quando se trata de fazer um espaço de exceção, a tendência ao isolamento e o cultivo da elegância, todos juntos, igualarem esteticamente o corpo do dândi ao espaço por onde ele circula. Em termos mais definitivos, a utilização retórica do crepúsculo - cortado pelas luminárias da avenida - aponta a valorização do artifício, definindo, por um aspecto, a pompa do estilo de João do Rio. As artes exibidas na decoração interior, por seu lado, levantam um vasto painel que mostra por intermédio dos efeitos dos pastéis, uma tonalidade

decadente que a vida daquele segmento social, na realidade, não tem. Simultaneamente, o isolamento justificado pela sensibilidade neurastênica das personagens trava um diálogo aberto com a matriz européia, marcando, com o uso da gramática de citações, uma literatura cujo resultado é a bricolagem do estilo decadentista.

Então, os meios de preservação do fazer literário podem ser pressentidos no modo como o escritor se move no território urbano. Garantindo a elegância em todos os níveis da representação, a literatura não deixa lugar para o comum, o vulgar. O espaço, fator estruturante da modelagem do estilo, assegura a continuidade da representação no nível das aparências, encobrando a relação de causalidade na ordem do mundo. A bricolagem permanente do estilo culto faz do espaço um emblema para o dandismo. (107)

Na viagem à província

Das crônicas e reportagens de João do Rio tira-se um idéia mais clara dos tipos de recursos que o escritor utilizou a fim de colocar a literatura em movimento dentro do espaço urbano brasileiro. Já verificamos que na esfera do romance e das narrativas curtas, a pessoa do dândi nitua o ponto de vista da escrita numa opção pelo aspecto pomposo do estilo decadentista. Agora, através das crônicas, temos notícia do mecanismo de preservação do fazer literário quando se trata de relatos colados a uma realidade menos elegante, relatos que nascem da representação de um espaço pouco tocado pela literatura

acadêmica.

Uma vez lançada no ritmo acelerado das produções jornalísticas, a escrita se guia pelas coordenadas da arte impressionista tentando transmitir o imediatismo dos acontecimentos. O impressionismo, que se caracteriza pela excelência de um estilo citadino, procura descrever o ritmo e a velocidade do homem moderno. A efemeridade da vida urbana é traduzida através das impressões ópticas, efetivando uma troca do conhecimento teórico pela experiência visual. As formas pictóricas sem contorno, os efeitos de cor e de luz, imprimindo força e vivacidade aos pormenores, contribuem para que a impressão total tenha sua unidade e valor diminuídos (108). Na escrita, a indefinição de cores e linhas se vê reproduzida num impressionismo descritivo, gerado pela embriaguez do olhar que dirige o foco narrativo. De outra maneira, isto também aparece no gosto pelas tonalidades difusas e no distanciamento do referente objetivo ao qual se prefere o sensacionismo da imagem.

Um pouco à semelhança de Des Essentes, que escolhe os objetos de sua casa (como a tartaruga incrustada de pedras preciosas) segundo a força sugestiva que eles contêm o escritor carioca escolhe cenas da vida brasileira de acordo com o potencial sugestivo do retrato. Deste modo, ele pode simultaneamente manifestar a sua sensibilidade literária para a vida, e garantir que a escrita, mesmo falando da matéria ordinária, seja capaz de provocar sensações pouco comuns.

Um exemplo disto se encontra na série de reportagens escritas na

ocasião da viagem a Minas Gerais. Entre estas notícias mundanas, destaca-se o relato de sua visita a Belo Horizonte. João do Rio descreve esta visita por intermédio de longas digressões nas quais fala, com detalhes, da impressão de estar diante de uma miragem causada pela orgia do céu azul. "E o sonho aéreo da imensidade azul", ele exclama na entrada da cidade. O interessante neste relato é ver o enquadramento da descrição matizada pelo entardecer na cidade. Tal como faria um pintor impressionista, João do Rio acompanha progressivamente o cair da noite criando uma fantasia visual quando associa o anoitecer ao câmbio cromático das pedrarias mineiras. São águas marinhas, cristais, ametistas, rubis, turquesas, topázios e outras diferentes preciosidades que banham a cidade num espetáculo visual. O brilho das pedras pontilha a imagem da cidade, procurando captar a fisionomia moderna do interior brasileiro. Com o festival de preciosidades à disposição da técnica impressionista, monta-se um panorama colorido, de pontuações cintilantes, dentro do qual a pacata província ganha as feições de cidade agitada.

Esta definição pela técnica impressionista aponta para a falta de objetividade no conjunto dos relatos, considerados pelo próprio Autor uma série de "notícias sensitivas". Mas, o parâmetro dado pela arte impressionista, tendo sido criado a partir de uma realidade metropolitana, não se adapta integralmente às necessidades de representação do meio brasileiro. Concorre ainda o fato de que a sensibilidade decadentista do escritor, se por um lado o leva de encontro ao preciosismo característico do estilo,

por outro lado o inclina a querer transmitir sensações de horror complementando a sua deficiência na elaboração estilística com uma vigorosa tendência para o gosto macabro. Daí nestas notícias da viagem ao estado de Minas Gerais, de um lado, a noite de Belo Horizonte, sugerindo a cidade civilizada, mostra um deslumbrante espetáculo de luzes, enquanto de outro lado as noites de Congonhas são tenebrosas e parecem ao repórter "painéis alucinantes" que chocam os nervos.

Sobre Ouro Preto, por exemplo, somos informados de que matutos caminham com os pés nus e as faces sem cor, gringos vorazes armam tendas de jogo, e uma legião de "mendigos esqualidos e leprosos" enfeixam um painel de horror que comove as almas sensíveis. A podridão e a miséria desenham a imagem do horror flagrado pelos olhos do excursionista. O efeito é ainda maior quando o escritor contrasta a mendicidade das mulheres "esquecidas por Deus", com a "policromia violenta" dos vestidos, laços e chapéus das "burguesinhas da cidades próximas". Neste cenário, em vez de pedras e cores ofuscantes há só poeira e barro.

Paralelamente, na composição do cenário, a visita a Congonhas diminui o aspecto religioso e místico da região, onde estão concentradas algumas igrejas e onde se organizam as romarias. Uma sala de milagres, vista nas páginas de João do Rio, em vez de sensibilizar o leitor, dá uma "impressão mista de armário, e de casa de cera de aula de medicina". A sala acumula nas paredes um número de "tonalidades" e telas ilustrativas cujos milagres lembram antes as penitenciárias e os crimes descritos por Lombroso. Diz o repórter que ali artistas inábeis e "degenerados"

pintaram as crendices do povo, fixando as misérias do corpo e da alma num caleidoscópio infinito de fealdade. Até as esculturas de Aleijadinho em pedra-sabão, expostas no adro da igreja, parecem ao escritor estátuas destetáveis "olhando o povaréu com o olhar zangado, por cima de um nariz enorme."

Duas idéias centrais foram responsáveis pelo teor destas descrições. A primeira idéia se baseia na certeza de que a fé verdadeira dispensa imagens. A segunda vem da noção de que, para sentir e vibrar, a multidão inevitavelmente acaba dispensando o trabalho verdadeiro da arte que é a idealização da vida. Ora, dessas premissas sai a afirmação da superioridade do escritor porque, sendo ele descrente, é capaz de criar imagens, e sendo sensível por natureza pode trabalhar com a matéria idealizada. Deste modo, a arte de João do Rio dedicando-se ao trabalho formal sobre a matéria bruta, encontrada na realidade brasileira, não corre o risco de ser confundida com as obras vistas em Congonhas que são de um "chic" irritante ou entumecem aos olhos aflitos "elefantiasis mal esculpidas". Assim a arte popular exposta nas igrejas e salas de Minas impressionam enquanto pesadelo, parecendo enterrar na alma do cronista "as garras da ironia". Nelas a dicotomia pressuposta em toda a obra de João do Rio se objetiva, colocando em pólos opostos o escritor demiurgo e a realidade diabólica. O cronista toma aquelas peças de arte por obra do Satanaz, "o mais vivo de todos os obreiros do invisível e o mais sábio dos malvados."

A fealdade, pinçada pelo escritor a fim de criar sensações

arrepiantes e alucinações nervosas, levanta a busca dos efeitos horrendos já visto no gosto singular da personagem decadentista criada por Huymans. Aqui o destaque dos lampeões e das lanternas troca o painel impressionista de Belo Horizonte por um vasto quadro com as "estranhas proporções de um Goya formidável, feito de largos panos de treva e de epilepsias de luzes amarelas, brancas, azuis e verdes." Sob o exotismo das cores, 15.000 pessoas fervilham como formigas, miseravelmente distribuídas ao largo das igrejas em proveito de uma escrita fundamentada na força da imaginação e no espírito sensível do escritor. Constatamos, então, que o mecanismo de resguardo, ou seja, a preservação da atividade intelectual em meio aos padrões de elegância ocorre novamente pela exclusão do vulgar. Desta vez, porém, a artificialização corre no sentido contrário: não há lugar para o ordinário e o comum, mas o gosto popular é distorcido e transformado em imagem monstruosa. O exagero e a deformação constituem o outro jeito de manter a matéria literária em função dos efeitos estéticos. A diferença entre os efeitos está em que, tratando dos motivos populares, a artificialização da fealdade criada por João do Rio consegue pelo menos chamar a atenção para os fatos da realidade injusta, ao passo que a tematização da vida mundana consagra a burguesia como referente do belo estético.

Posto isto, a própria viagem de trem a Congonhas se coloca como uma metáfora da transgressão estética efetuada pelo escritor que ultrapassa os limites estabelecidos para o belo dentro da tradição literária nacional. De acordo com a tendência

estetizante de buscar o belo artístico também no feio, no bizarro, e no exótico, o escritor entra numa viagem pela realidade brasileira para dela depreender os efeitos de antemão desejados. E nesta aventura, a máquina que o conduz dá a melhor fisionomia da monstruosidade colhida no interior:

"As vidraças do vagon estão foscas da aragem, embaciadas e algidas. É triste viajar só. Mesmo quando se vai a um próximo lugar, a partida, o isolamento feroz de uma locomotiva em marcha, tudo entenece e tudo consegue comover. Na noite escura, a máquina parece triturar quilômetros a um galope de besta-fera e a gente pensa no que estarão fazendo conhecidos amigos, julga os teatros cheios, sente a nostalgia dessa luxúria que nas ruas do Rio faz da vida urbana uma perpétua trepidação." (O.D.P)

A caracterização zoomórfica do trem representa a transgressão estética. Mas é também a imagem do progresso indo de encontro ao atraso, numa viagem em que o recalque imprime à máquina uma feição primitiva e à paisagem uma fisionomia fantasmagórica (109). Isto significa dizer que a transgressão nada mais é do que o movimento da escrita em direção aos fatos da realidade brasileira. O registro deste movimento vai ser encontrado principalmente nas crônicas de João do Rio. Nos textos jornalísticos estão evidentes os dois movimentos simultâneos que esta metáfora nos indica: a busca do bizarro como matéria literária e o movimento geográfico da capital. Estes movimentos que configuram a transgressão do escritor aparecem nas crônicas, refletindo diretamente os acontecimentos da rua. Porque na rua da capital remodelada, João do Rio vai colher os assuntos de sua renovação na escrita.

A Capital sem asfalto

Segundo a informação de João do Rio, pelos dicionários sabe-se que a palavra rua vem do latim ruga, sulco, e define "O espaço entre as casas e povoações por onde se anda e passeia." Mas o cronista adverte que "a rua era para eles [dicionários] apenas um alinhamento de fachadas, por onde se anda nas povoações, (...) Ora, a rua é mais isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!"

Na linha de Balzac, Dickens e Poe, João do Rio desperta para a pulsão de vida existente nas ruas e sai à procura dos aspectos humanos, das impressões marcadas seja pelas celebridades que a rua cria, seja pela língua falada ou pelas revoltas que ela testemunha. A rua passa a representar o fator de vida da cidade com todos os atributos sensíveis que vem da alma. Razão pela qual nela se encontram as impressões nervosas da obra humana. Se a rua tem nervos para o luxo os tem da mesma forma para a miséria. E nisto que a crônica revela, para além da demarcação geográfica dos limites urbanos delineados pelas novas ruas, o nascimento de uma identidade pautada pelo outro, pela rua antropomorficamente caracterizada enquanto ser pensante. O movimento de transposição da cidade repercute no movimento do escritor, que vai buscar na avenida embrionária o ponto de intersecção entre o humano e o cósmico - "Em embrião, é o princípio, a causa dos pequenos agrupamentos de uma raça idêntica." ("A Rua")

Da pequena ruela, ou da grande avenida, nasce o retrato de uma raça civilizada, do animal civilizado pelo conforto dos

calçamentos - "Dá-lhe luz, luxo, bem estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros." Nasce portanto o retrato humanizado do progresso, que reflete na urbanização o mito inaugural da nova pátria. Não por acaso esta recriação do universo urbano vai se dar no interior da crônica. O relato flagrante da gente que passa, daqueles que dormem, dos que trabalham e dos que sonham contém uma vontade embutida de englobar a variedade de costumes, hábitos modos e opiniões numa totalidade tipológica criada pela literatura ("Nas grandes cidades a rua passa a criar o seu tipo a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas." (p.12) O desejo encoberto de apreensão da história, através da continuidade que o outro na rua oferece, indica o desejo de criar a sucessão de sentidos que a vida ordinária se mostra incapaz de estabelecer. Por isto, o instante de dor e de miséria resulta em matéria de redenção demiúrgica do escritor, que faz da literatura um instrumento para recriação da pátria.

Enquanto o sentido da totalidade parece ser recuperado nesta comunhão do sofrimento, a singularidade personifica a rua por intermédio da memória de cada um dos presentes ao seu nascimento. A recordação de um passado perdido, isto é, a entrevista com os testemunhos vivos da transformação - os músicos ambulantes, os velhos cocheiros, os vendedores de livros, e os confeccionadores de presepes - confere uma individualidade topográfica às ruas, acusando nelas a dissociação espacial da maioria alheia ao poder.

"E insensivelmente, há na memória da produção, bem nítida, bem pessoal, uma individualidade topográfica a mais uma individualidade que tem fisionomia e alma."
("A Rua", A.A.E.R.)

Logo, com o objetivo de compreender a psicologia urbana, o escritor precisa ser ao mesmo tempo singular e múltiplo, necessita ter nos nervos a curiosidade pelo outro que é o mesmo. Para esta espécie de recriação do universo é preciso ter o espírito vagabundo e praticar "o mais interessante dos esportes - a arte de flunar." Toda arte é completamente inútil, escreveu Oscar Wilde no prefácio de seu único romance - O Retrato de Dorian Gray (110). Na versão brasileira dada por João do Rio a este dândi-esteta, protagonista do romance, o exercício de perambular com inteligência já traz em si mesmo uma arte.

"Nada como o inútil para ser artístico. Dai o desocupado "flâneur" ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas." ("A RUA")

As mudanças da cidade exigem uma reflexão, por isso, é preciso flunar. Flunar, porque flunar é ter "o vírus da observação ligado ao da vadiagem.", é comentar, admirar, ser um 'dilettanti' interessado pela história dos becos. O excuro pela cidade, ao qual se dedica o 'flâneur', promete resgatar a essência perdida com o progresso e com a falta de fé. Afetado pelas alterações da vida intelectual, o escritor encontra no 'flâneur' a fórmula adequada para incluir a ocupação jornalística dentro do projeto de reconstrução da pátria. Pois ao contrário do resto da sociedade, o 'flâneur', apesar de vadio, é profundo, sente e reflete sobre a futilidade do mundo:

"E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro, as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação..." ("A RUA", A.A.E.R., p.6)

Ser um 'flâneur' significa, em síntese, sair pela cidade com uma sensibilidade superior, vislumbrando o resgate da identidade pulverizada, na apreensão daquela forma diminuta do tempo que está no instantâneo da rua. Flanar tem por sinônimo fotografar o testemunho da cidade e comentar a miséria, sem cólera.

Walter Benjamin, quando tratou da cidade de Paris a partir da obra de Baudelaire, chamou a atenção para o 'flâneur' que de caderninho na mão anotou a fisionomia das ruas, as fachadas das casas e as paredes das lojas. O 'flâneur', como a mercadoria exposta nas galerias, é um abandonado na multidão, é um ser errante, que faz do bulevar um interior de residência. Para Walter Benjamin, o 'flâneur' familiariza a arte com o mercado e perpassa a cidade com um olhar de estranhamento. Ele busca seu asilo na multidão, torna a cidade um objeto, mas organiza o percurso do desconhecido, do homem que não se sente bem na cidade. (111)

Se vem do dândi toda a pompa gestual, o cuidado com o figurino e a pose premeditada, vem dele também a atração pela miséria e pelo submundo, isto é, pela outra face do esteticismo decadente que vê

no bizarro noturno a beleza esquecida pelo aformoseamento da cidade (112). Em nome desse fascínio pela desgraça humana, desse exame da perversidade e da criminalidade, o cronista organiza visitas ao morro de Santo Antonio, o "arraial da sordidez alegre" conforme ele o chamou, à casa de detenção, onde João do Rio efetua verdadeiros estudos de patologia sexual, e ainda à Ilha da Conceição, onde se concentram os trabalhadores dos depósitos de carvão e manganês. O tom de denúncia observado nestas reportagens se acentua quando ele trata da exploração de menores, petizes sacrificados, um bando de crianças que formam o futuro contingente da Casa de Detenção. Nestas circunstâncias a crônica se acha em meio à narrativa de pequenas "tragédias vulgares", um verdadeiro caleidoscópio de cenas irremediáveis onde se vê o esboço da criminalidade. No geral, a denúncia da precariedade de condições da população não chega a determinar o tom das crônicas pois, se a retórica sentimental não contribui para a diminuição da desgraça, a curiosidade do 'flaneur' parece supor uma dicção mais eficiente. Por isto, a descrição da variedade de mulheres mendigas espalhadas pelas praças, campos e quiosques da cidade adquire o seguinte tom:

"Andam por aí, ulceradas, sujas, desgrenhadas, com as faces entumecidas e as bocas arreventadas pelos socos, corridas a varadas dos quiosques, vaiadas pela garotada."

A visita à galeria Superior da Casa de Detenção, mantendo esta mesma dicção, mostra o espaço onde se aglomeram os 238 detentos por crimes os mais diversos. Os cubículos gradeados, estreitos, sujos, e com pouca luz, tendo um ar de "hospedaria da infâmia",

um ar de coisa sinistra, canalha, são na opinião do 'flâneur' a melhor escola da vida. Ali ele identifica a iniciação dos vícios, o local de educação dos instintos perversos, do crime e do roubo. Este espaço do ócio recriminado é o espaço em que ele faz valer as suas leis. E a partir desta "escola de todas as perdições e de todas as degenerescências" que o cronista pensa a sociedade e suas instituições. É dali que saem as chapas instantâneas do código ético pelo qual o "flâneur" se guia no interesse pela psicologia dos párias.

"Nesses cubículos joga-se mais de quarenta espécies de jogos. Eu só contei trinta e sete, dos quais os mais originais - o camaleão, a mosca, o periquito, o tigre, a escova, o osso, a sueca, o laço, as três chapas - são prodígios da malandragem. E nenhum deles, se recusa aos parceiros. Quando algum desconhecido passa, deixam tudo, precipitam-se alguns nus, outros em ceroulas, e há como um panorama sinistro e caótico, - negros degenerados, mulatos com contrações de símios, caras de velhos solenes, caras torpes de gatunos, cretinos babando um riso alvar, agitados, delirantes, e mãos, mãos estranhas e de delinqüentes, finas e tortas umas, grossas algumas moles e tenras outras, que se grudam aos varões de ferro com o embate furioso de um vargalhão."

O interesse pelo problema penitenciário e pelas teorias criminalistas não deixa de ser um interesse pela regeneração dos presos, através da valorização de seus aspectos humanos, de sua sensibilidade para a poesia, como se observa na crônica "Versos de Presos". A tentativa de emendar os criminosos, mostrando a percepção artística no meio do vício e da perdição, representa uma resposta aos cientistas que aproximam o crime à loucura. Mas, esta idéia regeneradora apesar de ir contra as idéias de Maudsley, Lombroso e Max Nordau, toma a perspectiva humanitária, digamos assim, porque o passeio pelas galerias e pelas ruas da

cidade recupera tais cenas de desgraça na qualidade de produtos estéticos. As cenas descritas regeneram o vício pela extração de efeitos artísticos, como se deu nos relatos de Ouro Preto. E tudo se passa tal qual nos grandes painéis de Goya:

"Dois baixos-relevos alucinadores, dois frisos da história do crime de uma cidade, ora alegres, ora sinistros, como se fossem nascidos da colaboração macabra de um Forain e de um Goya, dois grandes painéis a gotejar sangue, treva, pus, onde perpassam, com um aspecto de bichos lendários, os estupradores de duas crianças, de sete e de dez anos..."(p.146)

Novamente, toda visita se resume na elaboração de um "cardápio de sensações" a partir do qual o escritor vai selecionando as cenas de valor artístico e com elas dando uma razão literária para a vida marginal. A mendicidade das ruas vira um espetáculo de paroxismos. O crime organizado cria o pesadelo que impressiona a neurastenia do observador. De forma que a entrada da vida ordinária na literatura parece acontecer à proporção em que os fatos deixam de ser realidade objetiva para se tornarem força sugestiva da escrita. A pobreza tomada como fato de comoção estética, no limite, afirma menos o nosso atraso do que o avançado estado de civilização em que nos encontramos, visto que, segundo assegura o adido em companhia do cronista, "a miséria só na Europa porque a miséria é proporcional à civilização."

Vemos, pois, que as visitas ao sórdido, aparentemente espontâneas, fruto de uma curiosidade pelo inusitado, em verdade representam o princípio de acordo com o qual as crônicas de João do Rio se organizam. Ou seja, o instantâneo casual que é premeditado (113). Em última análise, nesta dinâmica está

refletida uma geografia de referências - Paris ou Londres mimetizadas na cena carioca. Mais do que isto, quando se trata de representar o espaço urbano, o paradigma das leituras importadas exerce impacto maior do que a realidade das cidades. A crônica se desloca para a emergência da vida, muitas vezes, criando os próprios fatos à imagem dos modelos que o escritor segue. Por isto, a crônica, não raro, despenca no perigo da cópia esvaziada. Perigo que João do Rio comenta na sensação de estar vivendo uma experiência análoga a de Oscar Wilde e Jean Lorrain, quando aceita o convite do delegado para visitar, junto com o adido, as hospedarias de má fama: "Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei."

Ocorre que o instantâneo do sujo e do enfarrapado contrapõe a poeira ao brilho dos salões, dando a medida do gosto rebelde (114). Afora o tratamento dos motivos ordinários, este gosto se expressa num estilo grosseiro. Evidência encontrada no uso excessivo de hipérboles que rebaixam o dado comum ao nível do grotesco, de onde se extrai uma categoria geral para inscrever a realidade como degradação. Ainda neste aspecto, a marca do estilo faz crer que o feio e o bizarro, tirados do motivo ordinário, existem esteticamente, enquanto que o mal verdadeiro está nas ruas, em forma de vícios e depravações. De modo que o mal equivale, em resumo, ao homem comum existindo na cidade como equivalência do diabo.

Dai o instantâneo da máquina, outra vez, representar o progresso de forma monstruosa. No automóvel João do Rio aponta "o agente da transfiguração satânica das ruas." Dele a crônica recebe a

nova medida de tempo explícita no movimento veloz das rodas, para quem as avenidas foram criadas. A semelhança das ruas que se arrasaram, das avenidas que surgiram e dos impostos introduzidos, o automóvel entrou "arrastando desvairadamente" o país para uma nova era. É o automóvel, enfim, quem cria na cidade uma época vertiginosa, ele, o substituto do relógio na contagem precisa do tempo imediatizado:

"E subitamente, é a era do automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspèrrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas opiniões. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau piso, erizava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado na França." ("A Era do Automóvel", V.V.)

Metáfora da própria reforma urbanística, o automóvel por um lado ilumina um caminho de civilização, por outro lado, mata a paisagem, mata o tempo e mata a vida dos motoristas. Paradoxo que o progresso transfere pela metáfora mecânica para o interior da crônica de João do Rio, porque nela a escrita se alimenta do flagrante jornalístico e da matriz literária a um só tempo. Logo, o automóvel aparece satanicamente impondo um ritmo novo à cidade, embora sirva de estímulo para a euforia futurista. Da mesma maneira que o projeto cosmopolita promete trazer para cá a civilização, mas ignora a miséria da população que acaba servindo como fato de estilo. Na contradição 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 a memória por intermédio de depoimentos.

Assim, nos registros urbanos de João do Rio, a vida presente se mostra matizada pela inflexão do dândi, que sempre considera o seu antímodo: o vagabundo.

Flanar pelas ruas é ter a mobilidade do dândi que, voltado para si mesmo, parte como um voyeur do mundo. O desprendimento com o qual o flaneur e o dândi saem pela cidade indica o movimento da crônica em direção à periferia, espaço incorporado à literatura, porque ali, anonimamente, a arte e a biografia se confundem (115). Longe da academia, João do Rio flana, portanto, dividido entre o mundo visto em suas leituras estrangeiras e o mundo interior, observando a vida das ruas através de um espelho. Por conta deste espelho que se levanta, o homem comum resulta amiúde no homem degradado. E a realidade da rua se iguala ao brilho do artefato industrial, porque ambos funcionam como fatos de estilo, cujo efeito é invariavelmente o monstruoso.

Em torno das Águas

As perambulações anônimas do flaneur pelos lugares sombrios, pelos sítios recônditos cujo acesso é sempre muito difícil, identificam o ofício do repórter com a experiência dos escritores finiseculares como Jean Lorrain, por exemplo, que tematizou a cidade de Paris em vários romances. Outro escritor que introduziu a 'flanerie' no romance foi Oscar Wilde. Na literatura inglesa, depois de Dickens, Oscar Wilde criou na personagem Dorian Gray uma atração pelo submundo londrino, dando-lhe uma flexibilidade

quase infinita dentro do território urbano. Para Dorian, observar bodegas populares ou freqüentar lugares de má-fama tem um sentido instrutivo. Nestas andanças pela periferia ele vai traçando o percurso de seu conhecimento: o caminho de aquisição da experiência.

O percurso de autoconhecimento constitui o ritual simbólico no qual se dá a passagem do estado de inocência à experiência, da pureza à maldade. Dorian Gray passa por este ritual com a finalidade de perpetuar sua existência. Esta se perpetua porque ele se conserva belo em meio ao mundo contaminado. A prática do 'voyeurismo' consiste portanto num processo vital de que pode resultar uma existência de caráter estético baseada na experiência que ele recebe através da observação (116).

Evidentemente, atrás da atração de Dorian pelo submundo está a busca da própria imagem. O que o esteta procura nas cenas sinistras da cidade é a representação de sua imagem eternizada, sua jovialidade e beleza mantidas às custas do confronto com os vícios. Tendo seus olhos lançados em direção ao imperfeito, ao feio, concretiza-se a sensação de estranhamento que o torna inadequado para a vida. Constantemente reproduzindo este estranhamento com o mundo, o esteta não tomará a cidade, isto é, o exterior por referência, mas, será determinado pelos parâmetros do seu mundo interior. Fica claro de que modo o esteta, sempre cultivando o poder da imaginação e a força cerebral, constrói em torno de si um universo artificial, que substitui a natureza.

Não é demais repetir que Huysmans elaborou um verdadeiro método

de fuga deliberada da realidade por intermédio da imaginação. A proposta sistematizada na vida da personagem Des Esseintes consiste, na troca da realidade imediata pela ilusão. O escritor constrói um espaço dimensionado artificialmente e com ele afirma a capacidade do homem de libertar-se da natureza. Dispondo o simulacro, o escritor desvaloriza o cenário natural e traz para o texto um procedimento sistemático de exploração dos ambientes artificiais. A desvalorização da natureza por parte dos estetas se realiza de duas maneiras: pelo uso de cenários artificiais e pela recriação do espaço urbano a partir da força imaginativa.

Assim, a cidade especifica um 'topos' da literatura decadentista configurando o espaço de manifestação do estranhamento. Nela, a busca angustiante de uma imagem que integre o homem à vida moderna ganha características topográficas. A idéia de que o homem se encontra subjugado ao desequilíbrio dos nervos aparece representada na cidade desconhecida, cheia de passagens obscuras que criam a sensação de mistério. Este espaço reproduz na forma de ruas estreitas, becos escuros, canais, pontes e avenidas, a impossibilidade de a personagem decadentista reconhecer-se no tipo de vida contemporânea. A sensação de viver numa cidade desconhecida ou de andar num outro tempo determina a sensibilidade do escritor decadentista em relação ao mundo que ele passa a representar com a metáfora do labirinto. Paris vista como a Babilônia contemporânea é a figura que simboliza a corrente decadentista finissecular. (117)

No Brasil, a crônica de João do Rio é a responsável pela entrada

deste outro mundo na literatura, do submundo que o jornalista trouxe à luz estampando nos livros o reduto do crime, da malandragem e da exploração. Esta face oculta da cidade foi vasculhada pelo 'flâneur' que reviveu a experiência dos estetas europeus e num sentido antropológico levantou os aspectos insólitos da realidade brasileira. Através do Flâneur, João do Rio levou a literatura até os espaços lúgubres a que ninguém havia chegado, destampou a panela borbulhante da cidade, engrossando o caldo das reportagens semanais com depoimentos inéditos.

Porém, o contato direto da prática jornalística com as condições de fato miseráveis da população fizeram das crônicas de João do Rio uma espécie de arremedo do romance decadentista europeu. O 'flâneur', incorporado ao perfil do repórter carioca, deslocou o dandismo para um gênero muito distinto daquele que o originou. No Brasil, a crônica jornalística faz com que o dândi cara no mundo tornando o escritor uma personagem desta experiência eminentemente estética. Ao lado do cidadão marginalizado, o fazer literário foi se definindo em torno da união do escritor à própria personagem, na figura idealizada do 'flâneur'. João do Rio utiliza esta estratégia porque o 'flâneur' assume sem problemas o papel de espectador do mundo a sua volta. Além disso, com o 'flâneur', o passeio pela cidade reproduz uma sensibilidade particular que acusa a modernização do país principalmente através da fisionomia geográfica desenhada no percurso.

Dal verificarmos que não são apenas as fachadas arquitetônicas renovadas que conferem o caráter cosmopolita da cidade. Durante a

'flânerie' do escritor observamos que a feição cosmopolita é dada ao Brasil também através da transformação imaginária da cidade do Rio de Janeiro num labirinto do qual constam várias praças e 'Boulevards'. Na outra ponta da Avenida restaurada, a região próxima ao cais e ao mercado fornece o contraponto apoteótico da onda civilizadora. O rumor dos estivadores e a gritaria dos vendedores, vibrando nos nervos do 'flâneur', mostram a vida tumultuada que acaba criando entre nós a sensação de viver num labirinto. O mundo viscoso e cheio de marginais circunscreve a área do cais numa imagem labirintica conforme o espírito cosmopolita a concebe. As cenas bizarras retiradas do cotidiano dos estivadores revelam as imagens de modernidade que o 'flâneur' procura para sobreviver esteticamente no meio brasileiro.

" Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o posto de mar, é a cosmopolis num caleidoscópio, é a praia com a vaga que o oceano lhe traz." (A.A.E.R, p.59)

A vasta extensão geográfica das praia ao longo da cidade permitiu que João do Rio tornasse a água um elemento fundante desta imagem de modernização. A rigor, a água, dentre as substâncias exploradas de forma metafórica pelos simbolistas, teve um papel relevante enquanto "instrumento dos sonhos" e instrumento do "pensamento analógico", conforme mostrou o estudo de Guy Michaud (118). O crítico informa que na produção simbolista o elemento água foi um dos temas principais e também o que ele considera a "chave" de todo o simbolismo.

A riqueza desta substância está associada à força poética das

imagens que ela possibilita criar. Tal força é o poder que a água tem de refletir os materiais, a transforma num espelho natural. Fato que sempre esteve relacionado na literatura ao mito do Narciso, uma relação que chega a ser quase um clichê. Ora, sabemos que a contemplação insaciável de Narciso tem uma dupla motivação. Narciso contempla a água para admirar a própria beleza e sente prazer ao se descobrir belo. Ao mesmo tempo, Narciso mira-se no espelho das águas com a finalidade de penetrar o enigma de sua face, especialmente o enigma de seu olhar (119). Nisto a contemplação de Narciso se assemelha à 'flânerie' de João do Rio, porque este último toma a praia quando deseja situar o 'flâneur' diante da realidade. A água do mar compõe um espaço fluido em que a correnteza sugere a passagem do escritor pelas situações narradas. Mas a água contemplada narcisicamente aponta o reflexo do próprio olhar.

Nas crônicas urbanas a passagem volumosa de experiências do 'flâneur', ou seja, o percurso de seu conhecimento, fica sugerido pela substância líquida (120). A região do cais, em especial, objetiva esta aprendizagem porque ali se encontra a porta de entrada tanto do progresso quanto dos vícios trazidos pelos imigrantes, segundo lemos em "Visões de Ópio." Passeando ao largo desta região, o 'flâneur' parece abrir a literatura para os mistérios do submundo (121).

A água enquanto sinônimo de espelho contém o mistério das profundezas, daquilo que não aparece na superfície mas se encontra encoberto. Este enigma, o mesmo com que Narciso se depara, na obra de João do Rio, está indicado nos diferentes

vícios que os marinheiros e imigrantes trouxeram para a cidade do Rio de Janeiro. E como se o espelho das águas, com a vinda dos estrangeiros, formasse um caleidoscópio e criasse o enigma. A esta altura vale repetir que o enigma é mais uma das características do estranhamento necessário ao 'flâneur'. Logo, a fisionomia cosmopolita imprimida pela visão do 'flâneur', ao se refletir nas águas, conjuga as belezas arquitetônicas importadas de Paris com a sordidez da paisagem praiana, que lembra muito mais um trecho de Nice ou de Argel.

Em última análise, sem uma imagem própria, ou seja, sem uma identidade nacional, flunar descobrindo as feições cosmopolitas da cidade significa recriar por aqui a imagem de Babel. Transformar o Rio numa Babel, tentar imprimir ao relato um sentido mais profundo da cidade como revolta contra Deus, parece um sinal do mecanismo da escrita de sobrevoar os motivos reais da precariedade e derivar para um certo exotismo das imagens. Prevalece neste mecanismo o desejo de confrontação com o desconhecido, um desejo manifesto na figura do 'flâneur', um testemunho privilegiado pelo escritor.

"O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver." (A.A.E.R, p.27)

A cidade transformada em Babel delineia para o 'flâneur' um

território misterioso. Sendo provocado pela visão do outro, o repórter multiplica a planta da metrópole nas formas infinitas de um caleidoscópio. A consciência fragmentada recorta o território urbano mapeando o desdobramento permanente do próprio escritor. Na verdade, o labirinto da cidade brasileira é fruto do duplo espelhamento do jornalista, de olhos na rua e no salão. Mirando-se nas duas realidades tão díspares, embora sem fazer parte da elite, o escritor aceita a convivência mundana e assume a função de porta-voz das atividades sociais. Com este olhar duplamente direcionado, o relato das crônicas faz do escritor um intermediário do discurso ilustrado. O retrato da cidade, portanto, dá para a consciência do intelectual um lugar reservado ao lado da elite na configuração do grupo hegemônico. Por outro lado, sendo gratificado pela tarefa de reportar a imagem de uma sociedade moderna, os escritos de João do Rio revelam na presença do 'flâneur' uma manifestação da consciência insustentável do intelectual em face da precariedade do meio. Esta consciência será encontrada também na figura do dândi que encarna nos contos e nos romances o espelhamento do escritor nas putricas da elite.

Na série de contos que João do Rio criou, em vez da substância aquosa, encontramos o próprio espelho como representação alegórica dessa 'flânerie' do escritor.(122) O espelho, objeto bastante comum na decoração de ambientes requintados, tem a função de acentuar a atmosfera elegante em que as narrativas se desenrolam. No entanto, o espelho indica nestes espaços a alteridade da qual os vícios das personagens despontam. Muito interessante notar que isto se explicita no conto "O Carro da

Semana Santa". Neste texto, alguns amigos vindos de uma peregrinação pelas igrejas da cidade se encontram num café. Todos ali acomodados escutam Honório relatar sua perseguição ao carro desconhecido, perseguição que ele efetua motivado pela simples curiosidade de saber quem estava lá dentro. Nesta conversa entre amigos, a visita às igrejas, onde a multidão se aglomera numa "extravagância sensual", serve de motivo para a tematização do "vício misterioso" e da perversão, ambos associados à população. Tudo isto somado a certo enigma criado em torno da perseguição ao carro prepara a atmosfera do café para a sensação de estranhamento que se revela quando os amigos se observam nos grandes espelhos pendurados nas paredes. Os espelhos fazem que as personagens se sintam espectadoras de um cenário desconhecido por onde elas transitam sem identidade e detectam a existência do mundo vil. Daí, além de comporem a decoração, os velhos espelhos são utilizados pelo escritor como recurso de acentuação enfática do mistério associado ao relato.

"Para nós, vindos de peregrinar pelas igrejas, a luz Auer que iluminava o café era talvez desagradável. Ficamos todos lívidos, com uma face dorgia. Sob o teto baixo, entre as mesas de mármore lustroso, os creados arrastavam os passos já meio exaustos, e como a sala fosse forrada de espelhos, velhos espelhos que reproduziam apagadamente os perfis, estávamos como num aquarium, esquisitos, espectadores de uma cena em que tomávamos parte, em que nos víamos a representar noutro mundo - um mundo sem data, sem tempo, sem fim. Algumas vezes dávamos com um gesto nosso a desaparecer de súbito esburado pela falta d'ão num pedaço de espelho, e era desinteressante, desoladoramente desinteressante. De resto, a noite fora curiosa." (D.N., p.257)

O apagamento gradual da consciência abre para as personagens a possibilidade de entrar em contato com o infinito. Um mundo

desprovido de indicativos temporais, sem as marcas de sua época, logo, um mundo que não espelha a imagem do conhecido. Este outro mundo um tanto irreal põe em cena a face da orgia e do mistério. Reflete os cacos, pedaços imperfeitos de um mundo interior desregrado, que se manifesta na consciência da maldade.

No conto "O Espelho" Machado de Assis utilizou a metáfora do espelho para ironizar, com sua teoria sobre a duplicidade da alma humana, a imposição das aparências sociais. A perspectiva exterior da alma, identificada na pessoa do alferes, impõe a imagem dos valores sociais e exprime a inversão de que Machado de Assis trata fazendo da farda a essência do sujeito (123). Edgar A.Poe usou o espelho para mostrar a alteridade da personalidade humana tomada a partir da 'psiqué' da personagem. William Wilson, protagonista do conto de mesmo título, sente-se acompanhar constantemente de um sósia. Perseguido pela sensação de ter um inimigo cuja voz ele ouve ao pé do ouvido, William procura desmascará-lo de todas as formas até o dia em que, trancado num quarto, se depara com a própria imagem diante de um grande espelho. (124)

Nos contos de João do Rio, a alegoria do espelho exhibe a fisionomia da maldade encarnada nas personagens que representam a sociedade mundana. Na maioria dos contos, homens e mulheres, vivendo em palacetes decorados aristocraticamente, revelam suas taras e suas manias em episódios curiosos e aventuras pitorescas. Justamente estas aventuras desenham o perfil perverso, a fisionomia demoníaca dos elegantes. Em meio a esta gente os vícios da civilização se alastram. O mal trazido pelo progresso

do país, já tendo sido representado na imagem degradada dos miseráveis da rua, toma nos contos a forma um pouco mais evoluída. Nestas narrativas o mal com o qual o esteta se confronta na frente do espelho transparece na representação dos vícios morais da elite ilustrada brasileira.

"Como tinha sido aquilo! Diante do espelho, a dar o laço frouxo no lenço de seda, Geraldo sorria o sorriso satisfeito e vagamente mau que tem todos os homens quando recordam uma aventura em que foram os mais espertos. Como tinha sido... O acaso, apenas o acaso."
("A Parada da Ilusão", D.N.L., p.167)

O laço da gravata que indica a elegância do homem civilizado contrasta imediatamente com a imagem que o espelho reflete. A aparência elegante fica desmascarada pela narrativa de instintos perversos, impulsos cruéis e depravações de toda espécie que o espelho confirma mostrando um perfil endiabrado da personagem. A utilização do espelho, então, veicula a crítica moral de João do Rio em relação à sociedade endinheirada. Exatamente disto é que trata o conto "O Monstro". O protagonista Luciano declara aos amigos que se considera monstruoso por ter a perversão moral de seduzir meninas humildes, pobres e inocentes que nunca conheceram o amor. "Que sou eu?" Pergunta Luciano aos amigos que escutam suas histórias, "um homem que borboleteia a sua perversão pelos botões entreabertos da vida." Ocorre, então, que a impulsão pelas conquistas amorosas de virgens meninas faz que, depois de relatar suas peripécias, Luciano não reconheça a sua fisionomia diante do espelho:

"Houve um prolongado silêncio. Ninguém rira. E, só, Luciano Barros, muito pálido, diante de um grande

espelho, parecia pasmo da própria fisionomia."("O Monstro" D.N., p.152)

Na nota introdutória ao volume de contos A Mulher e os Espelhos João do Rio declara haver somente um sentido para a mulher - o sentido do espelho. A referência ao espelho está presente neste volume englobando a totalidade das narrativas numa única sugestão que se resume no mistério interior da alma feminina. Comparado aos olhos do homem, o espelho em quem as mulheres se miram, reflete, na opinião do escritor, a imagem que deseja refletir. Pelo que lemos na "Carta-Oferta", João do Rio acredita que a verdade da imagem é a verdade de quem olha. Tudo indica, portanto, que a verdade do escritor, em quem a sociedade se espelha, revela a cara de uma consciência que ninguém quer ver. Na busca de uma imagem para o escritor, o dândi e o 'flâneur' percorrem a podridão em todos os níveis da sociedade brasileira. Daí a fisionomia muitas vezes exibir a imagem desta fragmentação intelectual, visível ora no panorama da cidade ora no rosto das personagens. A busca de um enquadramento para o rosto das personagens que se espelham na figura do dândi, simboliza a busca de uma identidade para o escritor dentro de uma sociedade que ele sabe viver da cópia e da vulgata.

É curioso notar o ressurgimento desta metáfora num conto de Gastão Cruls, alguns anos depois das publicações de João do Rio. No conto "O Espelho", a imagem de uma outra personagem na parte central do espelho escarnece o espectador que por isto não se reconhece no rosto refletido. A disjunção entre o aspecto físico irreconhecível daquele rosto e os gestos do espectador culminam

no estilhaçamento do espelho. Diante do sorriso sardônico que a imagem mostrava, a personagem mirando-se no espelho começa a espatifá-lo. A iniciativa de destruir a aparência indica a própria fragmentação da personagem que a partir daí já não se reconhece nos gestos agressivos. O impulso violento de encontro à figura taurina por trás do espelho parece representar a dissociação entre a imagem aparente e a ação. Como a indicar que de fato a fisionomia jamais expõe a totalidade da consciência tantas vezes projetada no outro (125).

Retrospectivamente, a obra de João do Rio contribui para compreender, na lógica do raciocínio do dândi, uma das formas de desmascaramento das contradições sociais. Ora, sem cara definida, o dândi que se movimenta nos trópicos parece fecundar a tese da reinvidicação intelectual para coexistir com uma segunda contradição que o transcende, que é a falta de uma identidade literária nacional. De acordo com as verdades que sua consciência aponta, o dândi tanto espelha a caricatura da elite quanto acusa a ilusão desta imagem. Nestes enquadramentos, o rosto que se mostra através do seu olhar assinala finalmente o narcisismo do escritor:

"Não há ninguém que tenha o topete de dizer que um espelho perde o brilho e a individualidade por mostrar a quem se mira a sua cara exatamente. Ora, a cara é uma ilusão, como a beleza, a fealdade, e o próprio espelho. Que mal há em ser um delicado espelho "bisauté" de almas como elas se julgam?" ("A Delícia de Mentir", D.N., p.173)

Deste modo, João do Rio crê poder reproduzir na escrita a transitoriedade das almas conforme as pessoas desejam ser vistas. Mas acredita ainda que, sendo o espelho da sociedade, a sua

literatura é capaz de desvendar a verdadeira condição da pátria, embora esta acabe por se apresentar ilusória, fruto de uma modificação projetada pelo escritor. Os gestos e as ações, aparentemente imotivados da elite burguesa, passam a ser objeto de decifração. Com eles, João do Rio transforma o comportamento em fator de mistério que o dândi vai observar, tentando descobrir com o auxílio do espelho uma fisionomia intelectual por trás da efemeridade das imagens mundanas.

V - DE QUE SE FAZ A AÇÃO

Lazer artístico

Numa sociedade que adotou o espírito prático da ordem capitalista, dentro da qual o utilitarismo representa os princípios burgueses de conexão entre o trabalho e os bens de consumo, o dandismo se apresenta como uma rejeição a qualquer atividade produtiva. Distante dos esforços utilitários, o dândi encarna a antítese deste sistema econômico e social porque valoriza a atividade improdutiva e faz da inutilidade uma forma aristocrática de viver.

O compromisso com a recusa das convenções sociais deu origem a critérios de classificação opostos a todo tipo de definição existente no mercado (126). Um sinal desta oposição está no desprezo em relação ao dinheiro. O dândi se nega a valorizar a fortuna como critério de reconhecimento e de elevação social. Em vez do dinheiro, que prende o homem aos problemas comuns, ele prega a liberdade absoluta da fantasia e cria uma sociedade meritocrática cujas regras de prestígio foram mostradas no início desta análise. Há por cima da recusa do dinheiro o ideal artístico da liberdade criativa transformada em signo de inatividade (127).

Dentro da proposta de desmascaramento das convenções sociais, o ataque à aparência da riqueza, simbolizando o desprezo do dândi pelo dinheiro, assume na obra de João do Rio a função de

recriminar os meios de enriquecimento da burguesia que se formava. O ataque à ambição e aos perdulários que criam a ilusão das aparências concretiza o ideal aristocrático de uma existência escorada na fortuna e nos laços familiares. A supervalorização das falsas fortunas, se faz o progresso do país acelerar, por outro lado agrega patifes e caloteiros na constituição de um segmento antipático aos princípios do dandismo. Então, o motivo da melancolia intelectual de João do Rio melhor se explica pela necessidade de conviver com a busca desvairada de falsas riquezas, em vez de desfrutar da convivência íntima com a verdadeira riqueza que a aristocracia detém.

- " - Quem é aquele sujeito?
- Um grande espírito, pouco prático. Meteu-se em especulações pouco felizes. Está sem vintém, coitado! Afastemo-nos. E cacete.
- E aquele senhor?
- Um antigo criminoso. Já regenerado. Oh! homem de grandes méritos. Tem uma grande fortuna. Excelente relações. Dá licença que o vá cumprimentar.
- Homem, não sejas egoísta. Apresenta-me!"

Uma das razões que permitem ao dândi depreciar a importância do dinheiro é sua condição de herdeiro. Descendendo de família aristocrática, como por exemplo Des Esseintes, ele desfruta do privilégio de não ter qualquer preocupação de ordem material. Entretanto, no caso de João do Rio esta atitude em relação ao dinheiro mostra antes a consciência do apelo para a sobrevivência no qual a arte brasileira se encontrava naquele momento. Aqui, a não aceitação das ligações entre o trabalho e a riqueza, em vez de derivar de um privilégio real, que possibilita o desprezo pelo dinheiro e a negação do trabalho, deriva da situação do artista que se depara com a necessidade da subsistência imediata. Esta

necessidade obriga muitas vezes o esforço para o reconhecimento e a evidência. Consciente de que o ofício do escritor recebeu as rebarbas da onda civilizadora que trouxe para nós as especulações financeiras, João do Rio trata de mostrar que a aparência da riqueza é um indício do mal que o progresso gerou.

Naquele momento o país civilizava-se e a civilização obrigatoriamente criava novas profissões. A capital da República assistia à vinda da novidade profissional. Apareciam os primeiros 'chaufeurs', lemos em A Profissão de Jacques Pedreira, fato que a literatura fazia notar no título do romance. A renovação profissional puxava consigo a atividade literária e o escritor profissionalizado levava para as redações jornalísticas o conflito da linguagem. Isto é, o vocabulário da elite burguesa acostumada a ouvir o inglês e o francês invadiu os textos com palavras e conceitos nem sempre adaptados à mentalidade provinciana do país. Frente a este dado, o escritor faz com que a linguagem não seja apenas o seu instrumento de trabalho, mas passe a exprimir o conteúdo e os conflitos do relacionamento social. Uma noção de quanto o Autor consegue alcançar em termos de renovação da linguagem literária pode ser verificada no uso do termo "trabalho". No meio do desespero de produção das gazetas, onde todos queriam ser comentados, João do Rio procura demonstrar que "A vida não é senão um penoso trabalho de dar na vista." O que indica a deterioração do conceito de trabalho é a evidência da perda da "natureza universal" do homem, para utilizar a expressão de Marx. A perda do trabalho, enquanto ato de auto-produção do homem capaz de se reconhecer e completar nos objetos

criados. Se desligado da condição humana, o trabalho entendido como totalidade, eleva a criação acima do criador. E o estranhamento provocado a partir daí constitui a própria alienação.

A alienação, vista como perda de substância para o indivíduo, no sentido mesmo de desarraigamento, aparece na arte de forma consciente, pela primeira vez, na produção renascentista. Diz-nos Hauser, que na Renascença as obras se libertam do autor, à proporção que ele se torna cada vez mais dependente delas. O sentimento dessa dependência deu a matéria para o artista expressar seu protesto contra o mundo desumanizado, mecanizado, e institucionalizado. O produto de tal revolta é a arte maneirista:

"O maneirismo não é tanto um sintoma e um produto da alienação, ou seja uma arte que se tornou desalmada, extrovertida e superficial, quanto uma expressão de desasossego, ansiedade e perplexidade gerada pelo processo de alienação do indivíduo em relação a sociedade e pela reificação de todo o processo cultural" (128).

No trabalhador transformado em mercadoria surge a forma extremada de alienação. E na obra de arte disputada pelo mercado, através do negociante e do colecionador está o resultado desse tipo de mercantilização. O nascimento do processo moderno de criação fica registrado neste relacionamento da arte com o mercado. A partir deste, resultam obras que exprimem o esvaziamento do trabalho artístico, transformado em ganha-pão.

A perda da subjetividade e a reificação norteando o princípio criador de encontro ao vazio, dá o motivo para a crônica "O

reclamo moderno". Nessa crônica, a personagem Guilherme Hopffer, negociante falido tenta sobreviver da venda exclusiva de sua imagem "homem barril de cerveja". Guilherme, tendo inventado a "Instituição do agentes reclamos vivos", retrata o desespero do homem moderno pela sobrevivência. Desespero que o leva a ser um objeto, um "utensílio do gigantesco aparelho". Nessa crônica, o homem-sanduíche e o homem "barril de cerveja" ilustram a presença de uma moléstia que o escritor acredita ter sido trazida pela civilização. Da mesma forma, as lanternas mágicas, as tabuletas, e os cartazes, que fazem a propaganda nas ruas, anunciam uma nevrose que enterra o país e a sociedade civilizada (129).

A necessidade de aparecer, vista como sintoma dessa nevrose, implica a caracterização da relação entre o homem moderno e sua própria imagem. Relação que mudou em decorrência da divisão do trabalho. Sensível à competição do mercado e ao processo capitalista de trabalho, a literatura de João do Rio ganha sentido quando analisada como sinal de rebeldia intelectual contra a desvalorização do trabalho artístico.

"Vê o mundo. O trabalho duplicou, deduplicou, centuplicou. O esforço para a evidência, para a personalização na grande feira humana, chupa os ossos, rasga os músculos, arranca os nervos, esgota, desvaira, enche os manicômios; mas a onda continua, impetuoso, irresistível para além das forças concebíveis, atirando aos pincaros os vitoriosos - vitoriosos de um instante que conseguiram aparecer." (V.V., p.72)

Querendo escapar à pressão da sociedade capitalista o artista elegeu para si a ociosidade como sistema de vida. Para afirmar a sua distinção, o escritor transformou a ocupação literária em atividade de lazer. Por isso, a 'flânerie' de João do Rio pela

cidade tem características de um passeio e não de um trabalho jornalístico, dissimulando a necessidade financeira. O protesto intelectual deve ser depreendido portanto menos do espelhamento no dândi do que do espelhamento no seu antímodo encontrado nas ruas. O espírito vagabundo de que se reveste o escritor durante sua 'flânerie' identifica-se com o mendigo perdido da cidade, que vive de esmolas para não se submeter ao sistema. Como uma extensão do 'flâneur', o mendigo, meio malandro, meio filósofo, segundo o escritor, organiza um modo independente de vida. Como o ideal do artista, o mendigo sobrevive nas bordas do sistema. Com a sua figura inédita, João do Rio simula um questionamento da atividade literária. Reproduzindo as atitudes do mendigo e tirando ensinamentos exemplares de suas falas, o escritor sugere a viabilidade do ócio inteligente como projeto intelectual.

"- A tua vida é exemplar. És o Budha contemporâneo da avenida.

Ele respondeu:

- É um erro servir d'exemplo. Vivo assim porque entendo viver assim. Condensei apenas os baixos instintos da cobiça, exploração, depravação, egoísmo em que se debatem os homens na consciência de uma vontade que se restringe e por isso é forte. Numa sociedade em que os parasitas tripudiam - é inútil trabalhar. O trabalho é de resto inútil..." (Um Mendigo Original")

Isto é curioso quando se contrasta o ideal de vida do dândi com o tipo de ociosidade da aristocracia brasileira tratada pelo escritor. No romance A.C.E.C., por exemplo, a crise econômica liga-se a uma pretensa crise de ordem filosófica, criando na personagem Theodomiro uma neurastenia aguda. Esta doença, que

caracteriza a personalidade de Theodomiro segundo o estado de alma que ele reproduz dos modelos europeus, na realidade, põe em circulação uma espécie nova de moeda capaz de driblar elegantemente a ameaça de falência. A doença de fundo nervoso, causada por desequilíbrios psicológicos e filosóficos (sic), no caso de Theodomiro funciona como uma capitalização conveniente. Uma forma rápida e eficiente de investimento, a doença nervosa substitui os rendimentos capitais pelo destaque. Um estado neurótico por definição, a neurastenia geralmente provoca mau humor e irritabilidade. Para a sociedade mundana, entretanto, ela significa uma tristeza elegante, um jeito de superar o desgosto com o país convertendo a enfermidade em estilo de vida:

"Mas de tal maneira andaram os negócios de amor e de dinheiro (perdas em ambos os ramos, consecutivos) que a neurastenia não podia deixar de lhe ser um elegante capital." (C.E.C.)

João do Rio mostra de que maneira a repetição das atitudes intelectuais européias funcionam aqui como tábua de salvação social. A sociedade brasileira, "notre monde" como diz Antero (um correspondente de Poços de Caldas), origem de todas as neurastenias, utiliza freqüentemente um mecanismo de compensação automática pelo qual as perdas reais acabam contabilizadas como ganhos. Quase num mercado paralelo, o câmbio elegante distribui moedas cunhadas sobre sensibilidades inventadas e doenças imaginárias dispensando a necessidade do trabalho. A conversão dos sujeitos perdedores em maiores ganhadores, por intermédio da fabricação de moedas de outra ordem, depende apenas do poder de influências de cada um. O que o romance vem provar, em última

análise, é a inutilidade do trabalho em lugar do qual a convivência mundana oferece a contra-proposta vantajosa das transações fáceis. No limite, a alta sociedade aceita até mesmo a apresentação da elegância e do bom gosto como meios de enriquecimento:

"Era correto, delicado, tinha esplêndidas relações, e como não se empregava em nada de confessável, resolvera ter gosto. Ter gosto pode ser uma profissão, dada a raridade do gosto." (A.P.J.P)

Cabe salientar que o despeito pela fortuna conseguida através do trabalho, e retratada aqui no âmbito da vida mundana, é destituído do sentimento que leva o dândi a cultivar o lazer intelectual. A opção pela 'Flânerie' e pela ociosidade filosófica de uma personagem como o Barão Belfort quer também manifestar a revolta contra o oportunismo e os apadrinhamentos nas transações da primeira república. Na opinião do Barão Belfort, a fantástica transformação da sociedade brasileira que, depreciando o trabalho honesto, valorizou intermediários, permitiu concessões injustas e troca de favores, só pode ser explicada pela repentina urbanização da cidade. A abertura da Avenida Central, segundo ele, modificou o comportamento da sociedade e a mentalidade em relação ao trabalho:

"A mocidade de antes da Avenida era composta na sua maioria de estudantes alegres e de desocupados. Formado o estudante, ia tratar da vida segundo as suas posses, depois de guardar os versos mais do tempo de menino, a recordação dos amores e a recordação das pandegas. Em regra geral, não havia senão ambições relativas. Com a abertura das avenidas, os apetites, as ambições os vícios já jorraram. Já não há mais rapazes. Há homens que querem furiosamente enriquecer e esses homens são ao mesmo tempo pais e filhos. Faz-se uma sociedade e constituem-se capitais com violência. É uma mistura

convulsionada, em que uns vindo do nada trabalham, exploram, roubam para conquistar com o dinheiro o primeiro lugar ou para pelas posições conquistar o dinheiro..." (A.P.J.P.)

Se a civilização significa progresso e este representa a multiplicação do trabalho, o escritor assume o dandismo como profissão a fim de poder reclamar de todos que escapam à ordem através da negociata. Nesta tarefa de criticar a sociedade, o escritor ataca menos o mendigo, com quem o dândi guarda certa identidade, do que a variedade do mendigo da rua, isto é, o gatuno de salão. A crítica dirigida contra as transações fáceis tem por alvo os mordedores, aqueles que vivem sob o privilégio da propriedade sem ter posse de nada. Neste momento em que o dândi se volta contra as relações de favor, a condição profissional do escritor, permite-lhe denunciar o parasitismo do sistema. O dândi acredita que o trabalho aumenta à proporção que entra trazendo o capital, mas, o que ele vê na realidade é o aumento do dinheiro pela aquiescência geral do roubo. Por isto, reage com força contra a imoralidade, delatando casos típicos de ladroeira e de falta de princípios, como aquele do moço elegante que vive do fato de ser bonito. ("O trabalho e os parasitas", V.V., p.231)

Em princípio o dândi, vivendo sem trabalhar, transforma o ócio numa atividade crítica. Como a ociosidade aristocrática, assumida enquanto sinal de superioridade corre o perigo de cair no tédio e na melancolia, para escapar a este estado de afetamento psíquico o dândi busca preencher o vazio existencial com sensações diversas, ora por meio de perfumes, ora através de drogas, álcool, objetos de arte, paraísos artificiais, e

exotismos de qualquer espécie. Oscar Flores, por exemplo, personagem do conto "A Mais Estranha Moléstia", dedica sua existência a satisfazer os desejos criados pela moléstia que ele descobriu ainda na adolescência. Oscar Flores sofre de um desequilíbrio dos sentidos: o império de um único sentido que submete os demais. Nele o olfato desenvolveu uma sensibilidade requintada fazendo que o mundo lhe chegue através dos cheiros. A hiperacuidade deste sentido desloca a personagem para um mundo de fantasia, torna-o um gozador das essências (ele acredita que as profissões dão certos cheiros às pessoas), e converte a vida numa miragem. (D.N.)

Contudo, o emblema do dândi, assim reproduzido, cai na contradição do modo de produção capitalista porque aqui, para efetuar a sua crítica, o dândi teve que se profissionalizar. Daí, as críticas contra os mordedores e a cavação revelarem a fissura do próprio modelo. O dândi movimenta-se consciente do trabalho remunerado, procurando desmascarar o uso vulgarizado de seu projeto intelectual. Neste sentido, a personagem Jacques Pedreira, que com muito custo consegue se imaginar trabalhando num escritório, dá o contraponto bem sucedido do dândi no perfil de um esteta dos salões. Comportando-se no melhor estilo aristocrático, Jacques pensa no trabalho apenas como meio de multiplicar a elegância e aumentar a vaidade. O trabalho não aponta a solução financeira. Para ele, o negócio, o jogo certo, dá os melhores resultados: vinte contos em troca de uma carta amiga para o ministro da fazenda!

..."É que a sua fraca vontade irritada contra o trabalho

comum, descobria que esse trabalho, mesmo comum, seria um título de elegância no meio por onde andava, um título superior. Chamarem-no de doutor, convencidamente, julgarem-no capaz de uma opinião decisiva, era para envaidecê-lo." (A.P.J.P.)

Ocorre então que, "o ódio ao burguês" aqui expresso pelo Autor tem o sentido primeiro de uma aversão a esta imagem degradada do modelo estetizante que ele adota na pessoa do dândi. É preciso lembrar que o dândi Belfort é quem conduz a consciência dos ricos, numa visita mundana, ao encontro dos trabalhadores que processam o gás da cidade. A idéia de tentar ver de perto como se aproveita o gás que alimenta as luminárias das ruas, de visitar as máquinas e os fornos de alta temperatura, revela para o leitor o instinto satânico do Barão que já havia imaginado tirar dali cenas de Goya. A visão dos operários suados, sujos, cansados, com as faces abrasadas pelo calor do carvão em fogo, tem sobre o Barão o efeito delirante e apoteótico de um belo sonho. Ou seja, o contato com o outro lado do conforto, com a realidade subterrânea do progresso, avalia os custos do luxo conforme as impressões estéticas tiradas da produção. Aos olhos brilhantes do dândi, o trabalho braçal sobre o minério de ferro, todo o desgastante esforço para processar o gás, altera o estado de alma de um simples curioso à procura de sensações, sem que a fúria dos seus comentários chegue a significar um verdadeiro sentimento de indignação com a injustiça social.

Apesar do recorte estetizante destas frases do dândi Belfort, a consciência do escritor quanto a questão do trabalho mostra uma preocupação que não é apenas de cunho retórico. A tematização da atividade produtiva indica por parte de João do Rio uma clareza

maior sobre a condição do intelectual dentro do mercado. Referências à profissionalização da vida literária brasileira apontam sem dúvida a modernidade temática de sua obra. Em pleno processo de reelaboração, que exigia dos escritores um entendimento integral das mudanças conjunturais, a literatura espelha os avanços e recuos de seu pensamento crítico comprometido com a época e com o registro circunstancial.

Neste sentido, na crônica "O dia de um homem em 1920" a projeção de um ser nascido com o progresso desenvolve uma fisionomia caracterizada a partir da seleção de novidades industriais, artefatos técnicos tais como "despertador elétrico", "aerobus", "voz fonográfica", "ascensor", "máquina de contar", "máquina de escrever", "pilulas concentradas de comida", e outras tantas maravilhas, para destacar com isto as expectativas do delírio progressista. A personagem sem nome, aos 30 anos está determinada para a morte, porque a morte é o juízo final de uma vida convulsivamente direcionada pela máquina. Está claro que a máquina é tomada como aliada número um do homem que busca o lucro e o poder. A visão pessimista em relação ao progresso técnico transparece na forma vertiginosa com que os artefatos conduzem a personagem à morte.

A crítica de João do Rio se traduz numa imagem fatalista do progresso conseguida pela identificação da ganância com a figura imaginária deste ser que incorpora a união da psicologia humana à mecânica da máquina. Um ser autômato que representa a engrenagem social disparando o mundo para uma velocidade atroz. Daí a imagem

deste "homem superior", na flor da idade, ser a imagem da própria queda, imagem do homem que despenca junto com todos os signos do progresso:

"É o fim da vida. Tem 30 anos. Mais alguns meses e estalará. É certo. É fatal. A sua fortuna avalia-se numa porção de milhões. Sob os seus pés fracos um Hymalaia de carne e sangue arqueja. Se descansasse? ... Mas não pode. É da engrenagem. Dentro do seu peito estrangulam-se todos os sentimentos." (V.V., p.340)

A associação do progresso técnico à idéia de queda foi estabelecida ainda na Renascença e fundamenta a noção moderna de decadência, como tivemos oportunidade de verificar anteriormente. No entanto, o paralelo desta noção de queda com o motivo do trabalho na sociedade industrializada significa na obra de João do Rio uma renovação no tratamento literário da questão profissional. A atualidade de seus textos se nota na abordagem das formas de trabalho dentro do contexto urbano da sociedade brasileira. Até então, vemos escritores românticos como José de Alencar, por exemplo, tratarem do trabalho escravo e das relações de poder na estrutura agrária. Ou, temos num Machado a tematização das relações de favor e do funcionalismo público tacanho. A rigor, passada a campanha abolicionista e abrandadas as polêmicas republicanas, a mão de obra operária que ia se apilhando na cidade do Rio de Janeiro exigia um ajuste do ponto de vista temático e formal. Novas profissões, novos registros lingüísticos, novas fisionomias reclamavam do escritor um tratamento renovado. Além do que, do ponto de vista profissional, a condição de empregado igualava o escritor ao trabalhador imigrante, ambos disputando um lugar no mercado.

A caracterização monstruosa da máquina, portanto, assinala o ceticismo do escritor, quanto aos benefícios da industrialização. E este olhar crítico aproxima João do Rio por breves momentos da literatura anarquista de um Fábio Luz, que de forma bastante semelhante representa a fábrica como o monstro da cidade (130).

É preciso considerar que uma variante, digamos humanitária, assinala na obra de João do Rio alguns momentos de tendência mais radical. Quando despido das perfumarias do dandismo, o senso de justiça do escritor mostra o lado corajoso de seus textos. A crônica "Os Humildes", em contraste com aquela visita mundana de Barão Belfort à fábrica de gás, serve de amostra destas posições arrojadas. A crônica relata a iniciativa de greve dos operários da Companhia de gás do Rio de Janeiro, greve que deixou a cidade na penumbra e provocou a antipatia da população. O artigo mostra um João do Rio solidário com os operários, o repórter que apóia a greve como forma de contestação e estratégia de luta. Ali João do Rio fala com lucidez sobre a condição oprimida dos trabalhadores e sobre o conflito de classes. Conta casos de exploração, acentua o sofrimento que a civilização e o conforto geram nos desprivilegiados.

"A greve! A greve é ainda uma anomalia entre nós, quando a exploração do capital é um fato tão negro como na Europa. Mas é que lá os humildes começam a se reconhecer e aqui eles ainda são tão pobres, tão tímidos, carne de bucha da sociedade, tão ignorantes dela que se ignoram quase totalmente a eles mesmos".
(CIN, p.193)

Estes rasgos de clarividência fazem de João do Rio um "radical de ocasião", para usar a expressão de A. Cândido. A radicalidade

circunstancial ilustrada no testemunho da greve do gás, expõe a contradição em que se via o intelectual do início deste século. João do Rio, homem com circulação livre entre a elite econômica do país, recebe o patrocínio fácil dos homens de escol. O jornalista por isto tem o compromisso de dizer a verdade dos salões. Agregado aos ilustrados, assume o papel de porta-voz dos leitores. Mais além, fica de guardião dos valores burgueses. Contudo, o patronato das artes não elimina o dilema, e o escritor toca na situação miserável do povo. Diante da miséria ele manifesta o pendor socialista e as simpatias com o ideário anarquista, aproximando sua literatura à dos escritores revolucionários. Apesar da semelhança destas imagens, sem nenhum compromisso com a causa revolucionária, João do Rio ajusta seu discurso à ordem burguesa. Para fazer passar a revolta, na maioria dos textos, ele lança mão do sarcasmo do dândi. Isto porque o dândi, produz a si mesmo, ele não tem patrão. Com a liberdade emprestada, o escritor faz do dandismo o seu engajamento político, ou seja, a participação está encoberta na criação de uma marginalidade própria.

Dentro desta trajetória da literatura urbana é válido traçar certo paralelismo entre a obra de João do Rio e a produção contemporânea de Lima Barreto que da mesma maneira tentou retratar o dilema do intelectual profissionalizado. Vista através da reflexão do narrador Augusto Machado, a vida de Gonzaga de Sá, por exemplo, transcreve a revolta intelectual do escritor mulato afastado do ideário estético do dandismo. O Gonzaga de Lima Barreto é a figura do ressentido cujo sofrimento se torna a

razão de existir num mundo que ele desgosta. O sofrimento vem de se saber desajustado, vem ilustrar os males da consciência que corroem os pensamentos:

"Porque não sou assim como aquele barrigudo senhor, inconscientemente animalesco que não pensa nos fins, nas restrições e nas limitações? Longe de me confortar a educação que recebi só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado, dando-me ódios e, talvez despeitos" (131).

Filho de general titular do Império, Gonzaga de Sá teve uma sólida educação e cresceu cercado de rígidos princípios. Apesar de negro, descende da nobreza, levando no sobrenome a marca familiar da fidalguia fundadora da cidade do Rio. Sá, bacharel em letras, tem como o dândi o apreço pela instrução. Isto nele é tão forte que permite o desprezo pelos "doutores da roça", como chama todos aqueles sujeitos às solenidades, cobertos por pistolões e conduzidos por uma série de hipocrisias. Para evitar estes aborrecimentos Gonzaga não quis ser doutor. Despreocupado da notoriedade, foi empregado assíduo na função de oficial da secretaria de cultos.

A febre de conhecimento que animava sua vida fez que descuidasse do amor. Não foi casado, "esqueceu-se disso." Em compensação, conhecia a psicologia clássica e a metafísica. Era desenhista sem que ninguém o soubesse e assinava revistas estrangeiras tais como *Mercur*, *Revue des Deux Mondes*, *Figaro*, além de publicações filosóficas. Pois foi a curiosidade intelectual que o manteve concentrado em leituras árduas nas quais realimentava o ceticismo e afinava a ironia contra a ignorância dos burocratas.

Fruto da geração polêmica dos republicanos, a personagem criada por Lima Barreto, ao contrário do dândi brasileiro concebido por João do Rio, nasce sob o signo do sofrimento edificante. Nele o sofrimento parece transformar a revolta intelectual em ritual de purificação. O velho funcionário público, Gonzaga de Sá, acha mesmo que os Cafés eram necessários naquele momento para a revelação dos reformadores obscuros. No Café todos eram pretensos reformadores da moral e da literatura, homens como ele sofrendo por causa do gênio.

Exatamente deste sofrimento nasce a utopia dos dias de Bem e germina a desconfiança do progresso que encaminha Gonzaga de Sá ao passeio pela cidade. Ele é levado a buscar a fisionomia antiga, a estampa de um tempo que já não é, mas do qual ficou a nostalgia. Como o "flâneur" de João do Rio, ele contempla os velhos sobrados e as sacadas das ruas do centro. Do mesmo modo que sai para visitar as casas escondidas nos arrabaldes. Por toda a parte, a qualquer hora da noite, lá está Gonzaga negando o progresso e vivendo da saudade. "Ia em procura de sobrados, das sacadas, dos telhados para que à vista deles não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas cousas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida."

Movido por este saudasismo sem conforto, Gonzaga apresenta a mesma faculdade de locomoção que tem o esteta de João do Rio. Nele, porém, o passeio revela os flagantes da própria marginalização do escritor que se negou a aceitar a condição de

repórter da burguesia. A mobilidade do 'flâneur' de Lima Barreto acompanha o isolamento cultivado pelos seres de boas luzes. Apenas que sem o afetamento do estilo decadentista, esta movimentação em vez de registrar a solidão refinada do esteta, mostra a trajetória solitária do espelhamento nos párias. O protagonista de Lima Barreto identifica o olhar do vagabundo lançado contra o dândi dos salões. Nele o 'flâneur' observa de longe a artificialidade burguesa marcando sua distância da vida mundana. Gonzaga de Sá representa a melhor imagem do auto-exílio imposto ao escritor que odiando a aristocracia brasileira, a "fina-flor" de Petrópolis, encontra sentido no silêncio dos operários que vivem "sob o arguillão dos deveres" (132).

Assim, a insatisfação e a angústia de conviver com a escrita apressada dos jornais e com os interesses políticos da gente provinciana acabou fecundando a obra de Lima Barreto com o sarcasmo e a desconfiança. Descontente talvez mais fortemente com os arrivismos da gente ilustrada, ele cai num tipo de niilismo intelectual que, além de reforçar suas acusações contra a discriminação, excluem sua obra do projeto de civilização seguido pela elite do país.

Agora, no caso de João do Rio, pago para dizer a verdade, o que ele faz ver, pelo recurso ao dandismo, é a contradição do sistema através do ócio remunerado. Pela voz do dândi, o escritor tenta escapar ao dilema da arte mercadoria, criando a ilusão do assistemático a partir da defesa da inutilidade. Longe da ingenuidade de que o acusam, ele demonstra uma capacidade singular de infiltração discursiva cujo ranço burguês, antes de

ser um defeito, constata que a ideologia também se fragmenta. O escritor cria sua fisionomia destas fraturas expostas. Ora maldito, ora privilegiado, o seu perfil dá ao Brasil características picarescas. Um pouco malandro, um pouco burguês, às vezes ingênuo, outras vezes sagaz, o dandismo refinado que João do Rio recriou aqui mostra um tique de personagem bufona divertindo as platéias. Não é exagero pensar que o escritor cria, no limite, a imagem de um palhaço da aristocracia, imagem, aliás, que Oswald encarnaria pouco depois com sua ironia mordaz para tentar uma ruptura definitiva com o público burguês. Por tudo isto, o inconformismo intelectual de João do Rio está todo programado nos pequenos gestos e nas atitudes que o dândi manifesta quando trasladado para os trópicos onde o apelo para a sobrevivência lhe confere atributos circunstanciais.

A pequena amorosa

A facilidade com que João do Rio transforma sua ocupação profissional numa forma de lazer certamente provém da deterioração do conceito de trabalho, como acabamos de notar. A inversão que faz do lazer uma atividade profissional, em parte, decorre do fato de que na ordem capitalista qualquer ocupação uma vez que reverta o tempo despendido em valor monetário pode ser considerada uma atividade produtiva.

O lucro garante o sentido profissional da atividade humana. Neste particular, a oposição rebelde de João do Rio, expressa no princípio de inutilidade divulgado pelo dândi, tem por cobertura

a remuneração da ociosidade do escritor. Logo, o que estamos tratando de definir é o caráter profissional do dandismo brasileiro cujo resultado é o movimento remunerado de emblemas.

Por conta disso, a contrapartida deste modelo fiel ao ideário estético se encontra na personagem Jacques Pedreira, um tipo que mantém o ócio por meio de jogadas oportunistas. Jacques vive tentando ganhar a qualquer custo. Arma negócios, trava bons contatos e chega a dizer aos amigos que vai sair para "trabalhar o seu 'flirt' com a filha do consul do Colorado...". Sob este prisma, as atividades de personagens como Jacques Pedreira mostram que a vida resulta fútil em qualquer circunstância. "Tudo na vida é esporte", Jacques declara. Ele dedica todo seu tempo a apostar em corridas no Jockey Club e a arriscar o 'flirt' das mulheres, porque o amor, segundo ele entende, gera dividendos além de ser o "único esporte que não aborrece."

Tal como Jacques, as personagens do romance C.E.C. gostam de jogar: apostam na roleta e no casamento, pensando em resolver os problemas financeiros. Esse interesse pelo esporte também é manifesto no conto "Cleópatra" em que a protagonista, uma mulher exótica e elegante, apaixona-se loucamente por um rapaz bem feito de corpo, que nada e luta Jiu-Jitsu (A.M.E.). O mesmo pode-se dizer quanto às crônicas de PALL MALL onde existem vários relatos sobre o esporte da moda: o FOOTBALL. Principalmente, referências sobre a inauguração do campo do Flamengo.

Numa destas crônicas, Godofredo de Alencar de tão entusiasmado chega ao ponto de ver no homem moderno, este que gosta de

automobilismo e de esportes, a herança dos versos do poeta grego Píndaro. Mais que isto, no pensamento de Godofredo o 'foot-ball', além de ser uma modalidade esportiva moderna, "é o formador da unidade americana." Godofredo assiste a uma partida no campo do Flamengo e vê reunidos num espetáculo único, jovens brasileiros e argentinos de "músculos de aço." O futebol cria os heróis de uma multidão que os aclama para a vitória e admira lhes a força. Verdadeiros lutadores da pátria, os jogadores parecem, na visão de Godofredo, hábeis guerreiros do renascimento americano. Não resistindo ao espetáculo, ele comenta:

"Qual é a preocupação da terra culta hoje em dia? Os jogos, os MATCHS de todos os SPORT imagináveis. As grandes idéias, os grandes problemas de arte, de ciência ou de sociologia, são a preocupação de pequenas camadas, mas a atuação geral é o sport, é o MATCH. A multidão quer ver a luta." (PALL MALL, p.241)

O entusiasmo geral pelo esporte, que Godofredo menciona, afina a classe alta com o espírito ativo e dinâmico dos movimentos de vanguarda europeus. Ou seja, o prazer no jogo e o fascínio pelas aventuras, entrando nos textos como característica psicológica das personagens, marca a gratuidade enquanto traço determinante de suas ações. O ato gratuito, observado no comportamento dos elegantes, se deve à assimilação do ativismo agitador da Avant-Gard para quem a exaltação esportiva definia um aspecto do dinamismo psicológico também entendido conceitualmente como aventura. Paralelamente, a exaltação da máquina - automóvel, trens, aviões - configurava o culto ao dinamismo físico cuja resultante em termos estéticos na linha de um Marinetti, seria a concepção da arte reduzida à sensação ou à emoção da velocidade.

O ativismo vanguardista, definindo novas atitudes em relação à vida, transpassava o limite da própria arte. Porque, em parte, o movimento de vanguarda se formou objetivando derrubar obstáculos sociais, agitando contra algum alvo específico. As atitudes de revolta e antagonismo em relação a tudo o que fosse tradicional e à sociedade burguesa num sentido mais extenso, representam o aspecto predominante na formação das vanguardas. O artista manifestava sua revolta trocando, por exemplo, a família pelo "milieu" e se cercava de um exclusivismo contrário aos princípios democráticos. De tal modo que excluído das relações sociais e do conflito de classes restava-lhe a opção pelo dandismo e pela boêmia. Assim, o inconformismo tomava a forma de rebeldia, subvertendo normas e convenções, aliás, basta citar o caso do tão falado "green carnation" de Oscar Wilde. Em resumo, o ativismo e o antagonismo, conforme demonstra o estudo de Renato Poggioli, representam a ideologia que perpassa a 'Avant-Gard', e constituem a lógica do movimento, estabelecendo seus métodos e finalidades por meio de manifestos, programas, teorias e até mesmo poses (133).

Ora, vemos que uma atitude voluntária de 'déclassement' por parte das vanguardas é assimilada aqui como um traço de comportamento da elite entusiasmada pelo esporte. O gesto de fascinação pelo brilho das vanguardas indica na obra de João do Rio o sistema de leitura em que o escritor mal compreende o modelo que toma, trazendo a ideologia como um simples dado de constatação, lembro a expressão de Roberto Schwarz.

Tanto é assim que o esporte representa simultaneamente a decadência e o esplendor da elite. Motivo de vício e de força, o jogo simboliza, para efeito de domínio, o poder pela força, a grandeza de um país jovem e guerreiro reconhecido pelos seus dirigentes (134). Para efeito de crítica, a crítica em relação à burguesia, aquilo que seria o vício do jogo mostrado através da gratuidade das ações, surge sempre na voz do dândi. Quando se trata de comentar a falta de moral ou a especulação econômica, a desfaçatez do dândi, brinca com a crise e, no limite, reduz o que seria uma crítica ideológica à pura blague.

"Tudo na vida é sport. O maior sportman de todos os tempos foi positivamente Deus, nosso Senhor. Este cavaleiro, predestinado de fato, venceu todas as performances e todos os 'handicaps', e, segundo observações inteligentes, foi o inventor do "puzzle" na organização do caos." (A.P.J.P., p.196)

Portanto, colocada nestes termos, entre o esporte e o jogo, a vida no âmbito da sociedade mundana oferece poucas soluções. Conforme João do Rio apresenta, a vida pára nas mãos das personagens que, sem alternativa, segundo as performances individuais, apostam seus destinos lotericamente. A gratuidade das ações, neste sentido, ao contrário da motivação ideológica vista no Avant-Gard, acaba reforçando a própria alienação. Então, o quadro geral de modernidade temática deve ser pensado para além das idéias expostas e do tom blasé com que o dândi fala. No destino lançado à sorte, logo, alienado de qualquer sentido profundo, está montada a armadilha da obra toda, que lança ao vento a perspectiva de mudança porque se alimenta da repetição oca e faz uma ideologia de segundo grau.

Compreende-se, desta maneira, que o dandismo tenha preenchido o vazio ideológico com a inserção dos gestos, das poses e das atitudes num circuito estético que dá sentido à vida mundana. Logo, as ações narradas precisam ser avaliadas segundo o efeito que alcançam. Porque, na lógica do raciocínio, os gestos depreendidos pelas personagens têm seu conteúdo restrito a um rol de ações motivadas. Para entender as ações é necessário ver no efeito atingido o objetivo da iniciativa, e ao mesmo tempo, a sua justificativa. Assim, ficará claro que no exibicionismo do dândi o Autor encontrou uma fonte de gestos motivados de onde o sentido heróico da existência prometia renascer.

Para o dândi, uma expressão premeditada ou um gesto calculado dão conteúdo à vida de acordo com a intensidade na qual se fazem perceber. Um fato que merece ser notado é que a sinceridade de suas ações se torna inquestionável, uma vez que a frieza emocional tem sempre por contra-argumento convincente o gesto visivelmente depreendido.

O dândi pode se resignar ao sentimento amoroso porque supre a carência afetiva com as idéias estéticas que o orientam. O modelo contribui ainda para que ele tenha uma solução adequada para cada situação. Tendo o conhecimento prévio das coisas da vida, até a eventual inconveniência no seu comportamento faz parte de uma estratégia pré-definida pela arte.

Quanto a esta característica emocional do dândi, Olga Luz, personagem de C.E.C., reproduz numa das epístolas o diálogo com

seu pretendente Olivério cuja fala ilustra o raciocínio matemático do comportamento. Para Olivério, distante dos ímpetos do coração, o raciocínio lógico de certo tem a vantagem de reverter um gesto mecanicamente lírico numa grande empreitada. Nele, o impulso emocional vem antes caracterizar um instinto de sobrevivência financeira. O dilaceramento emocional da personagem se explica simplesmente pelo esforço de combater a falência econômica através de um bom casamento:

"- É horrível o que o senhor me diz.

- Procedo assim para que aos olhos dessa sociedade frívola a nossa curta aproximação não pareça mais do que um começo de "flirt" entre uma menina com juízo e um rapaz sem juízo algum. Quer tomar um copo de leite? Aquela frieza, aquele raciocínio, aquela terrível lógica! Recusei o leite com um gosto. Voltamos aos cavalos. Mas, quando ele pegou na minha mão para ajudar-me a montar, olhei-lhe o rosto. Dos olhos as lágrimas corriam." (C.E.C.)

O raciocínio e a frieza das iniciativas premeditadas conferem a liberdade da personagem que se desprende da norma por breves momentos. Inatingida pela emoção, a personagem aqui recebe os traços do dândi que segue o princípio da superioridade mostrando-se intocável. Nada de tristezas, nenhum sofrimento comum aos homens. O dândi, na realidade, racionaliza o dilema de viver num meio atrasado. Ao privar as personagens de toda espécie de comoção, João do Rio atribui características de insensibilidade típicas do dândi a um comportamento oportunista. Assim ele parece estar traçando nestas pessoas a sua fisionomia intelectual basicamente apoiada na racionalidade do anti-herói. Esta fisionomia fica mais clara na pessoa do Barão Belfort cuja voz evidencia a vertente racionalista nos seguintes termos:

"Já viu você desastre maior do que uma pessoa que tem amor por outra? Quando não é a desgraça de ambos é pelo menos o desastre de um." (A B. Mme. V, p.186) (135).

A indisponibilidade para o amor, que de certa maneira dá a fisionomia intelectual do dândi, determina também o perfil da heroína que o acompanha. A imagem de mulher fatal, contracenando com a racionalidade masculina, aparece como símbolo da perda desta capacidade de amar. Baudelaire que identificou no dândi a imagem do poeta moderno, recriou na "femme damnée" a tradição da mulher fatal. Baudelaire celebrou a vitória simbólica da mulher artificial sobre a natureza de seu sexo. A mulher fatal, o reverso da heroína romântica, a partir de Baudelaire se transforma na expressão do inatural (136). Ela passa a encarnar a vitória do impulso destrutivo sobre o instinto de procriação. E a mulher moderna não é outra senão aquela que Baudelaire representou em "Les Metamorphoses du Vampire". Uma contra-imagem da mulher ideal dos românticos, esta mulher moderna é livre e ativa, muitas vezes violenta como o vampiro. Insubmissa, a mulher fatal dá corpo à contradição do triunfo econômico do homem e da sociedade artificial, porque ao seu lado o homem se fragiliza (137).

Na maioria das vezes a mulher fatal aparece sob a imagem do vampiro ou da esfinge. Figuras que diminuem o caráter humano das personagens. As mulheres, pelo contrário, são vistas como figuras essencialmente sado-masoquistas descaracterizadas enquanto seres psicologicamente sensíveis. São personagens regidas pela lógica da impulsão, do inesperado, geralmente mostrando no comportamento

uma perversidade com relação ao homem. O comportamento agressivo, sugerido pela imagem vampíresca, também acentua o mistério em torno da psicologia feminina que atualiza a ruptura com a sociedade porque rompe com as restrições morais impostas à representação da mulher.

João do Rio concebeu uma série dessas mulheres impulsivas, principalmente no amor. Margaret Pontes, a "linda escandalosa", é uma delas, retratada no conto "Exaltação." A linda Margaret, apaixonada por um estudante de medicina, quebra as normas sociais fugindo do Rio com seu amante. Situada dentro de um transatlântico em Santos, a narrativa da fuga heróica de Margaret constrói para ela uma imagem de fatalidade amorosa que responde pelo "horror às hipocrisias." Segundo o argumento de Margaret, a aventura amorosa é um desses "heroísmos silenciosos, que transfiguram os entes." No caso, é mesmo a aventura heróica do amor que cria o perfil misterioso e original de Margaret:

- "- As mulheres são esfinges...
- Porque os homens não compreendem o que elas são: a exaltação amante diante de tudo quanto é nobre e bom." (A.M.E. p.159)

Mário Praz considerou que no processo de construção da imagem fatal da mulher houve de início uma tendência no sentido de preservar a psicologia romântica como ocorreu com Rosalba em *Les Diaboliques* de Barbey D'Aurevilly, com Cléopatre em *Une Nuit de Cléopatre* de Gauthier, e com Salambô de Flaubert (138). Mas, mulheres como Clara em *Le Jardin de Supplices* de Mirabeau são consideradas heroínas essencialmente decadentes por seus traços

sado-masoquistas diretamente relacionados com a tematização da morte (139).

É costume considerar A Rebours o livro responsável pelo estabelecimento da imagem decadentista da mulher fatal. Huysmans teria divulgado o perfil fatalista quando descreveu minuciosamente a pintura de Moreau. O quadro de Moreau é uma representação de Salomé dançando de forma sensual diante de Herodes (140). E de fato, Salomé se torna importante como imagem pictórica da mulher fatal a partir das descrições de Huysmans muito embora a tradição iconográfica renascentista da mesma narrativa bíblica já tivesse sido utilizada na Inglaterra por Browning. O poeta inglês retomou a narrativa com o intuito de expressar o conflito entre a arte moral e a beleza estética. Este na verdade foi o dilema que o século XIX procurou resolver criando diferentes versões da beleza feminina (141).

Também na Inglaterra, Oscar Wilde tendo recebido influências de Baudelaire, Mallarmé, Huysmans e outros artistas decadentistas, procurou derivar um prazer estético da beleza diabólica da mulher (142). Oscar Wilde criou uma das melhores adaptações literárias do episódio bíblico onde desenvolveu a temática da sensualidade fatal. Em Salomé, este tema caro ao decadentismo evolui seguindo a caracterização diabólica da personagem. Na personagem Salomé o sexo e o sadismo representam a manifestação da perda de convicções espirituais, perda que elimina as limitações morais do esteticismo inglês.

Interessante repensar a partir destes dados a presença do dândi

ao lado das mulheres que João do Rio projetou para contracenar no cenário artificial da civilização brasileira. O velho barão, na crônica "Gente de Music-Hall", determinado pela atração decadentista por mulheres da noite, é visto na intimidade com uma dançarina de cassino. No "Music-Hall", o velho Belfort acompanhado do Conde Sabiani, com quem divide o camarote da frente, admira a graça e a sensualidade de uma crioula da jamaica que se auto-entitulava princesa Verônica. Depois do número exótico de dança, que fazia vibrar a multidão do local, o velho dândi cita Baudelaire e sussurra frases de admiração:

"Como ela dança! A dança é tudo, é o desejo, a súplica, a raiva, a loucura... Ela dança como uma sacerdotisa, como uma estrela perdida nas nuvens (...). Ao vê-la recorda a gente Salomé diante de Herodes, dançando a dança dos sete véus para obter a cabeça de São João, diante desse ondear de vida que no ar se desfaz em sensualidades, sonha-se o tetrarca de Wilde, ébrio de amor. "Salomé! Salomé! Os teus pés, a dançar, são como as rosas brancas que dançam sobre as árvores!" ("Gente de Music-Hall", CIN, p.06)

O outro dândi de João do Rio, Godofredo de Alencar, na crônica "Opiniões de Salomé" idealiza um encontro íntimo com a própria princesa Salomé. Mais ousado, ele imagina um diálogo com uma dançarina moderna que dança com ele numa elegante casa de pasto no Rio de Janeiro. Neste encontro a ignorância absoluta de Salomé a respeito do passado de sua legenda abre um espaço no diálogo para que Godofredo observe a decadência e a inferioridade das danças modernas, tais como o maxixe, o tango e o 'onestep', todas danças de par. De acordo com Godofredo, a dança é a lembrança do paraíso, "é o poema da mulher, é a purificação sensual da cadência, é o meneio da volúpia prometendo é o arcepio do tigre e

ruflo de asa de pombas, incensário celeste, todas as perversidades." Ele acredita que a figura de Salomé, representando a serpente, o apetite da perdição, está em todas as mulheres e todas estão nela. (C.F.G.A., p.149)

Mais que isto, é preciso rever estas duas facetas complementares do dândi, o velho Barão e Godofredo, juntas no episódio narrado no conto "Crêssida". Os dois amigos reunidos no salão de um hotel da cidade ouvem depois do jantar a história de Alexandre que estava abatido pela paixão não correspondida de uma mulher que ele conhecera por telefone. Ao final da história rememorada todos à mesa concluem que a menina de Alexandre era a mesma que falava ao telefone com Hortêncio, o outro rapaz presente. A conclusão veio depois de Hortêncio contar a sua experiência frustrada com a moça que ele julgara ter sido Salomé por sua inocência perversa e pela ingenuidade sexual de seus gestos. Desde o início, Belfort e Godofredo, dois ouvintes atentos das agruras do amor, comentam a insensibilidade feminina perante a paixão masculina e assim justificam a insinceridade dos casamentos.

- "- O pobre Alexandre! Como tudo isso é banal, romanesco e triste!
- A culpa é aliás dele ... sentenciou Godofredo.
- Por que?
- Porque levou tempo sem se decidir. O ideal da menina é casar. Qual o casamento por amor? Em geral, os casamentos por amor nunca se realizam. As meninas foram educadas para aceitar um marido, quando o marido aparece." (A.M.E., p.14)

Vemos que a descrença do dândi no amor é responsável pela imagem perversa das personagens femininas, não raro associadas a Salomé. A sensualidade perversa da mulher aparece na frieza com que ela

subjulga a personagem masculina. O homem se fragiliza por causa do amor e se perde no sofrimento que a mulher fatal ignora. Porém, muitas vezes a sensualidade feminina tem um caráter homossexual. A tendência neste sentido dá os traços andrógenos às personagens femininas. Já notamos que a tematização do lesbianismo faz parte da caracterização antinatural na literatura decadentista. O perfil desviante da sexualidade feminina está incluído na busca temática e mais precisamente se situa na retratação das mulheres da noite, dançarinas, cantoras, atrizes, figuras de 'Music-Hall' (143). Quer dizer, a imagem de mulher fatal, apesar de estimulada pelo comportamento obsessivo de Salomé, foi se compondo também a partir da indefinição pelo amor masculino.

Não causa surpresa, portanto, que o Barão Belfort esteja a par dos acontecimentos trágicos de uma pensão bem freqüentada do Catete onde a jovem Elsa d'Aragon, lançada recentemente por um 'manager de Music-Hall', é morta pela amante Elisa. Elisa, ele conta, prestava pequenos serviços aos fregueses, tinha um corpo de andrógeno, era unissexual e viciada em éter. A amante Elsa, por seu lado, "era gênero Nature. Ancas largas, pele sensível, animal sem vícios." Na opinião do velho dândi, a morte horrível de Elsa é uma história interessante de psicologia feminina tirada de um meio artificial em que "a gargalhada, o champagne, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações." Pois bem, frio no seu raciocínio, o velho André Belfort dá conselhos à pobre Elsa, acompanha as tentativas ardentes de Elisa que morde raivosamente o pescoço da rapariga à

mesa de jantar, e afinal, vai ao quarto onde as duas se debateram vítimas do amor, a fim de observar o cadáver decomposto da pequena. A curiosidade do Barão não surpreende porque ela se explica no interesse do dândi pelos paroxismos da vida moderna. Na perspectiva do dandismo, a vida moderna, melhor se revela na imagem das 'cocottes'. Estas mulheres artificialmente enfeitadas, nas palavras do velho barão, são "fantoques lantejoulados", seres despojados de sentimento mas cobertos de um brilho que fascina.

"Uma paixão de cocotte é sempre caricatural, é sempre para além do natural, do verdadeiro, e sua pobre vida, tenha ela centenas de contos ou viva sem um real pelas bodegas reais, é sempre uma hipótese falsificada de vida, uma espécie de 'fjord' num copo d'água, à luz elétrica." (D.N., p.31)

No que toca ao relacionamento do dândi com as mulheres é preciso lembrar do episódio narrado em A.P.J.P., episódio que diz respeito ao encontro de Jacques com sua amante. O jovem protagonista, após testemunhar o acidente fatal do amigo Jorge, que participava de uma corrida automobilística, num ímpeto de agressividade descontrolada se lança contra a pequena amorosa. Num gesto de revolta com a morte do amigo, Jacques encontra com sua amante e dá-lhe uma "surra na qual esmurra-lhe com fúria a cabeça apertando-lhe o pescoço." O comportamento inesperado e pouco comedido do rapaz elegante, insurgindo-se contra a amante, vem acrescentar às personagens motivadas, segundo as perspectiva do dândi, uma faceta até aqui não comentada: o temperamento agressivo.

Através deste episódio de Jacques Pedreira, é relativamente fácil verificar que o gesto lírico se justapõe às atitudes

impetuosamente agressivas para criar o efeito destrutivo. A compulsividade das ações é fruto do impulso mecanicamente criado, que quer sugerir a perversidade repetitiva da personagem, por este motivo também chamada "boneco de mola". A repetição implícita no mecanismo do boneco indica a desumanização da existência de Jacques. Desumanização proveniente de seu comportamento nas questões de amor e de dinheiro, ou seja, significativa de uma atitude de classe que João do Rio deseja criticar. O teor mecânico do gesto se sustenta no esvaziamento do sentido lírico do amor romântico. Em função deste as mulheres ganham características fatalmente agressivas, e o dândi ironiza a paixão.

Em outras palavras, enquanto Jacques se mostra impetuoso, as atitudes do Barão Belfort visam a assegurar o declínio da razão romântica, e justificar a necessidade do novo método literário para representar os sentimentos. Está claro que tudo ocorre ao redor das mulheres porque teoricamente o dândi nos trópicos tenta escapar do amor para que não reste dúvida alguma sobre a sua carência em fazer um contrato de casamento pelo qual, por ventura, ficasse patente o patrocínio das artes. Assim, o enredo de "A noiva do som" trata exatamente do relato feito pelo Barão sobre a morte da última moça romântica cujo enterro causara-lhe certa tristeza.

- "- O Barão está triste
- Pois se venho de acompanhar um enterro.
- Triste por isso? O Barão, o homem sem emoções, triste porque acaba de fazer a coisa mais banal desta vida, entre pessoas de sociedade!
- Não é propriamente por isso. Estou triste porque

vi enterrar a última mocinha romântica deste agudo começo de século. Se lhes contasse a história da pobre Carlota Paes, ficavam para aí todos a chorar, antes de tudo, nesta hora agradável, nunca me perdoariam ter envermelhecido os lindos olhos Mme Werneck." (D.N., p.103)

Ao acompanhar o enterro da jovem apaixonada, André Belfort certifica a inviabilidade da paixão no mundo moderno. Mas se o dândi não ama, em compensação, imagina tudo que o amor pode oferecer. Ele vibra os nervos, treme o coração e cria a beleza da conquista por meio da sua força cerebral. O dândi inventa, com auxílio desta absoluta intelectualização da vida, a forma perfeita do amor. Aquela em que ele não sofre porque de fato não vive. Lembrando as excentricidades de Des Esseintes, o protagonista do conto "A Maior Paixão" afirma que a única maneira do amor se realizar de forma menos trivial é na imaginação. A personagem principal conta sua mais profunda paixão, que, na realidade, se resumiu numa conquista imaginária da nova vizinha de janela. (L.M.E.)

Ora, enquanto o dândi se resigna ao contato direto com as mulheres vivendo suas experiências amorosas apenas no plano intelectual (memórias, relatos), uma personagem como Jacques Pedreira ainda na juventude começa a manifestar tendência perversa no amor. Quando moço, numa primeira experiência com mulheres, Jacques vive dentro do automóvel o impulso de agressividade que cresceria mais tarde, tornando-o um boneco mecânico. A cena íntima dentro do carro confirma o descontrole emocional de Jacques caracterizando na ação da personagem um procedimento técnico do Autor para desmascarar a pose 'snob'.

"Jacques tirou o alfinete da gravata. O automóvel dava solavancos. Passou-o a Alice apertando-lhe os dedos.

- Tenha modos. Deixe de brincadeira

- Está enganada.

Mas viu que Alice se recostava e, pegando o alfinete pela ponta, roçava a prola na face, nos lábios, no pescoço, pelas pálpebras, vagarosamente, como afastada do mundo, as narinas palpitando. Passou a mão na almofada e encontrou uma outra mão gelada, que tremia. O silêncio caíra de chofre." (A.P.J.P. p.78)

O procedimento baseado no motivo do alfinete é retomado no conto "Dentro da Noite", o primeiro texto do volume que tem o mesmo título. Ali, Rodolfo Queiróz exibe uma atitude semelhante em relação à noiva Clotilde. Rodolfo, um homem regular, ia se casar com Clotilde até o dia em que ao vê-la de braços nus no baile da família Praxedes, teve estremecimentos e uma vontade irresistível de fazê-la sofrer. De início o desejo se instalou na vontade de bater-lhe brutalmente para depois se manifestar na vontade de espetar longos alfinetes na carne da moça. Tomando proporções de uma moléstia incurável, o instinto sádico de Rodolfo leva-o a costurar os braços de Clotilde com sucessivas picadas. A família, alarmada pela empregada, que descobriu as marcas no braço da moça, desfez o casamento. Rompido o compromisso, Rodolfo sente-se transformado num outro homem e percorre lugares de má-fama onde investe contra mulheres desconhecidas enterrando-lhes o alfinete inesperadamente.

Quando menos se espera, um gesto de agressão irrompe nas personagens, registrando o sadismo como traço psicológico. Conforme deixamos assinalado, muito embora a opção do dândi seja pelo não envolvimento com as mulheres, a personagem que representa este ponto de vista está sempre presente na hora que

as ações violentas ocorrem. Ele participa das aventuras perigosas do amor como testemunho casual da perversidade dos companheiros. É preciso lembrar que as cenas de perversidade existentes nas obras decadentistas em geral servem de estímulo para a força fantasista do esteta. Pelo que verificamos anteriormente, Des Esseintes deriva seu prazer estético dos objetos com alto poder de sugestão e dos próprios delírios que tomam conta de seu intelecto. O esteticismo reside justamente no reaproveitamento das obras de arte num caso, e dos sonhos no outro. No Brasil, o prazer estético alcançado pelo dândi difere num ponto fundamental. Aqui a personagem se satisfaz com a observação da crueldade de seus pares. João do Rio adapta o esteticismo e exhibe, em vez de objetos de arte, uma ação perversa instalada nos homens de boa aparência. As narrativas focalizam a crueldade da gente bem posicionada porque desta crueldade o dândi faz sua exposição do mal. Entretanto, nos trópicos, a maldade deixa de ter o sentido poético dado por Baudelaire, ou seja, perde o caráter universal, para se tornar especificamente uma marca de classe. A maldade representada por João do Rio, em termos de sadismo e crueldade das personagens como Rodolfo e Jacques Pedreira, identifica uma atitude perversa da elite. O esteticismo compõe o relato sobretudo a partir de episódios pitorescos da alta burguesia. Desse modo, o prazer que o dândi sente quando conta um acontecimento destes dá ao esteticismo o sentido crítico do literato. Mas, o relato também distancia a personagem dos fatos porque o dândi se torna uma espécie de espectador neutro. O afastamento conseguido através do prazer exclui o dândi da

exploração, ficando como um sinal da consciência de classe do escritor.

Isto é sugerido pelo episódio narrado no romance *C.E.C.* em que famílias em férias na cidade de Poços de Caldas, reunidas no Café Teatro Politheana, assistem a fitas de cinema e pequenas representações. A ação violenta vista nas cenas íntimas de casal agora, em dimensões maiores, aparece transferida para o centro do palco. Na boca do palco, os atores de segunda categoria expõem a vida como um espetáculo de crueldades. Pela visão de Theodomiro, o neurastênico visitante da estação de cura, uma série de pequenos atos pontuam para o leitor o sacrifício ritualístico da sobrevivência. As cenas dramáticas que a platéia burguesa observa à distância, e Theodomiro assiste de dentro do camarote, levam a crueldade para o âmbito dos desfavorecidos.

"Havia um faquir, um homem magro e pálido, que apareceu embrulhado numa cambaia amarela, fez pequena fala incompreensível e, saindo da cambaia, apareceu nu, apenas com um curto calção. Logo do bastidor surgiu um ser semelhante aos corriços ribeirinhos, que trazia uma verdadeira cutelaria. O faquir, o olho melancólico apalpou os músculos na face e devagar enterrou por eles um punhal. Com o punhal nas bochechas veio até a boca de cena. Ninguém aplaudiu. Desconfiando do agrado, o infeliz fez o singular canço humano de trazer-lhe uma espada, consultou longamente os músculos da perna e enterrou por ali a espada. Um sentimento de opressão mantinha o silêncio da platéia. Então, tristíssimo, o faquir tomou um facalhão, enquanto o canço tomava de um martelo e com a lâmina no ventre, mandou martelar. O sangue espirrou." (*C.E.C.*, p.150)

O sacrifício do faquir acaba por revelar o dilema de João do Rio que ora apresenta a crueldade gratuita dos elegantes e ora confronta a sensibilidade neurastênica com a violência causada pela realidade da fome. Destes rápidos momentos nos quais a vida

escapa em 'flashes' para a linha de frente da cena, como um espetáculo à parte, extraímos a contradição da voz narrativa. De episódios assim pontuamos os lugares de onde a perspectiva estetizante parte para descrever a atuação das personagens. O ponto de vista do dândi, ensaiando uma voz de revolta emite o grito desconsolado de João do Rio, que paira sobre a encruzilhada: de um lado a futilidade, de outro o abismo.

No plano textual a revolta ecoa na voz das personagens na cola de quem o narrador se transporta para o local das ações. No conto "Emoções" o dândi Belfort observa de perto a perdição do jovem Oswaldo entregue ao vício do jogo. Acompanhando o rapaz, o Barão faz um estudo sobre os instintos de perdição que enlouquecem os homens comuns. O velho Belfort vê a paixão pelo jogo instalar-se de repente no jovem Oswaldo, vê o acúmulo de dívidas contraídas na roleta, as brigas com a mulher e observa o trágico final do rapaz que batendo com a cabeça contra as paredes, morre vítima de uma rachadura no crânio. O velho Barão não resiste à curiosidade e ainda vai ver o corpo desfigurado do jogador.

Ora, o dândi é uma personagem ficcional que recebe atributos fundamentalmente estéticos. Nestes caso, o velho Barão se caracteriza pelo fato de não ter a perversidade dos seus pares. Nele, a perversão está localizada menos na ação, já que o esteta não é um tipo realizador, e mais no olhar. Um 'voyeur' no gênero das personagens decadentistas, o Barão Belfort goza do sofrimento alheio. O dândi, em última instância, depreende os efeitos de beleza a partir do sofrimento que vê. Ele deriva prazer e beleza

de tudo quanto seja dor. E confessa que se emociona somente quando pode ver o sentimento dos outros. Mirando-se no espelho o Barão afirma ser necessário observar os demais para ter as emoções refinadas: "Eu gosto de ver emoções alheias, não chego a ser o bisbilhoteiro das taras do próximo, mas sou o gozador das grandes emoções de em torno." ("Emoções", D.N., p.20) No conto "Duas criaturas" encontramos o velho dândi à mesa de um demorado almoço, a fazer hora para um 'match' de 'foot-ball'. 'No hall' do grande hotel, ele observa friamente o comportamento dos casais e diz "as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção." O sangue frio correndo-lhe nas veias veio somar-se à voz de navalha com que ele "recortava na pele dos presentes caricaturas perversas." A sensibilidade e o sangue frio, junto com voyeurismo característico da personagem, são responsáveis pela veiculação da perversidade. Esta perversidade que ilustra a gratuidade dos gestos associados ao segmento privilegiado economicamente, levanta as bases do descompromisso da obra de João do Rio. Baudelaire e Barbey D'Aurevilly, quando avaliam o perfil do dandismo, chamam a atenção para o desenraizamento da perversidade. Isto porque a independência mental do esteta situa os elementos perversos nas manifestações do universo imaginário. Tanto assim que a temática macabra desde E. A. Poe enfatiza o potencial criativo do intelecto. O desprendimento estético exige para o artista um movimento livre que se concretiza no uso apenas sugestivo da realidade.

Pois bem, é curioso ver o reflexo indireto deste desprendimento na maneira como João do Rio localiza a experiência perversa da

elite dentro da atmosfera de orgia carnavalesca. Em várias ocasiões, a festa de carnaval serve de moldura da permissividade, serve de justificativa para a abertura de brechas que trazem a manifestação dos pequenos gestos de crueldade. O excesso de folia no qual o povo mergulha estimula a alucinação. Godofredo de Alencar diz em suas crônicas que o estado de alegria toma conta da cidade da mesma forma que o modismo da civilização fez todos serem democraticamente elegantes. Para ele, a pândega "é a ferocidade lúgubre", a farra e a gritaria, tudo faz parte de uma alegria postiça. Segundo João do Rio transmite na opinião de Godofredo, o carnaval enquadra o fluxo dos instintos. Ele traz a embriaguez e escancara a luxúria. Na crônica "Máscara de todo ano" o diagnóstico é claro e incisivo: "O carnaval é uma crise de alegria neurastênica, é a loucura, é a pornéia organizada e clínica." Então, quando o delírio e a alegria inundam a cidade com apitos, silvos, tambores e a população é levada pelo espírito de algararra, o narrador assume um ar de tristeza. A pose melancólica, supostamente incompatível com a extravagância irreverente do dândi, funciona como índice de contestação. O rosto triste assim é percebido porque ser melancólico a respeito do carnaval, já dizia Godofredo de Alencar, é um jeito de manifestar o desgosto com a alegria popular.

Portanto, no auge da euforia, em plena terça-feira de carnaval, se desenvolvem os enredos de dois contos. No texto "As aventuras de Rozendo Moura", enquanto o protagonista dá o laço da gravata diante do espelho, narra ao amigo Jacques a misteriosa e assustadora aventura que teve com uma rapariga durante o

carnaval. A peripécia na qual Rozendo se viu envolvido à saída de um baile, resultou da tentativa de salvar uma estranha mascarada que o abordou pedindo ajuda. Corina pedia que Rozendo a salvasse do amante que a torturava com frascos de éter e prendia seus cabelos à gaveta da cômoda para gozar sobre seu corpo. Querendo defendê-la da ameaça de morte Rozendo se aventura numa fuga em que o horror e a angústia abatem-lhe os nervos. O medo desequilibra o estado emocional da personagem reforçado pelas sensações de delírio carnavalesco. Os breves intervalos de lucidez se alternam com a impressão de vertigem que o domina até o momento em que ambos são atacados pela criatura que os perseguiu.

"Desceu, corremos os dois sob o temporal pelo meio da rua escura uns cinco metros, uns dez metros. Sei que ouvi um psio e voltei-me, enquanto ela estocava. Sei que vi um sujeito que vinha para nós, talvez o cocheiro. Sei que o sujeito avançou para Corina com uma pequena máscara de chorão, ergueu o braço, e passou a mão pelos seios falsos da rapariga. Ia gritar. Deu-me um pescoção. Rolei na lama. Ele segurava-a já, riscando-lhe o dominó com uma navalha.

De súbito ela deu um grito agudo. O único, pareceu-me que desmaiara. Na mão do máscara lembrava um manequim. O homem em fúria continuava a brandir contra os inclinamentos dos seios. Afinal atirou-se à máscara. Era de arame. O fio da arma rompeu-se no tecido espesso. Ouvi. Ouvi os tríços gaspeados da lâmina no tecido d'aramé. Ergui-me de um pulo, saquei do revólver, detonei aos berros: assassino! assassino!" (A.M.E., p.108)

Rozendo relata ao amigo este episódio no qual considera ter sido vítima da força fatal de Corina. Atingido por um "ciclone" ele termina hospitalizado, "presa de uma febre cerebral." A violência do desconhecido é o motivo da projeção mental de Rozendo que através do testemunho vive a sensação de morte em vida. Rozendo

comprova no prazer da lembrança o caráter estritamente intelectual do gosto pela perversidade. Esta vontade perversa, proveniente do avessismo dos estetas, a rigor, elabora uma atitude reflexiva perante os acontecimentos que acaba definindo a lembrança da aventura como uma forma de representação artística.

No segundo conto de contexto carnavalesco, "O Bebê de Tarlatana Rosa", a lembrança de uma aventura de foliões fornece o dado literário. Heitor de Alencar, gozando da curiosidade dos amigos, discorre sobre a sua história de máscaras. Ele conta que numa terça-feira de carnaval, "no mar alto da depravação", não podendo mais conter a ânsia de "acanalhar-se no anonimato das máscaras", sai pelas praças da cidade e se mete nos bailes. Naquela noite, ele completa, já pelas três da madrugada, nas proximidades do Largo do Rócio, reencontra o bebê de Tarlatana Rosa que vira na primeira noite de carnaval. Ao ver aquela máscara Heitor explode de desejo e chega perto tentando beijá-la. Como o contato com o nariz postiço da moça se tornasse desagradável, à proporção que Heitor ia beijando os seus lábios e segurando seu corpo com a mão esquerda, a mão direita arrancava o nariz gelado de papelão.

De súbito, aquela vontade de beijar, de libertar os maus instintos, aquele desejo de enlamear-se na folia, se objetivam no contato repugnante com os dois buracos sangrentos e recheados de algodão que restaram no centro do rosto estranho. A frente de Heitor, a máscara estragada desfigura o bebê de Tarlatana Rosa, e a fisionomia desfeita deixa a "impressão alucinante de uma caveira." Os olhos da moça, num misto de pavor e cólera, fazem com que Heitor sinta vergonha pelos beijos sedentos. Enjoado de

si mesmo, tremendo de horror diante da moça atirada ao chão, Heitor começa a sacudi-la com fúria, numa vontade louca de vingança.

"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, e vinha-me o imprecioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da luxúria"... (D.N., p.163)

Aqui a vingança gera a violência narcísica, gera o capricho do que se frustrou (144). O ímpeto agressivo nasce da falta, da ausência, sendo a parte complementar do desejo perverso. No dândi este desejo é satisfeito por meio do 'voyeurismo' que recolhe as experiências alheias generalizando os acontecimentos de onde ele cria o fato literário. "Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do carnaval a sua aventura?" pergunta o velho Barão depois de ouvir a aventura de espasmos contada por Heitor. O dândi se apossa da morte, capitaliza o sofrimento, detém a palavra final em proveito do novo que ele anuncia. Na forma de comentários ele revitaliza o velho. A independência da reflexão, o desprendimento da perversidade, concincide com a reinvidicação básica de renovação do método literário. Daí o dândi vir sempre a contrapelo trazendo o novo quando a morte já é um fato. Exatamente do pensamento livre, dos elementos soltos, da substância fluida que o dândi tira a norma e, pelo contrário, de todo fato cristalizado seja pelo modismo seja pelo arcaísmo irrompe o vício e a maldade.

Na licenciosidade do Barão Belfort reside a sorte do percurso, ou seja, a chave dessa 'flânerie' a contrasenso que sobretudo

representa uma estratégia para passar a literatura na tangência da degradação. As aventuras atrozess pela lama revelam o delírio intelectual, as viagens e alucinações um tanto eufóricas do escritor, que traçam os caminhos por onde o novo é permanentemente apresentado. Além do velho do gosto, e do atrasado, que as caras amassadas dos foliões e as cinzas da quarta-feira simbolizam, está o reaproveitamento da matéria bruta efetivado pelo dândi. O esteticismo de João do Rio se empenha em escapar do marasmo criando para o país um destino literário. Em última análise, o ciclo estético do dândi inova a tradição também por meio da perversidade e mostra assim o fascínio do escritor pela modernidade.

A aura das letras

A folia contextualiza o nascimento do novo, novidade que a reflexão filosófica do dândi pretende apresentar. Nesta filosofia, a máscara opera a inversão de sentidos em favor do trabalho estético e com ela o esteticismo demonstra que seu princípio consiste em tomar o simulacro por verdade. Tal permuta se efetua pela colocação do carnavalizado no lugar da mentira, que o artista acredita existir no mundo real. O carnaval permite este enquadramento porque a inversão significa o escritor pegar a "máscara deliciosa" e substituir as "máscaras de todo dia" (145). Acontece que o escritor, travestido na pose do dândi, como que carnavaliza o corpo e organiza sua legenda para assim desmascarar

as falsas aparências. Isto ocorre desde que a fisionomia intelectual do dândi certifica a renovação da escrita, impondo junto com o sistema da reflexão toda uma atitude. E uma atitude, já dizia Oscar Wilde, "não se organiza num dia." (146).

Então, o dândi acumula a sabedoria já que esta lhe possibilita trazer a novidade, ao passo que o povo, no seu patamar de inconsciência, aguarda esperançoso a chegada do novo. Ora, o dândi pertence a um ciclo estético que garante a experiência do tempo. Daí o dandismo servir ao escritor no propósito de desdenhar de sua época. Com ele João do Rio trata ironicamente as ilusões e os mitos que escrevem a história.

Se a miséria humana vem da consciência da linearidade histórica, a possibilidade de resgatar a força simbólica através da ilusão argumenta a favor do método estetizante. A idéia é fazer crer que o tempo mecanicamente controlado destrói a referência simbólica dos dias, que sem a sugestão religiosa contam incólumes a passagem da vida. Nesta noção fica encoberta a idéia de que o futuro desconhecido acena com uma incógnita. Ou seja, sob o signo inexorável da queda o dândi vai construindo a aura do literato. Pressupondo a imagem da queda, o escritor utiliza a experiência passada, que o ciclo estético fornece, de modo a intemporalizar sua própria imagem.

Conforme assinalamos a imagem da queda referente à noção do tempo não é um produto da modernidade, pelo contrário, integra um mito de decadência que já era conhecido da maioria dos povos antigos. Esta associação do mito da decadência ao transcurso do tempo está

na essência do sentido vertiginoso que o dandismo de João do Rio atribui à sua época. Tanto a máquina quanto o dinheiro são manifestações de uma modernização, que, segundo o escritor, representam a queda do homem vertiginosamente atingido pelos males do progresso.

O pessimismo típico do mal-estar decadentista atravessa a obra de João do Rio imprimindo às crônicas, várias imagens de vertigem. Dentre elas, se destaca a imagem de conotação temporal, que representa a época pelo ritmo frenético das horas, e ganha expressão na novidade cinematográfica. A sucessão de fotografias veio objetivar a noção de velocidade cronológica da vida moderna. É isto João do Rio captou como nenhum outro escritor:

"Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo capítulo geral é: - precisamos acabar de pressa." ("Pressa de Acabar", CIN. p.386)

Por outro lado, o entusiasmo com o cinematógrafo mostra que o fascínio pela tecnologia relativiza o pessimismo visto nas representações vertiginosas da máquina. O pessimismo não é desmentido, somente atenua o efeito das imagens que, em última análise, servem de apoio à movimentação do dandismo. Pois o dândi é quem veicula a visão pessimista do mundo moderno enquanto dissimula o desejo de imortalidade. Ou seja, a vertigem proveniente da descrença e do cinismo escondem a tentativa de intemporalizar a experiência do dândi. Um ótimo exemplo está no conto "A sensação do Passado" no qual o Barão Belfort afirma que neste torvelinho moderno só o que é medíocre dá a sensação de

passado. Como um artista que vibra diante da Beleza, o homem moderno, completa o Barão Belfort, "não se admira do progresso porque o presente não sente o passado porque o guarda no próprio plasma." Trocando em miúdos, a sensibilidade apurada do velho barão atualiza o passado em cada emoção. Em cada sugestão dos sentidos o esteta revive a emoção diante da beleza artística. O que significa que a sensação do velho, do passado integral, não é compreensível para quem como o dândi Belfort vive de "apalpar opiniões." A exemplo de Dorian Gray, o Barão ignora o passado e busca eternizar o belo.

"Nunca pensei, meus amigos, que fosse tão simples e tão doloroso. Eu que saía dos museus de endumentária da idade média com ensinamentos d'arte e a alma renascida, eu que vibrava diante dos frescos de Boticelli como diante da revelação para o futuro, fiquei aniquilado."
(D.N. p.118)

Um "aristocrata da sensação", o refinado dândi de João do Rio desconsidera a natureza do tempo porque a esta sobrepõe a perfeição artística da qual faz parte como um ser esteticamente concebido. A primeira consequência de seu afinamento com a arte é vista no desdém do tempo. O dândi desdenha do tempo porque, na realidade, o escritor profissionalizado tem o dinheiro para poder ser vadio. O escritor dispõe do tempo ocioso como a classe à qual se liga. Mas a segunda derivante de seus atributos estáticos está no fato de que, desdenhando do tempo, o dândi fala sobre os valores temporais de classe como quem não os compartilha. Mais importante, a experiência do tempo dá ao cinismo do dândi brasileiro uma posição superior, acima da moral e aquém da divisão de classes. Lembremos com isto que João do Rio cria

condições para representar o ócio burguês como o tempo das articulações, o tempo das cavações e das transações ilegais. E também através das frases de Godofredo menosprezar a classe média: "Nas sociedades organizadas, há uma classe realmente sem interesse: a média, a que está representando o código e trapaceando gritando pelos seus direitos, protestando contra os impostos, a carestia da vida, os desperdícios de dinheiros públicos e tendo medo dos ladrões. Não haveria forças que me fizessem prestar atenção a um homem que tem ordenado, almoço, janta a hora fixa, fala mal da vizinhança, lê os jornais da oposição e protesta contra tudo! Nas sociedades organizadas interessam apenas: a gente de cima e a canalha. Porque são imprevistos e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos." (C.E.G.A. P.125)

Situado acima das questões de seu tempo, o dândi fala criticamente da decadência moral e da vertigem do progresso. Constrói a aura do literato pela capacidade de aparecer a qualquer momento com frases, comentários e opiniões. Sempre inesperado, ele vem desarticular as tensões e desfazer os problemas. E aqui surge uma outra característica do padrão estético: a ubiquidade. O dândi aparece a qualquer momento para validar a sua experiência, e entra inesperadamente de qualquer lugar. Intangível pelo ciclo de vida biológico, ele também se revela impenetrável. Em todas os locais é permitido o acesso da personagem, que entra com seus palpites; mas, a privacidade do dândi nunca é perturbada. Por isto, a personagem jamais está acompanhada. Fala sozinho como parte de um todo maior, como

metonímia de uma experiência inatingível pelos humanos. Daí o caráter divino da criação artística que a aura do dândi tem a finalidade de recuperar. A entrada repentina da personagem surpreende o leitor com a dramaticidade de um "Deus ex Machina". De repente, não se sabe de onde, surge o dândi. E como neste episódio da peça *A Bela Madame Vargas*, vem para resolver os transtornos de momento.

(Vargas) "- Meu caro amigo! Foi Deus que o mandou para salvar a minha vida.

(Belfort) - Deus neste caso foi apenas, ter olhado, ao voltar da casa de José o seu terraço e ver alguém que a ele subia. Era o Carlos, esperei-o. Como não saísse subi. Talvez fosse mesmo Deus, porque devo ao luar, parecia dia... Apesar da literatura, a lua não está literalmente pervertida!"
(*A.B.Mme.V*, p.219)

A ubiquidade da personagem, significando também a feição cosmopolita que ele traz para a representação local, transparece no cenário. Como a máquina em movimento, o dândi circula em todos os espaços da sociedade. Não se prende a um ponto único, movimenta sua legenda por todo o território urbano. Então, pode ser detido por uma conversa dentro do 'coupé', no vagão de um trem ou no interior de um automóvel (147). A velocidade das rodas acionam o discurso como se fosse o prolongamento do corpo que se move à vontade neste cenário.

Além disso, a mobilidade está refletida no desdobramento dos gêneros. O mesmo Barão Belfort é visto em diferentes formas literárias. Neste sentido a ubiquidade também se define esteticamente. O dândi unifica a obra de João do Rio porque sua presença leva os traços do esteticismo a todos os textos. Quer

dizer, há uma unidade construída a partir do dandismo.

Dessa maneira, o dândi expande as marcas de gênero, ultrapassando as distinções, fazendo uma crônica ter características de conto e estas marcações teatrais. A mobilidade do emblema torna o dândi uma personagem-coringa, que tem as respostas para qualquer desfecho. Grandes soluções transformam a pessoa do Barão Belfort num 'raisonneur' do narrador, o duplo que atua pelo outro. Sôsia, como o espião e o agente, ele muitas vezes realiza a perspectiva da voz narrativa (148). Assim, a função de porta-voz aponta o sentido crítico do dandismo na obra de João do Rio, sentido de veicular o ponto de vista do Autor. Por aí, o caráter neo-naturalista da personagem indica um modo do dândi ser visto e simultaneamente o modo de olhar do escritor.

Não se deve esquecer, porém, que o papel de 'raisonneur' implica o desmanche, a conclusão que desamarra as expectativas. As entradas surpreendentes desarticulam o sentido dramático das ações. A fala do dândi desfaz as tensões e impede o desenvolvimento da trama porque sua fala contém as soluções que levam ao desfecho. Tendo ele sempre a última palavra, a cada incursão sua, cria-se em cena o anticlimax que acaba comprovando a inviabilidade da tragédia no mundo moderno. Mas o dândi comprova também os limites da realização do escritor. Sua presença, trazendo sempre o desmanche, sinaliza a dificuldade em manter a tensão necessária para a tragédia. Por isto "o tom blasé" de suas falas serve melhor ao melodrama onde cabem as situações 'cliché' que João do Rio reproduz (149). Assim, de outra maneira, o dândi pode ser visto pela forma mecânica de sua

aparência. Enquanto 'raisonneur' ele transporta as chaves do decadentismo. Mostra os procedimentos da cópia e revela a nota de falsidade nas suas características de personagem ensimesmada. Sobretudo, o jeito farsesco com que ele age contribui para a consolidação da vulgata literária entre nós. O que, aliás, ele quer negar quando olha com sarcasmo para a literatura (150).

O peso do dandismo na transposição dos traços decadentistas, recaindo sobre a função do espaço e as atitudes da personagem, assinala o método dessa criação sobretudo o esforço para fazer a literatura subir no contexto social. Principalmente, se considerarmos que João do Rio tenta empostar uma fala crítica no dândi, adaptando as rupturas da matriz européia. Os recursos usados com a finalidade de construir a aura do dândi confirmam a presença quase constante do narrador dissimulado, seguindo um princípio fixo de atuação. Se isto pode sugerir a fragilidade do projeto, pode também sinalizar as suas tendências modernas na indicação da crise de heróis dentro da literatura. O dândi de João do Rio é a melhor imagem da contradição do anti-herói que antecede o nosso Serafim e nosso Macunaíma. Por isto ele ajuda a reavaliar a própria imagem da literatura de João do Rio na série literária.

VI - FIGURAÇÕES DO DANDI

Tendo apontado no decorrer deste trabalho os aspectos principais que configuram o dandismo dentro da obra de João do Rio, podemos agora levantar algumas considerações sobre o modo como o dandismo repercute no estilo literário. Para isso, é preciso retormar elementos soltos ao longo da exposição e reuni-los num painel em que se explicita não só o estilo, mas o estilo em co-relação com a matéria tratada.

Observamos que o dândi estabelece de início uma ligação da literatura com os meios de circulação da elite ilustrada na capital do país. Através dele vemos o espaço que a tradição letrada ocupa no panorama urbano, acompanhando um movimento que vai da militância dos escritores nos cafés do Centro Velho para o diletantismo das confeitarias e dos salões de Botafogo. Neste mesmo movimento encontramos sinais da institucionalização da atividade literária principalmente na forte tendência para a retórica e para os ornamentos, ao que veio se somar certo academismo comum à época da última produção naturalista. Temos que acrescentar ainda os vínculos com a tradição portuguesa através dos quais chegou grande parte da influência européia, e que se romperiam apenas em 1922, segundo as informações de Antonio Candido. (151)

A figura do dândi, presente naquela literatura que ficou conhecida como "amena", fruto via de regra das crônicas sociais, ilumina o cruzamento de duas vertentes que se amarram no panorama da

cidade do Rio de Janeiro: uma cristalizada nas fórmulas do academismo, satisfeita em conservar a cópia, e outra, um pouco à margem, deglutindo inconscientemente aquilo que estava na academia. Formou-se com a última, incapaz do desligamento com a tradição, uma literatura picante, cheia de rebeldia, porém, na maioria frívola e superficial.

Comprometida com a convivência mundana, a figura do dândi brasileiro entra aí mostrando numa de suas facetas a manutenção da regularidade que se satisfaz com o repasse dos traços amaneirados da estética decadentista. Sem consciência da condição que a refreia, a ironia original do dândi aos poucos, vai se desfazendo e se aproximando dos tipos de experiências ornamentais semelhantes ora às tentativas parnasianas, ora às experimentações simbolistas. Mas, conforme mostramos anteriormente, o dândi traz consigo uma outra faceta com a qual o escritor apresenta uma sugestão difusa do novo. E neste sentido, o dândi converge para o 'flâneur' ao lado de quem forma um par no meio da cidade.

O 'flâneur' talvez mais do que o próprio dândi, representa na obra de João do Rio a vontade de renovação da escrita. Ele anda solto, observa a vida da gente comum e traz as notícias da rua. O 'flâneur' transforma a cidade em objeto da literatura, ao mesmo tempo em que seu olhar marca o estranhamento. A distância entre o 'flâneur' e a realidade que ele vê, de certo modo, corresponde àquela entre o escritor e o jornalista. O repórter da rua, através da "flanerie" familiariza a literatura com o mercado. Assim, se o dândi brasileiro está mais perto da academia porque ele é a sombra de um arquétipo, o 'flâneur' entre nós aponta para

o dilema do Autor: anuncia a necessidade do novo mas não consegue se desgarrar do tradicional. A meio caminho da academia e da rua, juntos o dândi e o 'flâneur' permitem-nos demonstrar a reincidência deste impasse na escrita de João do Rio.

A primeira constatação tirada a partir do dandismo trata da inexistência de fatos novos dentro dos textos. Os fatos narrados não chegam a representar concretamente qualquer novidade porque eles não se deprendem do arquétipo. E por não se desligarem do modelo original, as circunstâncias são determinadas, condicionadas para revelar os acontecimentos, que se limitam a dar substância a um exercício do escritor. A literatura - os contos, os romances, o teatro - assim como o jornalismo - as reportagens - servem de roteiro, traçam um percurso no qual a atividade da escrita torna-se uma tarefa. Uma espécie de geografia da escrita que parte das formas acabadas, mapeando os dados preexistentes, para efetuar uma acomodação e adaptar sem riscos a realidade anotada. Na sua totalidade, os fatos são ingredientes retirados de uma receita que o esteticismo fornece. Enquanto tais podem ser separados, decompostos e dispersos, porque não estão imbricados numa cosmovisão do autor.

A forma acabada, disposta segundo critérios de plasticidade que buscam principalmente alcançar o efeito estético, indicam a falta de uma procura pessoal e particular de identidade do Autor. Falta-lhe o dilaceramento necessário para a reelaboração da forma. Com isso, o Eu parece não se contradizer com pais e o resultado final é uma forma única que se aplica tanto para o

mundo interior quanto para o exterior. Trata-se de um arranjo estético-literário passível de desmembramento, feito como um artefato que reordena e decora a realidade. Neste arranjo, cuja eficácia está em ser um projeto de percurso literário, surgem os traços da crítica moral e social.

Ocorre que, enquanto resultado da cópia, o arranjo muitas vezes se mostra eficaz. No plano interno das narrativas a estrutura chega mesmo a funcionar. O problema aparece quando, a despeito do funcionamento, as marcas da crítica social não combinam com os traços do estilo que o autor escolheu para expressá-las. O estilo reproduzido revela-se insuficiente para dizer a realidade do país. Assim, a afinidade eletiva mostra-se problemática, uma vez que a forma não consegue ganhar um significado social. Podemos pensar portanto que o erro se localiza no modo com que o escritor tenta entrar nas questões de seu tempo. Tivemos a oportunidade de verificar que tal método não tem sucesso porque num primeiro nível não cria tensão nenhuma entre o escritor e o mundo, e num outro nível, não a cria entre os próprios personagens e o narrador. Pelo contrário, com o dandismo observamos apenas personagens construídas sem motivação, com ações injustificadas, narrativas feitas de arremedos formando um arranjo de sinais estilísticos.

Estas considerações iniciais nos levam a rever de perto os resultados obtidos pela composição do estilo. Com o propósito de detalhar estes resultados nos apoiaremos em dois elementos fundantes das narrativas: a elaboração das personagens e a constituição da voz narrativa. Quanto às personagens salta logo

aos olhos a estreiteza de suas concepções. Parecendo figuras de revista, nobres saídos dos textos de Wilde ou imagens pictóricas das grandes exposições, são seres de uma única dimensão. Personagens moldadas numa direção, tendo movimentos repetitivos a partir de um impulso só. Um impulso e um movimento, assim poderíamos resumir vidas sempre iguais, achatadas dentro de um espírito que as concebe sem profundidade e elimina-lhes o destino. A galeria de gravuras expõe ao leitor personagens demarcadas em todos os níveis pela força do estilo.

Quem são? O velho Barão Belfort que se faz reconhecer às vezes pelo crisantemo na lapela outras vezes pelo monograma em ouro ou pelo monóculo, jovens rapazes que têm por registro pessoal simplesmente o laço da gravata, senhoras elegantíssimas vestidas de contos de reis, fazendeiros de fala vulgar, "cocottes" com cílios postiços, ricos frequentadores da vida mundana e praticantes de esporte, e por fim, maltrapilhos da rua. Em suma, traços de um repertório do dândi que constituem o figurino transformado aqui na principal característica das personagens.

"Havia Franceses condecorados, de gestos vulgares, Ingleses de Smoking e parasita à lapela, Americanos de casaca e também de brim branco com sapatos de jogar FOOTBALL e LAWN-TENIS, os elegantes cariocas com risos artificiais, risos postiços, gestos a contragosto do corpo, todos bonecos vítimas da diversão chatecler, os noceurs habituais, e os michês ricos ou jogadores, cuja primeira refeição deve ser o jantar, e que apareciam d'olheiras, a voz postosa, pensando no bac chamim de fer, no 9 da cara e nos pedidos do último béguin."
(D.N.p.28)

Estes seres, sem ontologia, surgem da conversação quase espontânea dos amigos. Abrem-se ao conhecimento exclusivo da

circunstância que os trouxe em questão. Chegam-nos por meio de uma pergunta ("Então causou sensação?" D.N.p.1), são sugeridos pelo acaso ("Pois então não sabes que a Elsa morreu hoje de madrugada?"), seguem um mote ("Ah! Eu sou um monstro!") ou encarnam uma máxima moral ("Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do Carnaval a sua aventura?"). Algumas aparecem como um Deus-ex-Machina, é o caso do Barão Belfort, outras aparecem despretenciosamente para servirem de interlocutores, como acontece com Godofredo de Alencar. Muitas delas são contadas para exemplificar um fulcro de excentricidade.

"Como tinha sido aquilo! Diante do espelho, a dar um laço frouxo no lenço de seda, Geraldo sorria o sorriso satisfeito e vagamente mau que têm todos os homens quando recordam uma aventura em que foram os mais expertos. Como tinha sido! ... O acaso, apenas o acaso."
(A.P. da Ilusão, p.168)

O certo é que estas existências têm início no momento em que surgem como assunto de conversa. Nada sabemos a respeito de seu passado ou mesmo de seu presente que não corrobore a razão de seu destaque. Ou seja, surgem sinalizadas pelo próprio impulso que as mantém atuando. Desde cedo vemos em cada personagem o anúncio da ação que será concluída depois. Qualquer reação, qualquer gesto de vulto, submete o movimento a um fim em si mesmo. O isolamento cultivado pelo Barão Belfort, a neurastenia de Theodomiro durante a viagem para Poços de Caldas, a futilidade que afasta Jacques Pedreira do trabalho honesto, a tirania de um único sentido que abate Oscar Flores, o vício irrefreável do jogador Oswaldo, o amor sem escrúpulos das prostitutas e a agressividade do carnavalesco Heitor de Alencar, todos estes reúnem exemplos de

ações cuja solução não pode ser encontrada na própria história das personagens. Para dizer de outra maneira, somam gestos enfeixados numa tradição estética, amparados num circuito sem saída. É fácil constatar isso nos exemplos que seguem:

- " - Mas, realmente, é delicioso.
- É atroz
- A hiperacuidade de um sentido dirigida com estética. Es o homem dos perfumes.
- Não me fales de perfumes, do perfume com a significação normal do extrato fabricado para o mercado. É outra coisa. Sou a vítima do cheiro. Para mim não há cheiros repugnantes, há cheiros desagradáveis. Tenho a sensualidade dos cheiros os mais diversos, do cheiro da terra, do cheiro da erva, do cheiro dos estábulos e do cheiro das rosas. Como comecei a sofrer desse desenvolvimento paroxismado do sentido olfativo? Sei lá! (...)
- Tinhas a obsessão de um cheiro nunca sentido?
- Exatamente. Ainda era romantico e até aos dezoito anos tentei com um pouco de literatura e alguns conhecimentos químicos, o prazer dos perfumes, dos cheiros artificiais. Arranjei catálogos, estudei longamente, tive baterias de perfumes em frascos de cristal, fiz como todo sujeito lido em livros franceses, a sinfonia dos perfumes, a alegoria dos perfumes, a pintura sugestiva dos perfumes, combinando essências, renovando as comodas d'ar do aposento com pulverisadores cheios de misturas sábias ao lado de incensários queimar de incensários a queimar olencias exóticas. Era perturbador e era irritante." (A.M.E.M. - p.245).
- Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruismo de S. Francisco d'Assis também é degeneração e o amor de Santa Tereza não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? Es mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. Es um jack hiper-civilizado, contentas-Te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes." (D.N., p.6).

Cabe pensar que as personagens aqui referidas aqem indiciadas

pelos temas que suas vidas ilustram. E estes temas, transformados em assunto de prosa, acabam fazendo a dinâmica das ações encaixar na concepção do estilo. Ainda mais, o leitor se depara com experiências de segunda mão.

Quanto à constituição da voz narrativa, percebemos haver uma constância, quase uma regra, que obriga o narrador a encaminhar as personagens para aquela direção única. O caráter compulsório, digamos assim, do desenvolvimento da trama, resulta da recusa permanente de descrever pormenores que configuram a complexidade das personalidades. Isto acontece porque atrás da voz que narra existe uma tradição do pasticho, do reaproveitamento da matéria artística, no qual se escoram as citações. Contudo, o pasticho fica difuso no caso de João do Rio. As citações se diluem no contexto sem encontrar um fechamento no cópia. Há assim um falso fechamento que não constitui subjetividades para sustentar as ações, pois não reelabora um modelo seguido.

A voz do narrador figura portanto no sentido de emoldurar mais do que de dar uma nova conformação aos traços de estilo reproduzidos. O narrador tem o papel enformar os índices, ajustar os gestos, os tiques, as manias, e fornecer a empostação das falas de seus comparsas. As falas transplantadas da matriz para a boca das personagens parecem não ter funcionalidade. Dão, pelo contrário, a impressão de ser um enxerto, de juntar uma série de alto-relevos sobrepostos a circunstâncias excepcionais. Logo, a voz do narrador não realiza aquilo que poderíamos chamar de pasticho.

"Os seus olhares seguiam, frios e argutos, o jogo do bom Oswaldo, e, a cada cortada, tamborilando os dedos na mesa, Belfort sorria um sorriso mau, entre desconfiado e satisfeito. De repente, porém as pupilas acenderam-se-lhe. Pôs as duas mãos nervosas na mesa, e perguntou, enquanto o mais moço estocava:

- E tú não jogas?

- Não.

- Fazes bem. Um escritor do tempo de Balzac dizia que o jogo era para a mocidade o veneno da perdição. O veneno! Ora vê tu, o veneno! Sorriu com delicadeza.

- Oswaldo permite? Vou embora sem mais um real. Até amanhã. E não deixe de tomar água de flor de laranja...

Levantou-se, mirou as unhas brunidas, mirou a gravata, e saiu, deixando o jovem só naquele salão que o pleno verão tornara deserto. Acompanhei-o, não sem olhar para trás. O moço pendia a cabeça na sombra, e assim pálido, com pálido crisantemo, os seus olhos tinham chispas de susto e de prazer. ("Emoções").

Uma segunda característica da figuração do narrador é vista na gratuidade de suas iniciativas. A diferença dos demais, ele mostra um desejo de ser devasso pelo puro prazer das sensações diferentes. É curioso, quer ter emoções para gozar das experiências alheias, quando não busca deleitar-se com a degradação dos colegas. Ao atuar gratuitamente, o narrador traz ao leitor a perversão como espetáculo que na maioria das vezes transcorre por meio da intertextualidade.

"Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil. Felizmente muita gente sofre do mesmo mal no carnaval." ("O Bebê de Tarlatana Rosa")

Levando em conta o caráter destes resultados obtidos a partir do arranjo de traços decadentistas, tanto no que se refere às personagens quanto à voz do narrador, passamos agora a avaliar

alguns efeitos causados sobre a superfície do estilo de João do Rio propriamente dito. De imediato, é possível notar a predominância de uma foco narrativo fixo. Trata-se de uma voz única petrificada na imagem do narrador derivado do arquétipo do Barão Belfort. O dandismo, cuja fluência oral foi assinalada durante este trabalho, define uma instância do narrador, que se impõe por toda a obra por intermédio de falas longas e cadenciadas, que cortam sintomaticamente os diálogos. A rigidez do foco, por seu lado faz desaparecer a diferença entre a voz do narrador e voz das personagens que se exprimem através de falas projetadas pelo dândi. Desprovidas de falas próprias, elas não constituem uma alteridade estabelecida no nível do discurso. Em vez disso, existem como epifenômenos. O modo do escritor caracterizar as subjetividades revela-se justamente nesse tipo de interação onde nunca vemos um embate de vozes. São bastantes comuns as falas curtas, duas ou três palavras que formam expressões de surpresa alegria, curiosidade, horror, expressões cuja finalidade é dar lugar à fala principal, onde está projetada a voz do dândi (- Como foi?; De repente?; Ah!; Então?; Safa!; Que horror!; Oh! não...). Na fala dos protagonistas portanto situa-se a projeção, sejam elas o próprio Barão Belfort, Godofredo de Alencar, Theodomiro ou qualquer outra figura de ficção. Do ponto de vista da instância da narração, a fixação de um único foco desvenda o caráter provisório das falas, bem como a efemeridade do desenho que as ações esboçam para as personagens. Isso significa que a atopicidade da enunciação não compromete o foco narrativo, tendo em vista que o deslocamento dos enunciados

é acompanhado de uma dupla determinação: é sugestionado pelos índices e pela ótica do narrador. Esta enunciação determinada duplamente assinala o autoritarismo de um único discurso que vai se construindo sobre as bases de uma falsa polifonia. Então, o dândi surge-nos como mera fachada, um truque calcado nos traços que o produzem.

O dândi enquanto engodo, finalmente, configura o estilo de João do Rio. É possível neste instante arriscar uma síntese, e registrar as marcas deixadas por ele na configuração de tal estilo, sublinhando quatro pontos principais. Primeiro, a multiplicidade de traços passados a partir da intertextualidade, própria do decadentismo em sua matriz européia, mas que não realiza o pasticho. Segundo, o permanente espelhamento no outro que tem sua origem no narcisismo do escritor. Terceiro, uma escrita excessiva, repleta de ornamentos concretizados pelo uso de um grande número de advérbios, adjetivos e hipérboles. Neste aspecto, vale dizer, o autor estabelece uma ponte com o estilo decadentista europeu, tentando alcançar uma altitude elevada através da busca de precisão lingüística. Quarto, e último ponto, a força da empostação é conseguida com o uso do discurso indireto e com a carga de ironia inflada na fala dos interlocutores.

Recortado dessa maneira, o estilo decadentista esclarece o impasse inicial. Preso ao pasticho, sem conseguir soltar-se da tradição, a dificuldade do escritor se instala na reelaboração das formas copiadas, isto é na realização de um ponto de vista crítico, conforme ele desejava, que acerta a funcionalidade dos elementos internos ao texto. Usando traços que fizeram obras

maiores, produziram momentos altos da literatura de cunho decadentista, João do Rio consegue ser menor. Ele cria no seu narrador com ares de dândi um protótipo do modelo maior, um epigono frustrado, que conhece seu original mas não passa de um aprendiz.

Exatamente disso nos é dado conhecer também o impasse de João do Rio com a tradição que o amarra. Ora, o escritor anuncia uma novidade que jamais se impõe como tal, simultaneamente, continua a tomar parte numa tradição cujos ecos estão expressos no pasticho rebaixado. Quer dizer, embora pretenda incorporar o novo, sua literatura tem um cheiro passadista, tem bolor, é gasta como a tradução e a vulgata. Aliás, seu dilema lembra o impasse de toda uma geração finissecular: é ao mesmo tempo nostálgico e progressista. (152)

Os limites de um rompimento, de um lado, e a sensibilidade para o novo de outro lado, identificam João do Rio com seu tempo. À sua literatura quando pressente a iminência do texto enquanto construção, ainda que nela isto resulte em arranjo, ultrapassa os capítulos do romantismo e do realismo para alinhar-se com a modernidade. Ele o faz justamente por entrar na contradição que a modernidade instaura no nosso país. Na sua obra, a dinâmica do cosmopolitismo entra em debate com os conteúdos locais, criando um impasse, vivido igualmente pelos escritores neonaturalistas, pós-simbolistas e penumbristas. O dandismo e a 'flanerie' fornecem uma feição desta experiência que, em última análise, produz uma obra exemplar da consciência em crise. É o espetáculo

dessa crise se revela no confronto do escritor com o jornalista, ambos representados na imagem do dândi e do 'flâneur'. Por fim, João do Rio permanece dentro da contradição, assimilando a cópia mal digerida para além do puro dandismo, e extendendo o empenho do jornalismo aquém da simples 'flanerie'.

VII - ONDE TERMINA UMA IMAGEM

Depois de traçar algumas características fundamentais do dandismo dentro dos escritos de João do Rio, sempre guiados pelos marcos que a perspectiva estética do dândi confere à literatura, resta pensar um pouco a respeito do que ficou para além do esteticismo. Isto é necessário porque a absorção do estilo decadentista e das idéias da vanguarda européia pressupõem uma assimilação dos conceitos filosóficos e do ideário não apenas estético quanto político, que deu origem aos movimentos, aos programas e propostas artísticos. Aquilo que podemos, enfim, chamar de ideologia.

Ora, a importação dessas noções foi tão ampla e tão diversa que nela se misturam nomes como Kropotkin, Spenser, Rousseau, Nietzsche, Barrès, Carlyle, Schopenhauer e outros. O leque de referências indica certamente a atualidade das leituras de João do Rio. Sugere também que apesar dos indicadores da erudição do autor, essas leituras podem ter sido mal compreendidas, do mesmo modo com que registramos a má leitura do decadentismo europeu. Logo, o que interessa é procurar entender o uso que foi feito do pensamento filosófico e político daqueles nomes frequentemente citados. Acima de tudo, é preciso mostrar a que eles serviram, e como foram interpretados alguns dos conceitos de Nietzsche, por exemplo.

Por volta de 1870 os avanços da pesquisa científica eram tomados como indicadores de progresso, em contraste com a sensação de

declínio que se difundia em virtude do término daquele século. Naquela época, em que se misturavam o otimismo da técnica, a crise de fé e ao pessimismo intelectual, nascia o pensamento Nietzscheano reconsiderando a noção de decadência histórica. De acordo com Nietzsche, a História, se considerada como uma progressão linear, torna-se insignificante. Ela deve, pelo contrário, ser apreendida como processo cíclico de "eterno retorno." Se assim concebida, ela dá à idéia de declínio um valor positivo. Trata-se de uma reavaliação da história e da própria gênese do conhecimento. A preocupação que se colocava para os pensadores daquele século era o antigo dilema da confrontação com o passado. O desejo de libertar-se das previsões religiosas, de um lado, e da dependência da máquina, de outro lado, traduzia uma vontade de superar o tempo e a morte. Outra expressão desta vontade está no ensaio de Carlyle, "Natural and Supernaturalism", onde ele repete como um refrão: "Sweep away time."

Sob a influência do desenvolvimento científico, e das mudanças da vida urbana muitos tentaram traçar um caminho na busca da renovação estética e filosófica que trouxesse uma imagem capaz de eliminar a agonia do tempo em curso. Carlyle por exemplo, defendeu a filosofia vitalista contra o mecanicismo de Mill. Tomou a eternidade por realidade e viu no corpo uma ilusão do tempo e do espírito. Para Carlyle, o tempo representava uma criação do Deus eterno e universal (153). No ensaio "On Heroes, Heroism and Heroic in History", ele proclamaria a imagem profética do poeta, um ser capaz de penetrar o mistério sagrado do universo, o mistério divino que está em todos os tempos e em

todos os lugares. Em favor da liberdade do desejo, da não restrição do homem às atividades físicas do corpo, Carlyle viu no poeta vate aquele que alcança o mistério sagrado do ponto de vista moral e a beleza do ponto de vista estético. Ele encontrou estes atributos na força do intelecto. Para ele, o que faz um poeta é sua sinceridade e a profundidade de sua visão (154).

Na poesia, desde "Ydyls of the King" de Tennyson até "Ave Imperatrix" de Oscar Wilde encontramos a mesma perspectiva vitoriana quanto ao passado, que no fundo exprime as mudanças na vida presente. Quanto a isto o poema "Milton" de Oscar Wilde é bem significativo: "Milton! I thing thy spirit hath passed away\ From these white cliffs and highem battled towers;\ This gorgeous fiery-coloured world of ours\ Seems fallen into ashes dull and grey,\ and the age change onto a mimic play." O senso de alteração, de mudança no transcurso do tempo, dirigiu a sensibilidade artística para temas relacionados à História e às heranças culturais, como por exemplo, a temática medieval da cavalaria inglesa, e os motivos de força do império britânico. Segundo Gordon, trata-se de uma busca de origens, que representa uma verdadeira compulsão literária do século XIX (155).

O prestígio das ciências teve reflexos também na prosa, especialmente nos trabalhos que seguiam o modo naturalista. Já o romance de Oscar Wilde em contrapartida aos romances de Zola apresentou o processo de interiorização da personagem, cujas andanças indicam a preferência pela busca interior. De certa maneira, a interiorização dos estetas foi interpretada como uma regressão às origens. Metaforicamente, a orfandade de Dorian Gray

parece revelar a abordagem desta procura de linhagens, este retorno ao pausado histórico.

Ocorre que a busca das origens, vista enquanto crise de confiança, de segurança, ou melhor, como uma crise de representação histórica, transformou a literatura numa narrativa artificialmente histórica. Ao entendendo que a ficção resulta afinal na negação da história. Isto porque o modo de efetuar tal rejeição está na concepção da personagem vicária. A possibilidade de estar em todo lugar simultaneamente, dentro e fora dos fatos históricos, somada à capacidade de comentar esteticamente as ações realizou o desejo novencentista de recuperar a heroicidade. Assim, foi possível encontrar a existência heróica a partir da criação de um mundo próprio, da auto-elaboração intelectual de um universo que negasse a realidade. O herói wildeano por esta razão assume a rejeição histórica vivendo uma realidade interior. Contraída em seus desejos a personagem mostra que a existência vicária formaliza a negação pela força do intelecto, caracterizando a própria imagem do dândi, pois ele, conforme tentamos demonstrar, supera a história colocando-se como fato.

Se por um lado o dândi pode indicar a sobrevivência da literatura por meio de uma expressão autoparódica da esquizofrenia que nasceu com a perda das referências e a crise da história, por outro lado, o dândi aponta um forte desejo de representação da superioridade (156). Este traz à tona a metáfora da força ao qual o esteticismo viria se ligar mais tarde. Pois bem, o dândi,

transposto para o Brasil, permitiu uma dupla interpretação: um esteta, ou um super-homem.

Estas são duas faces de uma mesma moeda de onde derivaram as vertentes decadentistas, de um lado, na linha do esteticismo de Pater, para quem a vida é antes contemplativa, e de outro lado, na direção das idéias de Carlyle, que enfatizou o princípio da ação, ao contrário da contemplação, e o senso de dever nacional para o artista. Depois deles, os decadentistas diferentemente dos simbolistas se interessaram pelas teorias sociais e pela criação cultural que substituísse a civilização industrializada (157). O retorno aos motivos medievais, aos valores pagãos e às narrativas primitivas, lendas e mitos, de modo geral, representam estas tentativas de renascimento cultural. Em certos casos, porém, o interesse por temáticas deste teor serviu de apoio à idealização do renascimento político das nações, que podia ganhar forma no socialismo de Oscar Wilde, ou no autoritarismo de Barrés e de D'Annunzio (158).

Posto isto, queremos pensar de que maneira o dandismo se influenciou na relação entre a arte e a vida nacional. Sabemos que ele auterou o objeto da literatura e supomos que contribuiu também para que se modificasse o elo entre a estética e a política. Tanto é que João do Rio inicia seu livro sobre a época do presidente Wenceslau Braz, afirmando que "Os políticos são mais que os outros homens assunto de fantasia". Nestes processo, o ideal nacionalista começaria a se manifestar, num primeiro momento, a partir da estetização da vida política. Assim é que o escritor em 1915, comenta a necessidade de uma nova

escrita a fim de retratar os políticos. O que também faz o Sr. Antonio Carlos lhe parecer de interesse para o país porque seu sorriso Da-Vinceano, como o da Jioconda, revela uma "atitude filosófica" sendo ainda um "reflexo de intenções". E da mesma forma Pinheiro Machado, ao ser assassinado, encerra uma vida que foi "a mais bela tragédia do Brasil", lembrando Suetonio, Skakespeare e Plutarco (159). Como escrever sobre política pura pode ser vão, João do Rio toma a perspectiva estética para fazer da política um "romance dos homens de talento." Então, transformadas em heróis de romance, estas figuras permitem tirar impressões estéticas dos fatos políticos. No entanto, ele entende que a política deve ser ação e no Brasil uma comparação com a tragédia revela sempre o parasitismo, a malandragem, seja no âmbito dos políticos seja na classe dos jornalistas. Recorrendo então à tragédia esquiliana, João do Rio utiliza a agonia de Isaías para simbolizar o Brasil como a "pátria no fundo do poço". Este diagnóstico que se aplica desde a economia e a política até o jornalismo e a poesia, cria condições para que o autor pense na sua literatura como uma nova realização da idéia de pátria, e na Academia como faculdade de "força ativa que a beleza incute nos homens tocados pela graça divina". No seu discurso de recepção, na Academia Brasileira de Letras Paulo Barreto explica o papel do literato na expressão dessa nova pátria, moderna, cosmopolita e soberana, livre da inércia colonial.

"A Academia é, entretanto, a alta esfera de onde deve irradiar a chama condutora de bem da pátria. Em vez de ser uma congregação desconexa, ela é congregada do escol da raça. Não se imagine nada mais ativo que a força da idéia-propulsora de todos os atos terrestres. Não se

julgue o Pensamento senão pelo que ele é: força de energia humana. Longe de diminuir com o coroamento, a responsabilidade de cada um aumenta na responsabilidade coletiva da Academia. E nela cada um tem a realizar sempre e cada vez mais a obra da pátria: criando a vida, refletindo a vida, pregando os bens magníficos, agindo, guiando, transformando, melhorando, ensinando o além, realizando, enfim, Beleza. O sistema nervoso da arte, o centro sensitivo do mistério universal, foi, é, será o amor da pátria" (160).

A função tutelar que aqui se define para o escritor mostra a passagem de João do Rio do dandismo refinado, que dava forma à rebeldia pós-republicana, para a vertente ufanista que transformou a literatura num instrumento retórico essencial para a vida do país. Antonio Arnoni Prado mostrou a importância de Olavo Bilac nesta transição entre o nacionalismo da Independência e a restauração nativista que sucedeu a República (161). Olavo Bilac pregou o sentimento cívico e delegou ao poeta a militância patriótica. Como ele, João do Rio assumiu a missão de resgatar a identidade cultural do povo. Uma atitude que visava a formular a unidade da nação, criando uma estética participante, representativa desse espírito patriótico.

Nesse ponto João do Rio se associa à facção nacionalista reunida em torno da revista Brazileia, a qual ele considera a expressão daquele ideal de defesa da pátria. Elogiando a publicação, ele concorda com a necessidade de fazer a propaganda do Brasil e assim absorver os estrangeiros. Recorda Barrés e manifesta-se entusiasmado com o texto apoteótico, insistente sobre a grandeza do nosso futuro (162). Identificado com o grupo responsável por esta edição, o patriotismo de João do Rio implica uma postura mais radical que vê na guerra um modo de trazer a nacionalização

do País.

A guerra acelera as necessidades de desprezar a politicagem e de agir. De acordo com João do Rio, a guerra representa a possibilidade de superar o pessimismo colocando em seu lugar "O orgulho ativo de ser brasileiro." Na guerra a mocidade ganha resistência, mostra-se ágil e saudável. Com ela observamos que todo o patriotismo na opinião de João do Rio reside em transformar a nação num enorme exército cuja luta pelo interesse comum vai trazer uma nova identidade nacional. Dai a metáfora da força entrar nos textos para exprimir a energia e a vitalidade retórica junto ao grupo hegemônico no momento decisivo da entrada do Brasil na guerra.

Com tudo isto, a linhagem decadentista vai cedendo ao discurso nacionalista e o que fora modelo para o esteticismo agora é visto como um mal-estar, uma inércia pessimista a ser ultrapassada pela estética da ação. "É preciso ser forte e prático. A melhor retórica é a ação." A literatura, responde João do Rio a Olavo Bilac, que critica o excesso de discursos e a falta de ação, vai estar ao lado das armas animando o povo e preparando o governo para as medidas que não tardam (163).

Neste sentido, o projeto nacionalista reconhece no patriotismo a defesa da soberania do país porque este é um sentimento de querer ser igual aos países civilizados. Buscar a igualdade no limite significa se atraído pelo poder e pela força, mais próximo à hegemonia imperialista do que à subserviência da colônia ou os bolchevistas (164). Assim é que a defesa do ideal militarista, a

luta pela projeção do Brasil através do comércio e do domínio das terras bem como o estímulo do perfil enérgico do heroísmo nacionalista, todos vistos como consequência do estado de guerra, vão de encontro ao pensamento de D'Annunzio. O poeta italiano, unindo a propaganda política à arte, se empenhou na participação do seu país na guerra depois de ter contribuído para penetração da estética decadentista entre os italianos.

Em D'Annunzio o heroísmo recebe expressão artística. Nele a missão do poeta de realizar a Beleza é um reflexo da pátria, porque a metáfora da força se une à prova de dignidade da nação e ao senso de justiça divina. Para João do Rio, a arte de D'Annunzio era um exemplo de que a guerra passa a representar uma resistência ao internacionalismo. De modo que a tendência ideológica de João do Rio faz com que o cosmopolitismo se ligue ao nacionalismo dando para o intelectual o papel de exprimir a potência, a grandeza e a força de uma nova civilização. O contato com a tradição acaba se situando no esplendor da criação latina que transforma a palavra do poeta vate num complemento essencial para o gesto do herói (165). Partes complementares, o vate e o herói nascem do gênio, do homem que pensa mas tem ademais a iniciativa da ação exemplar.

Conforme ficou visto, para o esteta a capacidade mental, a força do intelecto no artista, correspondia ao grau de afastamento que ele buscava da vida burguesa. A proporção que as simpatias políticas iam definindo uma inclinação pela causa revolucionária, este princípio da contemplação estética e o gosto pela abstração dava lugar para a arte das vanguardas que viraram o século com

traços surrealistas, futuristas, dadaístas etc. Aí a força cerebral do artista deixou de significar uma esterilidade para ser um instrumento de ação, representando muitas vezes um ativismo autodestrutivo. Algumas vezes, a sensibilidade estética ficou engajada em prol das ideologias libertárias, outras em favor dos regimes autoritários.

Deste ativismo João do Rio provavelmente guardou o gosto pela ação. Para ele toda ação, não podendo ser desperdício, exigia o senso de praticidade. Sempre lembrando a necessidade de ser prático no mundo moderno, ele aos poucos demonstra o gosto pela disciplina militar e pela arte utilitária que em nada se assemelha com o movimento de ruptura europeu (166). Exatamente neste ponto é que sua obra assim como sua personalidade se apresentam complexas. Se num primeiro momento a sinceridade dos gestos está comprometida pela pompa do estilo, num segundo momento, quando a opção pelo decadentismo parece menos presente, lentamente se afirma o percurso da tópica no Brasil. Apesar da ausência do dândi, figura de ficção, nos textos jornalísticos de caráter político, estes últimos ajudam a perceber a lógica do dandismo na obra de João do Rio. Nas crônicas políticas o despojamento de artifícios revela, pelo próprio contraste, a função do esteticismo junto à classe hegemônica. Com o dândi João do Rio ensaia um desengajamento mais tarde desmentido. Ou seja, através dele o escritor despreza a ordem política por fora mas no íntimo abraça-a. Tanto mais complexa é a obra de João do Rio quanto mais se pode reconhecer nela as leituras de filósofos idealistas e materialistas, influências anarquistas e

individualistas, um gosto por Nietzsche e por Carlyle, enfim, um descompromisso que espelha a 'flânerie' do dândi. Como uma borboleta, João do Rio bateu em todas as portas, foi encantador para uns, vil para outros (167). Foi sério ao defender a pátria e histriônico ao lado da sociedade mundana. Desta variedade, em que se somam as poses para formar a lógica do cosmopolitismo, resultou uma obra cuja maior contribuição para a literatura talvez tenha sido o registro da exuberância característica da elite ilustrada neste início de século.

NOTAS

- (1) A rápida biografia que aqui levanto está totalmente apoiada na obra de Magalhães Júnior, A Vida Vertiginosa de João do Rio - Ed. Civilização Brasileira/MEC, 1978 - que oferece as melhores informações sobre a vida intelectual de Paulo Barreto.
- (2) Brito Broca - Opus cit.
- (3) Interessante comparar esta primeira avaliação crítica com o artigo publicado a 15/03/1916 em O País cuja manchete "A Cerca do Simbolismo" chamava a atenção para a resenha sobre o Horto das águas de Almáchio Diniz:

"(...) O simbolismo fomentou o desenvolvimento de obras têtricas na aparência. São gritos dolorosos as suas principais manifestações nas nossas letras. A Mocidade Morta de Gonzaga Duque um dos raros romances simbolistas da crise nacional (e cremos que além dele só viu o nosso Rain de Sol) não é um protesto menos eloquente contra a dolorosa aceitação da vida contemporânea, do que as escandalosas páginas das Manchas e Novas Manchas, em que se acentuaram as predileções nefelibatas de Antônio Austragésilo. Isto tudo porque, não sendo uma simples alteração das enunciações literárias, uma simples revolução morfológica ou processual, o simbolismo propôs-se, o que conseguiu fundamentalmente, a substituição da contemplação estética das formas naturalistas, pela transfusão comunicativa da vida interna para compreensão maior do mundo exterior."

- (4) A série de entrevistas em forma de questionário tem por antecedente as entrevistas de Jules Huret (1891) sobre o naturalismo que viraram livro - Enquête Sur L'évolution Littéraire.
- (5) Respondendo a um ensaio crítico de Viriato Correia Paulo Barreto publica em Rio Jornal um artigo intitulado "A forma do romance" dizendo:

"Asseguram-me que faço crônicas. Ainda no seu folhetim Viriato Correia renova esse engano. Crônicas? Como eu antes de publicar uma série de trabalhos tenho o plano de um livro, escrevo com a convicção de que estou escrevendo capítulos de livros documentativos. A Alma Encantadora das Ruas é um livro de crônicas? E todos os outros também?"

Rio Jornal, 24 julho de 1918. citado por Jorge de Sá em "João do Rio, à margem do modernismo" (Tese de doutorado - USP - 1988)

- (6) Lucia Miguel Pereira afirma que João do Rio "Conservou todos os defeitos incutidos pelo hábito do jornalismo - estilo enfeitado, desejo de armar efeitos, superficialidade de visão - sem revelar nenhuma qualidade nova". A respeito de sua ficção ela acrescenta que "Faltava-lhe, porém, o essencial: o poder criador. Terá sido cronista de um mundo que imaginava real, mas não foi um cronista, e ainda menos um romancista". Em Prosa de Ficção (1870 a 1920) São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.269)
- (7) Sobre a circunstância da morte de João do Rio ver a introdução de João do Rio (Uma Antologia) por Luiz Martins, R.J., INL - Editora Sabiã.
- (8) Sobre a vida intelectual do início do século ver Brito Broca - A vida literária no Brasil - 1900, 3a ed. RJ, José Olímpio, 1975; A.L.Machado Neto - A Estrutura Social da República das Letras, São Paulo, Grigalbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1973; Nicolau Sevckenko - Literatura como missão, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- (9) A respeito das consequências das reformas modernizadoras da cidade a bibliografia historiográfica é farta. Basta citar algumas referências - José Murilo de Carvalho - Os Bastiinizados: O Rio de Janeiro e a República que não foi, São Paulo, Companhia de Letras, 1987; Sidney Chalhouh - Trabalho, lar e botegum, Editora Brasiliense, 1986; Sérgio Pechman e Lilian Fritsch - "A reforma e seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século" in, Revista Brasileira de História, 5 (8/9), 139-195, set/1984/abril/1985; Doyle, Plínio (org) - Brasil 1900-1910, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980.
- (10) Edmundo, Luiz - O Rio de Janeiro do meu tempo, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, Vol.II, pg.544.
- (11) Prado, Antonio Arnoni - 1922 - Itinerário de uma falsa vanguarda, São Paulo, Editora Brasiliense, coleção Primeiros Vãos, 1983.
- (12) Bossi, Alfredo - História concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Editora Cultrix, 2a. ed., (s/d)
- (13) Disse nos dá notícia Araripe Júnior em seu "Movimento Literário de 1893" em Decadismo e Simbolismo no Brasil, seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980
- (14) Carvalho, Elísio - Delenda Cartago Rio de Janeiro, Lacomert, 1991.

- (15) Entre 1879 e 1883 Bourget publicou por volta de 400 ensaios. Seu interesse na questão do pessimismo contribuiu para o estabelecimento dos principais aspectos da psicologia e da sensibilidade decadentista da qual trata em "Le Pessimisme de Baudelaire". Para melhores observações ver Pierrot, Jean - The Decadent Imagination (1880-1900) tradução Derek Caltman, Chicago & London, The University of Chicago Press.

No avançar deste trabalho notaremos que o pessimismo finissecular europeu foi reinterpretado pelos intelectuais brasileiros enquanto um sinal de desgosto e insatisfação com o atraso do país. A assimilação da poética baudelairiana, bem como do pensamento filosófico de Schopenhauer, em parte, esteve integrada na determinação de uma atitude contestatória da nossa "Belle Epoque". Tais manifestações serão detalhadas particularmente na obra de João do Rio, onde o sentimento pessimista é bastante expressivo disto que procuramos demonstrar.

- (16) A relação entre a cronologia e a noção de queda está na base do conceito de decadência. Somos obrigados por isto a ir buscar no nascimento da idéia de decadência as orientações do estilo literário de mesmo nome.

Na antiguidade, o tempo enquanto motivo mitológico carregava em si o medo da destruição. Isto existiu ainda na Grécia onde a noção de declínio fatal sustentou a diferenciação entre a Idade do Ouro e a Idade do Metal. Enquanto motivo religioso, o tempo passa a anunciar visões proféticas de pecado e corrupção. Proclama o fim dos dias na certeza de que a marcha para o futuro é irreversível. A visão linear do tempo elimina do horizonte humano a capacidade de reviver o passado contida nos rituais míticos. Essa linearidade acaba contribuindo com isto para a formação da idéia moderna de decadência.

Em contraposição à vivência do passado, a progressão cronológica oferece um final para a história levando o homem ao contato com os últimos dias pela difusão da crença escatológica. O ritual de retorno coletivo das comunidades antigas, através do qual a narrativa dos mitos preparava uma renascença de ordem espiritual, um retorno às origens, ou uma volta ao estágio caótico do qual era possível ascender a um modo superior de existência - este "voltar atrás", nas palavras de Mircea Eliade, na atualidade talvez seja semelhante somente às técnicas terapêuticas da psicanálise freudiana que redescobriu o papel decisivo do tempo primordial da primeira infância. (Mito e Realidade, 1972)

O gradual processo de "desmitificação" das antigas civilizações de certa maneira fez com que a procura da fonte primordial, a busca do princípio, isto é, a questão ontológica do ser, se tornasse motivo de especulações

filosóficas. No domínio da filosofia, o primeiro pensador ocidental a elaborar uma ontologia complexa da noção de decadência foi Platão. Platão, de acordo com Mateer Calinescu, é relevante para o estabelecimento desta noção porque sua metafísica está calcada na ação degeneradora do tempo sobretudo na concepção do tempo como destruidor das formas perfeitas. (*Encas of Modernity*, 1977)

Pensando numa outra direção, o tempo ordenado horizontalmente segundo a perspectiva cristã da história - perseguida pelo prelúdio dos últimos dias - em contraste com a verticalidade da mitologia, acrescenta à idéia de decadência um sentimento impositivo de urgência. Daí o estado do "homo religiosus" aparecer frequentemente permeado de uma impaciente busca de auto-salvação. Muito se justifica, pois estando dramaticamente perseguido pela angústia da morte, o que o mantém quase sempre à beira da renúncia, este homem se sustenta sonhando alcançar alguma forma de eternização em vida.

No plano das artes, a angústia com a noção horizontal do tempo será encontrada no pano de fundo da psicologia renascentista, quando a crise de ordem espiritual foi traduzida nas obras dos grandes mestres em visões catastróficas como as de Leonardo da Vinci. As pinturas de Leonardo traduzem a atmosfera pessimista da época. E principalmente, delimitam para a nossa análise o momento em que a noção de decadência começa a interagir com a idéia de progresso. Posto assim, na arte renascentista localizamos a fase de transição durante a qual a metáfora biológica, que associa o progresso ao ciclo natural do crescimento e morte, conhece uma nova companheira: a metáfora mecânica. (*O Maneirismo*, 1976) As telas renascentistas são importantes ainda por ilustrarem a pressão sob a qual a existência religiosa de um modo geral se debatia. Ou seja, as pinturas deste período indicam a tremenda crise de representação com que os artistas se confrontavam. Então, as mudanças na organização das obras bem como as reinterpretações físicas e emocionais do homem vivendo numa sociedade mecanizada traduzem artisticamente a consciência deste tipo de apreensão do tempo.

- (17) Sobre as conotações do termo decadentismo vale a pena ver Gilman, Richard - *Decadence-The Strange Life of an Epithet*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- (18) Curioso comentário de Goncourt apareceu em Charles Demailly como que a revelar uma insatisfação diante da democracia revolucionária:

"And anaemia is taking hold of us, that is the positive fact. The human type is degenerating. Stretching from family to species there is the wasting away with royal races undergo at the end of dynasties... you have seen those kings of Spain at

the Louvre... What exhaustion of an ancestral blood! Perhaps such was the disease of the Roman Empire, certain emperors of which show faces whose features seem to have melted away, even in the Bronze... But then there was a remedy. When a society was lost, physiologically exhausted, there came to it an invasion of barbarians who transfused into it the young blood of Hercules. Who will save the world from the anaemia of the nineteenth century? Will it be in a few hundreds of years an invasion of workingmen into society?"

Traduzido e citado por Van Roosboeck, G.L.-The Legend of the Decadents, New York, Columbia University, 1927. Outro testemunho acerca da civilização romana diz o seguinte:

"Il y avait certainement une curiosité vers des époques qu'on disait faisaillées... Il y avait aussi l'idée que les Prussiens de 70 avaient été les barbares, que Paris c'était Rome ou Byzance; les romans de Zola, Nana, avaient souligné la métaphore, et il y avait donc des décadents."

(Kahn, Gustave - Symbolistes et Decadents, Varnier, 1902 citado por Carter, A.E - The Idea of Decadence in French Literature (1830-1900) Toronto, University of Toronto Press, 1958, p.108.

- (19) Sobre a evolução do conceito estético de decadência aconselho o livro de Calinescu, Matei - "The Idea of Decadence" in Faces of modernity: Avant-Garde, Decadence Kitch, Indiana University Press, 1977.

- (20) "(...) A coup sûr la comparaison du paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo.

(...) M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur - M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques dramatiques, un système d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l'antithèse, toutes les tricheries de l'opposition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était Naturellement académicien avant que de naître, (...) in Baudelaire, Charles - "Salon de 1846" in Ecrits Sur L'Art, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, Tome I, 1971. p.161-62.

- (21) Baudelaire, Charles - "Richard Wagner et "Tanhauser" a Paris" in Ecrits Sur l'art, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, Tome II, 1971.
- (22) Calinescu, Matei - Opus Cit.
- (23) Gautier, Théophile - Mademoiselle de Maupin, Paris, Ed. Garnier Frères, 1985.
- (24) Carter sustenta a tese de que o decadentismo do século XIX, sendo uma inversão dos fundamentos da cultura ocidental, não deixa de ser também uma manifestação do pressuposto primitivista:

"The more so since decadence (as the writers of the period understood it) look at first glance like a revolt against primitivism in some way it is. But in a much more important sense it is simply another manifestation of the old myth: it is primitivism - A Rebours." Carter Opus cit, p.4.

- (25) As idéias de Gautier a respeito do artificialismo foram parafraseadas por João do Rio quando tratou dos tatuadores da rua, homens estrangeiros que trouxeram o hábito de ornamentar o corpo. Nestes homens fica presente a sugestão da proximidade que cerca a noção de primitivismo à idéia de artificialização vistas em Gautier:

"Era na Rua Clapp, perto do cais, no século XX. A tatuagem! será então verdade a frase de Gautier: "O mais bruto homem sente que o ornamento traça uma linha indelével de separação entre ele e o animal, e quando não pode enfeitar as próprias roupas reclama a pele"?" (A.A.E.R., p.28)

- (26) Nos quadros de Delacroix Baudelaire viu um hino à fatalidade, o tom melancólico e sofrido que lhe traduzia a condição humana. Na biografia do pintor ele diz o seguinte: "La moralité de ses oeuvres, si toute fois il est permit de parlé de la moralité en peintre, porte aussi un caractère molochiste visible. Tout, dan son oeuvre, n'est que desolation, massacre, incendies, tout porte temoinage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les vitrines égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères delirantes; tous cet oeuvre, dit-je, ressemble a un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irremédiable douleur. ("Salon 1846")

Agora o comentário de João do Rio sobre o pintor carioca Xavier: "precipitei-me num bonde, saltei comovido como se me assegurassem que eu iria ver a JOCONDA de DA VINCI, e, quando os meus olhos sôfregos pouparam na criação do pintor, uma exclamação abriu-me os lábios e os braços. Era

simplesmente um incêndio, o incêndio de uma cidade inteira, a chama ardente, o fogo queimando, torcendo, destruindo, desmoronando a cidade do vício. Tudo desaparecia numa violentação rubra de fornalha candente. Seria o fogo da luxúria, o símbolo devastador das paixões carnaís, a reprodução alegórica de como a licença dos instintos devora e queima a vida?" ("A Pintura das Ruas", A.A.E.R., p.51)

- (27) Baudelaire, Charles - "Edgar A. Poe, Sa vie et ses ouvres" in Oeuvre Complètes. Paris Seuil, 1968.
- (28) É interessante frizar a necessidade de acompanhar a valorização do intelectualismo, presente na raiz da criação da modernidade, porque este nos auxilia a compreender a lógica da obra de João do Rio. Ao reinvidicar a renovação literária o escritor recorreu a alguns elementos já reaproveitados da obra de Poe e Baudelaire pelos decadentistas do final do século. Como teremos oportunidade de observar, João do Rio fez na literatura brasileira um uso tardio do sensacionismo e da força cerebral.
- (29) Gautier, Théophile - "Notice" in Les Fleurs du Mal, Paris, Calman Lévy Editeur, 1898, p.16.
- (30) Em 1868 foi publicado no Gazette de France uma crítica a Les Fleurs du Mal assinada por Pon Martin na qual o ensaísta qualifica o livro de Baudelaire de "macabre, cadavérique, démonique et vampirique." A fônica colocada nos aspectos mórbidos e na característica macabra dos poemas, entretanto, recebem por parte da crítica uma revisão definitiva no prefácio de Gautier à edição 1868 a partir da qual se define o que viria a ser o 'cannon' da crítica de Baudelaire, ou seja, o clichê do decadentismo: morbidez, dandismo e artificialismo. Ver Nugent, Robert "Baudelaire and his French Critics 1868-1881" em Modern Language Quaterly, 17, 1956.
- (31) Mendes, Catulle - Les Boudoirs de Varre, Ollendorff, 1884. in Carter opus cit. p.97
- (32) Mendes, Catulle - Mephistophéla, Dentu, 1890, p.81-2 in Carter Opus cit p.96
- (33) Huysmans, Karl J.K. - La-Das, Paris: Librairie Plon, 1908.
- (34) Carter. idem p.105
- (35) Huysmans, Karl J.K. - Croquis Parisiennes - Paris: Editions Marcel Valtat, 1928
- (36) Sobre Jean Lorrain há um interessante trabalho de Philippe Jullian. Jullian afirma que Jean Lorrain foi um escritor drogado, a exemplo de Baudelaire, um escritor pederasta antes de Genet e um embaixador de Sodoma praticando o jornalismo entre 1885 e 1890. Jean Lorrain escrevia sob a

fórmula famosa de "Pall Mall" as suas narrativas mundanas; observa Jullian que:

"l'appel à la luxure, la glorification de la prostitution et du crime, l'assassin et la fille portés au pavois, des épithètes et des métaphores, voilà la pâture donnée tous les matin à des milliers de lecteurs. La France n'est pas la reine de Mardigras, la jambe droite levée, gantée de bas noirs, émergeant d'un foiuillis de dentelles et, dominant son char et les rues, Sa Majesté le Vice, la goulue."

(Jean Lorrain ou Le Satyricon 1900. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1974.

- (37) (Jean Lorrain) Durval, Paul - Monsieur de Phocas, Paris, Ollendorf, 1901.
- (38) Baudelaire, Charles - "Le Peintre de la Vie Moderne", opus cit., Tome II, p.182
- (39) O sentido da transgressão neste caso vem do prazer incomum que o dândi deriva do mundo para si. As características desta transgressão vão ser percebidas nas personagens do romance decadentista, assim como nos reflexos deslocados dentro da obra de João do Rio, onde se transformam em sinônimo de violência.
- (40) Baju, Anatole. - Le Decadent, 1888, in Carter. Opus cit. p.109
- (41) In Carter, Opus cit. p.86
- (42) Huysmans, Karl, J.K. - À Rebours. Todas as citações que seguem foram retiradas da tradução brasileira. As Aversas. (Trad José Paulo Paes) - São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.174
- (43) A valorização extrema do mobiliário, dos objetos, e da arte de decoração se insere na preocupação típica do século XIX com relação às artes aplicadas. Para o esteta decadentista, esta valorização significa a possibilidade de imaginar uma outra realidade a partir dos estímulos dados pelos artefatos. Sonhar com um modo de evasão traz o esteta para perto dos adereços, mobílias e padrões de ornamento concebidos pelo movimento conhecido como Art Nouveau. Contemporâneo dos decadentistas, o movimento chamado também Jugendstil, Stile Liberty e Modern Style, procurou encontrar novas formas para o desenho, segundo uma proposta de aproximação, entre a técnica, a ciência, e o mundo natural. Isto levando em conta que a industrialização resultava numa separação entre a natureza e o artifício. Ao recusar esta oposição, a arte nova representa um empenho no sentido de estilizar os objetos e as construções

reutilizando motivos retirados da botânica, biologia e outras ciências naturais. Dessa maneira as flores, árvores e folhagens aparecem imprimindo padrões de embelezamento dando conformação às paredes, colunas e escadas. As mudanças nas concepções dos desenhos eram visíveis no alongamento das linhas que se desenvolviam em movimentos circulares e tortuosos. As curvas, os movimentos sinuosos, as linhas serpenteadas eram expressivas de todo um conceito sobre a criação artística e a criação das formas da natureza. No domínio da composição, o estilo Art Nouveau criou sobretudo a sensação que o esteta busca nos sonhos e nas sugestões da arte. A grosso modo, o estilo Art Nouveau se manifestou na arquitetura, na pintura, nos móveis, tecidos, nas ilustrações e no vestuário. Sua importância, no entanto ficou ressaltada nas artes aplicadas, principalmente na arte de decoração de interiores. Quanto a isto, o movimento representa o modo de vida da burguesia da Belle Époque. Sofisticado e refinado, o estilo trouxe beleza e graça para os motivos dos artefatos e justamente nisso se aproxima do esteticismo na literatura. (Pevsner, 1980)

- (44) Vale a pena reproduzir parte das observações de Des Esseintes sobre a obra de Moreau:

"Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudindelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe interliga as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca." (p.86)

- (45) Para uma análise mais detalhada sobre as opções estéticas de Huysmans recomendo Laver, James - The First Decadent - (Being a Strange Life of J. K. Huysmans.) New York, Citadel Press, 1953.
- (46) Van Roobroeck argumenta numa direção diferente. Quanto aos juízos críticos de Huysmans ele acredita que a personagem Des Esseintes realmente espelha as concepções estéticas do autor, o que de certo modo até a enfraquece porque limita sua profundidade e tira-lhe muito em consistência existencial. Contudo, diz Roobroeck, estes pronunciamentos manifestos no gosto e nas atitudes de forma consciente

servem para provar que As Avessas, na realidade, é uma paródia dos adeptos de Baudelaire. Dos estetas da geração de 1880 que exploravam menos o Baudelaire verdadeiro do que sua legenda de diabólico, degenerado, libertino, a qual caracterizava o poeta pelas sensações esquisitas, pelo sensualismo perverso e pela doença nervosa. Roosbroeck defende portanto uma visão caricatural para Des Esseintes - a qual teria sido fruto de um exagero das poses e teorias dos estetas imitadores de Baudelaire - em quem estas atitudes intelectualmente concebidas aparecem aplicadas à vida de um esteta neurótico. "The Marquis des Esseintes constitutes a far more vitriolic aspersion of the esthete than any of the attitudinizers in this English burlesque of the velvet jacket, the flowing locks and the exquisite sensation. The satirical overtones in À Rebours are so numerous and so easily perceived that a few more definite examples of its sarcastic intentions will prove it to be largely a parody of the posture - masters of the "Esthetic Eighties." Van Roosbroeck; The Legend of Decadents - Opus cit.

Num artigo publicado em PALL MALL, João do Rio utiliza as principais características da personalidade de Des Esseintes para elogiar a aristocrática figura de Freitas Valle, um dos financiadores das atividades culturais tais como as famosas reuniões na Vila Kyrial: "Freitas Valle! Uma figura de Huysmans a expressão real do sonho do À Rebours? Não. Uma figura complexa, cheia de tal força que a gente folheia os romances da Comédia Humana e sente que Balzac já não existia para fazer-lhe a biografia imperecível. Nada de mórbido. Uma saúde, um equilíbrio nervoso de duce romano no começo do império. E nessa plenitude de músculos e de bom senso, envergadura máscula, cujo maior prazer é erguer, amparar, proteger - uma sensibilidade tão subtil, que é como o som harmônico de todas as sensibilidades diante da Beleza. Teria sido assim Mecenas, a que o Horácio discretamente fazia versos? Teria sido assim Petronio? Foi assim o imperador Adriano? Na América do Sul, no convulsionado começo do século, numa terra e numa civilização em que o afinamento nunca é qualidade do equilíbrio - a sua figura marca exatamente pelo acordo de qualidades contrárias em aparência. Nesse momento entre os artistas ele sorri despreocupado. (...) Ao conviver com o homem refinado, poeta da emoção, leitor esplêndido, criador de perfumes, orquestrador de vinhos, admirador de arte, agindo numa atmosfera de beleza sonora, pensamos no Des Esseintes de Huysmans, o neurastênico da obsessão artificial; nas fantasias dos escritores tentando a fixação de uma criatura só capaz de sentir, compreender e refletir a Natureza no apuramento da sua quinta essência."

Posto isto, trataremos de indicar a entrada também do avessismo na obra de João do Rio, e mostrar que nele a tendência para a artificialização correspondeu ao desejo de superar as condições precárias da realidade social e da

própria natureza. Quanto a isto, observaremos que os recursos estilísticos sustentaram o cinismo e a ironia das personagens, ambos assinalando o modo que o Autor olhava seus contemporâneos.

(47) Citado por Thorton, Decadent Dilemma, 1983.

(48) Nordau, Max - Degeneration, New York: Howard Fertig Inc. Edition, 1968

O desenvolvimento da ciência médica contribuiu para a evolução dos escritos decadentistas e consequentemente de toda a teoria da decadência. As perversidades teóricas de Gautier e Baudelaire passam a não ser mais explicadas como produto de uma aspiração metafísica ou idealista mas são vistas como sintomas de um autor psicótico. Para isto foi importante a evolução dos estudos psiquiátricos a partir de Pinel ("Traité medico-philosophique sur l'alienation mentale", 1801) aos quais seguiram-se os trabalhos de Dr. Joseph Moreau (de Tours) ("De l'influence du physique sur le moral", 1830; "Etudes psychiques sur la folie", 1840; "Mémoires sur les causes prédisposantes héréditaires de l'idiotie et de l'imbecilité", 1853), do Dr. Prosper Lucas ("L'Hérédité Naturelle", 1850), de B.H. Morel ("De la formation du type dans les variétés dégénérées", 1864) e de Lombroso ("Genio e Folia", 1863) cuja conclusão diz mais ou menos assim: "la fréquence et la multiplicité des délires, des caractères de degenerescence... la dérivation et plus encore la descendance d'alcooliques, d'imbéciles, d'idiot, d'épileptiques, et surtout le caractère specials de l'inspiration, montrent que le génie est une psychose dégénétive dun groupe épileptique" (citado por Carter, que trata no capítulo 3 sobre os traços de distúrbio nervoso e hereditariedade na literatura francesa Op. cit.)

(49) Artigo citado por Thorton - Decadent Dilemma, London: E. Arnold, 1983

(50) Arthur Symons pertence ao grupo de críticos dos anos 90 que distinguem a literatura "decadente" pelas suas características impressionistas e pela falta de totalidade nas obras. Symons, Richard Le Gallienne, e Havelock Ellis conceberam a decadência como uma tendência a limitar as perspectivas, o que significa a falta de uma forma orgânica. Mais tarde esta limitação seria reinterpretada pela crítica marxista do decadentismo em termos de alienação. Neste século a crítica do decadentismo recebeu influências freudianas e analisou a produção dos anos 90 como desespero, agonia, uma visão estritamente literária que viu neste período uma fase de "dark passages". Em 1933 Mario Praz escreveu seu trabalho sobre o final do século, Romantic Agony, onde viu o decadentismo basicamente como uma continuidade do romantismo na tendência à mentalização da vida, na excitação pelos motivos sexuais, e na esterilidade contemplativa. Em 1947, Joad, aproximando o

romantismo literário ao que significou o liberalismo político, viu no processo de auto-centramento do qual resultou o esteticismo uma perda dos ideais humanitários. Ele argumenta que por seu caráter reacionário e conservador, o decadentismo não poderia dividir com os românticos a parte ideológica de seu projeto, produzindo então uma espécie de paródia, porque, "the only solution for the 'fin-de-siècle' artist therefore, was to accept the methods and basic concepts of romanticism without its ideals. Segundo Joad, escritores tais como E. Dowson ("Only tired/ of everything I ever desired") olham a si mesmos como uma culminação do passado revelando uma leitura do homem que representa o sinal de uma tendência finissecular de interpretar erroneamente o lugar do homem no universo e tomar esta visão do status humano para conduzir a sociedade. (Joad, C.E.M - Decadence, London 1947.). Depois desta crítica baseada na ausência dos valores morais e divinos, uma volta aos critérios morais na crítica do pós-guerra, Ryals fez uma distinção entre o romantismo e o decadentismo caracterizando, o primeiro, pelo esforço em direção a uma síntese, e o segundo, novamente como a perda dos senso de proporção. Para Ryals "Decadence, as far as the literature of the nineteenth century is concerned, is but a subphase of romanticism and exists, in varying degrees of course, wherever the romantic impulse exists. That is, if romanticism is the state which results where the classical synthesis has begun to desintegrate, then decadence is the result of the complete desintegration" (Ryals, Cyde del.- JAAC, 1958). No ano seguinte Robert Peters ataca o trabalho de Ryals dizendo que sua crítica partia dos clichês adotados pela crítica do romantismo e consequentemente definia o decadentismo com os mesmos equívocos. Ryals teria, segundo Peters, ignorado também os escritores não decadentistas da época, cujas obras foram tão provocativas quanto as dos primeiros. Nas más avaliações de Symons, Dowson e Pater, ele acredita que Ryals distorceu inclusive os usos temáticos, as tentativas poéticas e o papel da personalidade de cada escritor. Peters por isto propõe que a moldura de uma definição para o decadentismo inclua a vasta complexidade vitoriana, "of which decadence is but one important manifestation; and should have the perspicacity to see that these final years were years of connection and prediction as well as culmination." O crítico completa dizendo que uma definição sensível "should explain this differing quality between model and imitation, between the first-rate and the inferior" (Peters, Robert L.- JAAC, 1959). Nos anos 60 a crítica do decadentismo recebe a contribuição de Harrys Wendel que descrente dos estudos feitos até então, propõe a divisão das obras em três categorias. Wendel explica que a crítica tende a criar expectativas em relação aos atributos dados a um movimento. Ela leva a que se espere, por exemplo, que os atributos de uma manifestação literária francesa surjam na produção inglesa e vice-versa. Daí a corrente de morbidez frequente na poesia francesa, segundo ele, ter sido, exagerada no

tratamento dos decadentes ingleses. O mesmo ocorreu quanto ao fascínio dos escritores pelo conceito de androginia. A partir desta tendência da crítica, Wendel observa que três tipos de ficção receberam indistintamente a denominação "decadente": o "new realism", o "sentimental romance", e a "aesthetic prose". Unidas sob o mesmo rótulo decadentista essas manifestações literárias dividem entre si apenas o interesse pela compreensão do impressionismo e a atitude de "desillusionment" (Wendel, Harris - Elt, 1962). Helmut Gerber, também na década de 60 reporta o decadentismo e o esteticismo como formas de reação literária contra a sociedade vitoriana, ou rejeição ao gosto vitoriano. Ele acrescenta a interrogante histórica para indagar sobre o efeito destes movimentos genuinamente literários sobre a produção posterior de Ezra Pound, Eliot, Aldous Huxley e Evelyn Waugh (Gerber, Helmut, EFT, 1962). Nos anos setenta, aparece de maneira acentuada a crítica do decadentismo segundo a teoria da produção cultural. O estudo de Renato Poggioli sobre a vanguarda européia leva em conta o mercado e o consumo das obras de arte vendo no decadentismo as marcas gerais do movimento vanguardista (The Theory of the Avant-Garde, 1968). Regina Gagnier em 1986 tentou demonstrar que a obra decadentista de Oscar Wilde contribuiu para a criação de um discurso e de uma audiência moderna. A sua análise propõe uma teoria do esteticismo, do ponto de vista do consumo, ou seja, procura responder ao lugar da arte tradicional dentro da sociedade de consumo vendo a interrelação entre o mundo da arte e a vida a partir das práticas do espetáculo moderno, da proliferação da imprensa, e do crescimento da propaganda.

- (51) Até aqui tentamos desenvolver um pequeno resumo dos debates em torno da idéia de decadência e do estilo literário correspondente. Não se pode precisar o início deste estilo embora Victor Hugo seja tomado como marco em consequência das suas modificações no alexandrino clássico (enjambement sobre censura) e de suas alterações no vocabulário. As suas influências foram assinaladas especialmente a partir do trabalho que observarmos aqui. Em seguida, Gautier, tendo apreço pelos escritores latinos, analisa a obra de Baudelaire fazendo uma oposição entre o decadentismo e o estilo clássico. A importância de Baudelaire, e com ele Edgar A. Poe, está na criação de uma técnica cuidada, de uma poética em que a inspiração é deliberada, controlada. A obra de Baudelaire contribui para a definição do estilo decadentista introduzindo novas metáforas e epítetos, efeitos criados a partir das imagens e da sintaxe não ortodoxa. Ao mesmo tempo, o estilo também se afirmou pela predileção temática: morbidez, mulheres, amor e a cidade. Com Huysmans este trabalho estilístico tomaria sua forma em prosa. O peso do romance de Huysmans se encontra tanto na temática inovadora quanto no uso que o autor faz da língua. Os neologismos, os maneirismos e a justaposição de vocábulos da língua clássica aos termos estrangeiros, a gíria e epítetos vulgares produziram os efeitos inusitados

e provocaram as reações de indignação. A decomposição do enredo é outro sinal deste estilo que Bourget apontou em Goncourt: "in style où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance du mot." Gouncourt, neste sentido, foi responsável por uma inovação tanto vocabular quanto sintática. Ele inverteu a ordem das frases, usou palavras técnicas e neologismos. Ficou conhecido por gostar das excentricidades da sintaxe. Finalmente, o estilo decadentista deve ser reconhecido por dois ângulos opostos - pelo exagero dos preciosismos e pela vulgarização do vocabulário. Por esta razão os seus aspectos refinados definem o estilo délicat enquanto o gosto pela giria de boulevard e a temática da perversão definem o estilo populaire (Carter, 1958).

Do ponto de vista das artes em geral, John Reed analisa o estilo decadentista caracterizando-o pela falta de coesão. Segundo ele, trata-se de um estilo marcado pela justaposição de motivos que se repetem até a dissolução. E a transcendência do nada. Em relação a seus correlatos a arte decadentista é uma arte de dissolução em que o poder da imaginação tende a abraçar o impossível. No romanesco, o seu método representa um princípio de provocação e insolubilidade com o abandono do enredo em favor do desenho ornamental formado pela somatória de motivos. Através da adição permanente de motivos que se repetem e da atomização, o estilo decadentista afirma uma elaboração consciente que visa a provocar o público. O estilo, diz Reed, pressupõe a audiência, trazendo um significado em si, visto que é um modo de manipulação. (1985)

- (52) Huysmans - Karl J. - En route in Oeuvres Complètes genève: Slatkine Reprints, 1972.

Prefácio de Latin Mystique, Remy de Gourmont, Paris, Mercure de France, 4a. ed., 1930.

- (53) Bois, Jules - Les Petites Religions de Paris, Editeur Ernest Flammarion, Paris, s/d.

- (54) Este prefácio foi publicado como apêndice à edição brasileira. Opus cit. No original a divergência de Huysmans com Zola ficou mais ou menos resumida neste parágrafo:

"Le Naturalism s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser. Zola, qui était un beau décorateur de théâtre, s'en tirait en brossant des toiles plus ou moins précises; il suggérait très bien l'illusion du mouvement et de la vie; ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsories et des instincts, ce qui simplifiait le travail de l'analyse (...)

Nous autres, moins râblés et préoccupés d'un art plus subtil et plus vrai, nous devons nous demander si le naturalisme n'aboutissoit pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond"

- (55) Baudelaire, Charles - "Le dandy" em Ecrits sur L'art, Tome II.
- (56) John Prevost - Le Dandysme en France, Genève, 1959. p.78
- (57) Barbey D'Aurevilly - Du Dandysme et de George Brummel, Lausanne, 1945. p.35.
- (58) Idem p.250
- (59) Moers chama os ensaios de Baudelaire sobre o dandismo uma "poetic destilation" do livro de Barbey D'Aurevilly. Moers, Ellen - The Dandy: Brummel to Beerbohn; New York, Viking Press, 1960
- (60) Baudelaire, Charles "Le Peintre de la vie moderne"
- (61) Idem
- (62) Carlyle escreveu uma série de artigos intitulados 'dandiacal sect' onde criticou os dândis de salão.
- (63) Wilde "adopted the character of the dandy as transmitted to him by the French and English traditions of dandysm and added to it the stresses on form and sensation that make the Wildean dandy unique." Ganz, Arthur - "The Dandiacal Drama: A Study of the plays of Oscar Wilde". Tese de Doutoramento, Columbia University 1957.
- (64) Wilde, Oscar - O Retrato de Dorian Gray, em Obra Completa trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1980, p.152 - Complete Works, London and Glasgow; Collins, 1986
- (65) Entendemos que neste confronto do dândi com a imagem manifesta-se o narcisismo do Autor. Isto introduz na análise um componente do esteticismo cujo reaparecimento nos textos de João de Rio pode ser notado através da perspectiva que norteia os relatos e da qual nos ocuparemos adiante.
- (66) Swinburne atacou Carlyle e Ruskin por discordar da relação entre arte e moral. Seus poemas "Hymn to Proserpine", "Dolores", "Hermafroditus" trazem o motivo da ambigüidade sexual que ele recebeu das leituras de Gautier por volta de 1860.
- (67) Ruth Temple - "Truth in Labelling: Pré-Raphaelism, Aestheticism, Decadence, Fin-de-siècle." ELT n.17, 1974, p.201

- (68) Para o acompanhamento da influência de Moreau ver Mario Praz, "Byzantium" em The Romantic Agony, 1951, p.301.
- (69) Cândido, Antonio - "Os primeiros Baudelairianos", Educação pela Noite, São Paulo, Ed. Atica, 1988.
- (70) Theófilo Dias - Poesias Escolhidas, seleção e introdução Antonio Cândido, Comissão Estadual de Cultura, São Paulo, 1959.
- (71) Benjamin, Walter - "On some motifs in Baudelaire", em Illuminations, trans Harry Zohn, N.Y., Schocken Book, 1969 "Paris Capital do século XIX" em Teoria Literária Através dos Textos (org) Luiz Costa Lima. R.J., livraria Francisco Alves Editora S/A, 1975. Obras Escolhidas I, Editora Brasiliense, 1985.
- (72) Correia, Raimundo - Poesias, Lisboa, Livraria de Antona Mario Pedreira Ed., 1898; Synphonias, Rio de Janeiro, Livraria e Editora de Faro & Linos, 1883.
- (73) Araripe Junior, (1888) "Novidades", R.J. 13,15,17, dezembro em Decadentismo e Simbolismo no Brasil.
- (74) Na ocasião da morte de José Verissimo, João do Rio deu um depoimento pessoal sobre o desejo cosmopolita de toda aquela geração que se lançou de cabeça nas leituras decadentistas:

"Ainda os homens de letras escreviam nos jornais e as lutas literárias eram um espetáculo palpitante. Mas a geração que surgia, ligada pretenciosamente ao decadentismo francês. Já não se podia comparar nem em talento nem em cultura aos dominantes. A geração odiava com frenesi José Verissimo. Cada artigo seu desencadeava pelos cafés convulsões de raiva. Mas nela havia dois rapazes que tinham a extravagância de estudar para homens de letras, não querendo ser outra coisa: o atual polígrafo Victor Viana e eu. (...) Mas no fundo tínhamos ambos a ingênua convicção de que era urgente fazer entrar o Brasil nas correntes contemporâneas, enchendo os jornais dos últimos termos de filosofia e de palavras e frases estrangeiras. A nossa literatura era regional e nós, sem conhecê-la desejávamos fazê-la mundial. ("O fim da Crítica", O Paiz, 05/02/1916.)

- (75) Eulálio, Alexandre - "Pósfacio", Folhetim n. 598, Folha de São Paulo, 10 julho de 1988, SP.
- (76) Nessa mesma época, numa tendência contrária à visão mórbida dos estetas, e oposta à concepção artística que Elísio de Carvalho expôs na sua defesa do naturismo, Almáchio Diniz propõe o estudo dos fatos estéticos a partir do que ele

chama de "objetividade mental" da vida humana. Antes de ser fato social, o belo é um fato psíquico, segundo ele, fruto de um sentimento que se forma das informações partidas do 'sensorium'. Disto ele conclui que a "estética é uma ciência social, cujos processos são os das ciências naturais e cujo objetivo é incitar o progredimento do belo nas ações humanas para o espelhamento das artes respectivas." O povo, a nação e o estado, para Almáchio Diniz são produtos do desenvolvimento psíquico dos homens e por isto, os fenômenos estéticos possuem a força de "coesão agremiadora" que resulta na sociedade. Da Estética na Literatura Comparada, (R.J.) H. Garnier, 1911.

- (77) Sartre, Jean Paul. Quê es la Literatura? tradução Aurora Bernardez, 5a ed, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A, 1950.
- (78) Carvalho, Elísio - Five O'Clock, H. Garnier Livreiro Editor, 1909, p.49-50.
- (79) Lopes, Bernardino - Poesias Completas, R.J. Livraria Editora Zélio Valverde, 1945.
- (80) Este estudo deve muito ao livro de Donna Stanton que desenvolve um minucioso paralelo entre o dandismo do século XIX e a "honneteté" no que toca ao modo de vinculação com a nobreza francesa. "...as the 'cortegiano' epitomes Renaissance italianization, the dandys stands as a synecdoche for the image and impact of England in nineteenth - Century France." Aristocrat As Art: A Study of the honnête homme and the dandy in Seventeenth and Nineteenth Century in French Literature - (1980)
- (81) Baudelaire Opus Cit. p.174. Robert Blake anotou em 1830 algo semelhante quando tratou da personalidade de Disraeli:

"It seems to be a characteristic of an era of social flux, when aristocracy is tattering or uncertain, but when radicalism has not yet replaced it with a new set of values. It flourishes in a period when manners are no longer rigidly fixed, but have not degenerated into mere anarchy, so that there is still a convention to rebel against, still a world to be shocked and amused by extravagance and eccentricity. The dandy must have a frame work within which to operate. The social grades must still exist, but it must be easy for those with sufficient courage, carelessness or sheer brazen determination to climb from one to another." Disraeli, 1957, p.83
- (82) Camus, A. - "La révolte des dandys" em L'Homme Révolté, (1951)
- (83) Wilde, Oscar - "A decadência da Mentira", Op. cit., p.1075

- (84) "Estas visitas são sempre feitas na companhia de vários amigos, pessoas que levam a vida sem a preocupação da falta de renda - uma das mais graves preocupações da humanidade. De modo que, insensivelmente desarraigados, esses elegantes fazem desaparecer a tradição dos costumes paulistas num reflexo dandy do conforto dos castelos de Inglaterra ou de França."
- (85) "Mr Wilde was persuasive and astonishing. He excelled in giving a certificate of truth to what was improbable. The most doubtful statement when uttered by him was assumed for the moment the aspect of indisputable truth of fable he made a thing which had happened actually, from a thing which had actually happened he drew out a fable. He listened to the Schérazade that was prompting him from within, and seemed himself first of all to be amazed at his strange and fabulous inventions." (Philippe Jullian, Oscar Wilde, p.260)
- (86) Laurence Porter considera que a falta de trama no romance decadentista de Huysmans não representa uma anomalia. A Rebours revive um gênero que Northrop Frye chamou de "anatomia". Ele lembra que anatomia consiste dentro desta concepção, num rico compêndio de opiniões cuja unidade é antes temática do que mimética também denominado "Menippean Satire" por Bakhtin. Tomando este sentido a anatomia aparece em resíduo nas narrativas de João do Rio enquanto utilização do banquete como moldura. A cena inicial em que se reúnem as pessoas amigas para trocar idéias e demorar-se em conversas sem fim ("Literary Structure and the Concept of Decadence : Huysmans, D'Annunzio, and Wilde", Centennial Review, 1978, p.191)

"The Menippean satire ...differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent... At its most concentrated the Menippean Satire presents us with a vision of the world in terms of a single intellectual pattern. The intellectual structure built up from the story makes for violent dislocations in the customary logic of narration... the dramatic interest is in a conflict of ideas rather than in character."(Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1967, p.310)

- (87) (Jorge) - Godofredo faz o sport das palavras
(Godofredo) - Para fazer alguma coisa barulhenta, para estar 'dans le train. Il faut du tapage!' Em compensação você faz o sport do silêncio. Parece um jogador de xadrez. (Eva p.25)
- (88) "A futilidade de informações e os seis ministros". Para mais artigos atacando o jornalismo contemporâneo, ver

"O charuto de Filipinas", em Cinematógrafo, "Esplendor e Miséria do Jornalismo", "O muro da vida privada", em Vida Vertiginosa, "País de jornalistas", e "Opiniões de um jornalista impossível" em No Tempo de Wenceslao Braz.

- (89) A crônica "o amigo dos estrangeiros" situa o protótipo da interferência no progresso da cidade:

Sr. Cricrano, na rua, chega ao grupo internacional, fica à vontade, esfrega as mãos, espera um segundo, e liga a conversação :

- " - Pois sim senhor! A Sra. Hips Heps gostou muito do corcovado.
- Ah! muito bem.
- It is not? miss?
- All right, very beautifull...
- E o sr. Gorostiaga à Beira Mar...
- Es verdad. Mi quedé extactico, señor!
- Ah! muito obrigado. (Vida Vertiginosa, p.5)

- (90) "Dandysm, like satire, ridicules, but the satirist ridicules deviation from the social norm whereas the dandy exalts these and ridicules the social norm itself." (Arthur Ganz - 1957, p.152)

- (91) Basta esta introdução ao terceiro ato para indicar as marcas do dandismo em ambos: "(Phipps, o mordomo, está arrumando alguns jornais na escrivaninha. A nota característica de Phipps é a sua impassibilidade. Alguns entusiastas proclamam-no o Mordomo Ideal. A esfinge não é tão incomunicável. É uma máscara com uma atitude. A história nada sabe de sua vida intelectual ou emocional. Representa o predomínio da formalidade.)

(Entra Lord Goring, em traje de gala, com uma flor na lapela. Traz chapéu de seda e capa inverness. Luvas brancas e uma bengala Luiz XVI. Não lhe falta nem um dos fúteis adornos da Moda. Vê-se que é sempre o homem da vida moderna que a cria e a governa. É o primeiro filósofo bem vestido da história do pensamento." (Op. cit. p.756)

- (92) "Une éternelle ironie dictait ses paroles, ironie si profonde que, dans la mollesse de sa voix et la courtoisie de son langage, rien n'en trahissait le secret"... (Barbey, Opus Cit. p.40)

- (93) "Une sorte de système organisé."
 "Parle, marche, mange ou habille-toi et je te dirai qui tu es."
 "...le principe de la vie élégante est une haute pensée d'ordre et d'harmonie, destinée à donner de la poésie aux choses." (Balzac citado por Donna Stanton, Op. cit)

- (94) "Houve um prolongado silêncio. Ninguém rira. E, só, Luciano de Barros, muito pálido, diante de um grande espelho, parecia pasmo da própria fisionomia." ("O monstro", D.N., p.152)
- (95) O significado da gravata dentro do sistema de honra do dandismo está resumido no artigo de Balzac cujo trecho a seguir reproduz: "Les français devient tous égaux dans leur droits et aussi dans leurs toilette... Dès lors... la gravate... fut appelée à rétablir les nuances entièrement effacées dans la toilette, elle devient le critérium auquel on reconnoît l'homme comme il fait et l'homme sans éducation... Tant vout l'homme, tant vout la cravate... c'est par elle que l'homme se révèle et se manifeste." (citado por Donna Staton em Op. cit.)
- (96) Para maiores detalhes sobre os ensaios de Wilde ver Oscar Wilde: A Collection of Critical essays (1969); "The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde", Richard Ellman, 1966.
- (97) Num artigo publicado em O País a 29/01/1916 João do Rio se refere ao luxo das mulheres mundanas com a mesma fórmula que aqui se vê. Neste artigo em que ele defende a contribuição da mulheres para o refinamento estético da humanidade, o crime e a miséria da cidade importam pouco porque tudo se reduz a um gozo superfino inoculado por elas. Interessante assinalar que o luxo, a elegância e a delicadeza representam a valorização do orçamento a partir do qual a feição da cidade se relativiza conforme a artificialização do sentimento que a percebe e exprime.
- "Correm no ar sussurros de pecado, arrepios de luxúria. É impossível caminhar sem intenções deliciosas por um jardim em que o sangue verde das folhas se aclara dessa luz artificial. A verdadeira conjugação entre os sentimentos da natureza e os sentimentos do civilizado está em uma árvore iluminada por uma lâmpada elétrica..."
- (98) A título de confirmação reproduzo a passagem que abre a famosa cena de Wilde:
- "Como está bonita esta noite a Princesa Salomé!" /
"Olhe para a lua! Tem um aspecto muito estranho! Parece uma mulher levantando-se de um túmulo. Parece uma mulher morta. A gente imaginaria que ela estivesse procurando coisas mortas."
- (99) Salome foi encenada pela primeira vez a 11 de fevereiro de 1896 em Paris. Wilde, apesar do francês fluente, deixou a tradução por conta de Alfred Douglas; porém, o trabalho não agradou-o; acredita-se que Gide tenha revisado o texto e correções foram feitas também por Marcel Schwob e Pierre Louys. Por volta de 1900 um grupo de teatro alemão

interessou-se pelo drama que foi montado a 05 de novembro de 1902 sob direção de Max Reinhardt. Em Londres Salome chegou apenas em 1905 nas mãos de um grupo chamado "The New Stage Club."

Christopher Nassar estuda a obra toda de Oscar Wilde sob a perspectiva do homossexualismo manifesto enquanto impulso demoníaco. Neste aspecto ele vê Salome como uma busca de expressão do diabo dentro do passado mítico. Ao contrário do estudo de Pater, Nassar acredita que Wilde tenta "to delve into the ancient and mythic past of the race to find the baldest, most unrestrained expression of this evil." (Into the Demon Universe, 1974, p.92)

Por outro lado, este drama é na opinião de Ganz uma boa piada, "an extended paradox or 'bon mot' tossed off by a dandy to creat the proper effect on his audiences." E parece de fato que fosse o intuito de Wilde criar um efeito provocativo no público, mesmo em relação às críticas e acusações de imoralidade. Roosbroeck quanto a isto esclarece que "The Word decadent did not mean that the poets who adopted it had a decadent program hidden behind it. It was merely an insult which became a war cry. It was delightfully vague, consequently, it soon became in literary criticism a word to conjure and exorcise with." Quer dizer que o caráter auto-consciente da arte decadentista explica também a presença do elemento irônico enquanto técnica de auto-paródia, e mostra com isto que a noção de decadência não exclui o humor. Mário Praz, aliás, menciona o aspecto paródico do estilo de Wilde dizendo que "it is childish, but it is also humoristic, with a humor which one can with difficulty believe to be unintentional, so much does Wilde's play resemble a parody of the whole of the material used by the Decadents and the stammering mannerism of Maeterlinck's dramas - and, as a parody Salome comes very near to being a masterpiece." (Ganz: Dandiacal Drama, 1957, p.101; Roosbroeck: The Legend of Decadents, 1927; Praz, The Romantic Agony, p.312)

(100) "Not only the organisation of his material, but an attitude toward it as well." (Ganz, Op. cit. p.93)

(101) Idem, p.100.

(102) San Juan acentua que a tensão da peça se baseia no conflito central que "involves on the literal plane the corrupt jewelled paganism which statically repeats itself in the mesmerized voice of Salome, and the dynamic, forward looking assertion of emergent christianity, represented by the inflammatory attacks of Iokanaan." (The Art of Oscar Wilde, 1967 p.127)

(103) A influência de Wagner é conhecida desde o ensaio de Baudelaire sobre a correspondência das artes. Os simbolistas enfatizaram ainda mais a importância da música

sobre a poesia. Mas a valorização temática da obra de Wagner registra o gosto pelo amor mórbido que ele explorou em *Tannhäuser*, uma ópera apreciada pelos decadentistas e que João do Rio menciona várias vezes.

- (104) No livro sobre Whistler, Pearson conta o encontro do conde com o pintor e acrescenta detalhes sobre a sua residência dizendo que Montesquieu "lived at the top of his father's house on the Quai D'Orsay, and it was a weird experience to go from the austere rooms of the old conte into the oriental atmosphere of his son's apartments where the walls of the sitting room was entirely grey, and where the main feature of the bedroom was a black bulbous eyed dragon which on inspection resolved itself into a bed. "It was all queer, disturbing, baroque", decided one visitor. Portraits of himself in different attitudes and outlandish costumes filled the walls and strange scents filled the air. He was known among his acquaintances as "chief of fragrant odours"; at one time he was frequently seen in society carrying a gild tortoise; and it was generally believed that he was a 'connoisseur' in various forms of vice." (Hesketh Pearson, *The Man Whistler*, 1952, em Laver. Op. cit. p.76) Sabe-se que Whistler foi um dos primeiros artistas a adotar a teoria das correspondências em quadros como "Shymphonies", "Harmonies", "Arrangements", concebidos nas tonalidades leves e delicadas dos pasteis.
- (105) Praz, Op. cit, p.308
- (106) Octavio Paz - "Todos santos, dia de muertos", *Los Signos en Rotacion y outros ensaios*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- (107) A importância do espaço foi assinalada por Walter Benjamin em seu ensaio sobre Paris, quando ele aponta a cisão entre o espaço da vida pública e da vida privada. Segundo ele, o estilo Art Nouveau representa o momento de plenitude do interior, momento em que a arte se refugia na residência burguesa. Neste momento, o mundo privado ganha sua supremacia através dos objetos pessoais e decorativos que imprimem as marcas e os significados da vida cotidiana.
- (108) Sobre o impressionismo ver Hauser, *História Social de la Literatura y el Arte*. Vol. III, Madrid, Ediciones Gadarrama, 1969.
- (109) Em recente publicação F. Foot Hardman levanta as imagens fantasmagóricas que surgiram a partir da construção da ferrovia Madeira-Mamoré e que vem representar o delírio progressista estimulado pelas exposições universais e pelo brilho dos palácios de cristal. F. Foot Hardman - *Trem Fantasma*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988. João do Rio reuniu no volume *Cinematógrafo* um conjunto de crônicas sobre as exposições internacionais do início deste século. O maravilhoso e o fantasmagórico podem ser pressentidos no trecho que segue:

"A luz vestia inteiramente os pavilhões de fulgores de sol, tauxeava d'ouro os palácios, punha vibrações de labareda no ambiente, espalhava no céu um opaco reflexo de chama enorme, mergulhava na água baloiçante da enseada e como que repercutia além, para fora, para outro lado, por todo o cais, pela cidade a dentro, ardendo em outras mil lâmpadas ardentes... A luz fazia-me como um ambiente de pompa, em que cintilavam diluídos e confundidos todos os minerais do mundo. Era um pesadelo do Oriente, um sonho de Ofir e de Calconda imponderável. O céu parecia feito de hematites com um negror luminoso que se tocava de tons verdes e lustrosos como as pedras da Amazônia. Cada Guirlanda de lâmpadas era uma escala de cores, cada grande lâmpada um Gong de luz, cada pavilhão um tremendo acorde de cintilações. A exposição inteira era a sinfonia do sol, a marcha glorioso à estrela, com cavalgatas de Walkyrias em fogo, trinos e murmúrios de fadas de fogos-fatuos e de gnomos cambiantes, procissões e candelarias de anjos brancos, coros de arcanjos entrecrocando gládios de ouro e de cristal" ("Noturno Policromo", CIN, p.377/8)

- (110) Oscar Wilde - *Obras Completas*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1980.
- (111) Walter Benjamin - "Paris Capital do século XIX", em *Walter Benjamim*, 1985.
- (112) A necessidade ardente de se fazer original, de criar uma arte original levou Baudelaire ao desvio da beleza clássica. Da originalidade resultou o desvio que trouxe o bizarro como manifestação do belo. Nas próprias palavras de Baudelaire que agora seguem está a especificação do gosto pelo estranho.

"Le Beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau... Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité... joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mots. Les mots ne diffèrent les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu'ils contiennent, que par l'idée qu'ils révèlent à la langue."

- (113) Sobre as crônicas de João do Rio ver Raul Antelo, "As Rugas de João do Rio", Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, dez/jan 1985.
- (114) A. Arnoni Prado - "Mutilados da 'Belle Epoque'", Os Pobres na Literatura, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- (115) A movimentação metafórica para a periferia permite ao artista estar em todo lugar ao mesmo tempo, estar solto e atado a sua biografia. Como 'voyeur' ele vive o eco de sua outra parte sendo portanto vítima do constante reflexo de si mesmo. Sobre isto Gordon comenta: "The 'mirror-effect', so common in the life and art of the late nineteenth century, is this a visual representation which unifies a number of divergent strains in the phenomenology of the nineties: the doppelganger and the divided self; the voyeurism implicit in romantic self-consciousness; the highly polished surfaces of much Art Nouveau; the labyrinthine structure shared by both by geographic quest and a language which seeks an ever more refined nuance." V. (Gordon, Jan.B. - "Decadent Spaces, Notes for a phenomenology of the fin-de-siècle" em Decadence and the 1890 (ed. Jan Fletcher), New York, 1980, p.32.
- (116) Manter-se belo num meio rudimentar requer um esforço grande, sobrehumano, de vivência pouco contaminada pela realidade. Isto faz parte dos motivos resgatados em virtude do renascimento da literatura gótica durante o século XIX. E por isso está diretamente relacionado à personalidade de Melmoth, protagonista do romance de Charles Robert Maturin, que por ter vendido a alma ao diabo peregrinou em vão pelo mundo à procura de quem o substituisse no fardo. O tema central do livro Melmoth the Wanderer é o contrato com o diabo, tema largamente difundido na Europa e que Oscar Wilde tomou para confeccionar o seu romance O Retrato de Dorian Gray. Neste livro justamente os principais elementos tomados a Maturin caracterizam a personagem: o desejo de prologar a juventude, a força sinistra e o caráter semi-mortal. Sabemos que o autor de Melmoth, um dos mais célebres novelistas góticos, comentado por Coleridge em sua famosa 'Biografia Literária', era tio avô de Wilde. Tanta era a admiração do sobrinho que ao sair de Reading Gaol Oscar Wilde adotou o nome de Melmoth. Woodcock nos revela vários admiradores de Maturin. Entre eles Poe, Baudelaire, e Balzac que em seu Peau de Chagrin reproduziu o mesmo enredo de Melmoth, numa espécie de semi-humorada sequência do romance originalmente chamado Melmoth Recompilié. Além disso, Woodcock acredita que em O Idiotia Dostoevsky teria utilizado a mesma crueldade e morbidez na caracterização de Rogojin. Ainda no período Vitoriano, Rossetti, Thackeray, Villiers, e outros foram leitores de Maturin. (Woodcock, George - The Paradox of Oscar Wilde, New York, MacMillan, 195D.)

- (117) Maria Stella Bressiani em recente trabalho analisou de que maneira o processo de mecanização provocou um sentimento de perda e de desarraigamento nos homens. Enumerando a qualidade dessas perdas - perda da representação do tempo, das condições de trabalho e do sistema de trabalho - a autora inclui a perda do habitat tradicional, ou seja, do lugar de morar integrado ao local de trabalho, como um dos fatores responsáveis pela transformação da cidade numa espécie de lugar de acúmulo dos homens despojados. Como representação do momento alto desse processo de mecanização da vida e do próprio método de conhecimento da realidade social, a cidade surge como objeto de elaboração intelectual. A cidade passa a ser uma espécie de observatório privilegiado dos intelectuais. Enquanto tal ela sofre alterações arquitetônicas, dá campo aos estudos médicos, e aparece na literatura sob a alegoria do monstro. Nas palavras da autora essas imagens urbanas sinalizam para a concepção mecânica do mundo. ("Metrópoles: as faces do monstro urbano - as cidades no século XIX")
- (118) Guy Michaud analisou a presença do elemento água na poética simbolista. (Michaud, Guy - *Messager Poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.) Gaston Bachelard também tomou esta substância para estudar as imagens poéticas de Charon e Ophelia. Cf. Pierrot - Op. Cit.
- (119) Um modo de se ver a estética como simultânea negação e multiplicação do eu, um modo narcísico de manifestação da arte.
- (120) Uma das reações antiromânticas tomou forma na recusa às belezas naturais do campo. Por oposição a este, o cenário urbano representou as marcas de sensibilidade decadentista. E isto apareceu na combinação muito freqüente do espaço urbano com a observação mórbida. Ambos expostos no retrato de cidades banhadas pelas águas como Veneza, Bruxelas, Londres e Paris. Cf. Pierrot, Opus.Cit.
- (121) Nesta visita a uma casa de fumadores de ópio, João do Rio mostra o vício que a cidade recebeu dos imigrantes chineses.

"Não posso mais. Câimbras de estômago fazem-me um enorme desejo de vomitar. Só o cheiro do veneno desnorteia. Vejo-me nas ruas de Tien-Tsin, à porta das cangas; perseguido pelo guarda imperial, tremendo de medo; Vejo-me nas bodegas de Singapura, como os corpos dos celestes arrastados em diinrickchas, entre malaioz loucos brandindo Krimz assassinos! Oh! O veneno sutil, lágrima do sono, resumo do paraíso, grande matador do Oriente! Como eu ia encontrar num pardieiro de Cosmópolis, istrilçando uns pobres trapos das províncias da china!" ("Visões de Ópio", A.A.E.R., p.64)

Dentre os elementos que estimulavam a sensibilidade na busca de novas sensações, conforme desejava o movimento decadentista, as drogas serviam de catalizador do escapismo. Através da morfina e do ópio, o artista construía uma ilusão de felicidade que o transportava do tédio e da melancolia para lugares Paradisiacos. O livro de DeQuincey, *The Confessions of an English Opium Eater* exerceu enorme influência sobre Gautier, Villiers, Goncourt, Bourget e outros. Baudelaire, em seu artigo "Les Paradis Artificiel" analisa o texto de De Quincey cuja imaginação e estilo ajudaram a levar a sensibilidade decadentista de encontro aos sonhos e às drogas.

- (122) Vale lembrar que em seu trabalho sobre as passagens de Paris Walter Benjamin chama a atenção para a relevância dos materiais de que se constituem os modernos centros de comércio. Quando ele pensa no 'flâneur' que passeia observando as fachadas, certamente se refere ao contato com a nova arquitetura que emprega o ferro e em especial o vidro. A transparência do vidro e a frieza que a construção em ferro transmite sugerem-lhe a luta do construtor com o decorador da qual resulta a emancipação da arquitetura em relação à arte. Nesse processo que altera o relacionamento da arte com a técnica amplia-se o uso de certos materiais que criam uma nova moldura para a mercadoria. Estes materiais artificiais são atraentes, brilham, têm luz e refletem o luxo tal qual o fazem os espelhos.
- (123) Machado de Assis - *Obras Completas*, Nova Aguilar Editora, 4a. ed., 1979)
- (124) E.A. Poe - *Obras Completas*, Nova Aguilar Editora, 3a. ed., 1981)
- (125) Gastão Cruls - *Estória Puxa Estória*, Rio de Janeiro, s/d.
- (126) A classificação do artista como um ser de exceção parece ter sido a solução de Balzac para a contradição entre a atividade artística e o lazer. Segundo Donna Stanton a resposta veio reconciliar a arte e o lazer por meio do paradoxo assim expresso: "Une exception: Son oiseité est un travail, et son travail un repos." ("Traité de la vie élégante", citado por Donna Stanton. Op. cit.)
- (127) Quando se refere à nova aristocracia fundamentada no dandismo Baudelaire formaliza a desvinculação entre o tipo de luxo criado pela estética e o dinheiro: "l'homme élève dans le luxe n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle... Il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires."
"les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer." (p.711)

- (128) Hauser, A. - O Maneirismo, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- (129) Atento à novidade da comercialização da imagem, João do Rio é dos primeiros escritores a tematizar os anúncios da rua. A propaganda introduzida na paisagem urbana entra nas crônicas de forma inovadora, apontando os efeitos negativos do apelo visual. O comentário do escritor vem nos seguintes termos: "E na rua, que se vê? O senhor do mundo, o reclamo. Em cada praça onde demoramos os nossos passos, nas janelas do alto telhado, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam através do 'écran' de um pano qualquer o reclamo de melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver. Basta levantar a cabeça. As taboletas contam a nossa vida. E nessa babel de apelos à atenção, ressaltam, chocam vivem estranhamente os reclamos, extravagantes, as taboletas disparatadas." (Taboletas, A.A.E.B., p.55). Ver também "O reclamo moderno" (Cin): "A decadência do chopp". (Cin) Para maiores informações sobre a propaganda incipiente no Brasil destes anos indico Ricardo Ramos Do Reclamo à Comunicação (Pequena História da Propaganda no Brasil) São Paulo, Atual, 1975.
- (130) A aproximação da imagem não é casual. João do Rio conviveu com alguns militantes anarquistas e teve seus rasgos de simpatia pelo ideário socialista. O uso da temática operária, portanto, dentro da obra toda acentua a oscilação do pensamento político na maioria das vezes ornamentado pelos efeitos do estilo. Nos momentos em que a escrita se encontra com a realidade do trabalhador, a imagem monstruosa coincide com a representação da estética anarquista. Para verificar as imagens desta literatura indico Contos Anarquistas, A. Arnoni Prado e F. Foot Hardman (Org.), São Paulo, Brasiliense, 1985, Fábio Luz - Nuncai, Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1924. Para mais informações sobre a cultura e a vida operária neste período ver Libertários & Militantes, A. Arnoni Prado (Org.) Revista Remate de Males 5, Campinas, 1985; F. Foot Hardman - Nem Pátria Nem Parirão: vida operária e cultura anarquista no Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- (131) Barreto, Lima - Vida e Morte de Gonzaga de Sá, São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.
- (132) Idem
- (133) Renato Poggioli The Theory of Avant-Garde, 1968.
- (134) João do Rio prega a força militar como manifestação do sentimento de pátria. Defende a entrada do Brasil na Guerra fazendo a campanha em favor do equipamento do exército e da obrigatoriedade do serviço militar. As crônicas políticas estão reunidas em Adiante! que trataremos logo mais.

- (135) A voz do Barão formula a sua má vontade em relação aos arroubos sentimentais quando vê no casamento uma forma de humilhação. Em vez do amor, ele vê no sexo um ódio latente, em que um parceiro toma o cônjuge tiranicamente mostrando excessos e abusos. "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." ("Duas Criaturas", D.N., p.68)

Toda indisponibilidade para o amor que o dândi mostra nos contos de João do Rio já tinha sido notado por Barbey no seu livro sobre o dandismo. Aliás, Barbey é categórico quanto a este juízo da falta de sentimentalismo: "Dès qu'un dandy est amoureux, il n'est plus dandy. Le dandysme finit à l'amour" (Op. Cit. p.177). O mesmo foi registrado por Baudelaire que pensava que "l'amour est l'occupation naturelle des oisifs. Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial."

- (136) *Les Fleurs du Mal* é um produto da exploração de Baudelaire sobre a presença do belo dentro do mal. Nestas sucessivas tentativas de atingir o belo, ele utilizou diferentes imagens da mulher nas quais se percebe a busca da eternização e da revelação do mal. Um grupo de cinco poemas formam a unidade que glorifica a figura humana sob o prisma da beleza física. "La Beauté", "La Géante", "Les Bijoux" e "Le Masque" refletem o desejo de eternizar a beleza na mulher. Neste grupo a imagem está sempre ligada à pedra ("Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de pierre" - "La Beauté"). A estátua de Michelangelo, a "statue allégorique", uma mulher florentina, é o objeto de contemplação, "Contemplons ce trésor de grâces florentines" ("Le Masque"). Nela o poeta proclama o desejo de admiração. Então, a arte renascentista fica como modelo de perfeição escolhido por Baudelaire nesta parte da obra. Nos primeiros 18 poemas do livro a imagem da mulher muda de um patamar contemplativo para uma espécie de concretização do pecado. Da abstração idealizadora para as mulheres de bordel, a poética, baudelaيرية evolui de encontro às prostitutas de cujo corpo ele faz um uso simbólico.

Mallarmé nos seus primeiros poemas mostrou uma predileção pelos mesmos temas e imagens de Baudelaire. No seu "L'Enfant Prodigue" ele parece ter combinado os principais temas com a diferença sensível de que em Mallarmé a mulher sugere uma espécie de sofrimento do poeta. A dicotomia entre o físico e o metafísico presente em "L'Enfant Prodigue" mostra uma dimensão espiritual que as prostitutas de Baudelaire não apresentam. Como em "Herodiade", as mulheres de Mallarmé unem as duas qualidades de atração sensual e envolvimento espiritual que falta nas mulheres de Baudelaire. Tanto Baudelaire quanto Mallarmé procuram nas mulheres um tema apropriado, um novo ideal para a poesia. Swinburne compartilhou com Baudelaire a questão da maldade. Depois de "Faustine" sua reputação foi alcançada pela denominação de poeta do mal. A rejeição moral e religiosa

de Swinburne está expressa em seus "Songs before sunrise". Em *Poems and Ballads* (1866) ele já introduzia o conceito de cultura pagã dentro do qual estava a sua tendência de inspiração clássica marcante num poema como "Atlanta in Calydon." Em "Laus Veneris" encontramos os pontos de contato com a obra de Wagner. A ópera *Tannhäuser* surge recriada sobre o motivo do amor fatal de um cavaleiro por Venus.

A associação da mulher à Deusa Pan, como expressão do afastamento em relação às imagens de Virgem Maria aparece na criação de Proserpine e Dolores. Dolores é a contrapartida, a expressão poética de Swinburne da sua concepção do Mal. Já o "Hymns of Proserpine" segundo Buckley representa o "death song of spiritual decadence". A poética de Swinburne preenche a maldade metafísica de Baudelaire com elementos de sensualidade, sadismo e androginia. (Derek Stanford - "The Pre-Raphaelite Cult of Women: From Damozel to Demon", *Contemporary Review*, 217 (1970) p.26-33; Larry Biddison - "The Femme Fatale as Symbol of the creative Imagination in Late Victorian Fiction" *DA*, 30 (1970) 4976A; Donald Bruce - "Vamp's Progress: A Study in Late Nineteenth Century Affectation", *Coinhill Magazine* 171 (1960) p.353-359; John Muller - "Dante Gabriel Rossetti, From the Grotesque to the fin-de-siècle: sources, characteristics and influences of the femme fatale", *DAI*, 35 (1975); 5355A) Cf. Woods, George B and Buckley, Jerome H. (ed.) - *Poetry of the Victorian Period*. Chicago, 1955; Nicholson, John - *Swinburne and Baudelaire*, Oxford, 1930.

(137) Ridge, George Ross - "The 'Femme Fatale' in decadence" em *French Review*, . 1961, p.359

(138) Mário Praz considera o poema "La Belle Dame Sans Merci" (1819) de Keats uma variante temática de *Tannhäuser*. De fato, aquela espécie de fantasma medieval que ameaça o cavaleiro marca uma nova categoria de heroínas retomada na literatura pós-romântica. Keats influenciou a geração dos estetas com suas imagens lendárias do amor. Em "Lamia" a forma clássica da mulher-cobra revitaliza a imagem da mulher fatal. Na personagem feminina de Keats está a fonte do vampirismo que mais tarde Swinburne retomaria. (Mário Praz, Op. cit.)

Pierrot considera que a tematização da fatalidade do amor associado aos poderes da mulher misteriosa, mágica e perversa foi encontrada pelos escritores decadentistas franceses na obra de Flaubert. Segundo Pierrot, o tema esteve ligado ao exotismo em moda na época devido a certa vontade de escapar da realidade e caracterizou também um tipo de imaginário sádico que Salambô estimulava. O Flaubert visionário de *La Tentation de Saint Antoine*, ele acredita, forneceu o tema do abandono ao delírio, alucinações e fascínio criado através da riqueza de imagens que Huysmans, Jean Lorrain, Marcel Schwob, e outros reproduziam.

- (139) O uso do corpo morto por Baudelaire aponta a relação do poeta com as mulheres. Em geral associadas às estátuas ou pedras, a falta de vida nestas mulheres parece representar a busca da transcendência simbolicamente representada na eternização do corpo morto. A morte em muitos poemas é o motivo tratado por Baudelaire. O encontro entre o desejo de eternização na arte e a tematização da morte não representou uma novidade. Desde Ronsard, "Sonnet pour Hélène", a poética francesa girou em torno disto. A experiência de Baudelaire conjugou a imagem da mulher com as imagens absolutas, como o sol por exemplo, através da qual a complexidade poética se apresentou.
- (140) Apesar do renascimento das imagens bíblicas femininas terem se expressado na forma poética, como a Lilith de Swinburne, na França, a imagem que trouxe de volta a personagem bíblica Salomé teve uma versão literária em Flaubert e uma outra pictórica na obra de Moreau. Nascido em 1826, Moreau é o representante das artes plásticas francesas dentro do movimento decadentista. Moreau esteve na Itália, mantendo um vínculo bastante forte com a arte renascentista e Barroca. Sua formação ligada à pintura histórica permaneceu na escolha dos temas e no interesse pela retratação de mitos clássicos, motivos bíblicos e personagens. O sucesso de Moreau, sem dúvida, veio a partir de Huysmans que em 1884 descreveu a cena pintada em 1876, "Salome dancing Before Herod" retomando a imagem da mulher fatal. Nos quadros anteriores Moreau desenvolveu a concepção de mulher que vinha ainda das pinturas italianas. "Oedipus and the Sphinx" (1864), "Young Man and Death" (1865) onde ele manifesta a admiração por Michelangelo, "Jason" (1865) uma sugestão ambígua de Venus e Medea, e "Orfeu" (1866). Moreau representou figuras masculinas e femininas desprovidas de sexo, hermafroditas ou andrógenas, imagem portanto de uma idealização. Na Inglaterra, Burne-Jones e Pater com seus ensaios sobre Leonardo (1869), sobre Botticelli (1870) e sobre Rossetti (1891) foram decisivos para a definição do rótulo decadentista sob o signo da fatalidade. Os pintores, em conjunto, reiteraram a mulher como motivo artístico e formaram o léxico definitivo da imagem visual do decadentismo. Ver Patrick Bate *Femme Fatale*, New York, 1979. Cf. Virginia Allen *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York, 1983.
- (141) Publicado em 1855 "Fra Lippo Lippi" de Browning lança mão da iconografia renascentista para exprimir o conflito entre a beleza e arte moral. A fusão dos nomes Salomé e Herodias, representa aí a tradição e o dilema, a carne e o espírito que o artista do século XIX espelha no pintor da renascença diante da tela.
- (142) As leituras de Baudelaire foram relevantes também para os escritos de Wilde sobre a mulher. Em 1893 ele esteve em

Paris com Edmond Goncourt, Mallarmé, Daudet, Zola, Bourget e Huysmans. Neste período ele escreveu *The Duchess of Padua* e o famoso poema "The Sphinx" onde a imagem está retratada no próprio título.

O Poema "Helas!" exprime toda sua impaciência em relação às restrições morais da religião cristã. Nos primeiros poemas se percebe de forma geral o produto de uma educação e experiência pessoal. Elementos biográficos se espalham com indicações de sua viagem à Itália, sua experiência religiosa, suas aventuras com atrizes e as leituras variadas que ligam a cultura greco-romana, a Idade Média e a Renascença em peças únicas.

Em "Rosa Mística", está formulada a herança Pré-Rafaelita na representação da mulher intangível. Em "Endymion", o grito quase desesperado pelo desejo de um beijo ("Where is my own true lover gone"). E em "La Bella Donna Della Mia Mente" o mesmo desejo descrito minuciosamente com a associação do corpo à "House of Love."

- (143) Pearsall divide a sociedade vitoriana segundo os critérios de diversão, ou melhor de lazer em que contrastam aqueles que pelo desemprego se encontram ociosos com aqueles que nasceram na inatividade pela classe onde se acham. Segundo ele o lazer dos ricos consistia em demonstrar que o trabalho lhes era necessário e isto se fazia de três maneiras: consumo distinto, lazer conspicuo e consumo vicário.

A sistematização do trabalho em decorrência do desenvolvimento econômico e da industrialização determinou a carga horária semanal e instituiu entre outras coisas o descanso remunerado. O tempo destinado ao lazer deu à classe trabalhadora um privilégio aristocrático. Com isto Pearsall assinala a vinda dos novos frequentadores do up-west londrino, agora cuidando do vestuário, da moda e do tempo disponível. Ai entram os "Music-Halls" como espaço de uma classe inarticulada porém ascendente que se deixava seduzir pelos encontros de Marie Loyd.

A noção de lazer vem modificar os hábitos e costumes da sociedade aristocrática vitoriana transformando a imagem dos habitantes da cidade. Cria-se a figura do frequentador de Show-life. Aquele a quem o dândi se opõe. Na paralela do dândi aparecem os Grã-finos, galanteadores da classe média em ascensão. Pearsall escreve que "Swells and Mashers belonged to a decidedly lower hierarchy than the dandies and they did not eschew vulgarity; painfully aware that their social pretension were hollow, they reacted aggressively. Unlike the dandies, whose mode of attire was an expression of their essence, the swells and mashers were oriented to an outside object-to women."

O Music-Hall deu origem a uma produção cultural distinta, voltada para uma audiência que anseava pela representação erótica da mulher. Esta mesma audiência justificava uma opereta como *PATIENCE* (1881) que ridicularizava o dandismo de Oscar Wilde nos seguintes versos

"I'm a very Sunflower, April Showery / Eastacheapy, towery man. / I'm a very aesthetic young man, / a non energetic young man; / Slippity, sloppity over the Shoppity / Flippity flop young man."

(Ronald Pearsall - *The Worn in the Bud - The World of Victorian Sexuality*, New York, 1969)

Sobre a produção cultural referente à temática sexual ver também Steven Marcus - *The Other Victorians (a Study of sexuality and pornography in Mid Nineteenth Century England)*, New York, 1974; e Peter Gay - *The Bourgeois Experience (Victoria to Freud)*, New York, 1984.

- (144) Raul Antelo - "João do Rio e o belo em Máscara", folhetim No.508, Folha de São Paulo, 2 dez. 1986.
- (145) "Máscaras de Todo Ano", CIN.
- (146) Idem
- (147) Vide "Dentro da Noite", "Emoções", "Uma criatura a quem nunca faltou nada"
- (148) É preciso lembrar a solução encontrada por João do Rio para dissimular a presença do narrador no romance epistolar *Correspondência de Uma Estação de Cura*. Por meio de um alibi engenhoso o foco ganha a cobertura de uma personagem ausente durante o desenvolvimento da trama. Segundo a explicação dada pelo correspondente Theodomiro ao primeiro suposto leitor daquela reunião de cartas, (supostamente seria Godofredo de Alencar a quem ele envia a coletânea) ficamos sabendo que a preservação das epístolas é fruto da loucura de Troponoff. Troponoff, porteiro do hotel, sonhando as correspondências copiava-as num livro comercial de forma que a lógica aleatória das cartas passou a ser responsabilidade sua. O copista é quem dispõe a sequência das ações narradas indiscriminadamente. Em função desta cópia insana os acontecimentos constituem quase uma partida de ping-pong nas mãos das personagens vindo portanto a desaparecer o conceito de narrador eleito que dá lugar ao iluminado Troponoff, "brilhante jornalista". Ora, a ótica dissimulada através da objetividade da transcrição sugere que o enredo apesar de resultar do simples ato de escrivinhagem, acaba recuperando a sua dignidade literária através da exibição de uma cópia perfeita. Logo, a perspectiva do narrador surge na mistura de uma atitude jornalística a uma visão estetizada da vida. Esta dissimulação se traduz com a ajuda do enlouquecido copista, porque afinal explica Theodomiro, "os antigos respeitavam os malucos como inspirados pelos deuses. Os antigos têm sempre razão. E Shakespeare não pensava doutro modo quando pôs nos lábios dos desequilibrados as mais profundas verdades."

- (149) Penso em melodrama quando comparado à farsa, à comédia e à tragédia no que diz respeito à caracterização das personagens e suas possibilidades de escapar das situações apresentadas. Além disso, vale comparar com peças onde a situação social se resolve de forma bem diferente, tal se vê nas obras de um Ibsen ou um Chekov. Para esta análise uso o resumo de Brooks e Heilman "Melodrama grows out of physical and material difficulties, and escape from danger is the characteristic process, although its effects non depend upon injury and death, either as events that fail to attain a desired tragic quality, or as means that the author uses deliberately concerned with situations in the broadest sense social, where various kinds of solutions may be worked out or suggested, but where, since we are working with more fully characterized and developed than in melodrama, mere 'escape' would be a trivial evasion of the issue, tragedy is concerned with universal moral issues which the individual has to face alone and which he can in no sense escape."
- (150) "Não há quem não observe a lamentável decadência da poesia. (...) A poesia se quiser salvar-se, tem de falar em prosa. Ou melhor: tem de ser muda. Porque contemporaneamente, a única poesia apreciável sem enfado é a da paisagem" (C.E.C.A., p.125)
- (151) Cândido Antonio - "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", em Literatura e Sociedade, 4a. ed. 1975)
- (152) Sobre este dilema é interessante a versão de Arno Mayer a respeito da manutenção das forças conservadoras do antigo regime no campo econômico, político e cultural da Europa. cf. A Força da Tradição, 1937).
- (153) "Believe what thou findest Written in the sanctuaries of man's soul, even as all thinkers; in all ages, have devoutly read is there: that Time and Space are not God, but creations of God; that with God as it is a universal Here so is it an everlasting Now." ("Natural and Supernaturalism" em Victorian Period (.....))
- (154) Impressionado com os mosteiros que visitou no interior da Grã Bretanha, Carlyle tentou traçar um paralelo entre o século XIX e a vida temporalmente estática dos monges em reclusão. A preocupação de Carlyle era a distinção entre o mundo aparente e o mundo intelegível. Seus textos "Past and Present", "Sartor Resartus", conduzem a argumentação em favor da verdade superior, transcendental, e colocam a questão básica: como reconhecer o líder, o herói? Para Carlyle o herói tem uma transcendência, ele tem o poder de comunicação com o absoluto, tem o acesso à verdade interior. Por isto deve influenciar os demais, comandar e realizar. No entanto, Carlyle propõe o culto ao herói e não ao trabalho realizado, ou seja, Carlyle vê no herói um elemento que influencia a história por seu carisma

profético. Daí a ligação do poeta com o herói, que de acordo com Carlyle contrapõe-se ao dândi de salão pois este último representa o mundo superficial das aparências.

- (155) Tennyson trabalhou sobre a caracterização do herói em "Idylls of the King", uma composição de doze poemas. A partir da personalidade do Rei Arthur, o poeta utiliza o conceito de matrimônio para sugerir com seu colapso a noção de queda. O declínio do reinado Arthuriano causado por uma mulher aponta no pano de fundo a idéia de Tennyson sobre o caráter do herói. Para ele, o herói além de ser um homem de visão profética é um homem de ação, um guerreiro em luta constante, como os cavaleiros medievais nostalgicamente lembrados: Ver The Major Victorian Poets: Tennyson, Browning, Arnold, (ed) William E. Buckler, N.Y., 1973. Cf. Gordon, Jan B. - "The Wilde child: Structure and origin in the 'fin-de-siècle' short story", ELT, 15, p.277.
- (156) Nas comédias de Wilde, Cornack considera que o dândi foi usado de maneira mais elaborada, mais complexa, para apresentar "The way which people come to understand themselves as performers and their performances as a form of power" (Mc Cornack - "Masks Without Faces: the personalities of Oscar Wilde", ELT, 22).
- (157) "Aestheticism and stoic activism can be seen as opposite sides of the same medal. It is an over-simplification to say that both represent attempts to compensate for a lost world of absolute value. Yet it is an over-simplification worth asserting, for the germ of truth which it contains is worth further exploration". (David Daiches, Some Late Victorian Attitudes, New York: W.W. Norton & Co., 1969, p.44-5)
- (158) Sobre os ensaios políticos de Wilde, principalmente "The Soul of a Man under Socialism" vale a pena consultar Masolino D'Amico - "Oscar Wilde between 'socialism' and aestheticism" EM (18), 1967; Michel Helfant and Philip Smith - "Anarchy and culture: The revolutionary turn of cultural criticism in the work of Oscar Wilde" TSL (20), 1978, p.199-215; Renato Poggioli - "Omalis Antifex Pereol or barbarism and Decadence", HLB, 1959, p.135; George Woodcock - The Paradox of Oscar Wilde, 1950; Oscar Wilde (a collection of essays) - ed Richard Ellman, New Jersey, 1969.

Comparando a conversão do esteticismo de Barrès e de D'Annunzio para o nacionalismo extremo, Giovanni Gullace observa as seguintes similaridades: "They shared the same nationalistic feelings, the same hate for the Germans, and they fought together for the same cause - the defense of the Latin World against the German menace. Their intellectual evolutions present some striking affinities. Both gradually progressed from extreme individualism, completely detached from political and social concern, to the

extreme nationalism; from the individual ego to the national ego; from pure estheticism to the position of national leaders; from dilettantism to political actions. Despite certain differences in their temperaments, Barrés cycle of the 'Culture du moi' corresponds to D'Annunzio's 'Romanzi della Rosa'." (Giovanni Gullace - Gabriele D'Annunzio in France: A Study in Cultural Relation, Syracuse University Press, 1966, p.199, citado por John R. Reed, Decadent Style, 1985.)

- (159) "O retrato", "O sorriso do Senhor Antonio Carlos", "Pinheiro Machado"; João do Rio - N.T.W.B., p.25,28,43 respectivamente.
- (160) "Ao entrar na Academia" (discurso de recepção) em Ramo de Loiro, p.50.
- (161) Também entre nós a literatura do século XIX recuperou os ritos inaugurais através da poesia de Gonçalves Dias. No entender de A. Arnoni Prado, a celebração do nascimento da pátria incorporou ideologicamente a nossa "idade do ouro" e o "itinerário épico do Desenvolvimento". Ver A. Arnoni Prado - "Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo".
- (162) "É absolutamente digna de incentivo a publicação mensal Brazileia. Em vez da revista, como é de norma no Brasil: muitos versinhos, prosas sem consequência e absoluta ausência de ideal - esse mensário tem um fim e por ele batalha em cada página". ('Ontem, Hoje, Amanhã...' em O Paiz, 24 agosto, 1917)
- (163) Quanto ao modelo europeu João do Rio passa a dizer o seguinte: "Não podemos dizer que tenhamos tomado até agora a América do Norte como modelo. A educação do velho molde europeu, a educação com os preconceitos europeus, deu-nos a diferenciação entre os semi-letrados e o povo, obrigou estadistas a trazer para a terra virgem, o peso morto de reinvidicações e ódios de classe, organizando o Brasil, à maneira da decadência romana, em focos de verbalismo sem consistência". ("A mocidade", N.T.W.B., p.187)

Em outro texto, ele retoma o paralelo já estabelecido com a decadência romana nos seguintes termos: "Um missivista, depois de criminar a minha 'dureza prática' assegura que chegaríamos na paz ao que penso obtermos na guerra. É um formidável engano. Nós lamos por um despenhadeiro de decadência, tanto mais atroz quanto ainda não tínhamos chegado ao nosso destino. Questão de educação, da herança latina. Quem se documentar acerca de Roma no tempo de Nero, com os rapazes de quinze anos decorando discursos e fazendo versos, a mania oratória abstrata, a citação do heroísmo passado para remendar o presente e Roma engolida pelos estrangeiros, perdendo o seu patriotismo - pode imaginar o que nos esperava: lutas pelo poder, palhaçadas, despreocupação, a descrença nos nossos homens, a doença de

admirar o estrangeiro seja qual for. Isto não é marca de snobismo - é marca de emasculamento. ninguém admira para se submeter: admira se para ser igual." (N.T.W.B., "Simples Explicações", p.142 -148)

Ainda sobre a matriz estética João do Rio diz numa conferência dada em Belo Horizonte que "Estamos abertos a todos os disparates ideológicos da velha civilização - disparates nascidos do carrancismo, daquilo que traduzimos como o sentimento conservador e é apenas a preguiça, a enorme preguiça de trabalhar. Por consequência tudo é artificial - desde a literatura, reflexo das decadências até a política com a ilusão de agir bem quando faz decretos copiados no estrangeiro sem dar conta de que os decretos são resultantes das tendências dos povos, que os governos devem ser condutores práticos da torrente que se chama-povo." ("Momento de Minas", *Adiante*, p.63-111).

Em resposta ao texto de Olavo Bilac em *Niterói* João do Rio declara: "O momento universal, de uma imensa necessidade de apoios tem dois grandes argumentos: Canhões e palavras. Os alemães não se preparam de outra forma: Canhões cada vez maiores e a palavra desde a sussurrada até a retórica. Os aliados resistem para a vitória assim. Nós centuplicadamente temos a urgência dos discursos, mesmo para preparar os canhões". ("Discursos e Ação", *Adiante*, p.149).

(164) "Eu admiro os fortes. Admirar a força é saber resistir-lhes, é querer ser-lhe igual, é desenvolver a atividade para o ser. Os perigos não existem quando há a certeza de os enfrentar."

(165) Ver artigo de João do Rio chamado "D'Annunzio - O supremo". (*Ramo de Loiro*, p.10)

(166) João do Rio faz alguns discursos nos quais esclarece as suas opiniões estéticas. Ele fala, em primeiro lugar, da importância de se desenvolverem as profissões modernas que auxiliam no avanço do país ("Profissões Práticas"). Em seguida, ao falar sobre a música ele afirma que não "estamos propriamente num momento de arte pura", as musas congregam-se como incentivo da pátria, e segundo ele, "só se manifestam em arte ativa em arte militante". Tomando o exemplo da Alemanha, o escritor vê a música como educação e incentivo cívico: "A música foi sempre na Alemanha uma arte ativa, arte congregadora e disciplinar, arte militar. Os filósofos, os políticos e os músicos destes últimos decênios eram os generais do vasto quartel que iria declarar guerra ao mundo. E Wagner é o tão marechal como o seu gênio, como Nietzsche, como Bismarck, como o maior destruidor, o colossal louco furioso do universo, Guilherme II. A música ensinava facilmente as massas e obrigando-a agir nos orfeons, mais plasmava de disciplina. "A música e as Pátrias").. ver *Adiante*!

- (167) Antonio Torres uma vez declarou: "Paulo Barreto foi uma das criaturas mais vis, um dos caracteres mais baixos, uma das larvas mais nojentas que eu tenho conhecido." Ribeiro Couto dizia ser ele quase desagradável ao passo que Brito Broca decreve-o segundo os contemporâneos: "uma criatura particularmente encantadora." Ver Luiz Martins João do Rio, (Uma Antologia) R.J., INL, Editora Sabiá - "introdução".

BIBLIOGRAFIA

Obras de Paulo Barreto

Religiões do Rio - RJ, H. Garnier & C.

A Alma Encantadora das Ruas - RJ, H. Garnier & C, 1908.

Movimento Literário - RJ, H. Garnier & C.

A Psicologia Urbana - RJ, H. Garnier & C, s/d.

Cinealégrafo - Porto, Editores: Livraria Chardron, 1909.

Dentro da Noite - RJ, Inelivro, 1978.

Vida Vertiginosa - RJ, H. Garnier, 1911.

A Profissão de Jacques Pedreira - RJ, Paris, H. Garnier, Livreiro Editor, 1911.

A Bela Madame Vargas - RJ, F. Briquet & Cia Livreiros Editores.

No Tempo de Wenceslau - RJ, Editores Villas Boas & C, s/d.

Eye - RJ, Editora Villas Boas & C.

Fall-Mall Rio - RJ, Editores Villas Boas & C.

Correspondência de Uma estação de Gula - Livraria Editora, Leite Ribeiro & Maurillo, 1918

Rosário da Ilusão - RJ, Companhia Editora Americana, Livraria Francisco Alves, Lisboa, Sociedade Editora Portugal - Brasil Ltda.

Cônicas e Frases de Gonçalo de Alencar - Paris - Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, s/d.

Celebridades-Desenho - RJ, Gráfica da Pátria Portuguesa e Lusitana, 1932.

Os Dias Escura - Porto, Livraria Chardron, 1912.

Bato de Leite - Paris/Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand.

Adianiel - Paris/Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1919.

Obras Gerais

- Abrahams, M. H. - *The Mirror And The Lamp: Romantic theory and The Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.
- Adorno, Theodor - "La Position del Narrador en la Novela Contemporanea", em *Notas de Literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- Albuquerque, Medeiros e - *Cancões de Decadência* (1883-1887). Pelotas: Carlos Pinto & Cia, s/d.
- Almeida, Guilherme De - *Toda Poesia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.
- Antelo, Raul - "As Rugas de João do Rio": *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: dez/jan, 1985.
- _____ - "João do Rio e o Belo em Máscara": *Folhetim* no. 508. São Paulo: Folha de São Paulo, 02 dez, 1986.
- Aranha, Graça - *A Estética da Vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.
- Assis, Machado - *Obras Completas*. Nova Aguilar Editora, 4a. ed, 1979.
- Allen, Virginia M. - *The Femme Fatale: Erotic Icon*. New York: The Whitston Publishing Company, 1983.
- Altick, Richards - *Victorian Literature And Society*. Ohio: Ohio University Press, 1983.
- Bade, Patrick - *Femme Fatale*. New York: Mayflower Books, Inc., 1979.
- Bakhtin, Mikhail - *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo, Editora Hucitec, 1979.
- Barreto, Lima - *A Vida e Morte de Gonzaga de Sá*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.
- Baudelaire, Charles - *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- _____ - *Les Fleurs Du Mal*. Edition Gallimard, 1920.
- Beckson, Neil (ed) - *Sadismes and Decadence of the 1890 S.* New York: Random House, 1966.
- Bendz, Ernest - *The Influence of Edgar and Matthew Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde*. London: Folcroft Library Editions, 1972 (Original de 1914)

- Benjamin, Walter - *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- - (org) Flávio R. Kothe - *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Atica, 1985, Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- Bentley, Eric - *The Playwrite as a Thinker: A Study of Drama in Modern Times*. New York: Reynal, 1946.
- Betz, Dorothy Katheryne M. - *Baudelarian Imagery and Rethoric in The Works of Several Later Nineteen-Century Poets*. (Diss. PhD) Cornell University, 1967.
- Biddiss, Michael D. - *The Age of the Masses: Ideas and Society in Europe since 1870*. Sussex, England: The Harvester Press LTD, 1977.
- Biddison, Larry - "The femme fatale as symbol of the creative imagination in Late Victorian Fiction" *DA*. 30, 1970, 4976a.
- Bobbio, Norbert - *The Philosophy of Decadentism*. Oxford: Basil, Blackwell, 1948.
- Bosi, Alfredo - *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2a. edição.
- Bradley, William A. - "What is Decadence?" em *Bookman*. Vol. 37, 1913, pg. 431-38.
- Bresciani, Maria Stella Martins - "Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)" em *Cultura e Cidades*. Revista Brasileira de História, Editora Marco Zero, 1985.
- Broca, Brito - *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3a. edição, 1975.
- Bruce, Donald - "Vamp's Progress: A Study in Late Nineteenth Century Affectation" - *Coinhill Magazine*, 171, 1960.
- Buchen, Irving H. - "Decadence as a Blasphemy": em *Modern Language Studies*. Vol. 2, 1, 1972 pg.17.
- Buckley, Jerome H. - *The Triumph of Time: A Study of Victorian Concepts of Time, History, Progress and Decadence*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- - *The Victorian Temper: A Study of Literary Culture*. New York: Vintage, 1951.
- Buckley, Jerome H. and Woods, George B. (ed) - *Poetry of the Victorian Period*. Chicago: 1955.

- _____, William (ed) - The Major Victorian Poets. Boston: Houghton Mifflin Company, 1937.
- _____, - Prose of the Victorian Period. Boston: Houghton Mifflin Company, 1958.
- Calinescu, Matei - Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitch. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Camus, Albert - L'homme Révolté. Editions Gallimard, Idées, 1951.
- Candido, Antonio - Teresina Etc.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____, - A Educação Pela Noite & Outros Ensaios. São Paulo: Editora Atica S.A., 1987.
- _____, - Literatura e Sociedade. São Paulo: Cia Editora Nacional, 4a. ed., 1975.
- _____, - Literatura e Cultura de 1900 à 1945
- Canham, Stephen W. - From Spiritual Optics to Prismatic Lenses: Artist Characters and Aesthetic in Selected Nineteenth-Century Novels from Thackeray to Wilde. (Diss. Phd) University of Washington, 1977.
- Carlyle, Thomas - Past and Present. (ed. Richard Altick) New York: New York University Press, 1965.
- Carter, A. E. - The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900. Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- Carvalho, Cassiana Lacerda (oro) - Decadentismo e Simbolismo no Brasil. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora / INL / MEC, 1980.
- Carvalho, Elísio de - Delenda Carliago. Rio de Janeiro: Laemmert, 1901.
- _____, - Five O'Clock. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1909
- _____, - As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira. H. Garnier, 1907.
- Carvalho, José Murilo de - Os Ressuscitados. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Carvalho, Ronald de - Ensaio e Ensaio. Rio de Janeiro: Editora Leite Ribeiro & Murilo, 1919.
- Chalhoub, Sydney - Trabalho, Lax e Botegaria. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

- Chamberlin, J. E. - "Oscar Wilde and the importance of Doing Nothing." em *Hopkins Review*. 25. pg. 194-218.
- Chesterton, G. K. - *The Victorian Age in Literature*. London and New York: Oxford University Press, 1946.
- Cohen, Philip - *The Moral Vision of Oscar Wilde*. New Jersey: Associate University Press, 1978.
- Correia, Raimundo - *Poemas*. Lisboa: Livraria de Antona Mário Pedreira Ed., 1898.
- _____ - *Symphonias*. Rio de Janeiro: Livraria Editora de Faro & Lino, 1883.
- Cruls, Gastão - *Estória Puxa Estória*. Rio de Janeiro: s/d.
- D'Amico, Masolino - "Oscar Wilde Between 'socialism' and Aestheticism." em *English Miscellany Press*, 1978.
- D'Annunzio, Gabriele - *Il Eiacere*. Italy: Arnold Mandadori Editore, 1951.
- _____ - *Il Fuoco*. Italy: Arnold Mandadori Editore, 1951.
- Daiches, David - *Some Late Victorian Attitudes*. New York: W. N. Norton e Co., 1969.
- Dias, Teófilo - *Poemas Escolhidas* (Seleção Antonio Candido). São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1959.
- Diniz, Almáchio - *Da Estética na Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.
- Dixon, C. J. (ed) - *Fin-de-Siècle: Poetry of the Late Victorian Period, 1860-1900*. London: Norton Bailey, 1968.
- Dowling, Linda C. - *Aestheticism and Decadence: A Selective Annotated Bibliography*. London and New York: Garland Publishing Inc., 1977.
- Doyle, Plínio - (org) *Brasil 1900 - 1910*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1980.
- Dubois, Jules - *Les Esthètes Religieux de Paris*. Paris: Editeur Ernest Flammarion, s/d.
- Dyson, A. E. - "The Socialist Aesthete" em *The Listener*, vol. 66, 24. 1961, pg. 273.
- _____ - *The Crazy Fabric Essays in Irony*. New York: St. Martin's Press, 1965.
- _____ - (editor) *Wilde: Comedians: A Selection of Critical*

- Essays. London: William Tyndeman, 1932
- Edmund, Luiz - O Rio de Janeiro de mau Tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- Eliade, Mircea - Mito e Realidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- Ellmann, Richard (ed) - Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1969.
- _____ - Edwardians and Late Victorians. London and New York: Columbia University Press, 1960.
- _____ - Wilde and the Nineties: An Essay and Exhibition New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- _____ - The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde.
- Eulálio, Alexandre - "Posfácio": Folhetim no. 598. São Paulo: Folha de São Paulo, 10 de Julho de 1988.
- Fletcher, Ian (ed) - Romantic Mitologies. London: Routledge and Kegan Paul, 1967
- _____ - Decadence and the 1890. London: Edward Arnold Publishers, 1979.
- Fry, Northrop - Anatomy of Criticism. Princeton University Press, 1967.
- Foot, Francisco Hardman - Trem Fantasma: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- Fussel, B. H. - "The Mask of Oscar Wilde" em Sewanee Review, 80, 1972, pg.124.
- Gagnier, Regenia - Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public. Stanford, California: Stanford University Press, 1986.
- Ginz, Arthur - "The Dandical Drama": A Study of the Plays of Oscar Wilde" (Diss.PHD) Columbia University, 1957.
- _____ - "The Divided Self in the Society Comedies of Oscar Wilde" em Modern Drama. May III, pg. 16-23.
- Gay, Peter - The Bourgeois Experience: Victoria to Freud, Education of Senses Vol. I, New York: Oxford University Press, 1984.
- Gautier, Theophile - Oeuvres Complètes. Geneve: Starkine Reprints, 1978.

-
- _____ - *Mademoiselle De Maupin*. Paris: Editions Garnier Frères, 1835.
- Gerber, Helmut E. - "Some Problems in Definition" em *English Fiction in Transition*, 5, 1962.
-
- _____ - "Eduardians and Late Victorians" em *English Institute Essays*, 1959.
- Gerbanier, Mrs Francis - *Oscar Wilde an the Yellow Nineties*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1958.
- Gilman Richard - *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Straus Giroux, 1979.
- Goldfarb, Russel M. - "Arthur Symons Decadent Poetry" em *Victorian Poetry*, 1, 1963, pg.231.
- Goldstein, Norma - *Do Pessimismo ao Modernismo*. São Paulo, Editora Atica, Coleção Ensaio no_95, 1983.
-
- _____ - "Late Victorian Decadence" em *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961.
- Gordon, Jan B. - "The Wild Child: Structure and origin in the 'fin-de-siècle' short story." em *English Literature in Transition*, 15, p.277.
- Gourevitch, Jean-Paul - *Villies De L'Isle-Adam, ou l'univers de la transgression*. Paris: Editions Seghers, 1971.
- Green, R. J. - "Oscar Wilde Intentions: an Early Modernist Manifesto." em *British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, pg. 397.
- Hardwick, Michael - *The Drake Guide to Oscar Wilde*. New York: Drake, 1973.
- Harris, Wendell V. - "Identifying the Decadent Fiction of the Eighteen-Nineties." in *English Fiction in Transition*, 5, 1962, pg.1.
-
- _____ - "Inocent Decadence: The Poetry of the Savoy." in *Publications of the Modern Language Association*, 77, 1962, pg.629.
- Hattersley, Andrea L. - "Decadence, The Ambivalent Aesthetic: Oscar Wilde and David Bowie." (Diss.PHD) San Diego: Universit of California, 1983.
- Hausser, Arnold - *The Social History of Art*. New York: Vintage Random House, 1957.
-
- _____ - *Maneirismo* - (Trad. Magda França). São Paulo: Editora Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

- _____ - *Historia Social de la Literatura y el arte* vol.III. Madrid: Ediciones Gadirrama, 1969.
- Helfand, Michael S. and Philip E. Smith II - "Anarchy and Culture The Revolutionary Turn of the Cultural Criticism in the Work of Oscar Wilde." em *Texas Studies in Language & Literature*. 20. pg.199.
- Hicks, Granville - *Figures of Transition: A Study of British Literature at the end of Nineteenth - Century*. New York: MacMillan, 1939.
- Hill, John E. - "Dialectical Aestheticism: Essays on the criticism of Swinburne, Pater, Wilde, James, Shaw and Yeats." (Diss.PHD) University of Virginia, 1972.
- Holland, Vyvyan - *Oscar Wilde: A Political Biography*. London: Thames and Hudson, New York: Viking, 1960.
- Houg, Graham - *The Last Romantics*. New York: Barnes & Nobles, 1961.
- _____ - "The Artist as a Man of Action." em *The Listener*, Oct 1954, pg.665.
- Huysmans, J. K. - *À Rebours*. Paris: Fasquelle Editeur, 1961.
- _____ - *La Bas*. Paris: Librairie Plon, 1908.
- _____ - *Cronica Parisiense*. Paris: Editions Marcel Valtat 1928.
- _____ - *Oeuvres Complètes*. Geneve: Slatkine Reprints 1972.
- Hyde, Montgomery - *Oscar Wilde*. London: Methuen London LTD, 1976.
- Jackson, Holbrook - *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the close of the Nineteenth Century*. New York: Capricorn Books, 1966.
- Janko, Lavrin - *Aspects of Modernism From Wilde to Pirandello*. London: Stanley Nott, 1935.
- Joad, C.E.M. - *Decadence: A Philosophical Inquiry*. London: Faber and Faber, 1948.
- Julian, Phillips - *Oscar Wilde*. New York: Viking Press, 1969.
- _____ - *Dreamers of Decadence*. New York: Praeger Publishers, 1974.
- _____ - *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1974.

- Junior, R. Macielmões - A Vida Vertiginosa de João de Rio. Ed. Civilização Brasileira/Mec, 1978.
- Keppler, C.F. - The Literature of the Second Self. Arizona: University of Arizona Press, 1972.
- Laver, James - The First Decadent: Being a strange life of J.K. Huysmans. New York: Citadel Press, 1953.
- L'Isle-Adam, Villiers - Contes Cruels. Paris: Librairie Coiti, 1962
- - L'AMOUR SURRÉAL. Paris: Les Humanoïdes Associés L. F. Editions, 1979
- Long, Richard A. and Jones, Iva B. - "Towards a Definition of the 'Decadent' Novel." em College English, 22, 1961.
- Lopes, Bernardino - Poesias Completas de Bernardino Lopes. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1945.
- Luiz, Fábio - NUNCA!
- Lukács, György - Ensaio sobre Literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- Machado Neto, A. L. - Estrutura Social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930. São Paulo: Grijalbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- Mallarmé, Stéphane - Poésies. Editions Gallinard, 1945.
- Man, Paul de - Blindness & Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism. New York: Oxford University Press.
- Marcus, Steven - The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-century England. New York: Basic Books Inc Publishers, 1974.
- Martins, Luis (org) - João de Rio (Uma Antologia). Rio de Janeiro: Editora Sabiá, INL.
- Meyer, Anna - A Escola da Tradução. São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- Mc Cormack, Jerusha - "Masks Without Faces: The Personalities of Oscar Wilde." em English Literature in Translation, 22, 1979, pg.253.
- Melchior, Giorgio - The Tightrope Walker: Studies in Mannerism in Modern English Literature. London: Routledge and Kegan

Paul; 1956.

Milner, John - *Symbolists and Decadents*. New York: Dutton Pictureback, 1971.

Moers, Ellen - *The Dandy: Brummell to Beerbohn*. New York: Viking Press, 1960.

Morley, Sheridan - *Oscar Wilde*. New York: Holt, Rinehard and Winston, 1976.

Muller, John - "Dante Gabriel Rossetti, from the grotesque to the fin-de-siècle: sources, characteristics and influences of the femme fatale". *DAI*, 35, 1975, 5355a.

Munro, John M. - *The Decadent Poetry of the Eighteen Nineties*. Beirut: American University Press, 1970.

Nassar, Christopher S. - *Into The Demon Universe*. Wisconsin: University of Wisconsin, 1972.

Neto Coelho - *A Conquista*. 3a. edição. Porto: Livraria Chardron, 1921.

Nicholson, John - *Swinburne and Baudelaire*. Oxford: 1930.

Nordau, Max - *Degeneration*. New York: Howard Fertig Inc. Edition, 1968.

Nugent, Robert - "Baudelaire and his French Critics 1868-1881." em *Modern Language Quarterly*, 17, 1956.

Oliveira, Alberto de - *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1912.

Paes, José Paulo - *Gregos e Romanos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ - "O art nouveau na literatura brasileira"

Paz, Octavio - *Los Siglos in Rotacion y Otros. Ensaies*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

Pearsall, Ronald - *The Worm in the Bud: The Word of Victorian Sexuality*. Toronto: The MacMillan Company, 1969.

Peckham, Morris - *Beyond the Tragic Vision: The quest of Identity in the Nineteenth-Century*. New York: George Braziller, 1962.

_____ - "Aestheticism to Modernism: Fulfillment or Revolution?" em *Mundis Artium*, 1, 1967, pp.36.

_____ - *Victorian Revolutionaries*. Speculation on some heroes of a culture crisis. New York: George Braziller, 1970.

Pereira, Lucia Miguel - Prusa de Ficção, 11870 a 1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Peters, Robert L. - "Toward an undefinition of 'Decadent' as applied to British Literature in the Nineteenth-Century." em Journal of Aesthetics and Art Criticism, 18, 1959, pg.258

Pevsner, Nicolas - Os pioneiros do desenho moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Pierrot, Jean - Decadent Imagination 1880-1900. Chicago: Chicago University Press, 1981.

Plekhanov - A Arte e a Vida Social. (Tradução Any de Andrade). Rio de Janeiro: Editora Lux Ltda, 1955.

Poe, Edgar Allan - Obras Completas. Nova Aguilar Editora, 3a. edição, 1981.

Poggioli, Renato - "Qualis Artifes Pereoi of Barbarism and Decadence." em Harvard Library Bulletin, 1959, pg.135.

_____ - The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press-Harvard University Press, 1968.

Porter, Laurence M. - "Literary Structure and the Concept of Decadence: Huysmans, D'Annunzio and Wilde." em Centennial Review, 22, pg.188-200.

Prado, Antonio Arnoni & Francisco Foot Hardman (org) - Contos Anarquistas: Antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____ - Libertários & Militantes: Arte, Memória e Cultura Anarquista. Revista Remate de Maes 5. Campinas: Fev. 1985.

_____ - 1922 - Itinerários de Uma Falsa Vanguarda: os dissidentes a Semana e o Integralismo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

Praz, Mario - The Romantic Agony. London: Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, 1933.

Preminger, Alex (ed) - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Ramos, Ricardo - Do Reclamo à Comunicação (Pequena História da Propaganda no Brasil). São Paulo: Atual, 1975.

Rancy, Catherine - Estheticism and Decadence in Anglaterra 1820-1920. Paris: Editions CNRS, 1982.

- Raymond, Marcel - De Baudelaire au Surrealisme. Paris: Corti, 1972.
- Raynaud, Ernest - La Mella Symboliste. Paris: Renaissance du Livre, 1920.
- Reccouley III, Alfred L. - "Oscar Wilde, The Dandy-Artist. A Study with particular attention given to the intellectual bases of Wilde's dandyism." (Diss.Phd), University of North Carolina at Chapel Hill, 1968.
- Redman, Alvin - The Epigrams of Oscar Wilde: An Anthology. London: Alvin Redman, 1962.
- Reed, John Robert - Decadent Style. Athena, Ohio: Ohio university Press, 1985.
- Ridge, George Ross - "The 'Femme Fatale' in French Decadence." em French Review, 4, 1961.
- Rials, Clyde de L. - "Toward a definition of 'Decadent' as applied to British literature in the Nineteenth Century." in Journal of Aesthetics and Art Criticism, 17, 1958, pg.85.
- - "The 'Femme Fatale' in decadence", French Review, 1961.
- Roosbroeck, G.L. Van - The Legend of the Decadents. New York: Institute des Etudes Francaises of Columbia University, Lavaster Press, 1927.
- Sa, Jorge de - "João do Rio à Margem do Modernismo", Tese de doutorado, USP, 1988.
- San Juan - The Art of Oscar Wilde. 1967
- Stanford, Derek - "The pre-raphaelite cult of women: from Damozel to Demon". Contemporary Review, 217, 1970.
- Sartre, Jean Paul - Que es la Literatura?. (trad. Aurora Bernárdez), 5a. ed., Buenos Aires: Editorial Losada S.A. - 1950.
- - Baudelaire. Buenos Aires: Editorial Losada, 1949; Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Savcenko, Nicolau - Literatura Sem Missão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- - A Pavolia da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora Brasiliense, coleção tudo é história No.89, 1984.
- Schwartz, Jorge - Manuscrítica e Cassopolitismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

- Schwarz, Roberto - Do Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 2a. ed.. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____ (org) - Os Pobres Na Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- Sherard, Robert Hardorough - The Life of Oscar Wilde. New York: Bretatano's, 1911.
- Smith, James - "Concepts of Decadence in Nineteenth Century French Literature" em Studies in Philosophy. 50, 1953.
- _____ - "Elements of Decadence and their convergence em the French Literature of Late Nineteenth-Century." (Diss.PHD), University of North Carolina, 1984.
- Somervell, D. C. - English Tougth in the Nineteenth-Century. New York: David Mckay Company, Inc., 1969.
- Stanton, Donna C. - Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme an the dandy in Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature. New York: Columbia University Press, 1980.
- Symons, Arthur - "The Decadent Movement in Literature." em Harper's New Monthly Macazine. 87, 1893. pg.866.
- _____ - The Symbolist Movement in Literature. New York: Duton, 1958.
- Temple, Ruth Z. - "Truth in Labelling: Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin-de-siècle." em English Literature in Transition. 17, 1974. pg.201.
- Thornton, Robert K. R. - The Decadent Dilemma. London: E. Arnold, 1983.
- Tipper, Karen S. - "A Study of the Relationship between Charles Baudelaire and Oscar Wilde." (Diss.PHD), University of Wisconsin Madison. 1975.
- Van Bever, Pierre - "Signification du 'Decadentisme'." em Revue des Language Vivantes. 34, 1968. pg.366.
- Ware, James M. - "Algernon's appetite: Oscar Wilde's hero as restoration dandy." em English Literature In Transition. 13, pg.17.
- Wilde, Oscar - Obras Completas. (Trad. Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1980.
- _____ - Complete Works. London and Glasgow: Collins, 1986.
- Wilson, Edmund - "Late Violets from the Nineties." em Dial. 75, 1923, pg.387.

- _____ - O Castelo de Axel. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Editora Cultrix.
- Williams, Raymond - Culture & Society 1700-1950. New York: Anchor Books, Doubleday & Company, 1960.
- Woodcock, George - The Paradox of Oscar Wilde. New York: MacMillan, 1950.
- _____ - Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements. New York: World Publishing Cia, 1962.
- Xavier, Fontoura - Opales, Lisboa. Livraria Editora Vive Tavares Cardoso, 1905.
- Young, G. M. - Victorian England: Portrait of an Age. London: Humphrey Milford, 1936.