

O avesso do cartão-postal

João do Rio perambula pela capital da República

Maria Zilda Ferreira Cury

Professora da Universidade Federal de Minas Gerais

Para E. M. de Melo e Castro

Resumo

Cronista das transformações urbanas sofridas pela cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX, João do Rio – escritor-*flâneur* que esquadriña o avesso corrompido do tecido social – revela com seu olhar alegórico os desterrados e desfavorecidos do processo de modernização.

Palavras-chave

João do Rio; crônica; modernidade; marginalização.

Abstract

A chronicler of the urban changes undergone by the city of Rio de Janeiro at the beginning of the XX century, João do Rio – *flâneur* writer that scrutinizes the corroded backside of the social fabric – reveals, with his allegorical eye, the exiled and dispossessed of the modernization process.

Keywords

João do Rio; chronicle; modernity; exclusion.

O século XX é atravessado constitutivamente pela marca da modernidade que vinha sendo gestada já desde meados do século anterior.

Em seu texto “O pintor da vida moderna”, Baudelaire nos fala de novos paradigmas a constituir a arte da modernidade. Tomando como exemplo o pintor Constantin Guys, identifica o que seria o perfil da arte moderna: uma arte mnemônica, não mais visando à reprodução do real, mas que, paradoxalmente, comporta a dupla face da eternidade e do efêmero, que não se desvincula mais dos movimentos da moda. Para o poeta, Guys simbolizaria o pintor da vida moderna, uma vez que não carrega mais suas telas para junto da paisagem que quer “reproduzir”. Antes, percorre o espaço urbano, recorta-o fragmentariamente com seu olhar aguçado e, só à noite, numa esgrima com as idéias e imagens, como nos diz Baudelaire, passa para a tela o que recolheu, o que reservou na memória com uma qualidade nova do olhar.

Neste e em outros textos, Baudelaire também nos descreve a figura do *flâneur* como emblemática da modernidade. Este andarilho é o que caminha por entre a multidão, buscando dolorosa e inutilmente recortar-se e reconhecer-se enquanto identidade no espaço da cidade moderna. Metáfora da figura do poeta, o *flâneur* busca reconstituir seu eu dilacerado no espaço também em ruínas da cidade, atormentado pela perda dos seus referentes espaciais e afetivos. Símbolo do estertor da arte tradicional e da impossibilidade do poético no mundo moderno, a

figura do *flâneur* diz simultaneamente da resistência do artista às novas leis do mercado e da sua paradoxal transformação em mercadoria para ser vista e consumida pelo olhar curioso da multidão.

No poema emblemático da nova inserção do poeta e de seu fazer na modernidade – “Le cygne” –, Baudelaire lamenta a modificação do perfil da velha Paris: “la forme d’une ville/Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel”.

Semelhantemente à Paris do final do século, que sob a gestão do prefeito Haussmann teve sua feição urbana profundamente modificada para corresponder ao ideal da *exhibitio* burguesa, também a cidade do Rio de Janeiro, a capital da jovem República brasileira, sofreu profundas modificações na sua feição.

Para ser o cartão-postal do País, a capital da República foi reformada no início do século XX – no famoso “bota-abaixo” – sob a égide da medicalização da sociedade e higienização da sua população. A administração Pereira Passos empreendeu mudanças urbanísticas com a preocupação de conferir um aspecto estético e saneado à cidade, visando a seu embelezamento. O Rio de Janeiro é que nos poderia “dar visibilidade”, se modificada a sua feição de cidade doente e suja que tanto afastava o europeu. O centro da cidade foi reconstruído, então, para servir de cartão-postal, direcionando-se as mudanças preferencialmente para o olhar de fora e não para um uso mais democrático da cidade pela população:

Sanear a cidade, para muitos, significava, também embelezá-la. Num momento em que a economia do país ia tornando mais profundos os seus nexos com o mercado

internacional, fazia-se mister que sua capital estampasse, para efeito externo, uma imagem que não mais a associasse com o atraso, com a doença, tal como o Rio era conhecido na Europa. Sanear o Rio, deste modo, requeria não só a erradicação das moléstias, mas também a renovação estética da cidade, cuja expressão eram a fachada de seus prédios, o aspecto de seus logradouros públicos, os costumes de seu povo.¹

Enquanto país dependente, nosso processo de modernização atrelava-se não só ao modelo europeu, mas às instâncias que determinavam o movimento do mercado econômico internacional. O “bota-abaixo” empreendido pela reforma Pereira Passos respondia a interesses internos e externos, visando atrair o capital e o olhar estrangeiros e reacomodar exclusivamente, agora sob a égide dos ideais republicanos, a “nova classe” dominante:

Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fatura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado.²

Tal processo de modernização era louvado por alguns como um índice da entrada do Brasil no rol das grandes nações:

O Brasil entrou – e já era tempo – em fase de restauração do trabalho. A higiene, a beleza, a arte, o “conforto” já encontraram quem lhes abrisse as portas desta terra, de onde andavam banidos por um decreto da Indiferença e da Ignomínia coligadas. O Rio de Janeiro, principalmente, vai passar e

1 Sérgio PECHMAN e Lilian FRITSCH, “A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, set. 1984/abr. 1985, p. 176.

2 Nicolau SEVCENKO, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 29.

já está passando por uma transformação radical. A velha cidade, feia e suja, tem seus dias contados.³

O centro nervoso da última moda, da sofisticação do comércio internacional era a Rua do Ouvidor:

(...) a afluência era enorme. Dobrara, se não triplicara, desde os primeiros meses da República, e nas esquinas das ruas da Quitanda e dos Ourives havia muita gente parada, sem poder circular. Bem raras cartolas, e também pouco freqüentes chapéus moles e desabados (modelos típicos do 2º Reinado), quase todos com chapéus baixos, de muitas cores, no geral pretos. Lojas atapetadas, atulhadas de fregueses, sobretudo casas de jóias; a clientela diária de senhoras luxuosamente vestidas, com mais aparato do que gosto, trazia a caixeirada numa roda viva.⁴

As elites brasileiras viviam uma ficção, europeizando seus costumes e hábitos e separando-se da maciça realidade atrasada da maioria da população do País.

As exigências com relação à pintura da frente das casas e conservação dos jardins, sob uma fachada de contraditória limpeza e modernidade, no entanto, camuflavam mal uma realidade de miséria e exploração, de dissolução e morbidez, uma vez que a população menos favorecida da cidade, tomada como um empecilho ao embelezamento e à modernização, viu-se alijada quer das decisões políticas, quer dos benefícios advindos das mudanças sociais.

Em meio a essas contradições que acabaram por definir uma modernização “pelo alto”, a intelectualidade se posiciona e responde ao momento.

“O avesso do cartão-postal”, título deste texto, de si já revela, metaforicamente, a idéia que o norteia: a máscara, o avesso, a dissolução discursiva.

O movimento do olhar que o escritor João do Rio lança sobre o espaço urbano visa a uma recuperação alegórica da cidade, dos seus marginais e da sua boêmia. Assim, intenta este olhar apreender a cidade não através de uma totalidade que a simbolize, mas, antes, através dos pequenos incidentes que a constituem nos seus fragmentos. Esta consciência formal, consciência da visada escolhida, preside o projeto estético do autor. João do Rio sabia que desempenhava papel de testemunha do momento de metamorfose e adaptação da *belle époque* brasileira, registrando-lhe o vocabulário característico, cheio de expressões estrangeiras, suas festas e espetáculos, as orgias de seus salões, mas também seu lado sombreado de miséria e dor.⁵

Ele nos diz em um de seus textos:

Consegui estabelecer a lista dos pequenos horrores e das pequenas torpezas e das vilanias ignóbeis e das delicadas infâmias que formam, com outras excelentes qualidades, a fisionomia cinematográfica da cidade. (“Os dias passam”)

Veja-se que o narrador nos fala em “fisionomia cinematográfica”; não, portanto, na face congelada pelo símbolo, mas na fisionomia

móvel, cambiante da alegoria. Diferentemente do símbolo que aponta para um todo harmônico, para a significação na sua transparência, a alegoria, como indica a etimologia da palavra (*allos* = outro; *agorein* = falar), revela a significação do objeto não na sua imediatez, mas na sua tradução sensível. Construção essencial para a modernidade, a alegoria, com seu caráter arbitrário, difere essencialmente do equilíbrio e harmonia clássicos, por exemplo. Como tão bem explicitou Walter Benjamin em boa parte de sua obra, a alegoria é uma fulguração que se dá através das ruínas, dos restos, dos fragmentos que têm como seu corolário um sujeito do conhecimento também esfacelado, com uma identidade irrecuperável. Veja-se a descrição que João do Rio faz detalhando a impressão causada pelo cinematógrafo:

O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (“Cinematógrafo”)

Na Introdução da *Vida vertiginosa*, publicada em 1911, ele escreve mostrando estar atento à opção que faz pela efemeridade, própria ao discurso da literatura na modernidade:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais do que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sobre o curioso período de nossa vida social, que é o da transformação atual de usos, costumes e idéias.

Percorrendo esses avessos, João do Rio, com o olhar sempre em movimento próprio

do narrador moderno, desnuda, sob o semblante bem-conformado e bem-comportado do Rio de Janeiro, cidade maravilhosa, a trágica reificação da modernidade que erige seus monumentos com a face dupla da cultura e da barbárie. Assim, o espaço moderno da rua é também o espaço onde se erige a ruína:

Correi os mapas de Atenas, de Roma, de Nínive ou de Babilônia, o mapa das cidades mortas. Termas, canais, fontes, jardins suspensos, lugares onde se fez negócio, onde se amou, lugares onde se cultuaram deuses – tudo desapareceu. Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. (...) Talvez que extinto o mundo, apagados todos os astros, feito o universo treva, talvez ela ainda exista, e os seus soluços sinistramente ecoem na total ruína, rua das lágrimas, rua do desespero – interminável rua da Amargura... (“A rua”)

Registra, como contista-repórter, o aparecimento dos signos de modernidade que tecem o Rio de Janeiro, cidade-texto. O Bairro da Saúde, o Largo do Rocio, a Praça XV: estes os lugares que percorre. Um roteiro da noite carioca e das modificações por que passava o Rio – a abertura da Avenida Central, a inauguração das primeiras casas de chope e da confeitaria Colombo, a multidão nas ruas, os blocos carnavalescos, os primeiros automóveis:

E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. 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, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado na França. (...) Um, o primeiro, de Patrocínio, quando

3 Olavo BILAC, “Crônica”, apud SEVCENKO, op. cit., p. 30.

4 Visconde de TAUNAY, *O enclilhamento*, apud SEVCENKO, ibidem, p. 28.

5 “(...) no escritor superficial e brilhante corriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo (...)”. Antonio CANDIDO, *Teresina etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 89.

chegou, foi motivo de escandalosa atenção. Gente de guarda-chuva debaixo do braço parava estarecida como se tivesse visto um bicho de Marte ou um aparelho de morte imediata. Oito dias depois, o jornalista e alguns amigos, acreditando voar com três quilômetros por hora, rebentavam a máquina de encontro às árvores da rua da Passagem. (“A era do automóvel”)

O narrador de suas crônicas e contos está sempre em movimento: caminhando, observando do interior de um bonde ou de um trem, no turbilhão da multidão, no meio do carnaval. Esquadrinhar a multidão, percebê-la nos seus sinais aparentes, traçar sua fisionomia, arte tão comum no século XIX, eis seus objetivos de andarilho. Propõe ao leitor que o acompanha na perambulação uma arte antimimética, aquilo que Benjamin chamou de uma “botânica do asfalto”, já que o espaço onde ocorre a ação é quase sempre a rua. Exige de seu leitor um novo olhar: o olhar devasso, do espectador que se compraz – como um *voyeur* – em ser levado a determinado local para contemplar o vício, as entranhas escondidas da cidade. Lança mão de narrativas de encaixe em que um dos personagens – duplo do narrador – assume os fios da narrativa nela encaixando uma segunda. É freqüente ser este segundo narrador – Sertório de Azambuja, Rodolfo, Barão de Belfort – o que conduz, muitas vezes literalmente, aos locais ocultos da cidade, aos seus avessos:

Sertório de Azambuja ia de chapéu mole, com um lenço de seda à guisa de gravata. Ao chegar ao Largo do Machado, chamou um carro, mandou tocar para o começo da Rua da Imperatriz.

– Que te parece o nosso passeio? Estamos como Dorian Gray, partindo para o vício inconfessável. Lord Henry dizia: “Curar os sentidos por meio da alma e a alma por meio dos sentidos”. Vamos entrar no outro mundo...

Eu atirava-me para o fundo da vitória de praça e via vagamente a iluminação das casas, os grandes panos de sombra das ruas pouco iluminadas, a multidão na escuridão às vezes, às vezes queimada na fulguração de uma luz intensa, os risos, os gritos, o barulho de uma cidade que se atravessa. (“As crianças que matam”)

A máscara conferida pelo pseudônimo – de si também este último apontando para o escondido, para o avesso – se reparte em duplos que se perdem e que põem em perda a identidade individual no confronto com a rua e com a multidão. A multiplicidade de narradores configura, assim, a consciência dolorosa, tão característica da modernidade, do esfacelamento do eu do discurso. Para a apreensão da cidade, para a construção desse acesso diferente exigido pelo novo momento, é indispensável a *flânerie*, o movimento:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso (...) praticar o mais interessante dos esportes, a arte de flânar. (...) Flanar! aí está o verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! (...) Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia e à noite, meter-se nas rodas da população, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco (...) conversar com os cantores de modinha nas alforjas da Saúde, depois de ter ouvido os diletantes aplaudirem o mau tenor do Lírico numa ópera velha e má (...) é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego (...). É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência.

Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. (“A rua”)

Flanar seria para o autor sinônimo do passeio aparentemente aleatório, que se deixa guiar pelo ritmo da parceira tão carioca que lhe empresta o nome e que lhe marca a escritura. O deixar-se levar pela pulsação da vida urbana, confundindo num mesmo impulso o desejo do sujeito e da cidade, faz do *flâneur* uma das figuras emblemáticas da modernidade. Junto com outros tipos – o dândi, o jogador, a prostituta, o colecionador –, forma o caleidoscópio de personagens que fazem com que a cidade se construa como uma aparição fluida e inacabada. Flanar imprime um outro ritmo à movimentação urbana movida pelo capitalismo – o do ócio, o do caminhar sem a finalidade preestabelecida.

João do Rio personifica a cidade na sua transformação, na efemeridade de seus tipos. Somente enquanto *flâneur*, em movimento, transforma-se incessantemente para uma percepção adequada do alegórico espaço urbano:

Decerto, a cidade, a mais infiel das amantes, já nem se recorda desses pobres tipos que já gozaram um dia o seu sucesso e tiveram por instantes o pábulo do aplauso, e, decerto, os antigos triunfadores ficaram para sempre perdidos na ilusão do triunfo que, sempre breve, é para toda a vida a inutilizadora das existências humildes... (“A decadência dos chopes”)

A cidade, como em outros escritores do período, é alvo de uma relação sensual e erótica. Percorre-a o narrador como a um corpo, recuperando com os sentidos os seus cheiros, a escuridão de seus becos suspeitos, os sons característicos de seus músicos, dos batuques e rezas dos morros, as falas africanas. Todos os sons e cores da cidade corporificam-se diante do leitor, numa mistura sensível:

Nos botequins, fonógrafos roufenhos esganiçavam canções picarescas; numa taberna escura com turcos e fuzileiros navais, dois violões e um cavaquinho repinçavam. Pelas calçadas, paradas às esquinas, à beira do quiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chinelinho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombacha com o corpo flexível, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas de fuzileiros – uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia. (“Pequenas profissões”)

Não deixa escondidas do leitor, no entanto, as entranhas corroídas dessa cidade que elegera como mulher amada.

Nas crônicas de *Cinematógrafo*, ironicamente devassa o “por detrás” da cena do luxo trazido com a transformação urbana:

E agora, com a transformação das ruas, a cidade encarnava de súbito a indignidade e o vício, mostrava todas as fumas do caftismo e nós víamos, ao desejo do luxo, ao contato com o horror, uma flora precoce de pequenas depravadas, galgando o tablado com uma ânsia de bacanal e piscando de lá o olho, na idade em que deviam brincar o ciranda-cirandinha das estalagens onde nasceram... (“A reforma das coristas”)

Entre pasmo e irônico pergunta-se a si mesmo e ao leitor:

Era ou não a civilização, era ou não o Rio reflexo de Paris, era ou não a cidade igual a todas as outras cidades, com as mesmas necessidades, a coréia de cinismo e o mesmo apetite pelos frutos ácidos, pela mocidade que todas as cidades velhas possuem? (Ibidem)

Naquele que talvez seja seu conto mais famoso – “O bebê de tarlatana rosa” –, o narrador Heitor nos conta seu encontro com

uma mulher mascarada e a perseguição que a ela moveu, no espaço carnalizado da avenida, em meio à multidão que gozava os prazeres do festejo. Quando finalmente cai-lhe a máscara, revela-se um rosto sem nariz, um “vazio” sangrento. Metáfora do duplo e da morte, do encontro consigo mesmo, com a identidade fragmentada e impossível de reconstituir-se, o rosto corroído da desconhecida finalmente revelado sob o disfarce carnavalesco confunde-se com a revelação do avesso do espaço urbano. A idéia do carnaval como realidade propícia às inversões, ao mundo às avessas, é reiterada no tecido usado na fantasia da moça mascarada – a tarlatana –, comumente empregado como forro: um avesso, uma metáfora do inconsciente:

E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semi-sombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços... (“O bebê de tarlatana rosa”)

As vitrines – invenção do século XIX para que a burguesia pudesse exibir-se e a seu luxo – são o espelho em que se reflete um eu que não se reconhece, ficção das elites brasileiras no seu processo de espelhamento do europeu:

Saía do Doucet para ir tomar chá no Ritz, na praça Vendôme, cuja coluna se destacava ao fundo, na semi-penumba. E ao passar pelos vidros das montras, espiando-me (porque eu me espiava a ver se ia bem, se estava correto) senti-me tão idiota (não foi a primeira vez nem será a última) que de repente parei, reagi. – Por N. Senhor Napoleão! Pela coluna Vendôme! Retoma, menino, o teu próprio eu! (“O figurino”)

As crônicas de João do Rio modernizaram o jornalismo da época, no sentido de que nele introduziram a experiência do repórter, daquele que percorre os diferentes espaços da cidade em busca de novidades e “furos” para seduzir o olhar burguês de seu leitor. Mostra-lhe, *in loco*, a cidade sob a cidade:

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Mandchuria 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. (“Pequenas profissões”)

Desvenda para o leitor que o acompanha na perambulação os mais diferentes cultos existentes sob a aparente exclusividade católica, da macumba aos ritos demoníacos, expondo-lhe até à crueldade a vida dos cortiços e dos cariocas humildes, maldisfarçada sob a fachada moderna da Rua do Ouvidor e da Avenida Central:

Nunca freqüentou os chins das ruas da cidade velha, nunca conversou com essas caras cor de goma que páram detrás do Necrotério e são perseguidas, à pedrada, pelos ciganos exploradores? Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz. (“Visões do ópio”)

“O Rio civiliza-se” – era este o mote da modernização. João do Rio descasca a última mão de tinta dada a uma cidade que de fato se modernizava, mas pelo alto, autoritariamente desterrando partes significativas da popula-

ção. O escritor põe a nu o que o cartão-postal procurava encobrir: a modernização violentava, destruía:

Carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, moléstias (alto índice de mortalidade), carestia, fome, baixos salários, desemprego, miséria: eis os frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humildade da população provar.⁶

Os comentários sobre a greve dos operários da Companhia do Gás, por exemplo, devassam um “por detrás” da aparentemente natural iluminação da cidade, revelando a dor anônima sob a escuridão causada pela greve:

Esta greve do gás, que pôs a cidade em treva tantos dias, deixa-me apenas mais radicado um sentimento doloroso. E esse sentimento doloroso, nascido de longa observação, é tão banal que talvez toda a gente os tivesse, se observasse.

Quando pensou a cidade que havia, com efeito, por trás daquela sinistra fachada do Gás, homens a suar, a sofrer, a morrer para lhe dar luz que é civilização e conforto? Quando esses homens, desesperados, largaram as pás, enxugaram o suor da fronte e não quiseram mais continuar a morrer, que idéia fazia a cidade – aquela elegante menina, este rapazola de passo inglês, o negociante grave, o conselheiro, o empregado público, os apaniguados da Sorte, daquele bando de homens, negros de lama

do carvão e do suor, torcionados pelo Peso e pelo Fogo? (“Os humildes”)

Sob o afrancesamento da nova Avenida Central, escondiam-se os fumadores de ópio, as crianças exploradas e delinquentes, os tatuadores, as prostitutas humildes, os crimes por amor, universo construído na crônica “agitada” de João do Rio:

Estávamos no beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas a cair. A população desse beco mora em magotes em cada quarto (...). Há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa goela desconhecida. (“Visões do ópio”)

A higienização da cidade revela a função esterilizadora do progresso. O que é sujeira, do ponto de vista da classe dominante, pode ser tomado como a vida dos que são marginalizados e que também se esterilizam culturalmente. “Higienize-se”, a ordem do momento, traz consigo a dupla face da modernidade que limpa mas desterra o habitante no interior de sua cidade e o aliena de sua memória cultural.⁷

É de deste lixo, do desprezado, que o poeta da modernidade, como um agenciador de ruínas, vai construir a matéria de sua palavra.

O processo de modernização traz consigo uma vasta gama de profissões marginais que

6 SEVCENKO, op. cit., p. 52.

7 “Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense”. SEVCENKO, p. 30.

João do Rio esquadrinha minuciosamente, enumerando um exército de subempregados:

Todos estes pobres seres tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier – nada se perde na natureza. (“Pequenas profissões”)

Como o poeta que também se alimenta das ruínas da cidade, dos restos desprezados pela sociedade, esta pequena multidão de desfavorecidos vive das sobras que acha nas ruas.

Os narradores de seus contos contracenam com personagens de aventura quase passivos, pervertidos, presos, como o leitor, nas malhas discursivas, seduzidos pelo *desejo do discurso*, todos “ardendo” – como fala o narrador – por ouvir sua história monstruosa ou estranha.

Como nos diz Brito Broca, com João do Rio “a crônica deixava de se fazer entre quatro paredes” e ganhava a rua agitada da cidade. Como ao Constantin Guys de Baudelaire, também ao nosso escritor, sempre construindo narradores em movimento – um andarilho, um passageiro de bonde ou de trem –, nada escapa. Encarna a mobilidade do desejo que impulsiona mas sempre desloca seu objeto de satisfação:

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilaram. O trem teve um arranco. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um silvo. A enorme massa resfolegante ran-

geu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loira. (...) Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loira. Mas o comboio rasgava a treva com outro silvo, cavalcando os trilhos vertiginosamente. (“Dentro da noite”)

João do Rio dissolve pelo reverso – agora falando também em termos da série literária sua contemporânea – o discurso unilateralmente laudatório do progresso. Seu texto destoa, com sua modernização estilística e temática, do tom vitorioso e estreitamente nacionalista de um Coelho Neto ou de um Bilac, por exemplo, que acriticamente apenas louvam a modernidade imposta em nome da higiene e do bom gosto.⁸

Reproduzindo o mundo dos marginais, dos viciados, todos eles frutos das desigualdades do sistema social brasileiro, este escritor tão apaixonado por sua cidade forma com Machado de Assis, no final do século, e Lima Barreto, na primeira década deste, o tripé que fez incidir sobre o nosso processo de modernização um olhar mais crítico.

Machado faz sua crítica a partir da incidência de um olhar irônico sobre as camadas dominantes, denunciando-lhes a marca do intimismo à sombra do poder. Desmistificador das mudanças de fachada empreendidas pela recém-proclamada República, revela a “modernização de empréstimo” dos frequentadores da Rua do Ouvidor.

Lima Barreto traz para a crônica jornalística e para os seus romances e contos toda a “arraia

miúda” dos tipos populares, dos tocadores de violão, dos funcionários públicos. Os subúrbios do Rio, o “mapa” das suas mudanças urbanísticas, traçam em seus textos um “guia” sentimental da capital da República com um olhar carregado de indignação por ver os mais humildes excluídos das mudanças e desterrados de sua memória espacial.

Recuperar os movimentos desses olhares pode abrir portas para a reflexão sobre a *busca do novo* – característica inerente da modernidade desde o século XX – e sobre o significado dos nossos sucessivos processos de modernização, inclusive com a proposta de recortes diferentes na série literária.

A retomada alegórica do passado, naquilo que este deixou de irrealizado, como

nos diz Benjamin, de descosturado – para me manter fiel à metáfora do *avesso* que presidiu este texto –, revela a capacidade que tem o presente de visar este passado nas suas promessas irrealizadas. Não, porém, enquanto imagem congelada de monumento, mas enquanto constelação móvel e fulgurante.

O inquieto João do Rio, relativamente desprezado no panorama das letras, revela sua importância sobretudo hoje, quando a cidade do Rio de Janeiro é vista quase exclusivamente como o lugar do esgarçamento do tecido social, como “o avesso do avesso”. O Rio de então – sua matéria permanente, obsessiva – também diz do Rio de hoje.⁹

8 “No aluir das paredes, no ruir das paredes, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!”. BILAC, apud SEVCENKO, p. 30.

9 Obras utilizadas de João do RIO: *A alma encantadora das ruas*, Rio de Janeiro, Garnier, 1910; *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909; *Os dias passam*, Rio de Janeiro, Garnier, 1912; *Vida vertiginosa*, Rio de Janeiro, Garnier, 1911; *Psicologia urbana*, Rio de Janeiro, Garnier, 1911; Luís MARTINS (org.) *João do Rio: uma antologia*, Rio de Janeiro, Sabiá/INL, 1971; João Carlos RODRIGUES (sel.) *Histórias da gente alegre*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.