
Lucía González

Cópia e Deslocamento: Configurações do Vínculo entre João do Rio e Rubén Darío



Cópia e Deslocamento:

**Configurações do Vínculo entre
João do Rio e Rubén Darío**



Lucía González

Cópia e Deslocamento:

**Configurações do Vínculo entre
João do Rio e Rubén Darío**



Copyright © Lucía González

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Lucía González

Cópia e Deslocamento: Configurações do Vínculo entre João do Rio e Rubén Darío. Coleção Labelle. Vol 8. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 157p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2345-2 [Impresso]

978-65-265-2346-9 [Digital]

1. João do Rio. 2. Rubén Darío. 3. Crônica. 4. Viagem. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiávamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilatar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Cremos que esses livros desempenham diversos papéis, sobretudo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Dedico este livro a minha mãe e à
memória do meu pai.

Agradeço a Carmem Lúcia Negreiros de
Figueiredo e a Luciana di Leone, por tornar
possível este livro e esta investigação.

*Criar é tornar-se estranho à própria
língua, é desgeograficar-se*
(Raúl Antelo, *A tradução infinita*)

*Flanar! Aí está um verbo universal sem
entrada nos dicionários, que não pertence a
nenhuma língua!*
(João do Rio, *A rua*)

Sumário

Introdução	15
Primeira Parte.....	33
Montar uma imagem.....	35
Um <i>flâneur</i> pelo mercado	45
Poeira nos olhos: a tentativa de fugir de si	63
Segunda Parte.....	79
A escrita de uma viagem	81
Revisão crítica: as dificuldades de se traçar uma proximidade	91
Brasil e Hispano-América: o traçado de uma escassez	95
Espanha via Portugal	119
“No mar”	119
As cidades, o eu e o outro	130
As mulheres, <i>Las mujeres</i>	146
Sobre a autora.....	157

Introdução

“Criar é tornar-se estranho à própria língua, é desgeograficar-se”,¹ afirma Raúl Antelo em “A tradução infinita”,² e com essa frase traçará um caminho possível para pensar tanto a figura do tradutor quanto a tarefa de traduzir. Os escritores que traz para o seu texto são essenciais para associar rapidamente a tradução à criação: entre Jorge Luis Borges, Mário de Andrade e Clarice Lispector costurará aquele que, no trabalho de colocar a sua própria língua em contato com a aleia, se deixa vislumbrar como leitor-crítico-escritor.

O primeiro ponto dessa rede que Antelo tece entre os três escritores latino-americanos se estabelece com a distinção que o próprio Borges formula em “As duas formas de traduzir”, entre o modelo de tradução romântico, que privilegia o gênio criador em detrimento da obra, frente ao modelo clássico:

Universalmente, suponho que existem dois tipos de traduções. Uma pratica a literalidade, a outra, a perífrase. A primeira corresponde às mentalidades românticas, a segunda, às clássicas. Quero fundamentar essa afirmação para reduzir seu ar de paradoxo. As mentalidades clássicas sempre se interessarão pela obra de arte e nunca pelo artista. Elas acreditarão na perfeição absoluta e a buscarão. Elas desdenharão localismos, esquisitices, contingências. A poesia não deveria ser uma beleza como a lua: eterna, desapaixonada, imparcial? A metáfora, por exemplo, não é considerada pelo classicismo como uma ênfase ou uma visão pessoal, mas como uma aquisição de verdade poética, que, uma vez adquirida, pode (e deve) ser explorada por todos. Cada literatura tem um repertório dessas verdades, e o tradutor saberá

¹ “*Crear es volverse extraño a la propia lengua, desgeograficar-se*”. Todas as traduções deste livro são nossas.

² ANTELO, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008.

aproveitá-lo e traduzir seu original não apenas em palavras, mas também na sintaxe e nas metáforas usuais de sua língua.³

A distinção entre clássicos e românticos permite a Antelo descartar rapidamente a possibilidade de literalidade. O procedimento dos tradutores clássicos, que responde ao ideal da tradução borgeana, está relacionado à profanação textual, já que o autor do texto traduzido permanecerá como o não dito, tal como Agamben concebe a autoria no fragmento seguinte de *O autor como gesto*, que Antelo utiliza como epígrafe:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da *commedia dell'arte*, a trapaça do Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama.⁴

³ BORGES, Jorge Luis apud ANTELO, op. cit., 2008, p. 119: “Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una práctica la literalidad, la otra la perifrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no solo a las palabras, sino a las sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma.”

⁴ AGAMBEN, Giorgio apud ANTELO, op. cit., 2008, p. 123: “El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concebida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no

A partir das citações de Agamben e Borges, Antelo reúne as tarefas de criação e tradução, o que lhe permite indagar sobre o exercício que Mário de Andrade realiza ao traduzir “*Quejas de todo criollo*” por “*Queixas de todo crioulo*”. Antelo chama atenção para a escolha de Andrade por aquele determinado texto. Como explica o intelectual argentino, em “*Quejas de todo criollo*” percebe-se uma operação particular do termo “*criollo*”: tanto Borges quanto os demais martinfierristas⁵ “queriam captar a antropogênese do crioulo, resgatar a contribuição intelectual da América Latina, depois de cortar o cordão umbilical [...] sentir-se crioulo em qualquer lugar”.⁶ O texto de Borges gira claramente em torno do problema do nacional, e o tradutor Andrade “parte, então, desse ponto vertiginoso – a identidade, o mesmo – para deixar-se levar pela voz de Borges, o costeiro e gongórico, por essa respiração, por esse estado peculiar da língua dos argentinos”.⁷ Mas, sobretudo:

Ao escolher esta obra de Borges em detrimento de outras mais amplamente divulgadas pela crítica local, Andrade mostra que compreende que traduzir um autor é converter intensidades que nos chegam de modo singular, irrepetível, mas que, de certa forma, deixam uma marca, um espaço no leitor, que deve, por sua vez, encontrar uma forma nova em sua língua, o que

dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequin interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama.”

⁵ Grupo de escritores que se reuniam em torno da revista de vanguarda *Martín Fierro* (1924-1927).

⁶ ANTELO, op., cit., 2008, p. 122: “*querían atrapar la antropogénesis de lo criollo, rescatar el aporte intelectual de América Latina, previo tijeretazo al cordón umbilical [...] para sentirse criollos en cualquier sitio.*”

⁷ Idem, ibidem, p. 123: “*parte, pues, de ese punto vertiginoso – la identidad, lo mismo – para dejarse tomar por la voz del Borges orillero y gongórico, por esa respiración, por ese estado peculiar del idioma de los argentinos.*”

equivale, segundo Benjamin, a captar o modo de dizer do original, ou, quem sabe, o modo de repetir do original.⁸

Ao traduzir “criollo” por “crioulo”, diz Antelo, não se trata de ser ou não literal. Trata-se mais propriamente de ser fiel a essa estranheza que deriva da repetição mesma. Assim, o leitor-crítico tornou-se em escritor-dador de forma, e o “crioulo” de Andrade surge

em oposição à economia da equivalência ou da troca, segundo uma economia do roubo e da diferença. Neste exercício, capta-se não propriamente a equivalência entre línguas, que é completamente inexistente, mas as ambivalências inerentes a todos os valores – as proximidades oblíquas, os choques, a expansão de conotações que irradiam, quase involuntariamente, para além do original – e que Mário, como tradutor, estava em condições de controlar.⁹

Como leitor crítico, Andrade se depara com um estado de castelhano muito particular no texto que escolhe, porém o texto de Borges também apresenta, para o autor brasileiro, “uma certa familiaridade porque se depara com um estado da norma literária e poética muito semelhante ao que então se discutia no

⁸ Idem, ibidem: “Al elegir esa pieza de Borges en desmedro de otras, más recorridas por la crítica local, Andrade muestra captar que traducir un autor es convertir intensidades que nos llegan de una forma singular, irrepetible, pero que, de cierto modo, hacen huella, dejan un hueco en su lector, quien deberá hallar a su vez una nueva forma en su lengua, lo que equivale, según Benjamin, a capturar el modo-de-decir de original, o quizás, el modo de repetir del original.”

⁹ Idem, ibidem, p. 133: “por oposición a la economía de la equivalencia o del intercambio, según una economía del robo y la diferencia. Se capta así, en ese ejercicio, no exactamente la equivalencia entre lenguas, que es completamente inexistente, sino las ambivalencias inherentes a todo valor – las cercanías oblicuas, los choques, la expansión de connotaciones que se irradian, casi sin querer, más allá del original – y que Mario, como traductor, estaba en condiciones de controlar.”

Brasil”.¹⁰ Nesse sentido, o tradutor-leitor-crítico aciona uma caixa de ressonância que lhe permite escutar e ler o que está feito, isto é, a forma do discurso, e reconstruir os sentidos, as relações que permitem o desvio de uma cultura para outra. É por este desvio e por esta proximidade oblíqua que Antelo pensa a tradução borgeana – aquela que Andrade faz – junto com Derrida, em termos de diferença e suplemento. O texto traduzido preserva um tom, uma forma fantasmática do primeiro texto, mas corrói, nessa passagem de uma língua para outra, a singularidade do autor, permitindo que as novas relações da forma se inscrevam em outros contextos. Ora, o modo como Antelo entende a tradução e a criação habilita a pensar que todo processo de escrita em que surge a diferença implica “desgeograficar-se”.

Sem ir mais longe, é novamente Borges quem nos permite pensar na escrita como um contato desviante com os textos alheios. Em “Pierre Menard, autor do *Quixote*”¹¹ se pode ver uma operação em que, como em “As duas formas de traduzir”, o escritor argentino privilegia a obra em detrimento da figura do autor. O recurso agora não é a tradução, e sim a cópia, mas o que se põe novamente em questão é a repetição de uma forma que revela a impossibilidade de dizer o mesmo (que a obra traduzida ou copiada), produzindo novas relações e novos significados. Borges emula, com Pierre Menard, o gesto de quem assinou como Alonso Fernández de Avellaneda a segunda parte de *Dom Quixote de la Mancha*, em 1614 – enquanto Cervantes escrevia a sua – e assim reavalia o gesto do autor apócrifo (expressão máxima de um “vazio lendário de onde procedem a escrita e a fala”,¹² diria Agamben da citação

¹⁰ Idem, ibidem, p. 131: “cierta familiaridad porque se depara con un estado de la norma literaria y poética muy semejante al que por entonces se discutía en Brasil.”

¹¹ BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del *Quijote*” In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: La Nación, 2005, p 43-63.

¹² “vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso”.

que Antelo traz). Mas, além de reavaliar, o personagem do conto de Borges reafirma a atuação de Avellaneda ao reescrever *Dom Quixote*, apesar das decisões de Cervantes, que, após o roubo, deliberadamente decide matar o protagonista para que ninguém possa continuar a história.¹³ “Pierre Menard, autor do *Quixote*” assume as tonalidades de uma vingança: diante da atitude do escritor espanhol que tenta proteger sua obra e sua autoria da profanação, o leitor-crítico-escriptor responde escrevendo de novo, ao pé da letra, o *Quixote*.

Já nos anos 1970, principalmente em *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago aproveita esse texto de Borges para considerar a cópia como um dos dispositivos pelo qual a América Latina produz seus discursos.¹⁴ Em “O entre-lugar do discurso latino-americano” e em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, Santiago realiza uma leitura de “Pierre Menard, autor do *Quixote*” com base em Derrida e em suas ideias de diferença e suplemento, para propor um caminho para a crítica literária que se afaste da leitura das influências, conferindo ente individual a esse texto segundo, surgido a partir de uma cópia.

Esse dispositivo de escrita permite ao ensaísta brasileiro reconsiderar uma relação entre sociedades muitas vezes economicamente desiguais e com uma história comum de violência de uma sobre a outra, nem sempre ponderada com base em uma concepção devedora do segundo texto em relação ao primeiro. A posição de Santiago enfatiza a diferença nesses discursos, ao mesmo tempo em que considera as tensões geopolíticas existentes. Pode-se inferir, então, que embora se escreva contra, a diferença (e sua consideração) permite repensar a lógica das relações centro-periferia, afastando-se da

¹³ Na Segunda Parte, Cervantes explicita e denuncia o caráter apócrifo do texto de Avellaneda e declara que a decisão de que Alonso Quijano morra vincula-se diretamente com o perigo de que a situação se repita.

¹⁴ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ideia de mal-estar, proposta, por exemplo, por Roberto Schwarz no ensaio “Nacional por subtração”, de *Que horas são?*:

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas, etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos, portanto, que o mencionado mal-estar é um fato.¹⁵

Na sua argumentação e na explicação desse mal-estar, Schwarz adiciona a palavra “cópia” aos termos “postiço”, “inautêntico”, “imitado”: “Conforme sugere o lugar-comum, a cópia é secundária em relação ao original, depende dele, vale menos, etc., esta perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente e está na base do mal-estar intelectual que é nosso assunto”.¹⁶ Como se observa nesse fragmento, a relação entre cópia e original é pensada muitas vezes, inclusive por ele, em termos deficitários. Nessa direção, uma pergunta geral que guia as inquietudes deste livro é se, nos textos que serão abordados, é rastreável o tom de mal-estar a respeito da própria escrita em relação à europeia, ou se não se trata, na realidade, de um mal que afete mais as leituras críticas.

No início do século XX, Paulo Barreto figura-se, em muitas de suas crônicas, como um *flâneur* para observar e escrever a

¹⁵ SCHWARZ, Roberto. Natural por subtração. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 29.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 35.

cidade do Rio de Janeiro. É no texto “A rua”,¹⁷ introdução ao livro *A alma encantadora das ruas*,¹⁸ que se dedica a descrever a *flânerie* por meio de uma estratégia de desgeograficação: palavra que não tem língua e, portanto, pertence a todos. Na frase do autor que serve de epígrafe a estas páginas, há um duplo movimento: primeiro, o de separar o termo *flânerie* de sua origem francesa, e segundo, o de criar um neologismo para o português, estranho ao próprio idioma.

Essa expropriação da *flânerie* da língua francesa, porém, aparece por vezes tensionada no mesmo texto, quando Barreto associa nomes próprios ao verbo universal:

Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela, como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no *Homem das multidões*, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes.¹⁹

Observe-se que a *flânerie* está associada a esses nomes conhecidos (por ele e por seus leitores), mas eles não acabam de se aderir: como Paul Adam, como Poe, para que qualquer um possa ser um *flâneur*, e essa atividade (e o que é produzido com ela) é mais importante do que qualquer autor. Os nomes dos autores aparecem (e não deixarão de aparecer), direta ou indiretamente, nos textos do escritor carioca: Paul Adam, Poe, mais tarde será nomeado Balzac, depois Lorrain, Wilde, entre outros, e embora pareçam estar ali como forma de legitimação da própria escrita, indicam um ato de leitura que também está

¹⁷ O texto foi apresentado originalmente como conferência e publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em 29 out. 1919.

¹⁸ RIO, João do [Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 51.

contido na própria *flânerie*, como aponta David Frisby²⁰ a respeito da pesquisa de Walter Benjamin:

A *flânerie* pode ser associada a uma maneira de olhar, observar (pessoas, tipos sociais, contextos e constelações sociais); uma maneira de ler a cidade e sua população (suas imagens espaciais, sua arquitetura, suas configurações humanas) e uma maneira de ler textos escritos (no caso de Benjamin, tanto da cidade quanto do século XIX: textos sobre a cidade, até mesmo textos que funcionam como labirintos urbanos). Na obra de Benjamin, o *flâneur* e a atividade de *flânerie* não se relacionam apenas com a observação e a leitura, mas também com a produção: a produção de tipos distintos de texto. Assim, o *flâneur* pode ser mais do que um mero observador ou mesmo um decifrador: ele pode ser também um produtor, um produtor de textos literários (que incluem poemas e poemas em prosa, como no caso de Baudelaire).²¹

Observar, ler e produzir textos sobre uma cidade gravitam em torno do pseudônimo escolhido e mais utilizado por Paulo Barreto: João do Rio. Como aponta Antelo, o pseudônimo protege o artista: “Aquém da heteronomia, o recurso de pseudônimo implica uma declinação do eu. O pseudo-eu é um produtor de textos, um operário discursivo, que não se confunde

²⁰ FRISBY, David. *Paisajes urbanos de la modernidad*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

²¹ “La *flânerie* puede asociarse a una forma de mirar, observar (la gente, los tipos sociales, los contextos y las constelaciones sociales); una forma de leer la ciudad y su población (sus imágenes espaciales, su arquitectura, sus configuraciones humanas), y una forma de leer textos escritos (en el caso de Benjamin, tanto de la ciudad como del siglo XIX: textos sobre la ciudad, incluso textos que funcionan como laberintos urbanos). En la obra de Benjamin, el *flâneur* y la actividad de la *flânerie* se relacionan no solo con la observación y la lectura, sino también con la producción: la producción de tipos distintivos de texto. Así, el *flâneur* puede ser más que un mero observador o incluso descifrador: también puede ser un productor, un productor de textos literarios (que incluyen la poesía y los poemas en prosa, como en el caso de Baudelaire).”

com o sujeito da obra. Assim, o cronista preserva ao Artista”.²² “João do Rio”, em todo caso, é uma máscara que remete, ao mesmo tempo, ao Rio de Janeiro – onde é realizada a *flânerie* – e a Jean Lorrain (cujo nome remete à cidade de Lorena), a quem é lido e repetido para *flanear* (como Andrade repete Borges, como Pierre Menard repete Cervantes). Inscrição dupla desse *flâneur*, que desestabiliza a ideia do próprio e do alheio.

João do Rio circula, observa e lê a cidade do Rio de Janeiro no contexto do processo de modernização levado a cabo pelo prefeito Pereira Passos, durante a Primeira República, e produz mais de seiscentas crônicas, que foram publicadas em diversos jornais e revistas, como *A Gazeta de Notícias*, *O País*, *Kosmos*, *A Semana*. Muitos desses textos foram posteriormente reagrupados em livros, como *A alma encantadora das ruas*;²³ *Cinematógrafo*;²⁴ *Vida vertiginosa*;²⁵ *As religiões no Rio*.²⁶ Nessa produção quantitativamente considerável, pode-se elucidar uma gama de imagens diversas sobre o Rio de Janeiro, que permeiam, por parte do cronista, um fascínio pelo processo de modernização e uma nostalgia pelo que as transformações urbanas e sociais modificavam. De qualquer forma, revelam um escritor que gosta de máscaras, que transita por diferentes espaços da cidade e por vários textos.

No que diz respeito à circulação e escrita em uma cidade latino-americana do início do século XX, Julio Ramos²⁷ é quem aponta que o *flâneur* ordena discursivamente a cidade,

²² ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Timbre; Taurus, 1989, p. 26.

²³ RIO, op. cit., 1997.

²⁴ Idem. *Cinematógrafo*: crônicas cariocas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1909.

²⁵ Idem. *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911a.

²⁶ Idem. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

²⁷ RAMOS, Julio. *Desencontros da modernização na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

antecipando a proposta de Frisby, ao pensar o *flâneur* como produtor textual do espaço urbano:

O cronista procura, sistematicamente, rearticular os fragmentos, narrando os acontecimentos, procurando reconstruir a originalidade que a cidade destruíra. Por sua vez, na crônica – não apenas as de Martí – esse desejo de ordem integradora da fragmentação moderna é semantizado naquilo que poderíamos chamar de a retórica do passeio. Ou seja, a narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade é representada, frequentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no discorrer do passeio. No passeio, o sujeito ordena o caos da cidade, estabelecendo articulações, suturas, pontes, entre espaços (e acontecimentos) desarticulados. Por essa razão podemos ler a retórica do passeio como uma encenação do princípio da narratividade da crônica.²⁸

Ramos associa o cronista do entresséculos ao *flâneur* e o situa no contexto da imprensa periódica latino-americana que, a partir de diversas transformações técnicas e da ampliação do público leitor, alcançou considerável desenvolvimento ao longo do século XIX – levando em conta as novas publicações que vão surgindo e a expansão das tiragens –, de modo que o jornal se torna um dos espaços privilegiados para a produção de imagens sobre a modernidade e a modernização. Em *Desencontros...*, o ensaísta sublinha a ligação entre o jornal e os escritores, salientando que “a indústria cultural (no jornal) encontrou nos novos literatos os agentes da produção de imagens reorganizadores dos discursos que a cidade – e o próprio jornal, em outras das suas facetas – desmantelavam”.²⁹

Nos casos mais analisados ao longo deste trabalho – as crônicas de João do Rio publicadas n’*A Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos* –, pode-se perceber claramente que configuram

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 146.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 142.

um imaginário sobre a cidade que muitas vezes problematiza e enfatiza outros relatos sobre a modernização da cidade que estavam nas mesmas publicações, inclusive no mesmo número. João do Rio, em sua circulação pelo velho mercado, pelos morros, pelos antros de ópio, por exemplo, estabelece em suas crônicas uma sintaxe do submundo da *Belle Époque* de tal forma que consegue exercer um contrapeso ao discurso hegemônico.

Mas, acima de tudo, a própria *flânerie* será problematizada como forma de observar a cidade e de se aproximar dos outros: por um lado, o espaço urbano se transforma de tal modo que nem sempre é possível circular por ele em um passeio, já que as inovações técnicas impõem novos meios de transitar e de significar a experiência urbana; de outro, o corpo – o do cronista, o da cidade e os dos que a habitam – revelará os pontos de fuga da *flânerie* e, sobretudo, seu caráter de montagem e desmontagem. Assim, pode-se perguntar às imagens urbanas que João do Rio produz: o que ele observa, que assuntos aborda, quais são as estratégias com as quais ele configura sua *flânerie*? Mas também, tendo em conta – como Ramos e Frisby – que a *flânerie* é uma forma de olhar e ordenar discursivamente –, surge a preocupação sobre se sempre é possível, para o *flâneur*, suturar a cidade.

João do Rio, fazendo da cidade um espaço íntimo, busca o que o Rio de Janeiro tem de Cosmópolis e, nessa busca, produz uma “rasura do local”, como assinala Antelo. Ora, essa rasura não ocorre apenas nos textos específicos sobre o Rio de Janeiro, mas também em um dos gêneros por excelência para realizar essa operação: a narrativa de viagem. Paulo Barreto viaja à Europa e publica, em 1908, n’*A Gazeta de Notícias*, um conjunto de crônicas sobre a sua viagem. A partir de uma seleção dessas crônicas, publica, em 1911, o livro *Portugal d’agora*,³⁰ que, como o próprio nome indica, reúne apenas os textos sobre Portugal.

³⁰ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Portugal d’agora*. Paris: Garnier, 1911b.

Longe de uma aproximação com a obra de João do Rio que tente dissociá-la entre o local e o cosmopolita, considerarei, na segunda parte deste livro, que *Portugal d'agora*, como relato de viagem, permite investigar algumas questões nas quais João do Rio insiste em suas crônicas cariocas: a modernização das cidades, a relação dos sujeitos com o processo de transformação urbana, a questão da tradição e da novidade e, também, a encenação de certas estratégias para se autoconfigurar como escritor capaz de construir um relato sobre o moderno. Inseridas nessa tradição discursiva, as crônicas que compõem o livro *Portugal d'agora* configuram um relato de viagem, já que em seus aspectos gerais é possível localizar uma identificação entre o sujeito que viaja e aquele que escreve; é indicada uma rota, que consiste no início da viagem, um deslocamento até o destino e um final do percurso, que coincide com o final do texto. Ao mesmo tempo, esses relatos supõem um encontro com a cultura portuguesa, que se realiza com o propósito de aproximação. Nesse sentido, cabe indagar sobre as estratégias com as quais João do Rio se configura como escritor viajante, os modos como organiza narrativamente seu percurso e, por fim, por meio de que operações constrói em seus textos o português e, em certa medida, o brasileiro.

Se o cronista escreve sobre Rio de Janeiro lendo os outros, em *Portugal d'agora* essa operação continua presente na construção desse relato de viagem, só que dessa vez o autor omite mencionar quem lê. *Portugal d'agora* apresenta gritantes semelhanças com *Espanha contemporânea* (1901),³¹ um conjunto de crônicas que o escritor nicaraguense Rubén Darío produz sobre sua visita à Espanha e publica anteriormente no jornal *La Nación*. O fato de os dois escritores se configurarem como viajantes latino-americanos, visitando o país europeu do qual suas respectivas nações eram anteriormente colônias; o fato de

³¹ DARÍO, Rubén. *Espanha contemporânea*. Barcelona: Lumen, 1987.

que João do Rio estruture seu percurso e organize seu texto da mesma forma que Darío, posicionando-se esses autores como intelectuais capazes de rearticular as relações entre Espanha e América Latina, por um lado, e Portugal e Brasil, por outro; bem como os aspectos do país de destino que ambos decidem destacar (por exemplo, o teatro, o estado da imprensa, as mulheres) sugerem que João do Rio copia do livro *Espanha contemporânea*, de Darío. Uma cópia que, como sugere a ideia de tradução com a qual comecei esta introdução, busca repetir uma forma de dizer do texto primeiro e que, na transposição de uma cultura para outra, acrescenta elementos e omite outros, faz emergir a sua diferença.

Considerar uma proximidade que se estabelece em uma escrita que copia um hispano-americano para fazer ressoar, em português, aquela Espanha de Darío, tornando-a o Portugal de João do Rio, permite observar também que outros tipos de intervenções, talvez menos controladas pelo cronista carioca, geram esse gesto de escrita. Copiar Darío e omitir seu nome naquele coro de vozes que João do Rio não se cansa de trazer para si – como em *A alma encantadora das ruas* – é mais uma forma de “rasurar o local” e refletir sobre a modernização do Brasil a partir de outros processos culturais. Ao mesmo tempo, afasta-o da Europa e (re)localiza-o na América Latina. Nesse sentido, observar – via João do Rio – a escrita de Darío, de que também fazia parte a cópia, permite-nos considerar este dispositivo como uma das estratégias utilizadas, no entresséculos, para a configuração e a delimitação de um espaço de escrita. Com base, então, em parte da obra de João do Rio, interessa-me perguntar: de que forma a sua escrita vira instável à mesma ideia de sistema literário latino-americano, quando este, concebido na verdade como hispano-americano, é pensado a partir das lógicas das influências?

Finalmente, e para uma melhor compreensão da organização das perguntas que guiarão a análise proposta neste

ensaio, apresento, a seguir, as questões principais a serem trabalhadas em cada uma das partes que o conformam.

Na primeira parte, será trabalhado um conjunto de textos de João do Rio, nos quais se incluem crônicas dos livros *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Vida vertiginosa* (1911), além da conferência “O figurino” (publicada em *Psicologia urbana*, em 1911) e do discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Na consideração de cenas diversas, surge uma narrativização do Rio de Janeiro, na qual o cronista expõe os modos em que configura seu olhar sobre a cidade e seu deslocamento. As cenas em que o cronista se coloca como *flâneur*, mostrando o caráter de montagem da *flânerie*, ou circula de carro, ou quando diz sobre si mesmo que é um “espectador incompleto”,³² permitem ler um posicionamento discursivo que, longe da ideia da contradição, aceita para si uma enunciação em contínuo movimento.

Já na segunda parte, indago *Portugal d’agora* com base nos desvios que constituem sua escrita: as semelhanças e as diferenças observadas em relação a *Espanha contemporânea* inscrevem a chegada a Portugal, vindo da Hispano-América. Esse contato, conforme a hipótese da qual lanço mão, se dá a partir da cópia. Num primeiro momento, indago as motivações pelas quais esse vínculo entre João do Rio e a literatura hispano-americana, personificada na figura de Rubén Darío, resulta difícil de ler, revisando, particularmente, uma tradição crítica que pensa a literatura latino-americana como sistema e vê em Darío um dos seus agentes. Interessa-me analisar de que maneira a cópia tensiona uma escrita, isto é, o que ela diz sobre as omissões de uma biblioteca e, ao mesmo tempo, de que modo possibilita a escrita de um brasileiro sobre Portugal, gerando um duplo movimento: por um lado, diz respeito à

³² RIO, João do [Paulo Barreto]. *Discurso de posse* (1910). Disponível em <<https://www.academia.org.br/academicos/paulo-barreto-pseudonimo-joao-do-rio/discurso-de-posse>>. Acesso em 21 ago. 2025.

escrita da viagem a Portugal, por outro, gera movimentos na centralidade da figura de Rubén Darío e no modernismo hispano-americano como sistema literário.

Para fechar esta introdução, gostaria de acrescentar que este livro é produto das perguntas que guiaram minha tese de doutorado, realizada na UFRJ. As indagações foram se transformando durante o transcurso da pesquisa, mas o intuito mais forte foi o de conseguir desentranhar a proximidade entre João do Rio e Rubén Darío. Esse vínculo surgiu para mim, numa instância inicial, quando comecei a revisar a obra do cronista brasileiro e apareceu, muito rápido, a presença de Rubén Darío na sua biblioteca e na sua escrita. Em alguns momentos deste livro, refiro-me a esse vínculo como inquietante, pois assim foi para mim desde o começo porque me obrigou, como pesquisadora argentina trabalhando no Brasil, a interrogar um *corpus* crítico, teórico e literário com o qual eu contava desde a minha formação, em um lugar totalmente novo para mim.

O desafio de ler a crítica e a literatura hispano-americana do período de entresséculos a partir da escrita de João do Rio, e não o movimento contrário (continuar mantendo Darío no centro), foi o primeiro e o grande problema metodológico. O dispositivo da cópia como estratégia de escrita, mas também como uma operação de leitura, emergiu de modo evidente quando encontrei na biblioteca de João do Rio os livros de Darío, em especial, *Espanha contemporânea*. O que demorou mais a aparecer é o que essa cópia vinha a movimentar, levando-me a reconhecer a figura de um leitor-crítico-escritor, a aproximar o termo “cópia” ao de “tradução”, a reconhecer os limites e os trasbordamentos possíveis da configuração das literaturas nacionais e continentais.

Nesse sentido, além das já mencionadas, foram tomando forma duas perguntas com as quais gostaria de dar início, sem mais preâmbulos, ao livro: como se pode ler a cópia com o

aparato crítico que pensou sobre o modernismo hispano-americano e sobre o entresséculos brasileiro? E de que modo ler a cópia como um dispositivo pelo qual João do Rio configura seu discurso sobre a cidade moderna permite traçar um novo mapa de escritas “desgeograficadas” que se inscrevem no entre-lugar entre o brasileiro e o hispano-americano?

Primeira Parte

Montar uma imagem

A conferência “O figurino”, apresentada no Instituto Nacional de Música e posteriormente publicada, em 1911, na antologia *Psicologia urbana*, começa com João do Rio caminhando pelos *boulevards* de Paris e olhando as vitrines:

Eu caminhava como o gordalhão príncipe Orloíf, crispava o beijo num sorriso de desprezo americano, e ia por ali: como toda gente chick, espécie de cooperativa de altitudes alheias, atacado da grande e fundamental doença: a fúria imitativa, a macaquice universal. Saía do Doucet para ir tomar chá no Ritz, na praça Vendome, cuja coluna se destacava ao fundo, na semipenumbra. 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 Vendome! Retoma, menino, o teu próprio eu!³³

O conferencista representa, como numa cena teatral, o momento em que aparece a distância crítica na visualização do próprio reflexo. Porém, o reflexo que a vitrine devolve não aparece no discurso; antes, João do Rio reclama um retorno para o “próprio eu”, deixando latente a imagem refletida e colocando em primeiro plano o discurso desse eu, situação que fica mais evidente no plano textual da conferência. O conferencista se assemelha a todos, mas se diferencia ao conseguir se distanciar e estabelecer um olhar crítico pelo qual consegue enxergar os outros. É aí onde o conferencista-dândi³⁴

³³ Idem.. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 2015, p. 65.

³⁴ Para as considerações sobre João do Rio enquanto dândi, cf. ANTELO, op. cit., 1989; LEVIN, Orna. *As figurações do dândi*: um estudo sobre a obra de João

se coloca como um *flâneur* que circula pela cidade moderna: ele se parece com todos e, ao mesmo tempo, os observa distante, como aponta Walter Benjamin com base em suas leituras de Baudelaire: “o observador é um príncipe que desfruta do seu incógnito em qualquer lugar”.³⁵

Ao ironizar sua própria pose e se afastar do seu próprio reflexo, que, aliás, aparece na vitrine como uma instância pública e mercantilizada da própria imagem que se contrapõe à dimensão privada do espelho, João do Rio exhibe o caráter de montagem da sua *flânerie*. Quer dizer, João do Rio anuncia seu modo de caminhar, seu sorriso, porém, a imagem completa que devolveria à vitrine fica suspensa. Podemos vislumbrar uma pergunta aí onde o reflexo não aparece: qual é a imagem não descrita, a que está latente na vitrine e demora a aparecer? Ou melhor, o que permite a suspensão dessa imagem que não aparece? Quais outras se produzem? E, por outro lado, sob que estratégias literárias João do Rio se aproveita da suspensão da própria imagem e produz suas próprias máscaras, que lhe permitem ao mesmo tempo construir a imagem da cidade e dos corpos que a habitam?

Na constituição da sua própria pose enquanto dândi – que, no fragmento de início de “O figurino”, é composta também por alguns costumes, como “ir tomar chá no Ritz” –, deixa-se sem efeito outra imagem, aquela que o reflexo de fato projetaria, aquela que não se encaixaria numa outra vitrine: a do Brasil republicano para o mundo. É Magalhães Júnior, no capítulo “O diplomata frustrado” de *A vida vertiginosa* de João

do Rio. São Paulo: UNICAMP, 1996. Sobre o dandismo e a moda, cf. RETANA, Camilo. *Las artimañas de la moda: hacia un análisis del disciplinamiento del vestido*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata (Argentina), 2014.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008, p. 104.

do Rio, quem lança a hipótese de que o cronista não tinha sido selecionado por Rio Branco para fazer parte da comitiva que iria à Colômbia – para a qual Paulo Barreto tinha se candidatado – devido a não cumprir com os parâmetros da imagem do Brasil que o Barão pretendia instalar:

Paulo Barreto sabia francês e tinha, talvez, muitas das qualidades que o chanceler encontrara noutros candidatos. Menos as namoradas e a boa estampa, pois desde jovem tendia a obesidade. E era indisfarçavelmente amulatado. Ora, um dos caprichos do Barão era o de escolher homens alvos, que a seu ver dessem no estrangeiro uma impressão mais lisonjeira, embora mais falsa do Brasil.³⁶

Também Raúl Antelo aponta o desajuste de João do Rio a certo imaginário masculino e nacional:

Se aceitamos que a criatividade de João do Rio não conseguiu se ajustar às expectativas masculinas, ora na assessoria técnica, que se podia prever no filho de um matemático positivista, ora no trabalho de representação política das elites, no Itamaraty, é possível entender a multiplicação de máscaras como a potencialização do nada e, ao mesmo tempo, como vontade agônica de poder. [...] A teatralidade do recurso de representação – Paulo Barreto representa João do Rio, que representa João de Lorena, que apresenta o dândi crepuscular etc. – obriga a assumir a vida como um palco, em que a todo momento o Artista é chamado a representar. Embuste, ocultamento, escamoteação, sinônimos de epifania.³⁷

Voltando ao fragmento inicial de “O figurino”, poderíamos pensar que, na imagem completa que seria devolvida pelo reflexo, apareceriam esses outros aspectos que não se encaixam

³⁶ MAGALHÃES JR., R. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 30.

³⁷ ANTELO, op. cit., 1989, p. 29.

na representação do homem branco heterossexual. Assim, ao deixar em suspenso esse outro reflexo e ressaltar – mesmo que ironizada – a pose, o pseudônimo “João do Rio” se inscreve por fora dos marcadores sociais e procura sua comunidade naqueles figurinos-dândi: “toma seu próprio corpo como texto. É a lógica do dandismo: produzir cortes, oposições”.³⁸ João do Rio não se responsabiliza pelas formas estatais de organizar o corpo e toma para si o mascaramento do dândi.³⁹ A preocupação por temas como a moda – central na conferência “O figurino” – o aproxima dos grandes escritores e também de sua própria pose, como se ocupa em explicitar: “E contemporaneamente, se todos os artistas mostram preocupações de elegância e de moda, pessoalmente não são senão figurinos. Oscar Wilde, o gênio só comparável a Shakespeare, passou a vida criando figurinos, espécie de Brummell mental”.⁴⁰

Para pensar a proximidade com eses figurinos do mundo da arte, Braga Pinto aponta, em “Sexualidades extravagantes: João do Rio emulador de Oscar Wilde”, que o vínculo entre os dois escritores se estabelece pela emulação do modelo transmitido pelo escritor irlandês para a conformação de uma vida literária:

É verdade que uma clara separação entre a vida e arte servia para preservar a reputação do autor decadente, bem como sua

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 40.

³⁹ “Ao mesmo tempo, considerando que a sua ascendência negra era um segredo tão aberto quanto sua homossexualidade, nem as narrativas norte-americanas de *racial passing* nem a experiência moderna do armário podem levar em conta os múltiplos disfarces que ele utilizou – com seus efeitos ambivalentes de rasura e exagero, retirada discreta e intrusão hipervisível. Ou seja, do ponto de vista da diferença sexual ou racial, João do Rio permanece quase, mas não totalmente invisível” (PINTO, César Braga. Sexualidades extravagantes: João do Rio, emulador de Oscar Wilde. *Revista ABRALIC*, v. 20, n. 33, 2018, p. 4.

⁴⁰ RIO, op. cit., 1997, p. 67.

situação jurídica e condição médica. No entanto, o que figuras europeias como Oscar Wilde e Jean Lorrain (pseud. de Paul Duval, 1855-1906) tornaram transgressiva e ameaçadora foi justamente a dissolução de tal nítida separação entre arte e vida, já que a arte toma um espaço determinante que em princípio deve preceder a vida. O melhor exemplo, neste ponto, foi Paulo Barreto (1881-1921), conhecido como João do Rio, o mais famoso discípulo de Oscar Wilde no Brasil, reputado homossexual, tradutor da obra de Wilde e propagador tanto de suas maneiras como de suas ideias. De fato, João do Rio foi um dos primeiros a navegar pelas fronteiras entre a estética e o estilo de vida decadente no Brasil, tornando imprecisas quaisquer distinções entre o dândi, com sua proverbial autoinvenção, de um lado, e o curioso, ainda que distanciado, observador *flanêur*, do outro.⁴¹

A leitura que Braga Pinto realiza com base na noção de emulação atende aos modos pelos quais essa extravagância, que se vincula ao dandismo (em especial ao dandismo afeminado de Oscar Wilde), em João do Rio funcione como forma de inscrever uma sexualidade extravagante:

A fascinação dos decadentes de ambições cosmopolitas com o termo “extravagância” pode ser lida como uma tentativa de remover o tema da perversão da supervisão médico-legal e colocá-lo sob a égide do prazer e da fantasia. Extravagância é, assim, igualada a aventura e, muitas vezes, a originalidade. Retirada da temporalidade do cotidiano, ela muitas vezes simboliza uma interrupção, uma emoção súbita, um capricho. Assim, uma pessoa pode – e, de acordo com os decadentes, todos o fazem – ocasionalmente participar de uma “extravagância” (sexual ou outra qualquer) sem necessariamente se tornar um indivíduo extravagante ou objeto de escrutínio médico ou de exame criminal. Assim também o ser extravagante é aquele que

⁴¹ PINTO, op. cit., p. 5.

desvia da norma sem ser marginal; ele emerge na literatura como uma figura única que é simultaneamente ameaçadora e contida.⁴²

A recepção de Oscar Wilde por parte de João do Rio mostra uma dissidência não só em relação à sua sexualidade, mas também às intervenções que gerenciam seus textos no conjunto de ideias que circulavam no Brasil no começo do século XX:

O perfil mestiço de João do Rio, sua orientação sexual e conduta, bem como sua recusa em adotar o nacionalismo ortodoxo pressupõem uma complexa relação com a sociedade em que este vivia. Suas ideias atrevidas, desterritorializadas e muitas vezes subteorizadas, suas apropriações, poses e posturas, tornam a associação entre dissidência sexual, de um lado, e simulação e reivindicações ao cosmopolitismo, do outro, centrais para a identidade que construiu para si.⁴³

A recepção da extravagância de Oscar Wilde por parte de João do Rio resulta diferente da que realizaram outros autores latino-americanos. Silvia Molloy⁴⁴ inicia sua análise indagando sobre a recepção por José Martí e Rubén Darío da morte de Oscar Wilde. Cada um deles, de diferente maneira, põe sua atenção no que o corpo do escritor irlandês expressava na forma de um excesso: sua homossexualidade, inscrita no seu modo de vestir, resulta num transbordamento para esses escritores. A partir desse desconforto, Molloy analisa o que denomina de processo de tradução cultural que o modernismo hispano-americano realiza sobre o decadentismo europeu: quais aspectos resultam ilegíveis para Martí e para Darío? Uma das respostas que ensaia a crítica argentina é que, na América Latina, o dândi, embora apresente uma ética antiburguesa, está,

⁴² Idem, *ibidem*, p. 8.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 10.

⁴⁴ MOLLOY, Silvia. *Poses de fin de siglo: desbordes de género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

ao mesmo tempo, em diálogo com os discursos sobre as identidades nacionais e continentais, configurado dentro de uma ideia de masculinidade heterossexual, e em que a homossexualidade era considerada como uma ameaça que se identificava no imigrante:

A preocupação que Wilde produziu em Darío e Martí encontra seu paralelo nos discursos técnicos dos incipientes Estados-nação, discursos manipulados naqueles anos em toda a América Latina por psiquiatras, sociólogos, homens de direito e, sim, inspetores de polícia que tentaram definir, classificar e analisar o desvio sexual “estrangeiro” como uma das doenças trazidas pela imigração.⁴⁵

O enfoque de Molloy situa a figura do dândi latino-americano recortado pelos debates sobre as identidades nacionais e, nesse sentido, nos deixa vislumbrar que o dandismo lhe permite a João do Rio encontrar pontos de fuga para esses mesmos debates no Brasil. As distâncias próprias da autoironia, em “O figurino”, permitem a João do Rio a configuração de uma subjetividade que se inscreve na cidade e que lhe facilita, nos seus textos, uma circulação pelo espaço urbano, nos quais, ao mesmo tempo em que ele se perde entre a multidão, pode observá-la com distância crítica:

Então, recuperando o meu ser naquele ambiente de artificialismo, reino do *chiffon* e das pedrarias – de súbito uma ideia, um princípio filosófico, uma lei de psicologia social, uma dessas observações que cassam épocas, escolheu o meu cérebro ainda conturbado e lá se formulou.

⁴⁵ Idem, Ibidem, p. 33: “La preocupación que Wilde producía en Darío y en Martí encuentra su paralelo en los discursos técnicos de los incipientes estados-nación, discursos manejados por esos años en toda América Latina por psiquiatras, sociólogos, hombres de derecho y, sí, inspectores de policía que intentaban definir, clasificar y analizar la desviación sexual “extranjera” como una de las enfermedades traídas por la inmigración.”

— Tudo no mundo é cada vez mais figurino. O figurino é a obsessão contemporânea. Se os antigos falavam de quatro idades, sendo que na última, na de ferro, fugiu da terra para o azul a verdade, nesta agora o figurino impera. Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas. E esta era será até ao fim do mundo...⁴⁶

O que é posto em questão nessa conferência é o figurino como um molde, a partir do qual tanto as formas de vestir quanto a pose, uma maneira de posicionar o corpo, são reproduzidas. Mas, além de pensar o corpo como um figurino, João do Rio estende esse molde para todas as práticas da vida cotidiana:

Os figurinos de corrente gerais são adotados, sem que a massa se aperceba. O homem é essencialmente fútil. O que primeiro o fere e para sempre se fixa como impressão é o exterior. Ele vai pelo exterior. Copia os gestos, as atitudes, as frases e as roupas, o que lhe dá logo na vista. Ora, precisamente, não há nada que dê mais na vista do que a roupa: um vestido de senhora, um chapéu, um *frack* de talhe diverso.⁴⁷

Ao longo da conferência, vai observando que as roupas não são apenas mercadorias que estão sobre a pele, senão que são o próprio corpo: “a importância das roupas é tal que o ser humano, seja homem ou seja mulher, é hoje compreendido como um composto de carne, osso, pano, com olhos, monóculo, cabelos, chapéus, mãos, luvas, anéis, pés, meias, botas, segundo a moda”.⁴⁸ A sua reflexão sobre a moda nessa conferência deixa ver que

a atenção que João do Rio presta a certos discursos como o do traje, incluindo nele o dos perfumes [...] ou o discurso amoroso,

⁴⁶ RIO, op. cit., 1997, p. 68.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 70.

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 65.

são manifestações de discursos alternativos contra a voz autorizada. Ele se ocupa de uma área de conhecimento que ora é mercantilizada, ora desconhecida como problema.⁴⁹

Essa concepção da moda como uma criadora de corpo, e não simplesmente de uma mercadoria que está sobre a pele, permite pensar outras formas do corporal, ao conceber o orgânico e alguns dispositivos técnicos (nesse caso a moda, mas pode ser o automóvel) não como elementos separados (e separáveis), mas ambos como organizadores do corpo. Levando isso em consideração, nas páginas que se seguem veremos de que modo, no passeio pela cidade, passeio que sempre realiza lendo outros, João do Rio encenará e colocará em jogo dinâmicas, economias e ordens diversas, tanto dos corpos como dos espaços urbanos, que geram um contrapeso ao discurso hegemônico que sustenta ideologicamente a Primeira República. Mostrará outros modos de organização e outros modos de habitar os espaços da cidade, através de um olhar, por um lado, distante e crítico e, por outro, legitimador. O cronista de “interesses malsãos” e, por consequência, ele próprio “malsão”, colocará em tensão uma imagem dos corpos e da cidade que se impõe a partir do discurso oficial.

Escrever o ato de flunar e fazer do próprio corpo um corpo-*flâneur* é fazer ingressar no jogo dos discursos que ordenam a cidade a potência de um corpo que desarticula a economia do orgânico e põe em funcionamento uma leitura da sociedade e de si mesmo que desloca o eixo do civilizatório e desestabiliza o eixo da racionalidade em uma reconfiguração que acontece colocando em primeiro lugar o estômago, tanto o do próprio *flâneur* quanto o da cidade, pensada como um organismo. O espaço urbano, nesse sentido, será pensado nas páginas que seguem como espaço de metabolização entre o indigesto e o nutritivo, inclusive como um cruzamento de temporalidades.

⁴⁹ ANTELO, op. cit., 1989, p. 79.

Um *flâneur* pelo mercado

O *flâneur*, incógnito, circula pela cidade e reconstrói em seu discurso uma Cosmópolis parecida com as grandes cidades. O ponto de encontro e de similitude é a decadência: “O Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio; o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados”.⁵⁰ Quem caminha mantém distância daqueles que observa, procura interpretá-los como se fossem um texto a decifrar. Essa distância entre o cronista e aqueles que ele olha está atravessada por uma outra leitura: a dos autores que já escreveram sobre grandes cidades, leituras sobre outros *flâneurs*. O *flâneur*, incógnito, circula também por uma biblioteca:⁵¹

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um *apache* autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei.⁵²

Escrever uma cidade é deambular por ela e, ao mesmo tempo, repetir um gesto literário. Entre esses dois fragmentos do livro *A alma encantadora das ruas* se tece quase que uma declaração de princípios, neles se condensa de alguma maneira o coração da *flânerie* praticada por João do Rio:

⁵⁰ RIO, op. cit., 1909, p. 90.

⁵¹Cf. FRISBY, op. cit. O autor, analisando o trabalho de Benjamin sobre a Paris de Baudelaire, observa o caráter produtivo do *flâneur* como criador de imagens e aponta que esse processo tem dois caminhos: por um lado, a leitura da cidade e, por outro, o deambular por uma biblioteca.

⁵² RIO, op. cit., 1909, p. 278.

observar a vida do Rio de Janeiro pelo olhar dos “desgraçados” e realizar uma operação de leitura e apropriação do que outros escritores já fizeram.

Há, no fundo, uma espécie de consumo. O *flâneur* consome para produzir. Devemos pensar, então, na instância de publicação prévia do livro, isto é, o jornal, que implica a inserção do escritor latino-americano de finais do século XIX e começo do XX no mercado de trabalho. A crônica é o gênero privilegiado nesse processo de surgimento de uma nova figura literária, respondendo, muitas vezes, mais às regras do mercado do que às da arte, e expondo o cruzamento de ambas, exibindo seu caráter de mercadoria; por outro lado, e relacionado ao primeiro ponto, o cronista-*flâneur*, por esse contato distante com esses outros sociais, ao compreendê-los, os torna parte da produção literária.

O cronista e *flâneur*, que “de tanto ver o que os outros não podem entrever, o reflete”,⁵³ visita os recantos da cidade (numa espécie de viagem simbólica) e expõe os sujeitos e as práticas que conformam tais espaços, que, embora se encontrem enviesados pelo projeto republicano, mostram-se como resistentes, e não como um signo do passado:

Com efeito, híbridas, fragmentárias, situadas no ponto de interseção entre jornalismo e literatura, as crônicas de João do Rio captam instantaneamente a vertigem das transformações modernas. São o “resto” da literatura, um desperdício de Arte capaz de captar outros “restos” sociais: os atores excluídos da modernização autoritária (criminosos, prostitutas, fumantes de ópio, mendigos, trabalhadores, doentes mentais, presos).⁵⁴

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 53.

⁵⁴ “En efecto, híbridas, fragmentarias, situadas en el punto de intersección entre periodismo y literatura, las crónicas de do Rio aprehenden de manera instantánea el vértigo de las transformaciones modernas; son el ‘resto’ de la literatura, un desperdicio del Arte apto para captar otros ‘restos’ sociales: los actores excluidos de la modernización autoritaria (delincuentes, prostitutas, fumadores de opio, mendigos,

Os textos de João do Rio, especificamente os que fazem parte de *A alma encantadora das ruas*, *Cinematógrafo* e *As religiões do Rio*, implicam uma aproximação desses outros sociais (mendigos, prostitutas, mulheres encarceradas, vendedores ambulantes etc.). Essa grande cidade, que, mais do que um conceito demográfico e urbanístico, é uma categoria ideológica e um mundo de valores, está exposta em suas diversas temporalidades: João do Rio parece entender a cidade como uma superposição de camadas em que, como ele próprio afirma, suas bases se consolidam a partir dos “miseráveis”.

Os corpos desses outros tornam-se seu foco de atenção, sendo observados e inspecionados com um afã quase antropológico. É a partir dos corpos que a cidade surge. Na crônica “Os tatuadores”, que também compõe *A alma encantadora das ruas* e cuja primeira versão foi publicada na revista *Kosmos* em 1904, João do Rio expõe a importância da tatuagem e seu significado na inscrição da pele e, a partir dali, consegue estabelecer a configuração social do Rio de Janeiro:

Da tatuagem no Rio faz-se o mais variado estudo da crendice. Por ele se reconstrói a vida amorosa e social de toda a classe humilde, a classe dos trabalhadores, a classe dos ganhadores, dos viciados, das fúrias de porta aberta, cuja alegria e cujas dores se desdobram no estreito espaço das alfurjas e das chombergas, cujas tragédias de amor morrem nos cochicholos sem ar, numa praga que se faz de lágrimas. A tatuagem é a inviolabilidade do corpo e a história das paixões. Esses riscos nas peles dos homens e das mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e

obreros, enfermos mentales, prisioneros). En este sentido, el modelo discursivo instaurado por las crónicas de do Rio abre una brecha infranqueable con respecto a la mirada del racismo positivista, hegemónico en entresiglos” (MAILHE, Alejandra. Visão de paraíso y visão de inferno en la ficción de entresiglos: márgenes en los márgenes del naturalismo. In: MAILHE. Brasil, márgenes imaginarios: lo popular en la novela y el ensayo del siglo XIX a la vanguardia. La Plata (Argentina): UNLP, 2011, p. 192).

a fantasia da sua arte e crença na eternidade dos sentimentos são a exteriorização da alma de que os traz.⁵⁵

João do Rio situa a tatuagem como uma prática cultural vigente e oposta a outras disposições do corpo (por exemplo, o uso da moda francesa), criando um mapa da capital a partir do que os sujeitos usam na pele:

Há três casos de tatuagem no Rio, completamente diversos na sua significação moral: os negros, os turcos com o fundo religioso e o bando das meretrizes, dos rufiões e dos humildes, que se marcam por crime ou por ociosidade. Os negros guardam a forma fetiche; além dos golpes sarados com o pó preservativo do mau-olhado, usam figuras complicadas.⁵⁶

A cidade se mostra nua para este cronista-*flâneur* que percorre o espaço urbano com as máscaras da pose do dândi e os gestos literários que reproduz. Para conseguir observar os outros com esse grau de exatidão, as distâncias são fundamentais. E, desse modo, o corpo do cronista permanece oculto (poderíamos dizer, vestido) para poder escrever o corpo nu.

Em “O velho mercado”, crônica publicada pela primeira vez em *A Gazeta de Notícias* e, posteriormente, em *Cinematógrafo*, é a cidade mesma um corpo a ser explorado, um corpo aberto sendo transformado radicalmente pelas políticas de reforma urbana aplicadas durante o governo de Pereira Passos. Com certo tom de nostalgia, e assumindo plenamente o ponto de observação do *flâneur*, João do Rio escreve, nessa crônica, sobre a mudança do mercado, que se localizava na Praça da Candelária, onde funcionou até 1907, para a Praça XV.⁵⁷ A decisão da Prefeitura

⁵⁵ RIO, op. cit., 1997, p. 103.

⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁷ “O velho mercado, ao qual faz referência João do Rio, é aquele que se chamava Mercado da Candelária desde 1841 e foi, até a primeira década do século XX, o principal meio para abastecimento da cidade. Sua construção foi

respondia a uma série de medidas que buscavam modernizar a cidade, não só em resposta a uma economia cada vez mais internacionalizada, produzindo a entrada e a circulação mais frequentes de diferentes mercadorias, mas também para fazer da cidade um espaço mais higiênico. O novo mercado respondia às exigências de uma economia que se modernizava, bem como possibilitava um espaço mais organizado, segundo rígidas regras de higiene, que regiam, em particular, a circulação dos vendedores: seriam registrados, a partir de então, os postos de venda e os horários de funcionamento, o que limitava amplamente as formas de sociabilidade que caracterizavam o mercado da Praça da Candelária.

Essa reorganização arquitetônica resulta num tema de interesse comum, tratado em jornais e revistas da época, não apenas por João do Rio. Um acontecimento que marcou o período, por exemplo, foi a demolição de parte do Morro do Castelo para facilitar a construção da Avenida Central (hoje Rio Branco).⁵⁸ Na matéria intitulada “A Avenida Central”, no

um significativo avanço da municipalidade na tentativa de reorganizar o comércio desses gêneros, buscando reprimir a ação de atravessadores e fiscalizar a qualidade dos produtos vendidos. O edifício, construído estrategicamente à beira-mar – para facilitar o transporte dos produtos vindos do interior do Rio de Janeiro via Baía de Guanabara –, era composto por dois pavimentos, retangular e com um chafariz no centro da Praça. No edifício eram oferecidos cereais, legumes, farinhas, cebolas e tantos outros produtos como hortaliças, legumes, aves e ovos” (SOUZA, Vitor Leandro de. *Mercado Central do Rio de Janeiro: modernidades e resistências cotidianas nas primeiras décadas da República*. Dissertação (Mestrado História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015). Esse mercado funcionou até ser deslocado para a Praça XV, em 1908. Os principais motivos da mudança eram que o funcionamento do mercado, sob pouco controle estatal, e regido principalmente pelas práticas e pelos costumes dos vendedores, representava, segundo a imprensa periódica, risco para a saúde pública e prejuízo aos cofres do município.

⁵⁸ É do fotógrafo Marc Ferrez o *Álbum Avenida Central: 8 de março de 1903-15 de novembro de 1906*, importante registro da reforma da principal via da então capital federal, no qual ele contrapõe reproduções das plantas às fotografias

número 11 da revista *Kosmos* de 1904, Alfredo Lisboa dá notícias sobre este fato:

A ideia de romper-se uma ampla artéria através da cidade do Rio de Janeiro surgiu na mente esclarecida e forte do Ministro da Indústria, o Dr. Lauro Müller, ao mesmo tempo que da fase de elaboração passava para a realidade o grandioso plano de melhoramentos do porto, obedecendo assim aos elevados e patrióticos intuítos do atual Governo de aliar-lhe trabalhos que viessem aproveitar eficazmente ao saneamento da cidade. Localizadas as obras do porto, agora tão auspiciosamente iniciadas, ao longo dos exíguos bairros da Saúde e da Gamboa, que uma cinta de colinas graníticas segrega da grande aglomeração cidadã, apenas permitindo comunicarem entre si apertadas gargantas, através das quais desde as primeiras edificações após o período colonial se foram estabelecendo, estreitíssimas e angulosas, as ruas da Prainha e da Imperatriz, e posteriormente a da América; e participando da mesma acanhada e vetusta feição as vias que a elas se ligavam, imprescindível aparentava-se a solução imediata do árduo problema de melhorar a viação, no sentido de se dar o mais franco e largo acesso por terra aos valiosos e vastos estabelecimentos comerciais projetados, ao mesmo tempo, satisfazendo aos instantes reclamos da higiene pública.

As metáforas biologizantes estavam ao alcance da mão para se referir à cidade que mudava vertiginosamente. Como assinala Adrián Gorelik,⁵⁹ se referir à cidade como um organismo vivo, especificamente como um organismo doente que era preciso operar para sanar, legitimava a intervenção sobre os corpos que a habitavam. Falar de uma cidade doente foi, em mais de uma oportunidade, a possibilidade de

das fachadas de cada edifício documentado. Esse tipo de fotografia foi fundamental para a construção e a difusão de uma nova imagem do Rio de Janeiro, associada aos ideais de civilização e progresso.

⁵⁹ GORELIK, Adrián. *La ciudad latinoamericana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

representar o que era considerado uma sociedade que adoecia. As reformas arquitetônicas da cidade e sua transformação eram sinônimos de saneamento, processo que surge do rompimento com uma “ampla artéria”. A circulação na cidade se vê modificada para que tudo flua melhor e o corpo funcione sem problemas. Pelo saneamento de suas artérias, pode-se chegar e ter acesso aos “estabelecimentos comerciais projetados” mais modernos e higiênicos.

Contrariamente, João do Rio descreve a mudança do mercado longe da celebração do artigo da *Kosmos*:

Acabou de mudar-se ontem à Praça do Mercado. Naquele abafado e sombrio dia de ontem era um correr de carregadores, carroças e carrinhos de mão pelos *squares* rentes ao Pharoux levando as mercadorias da velha Praça abandonada para a nova instalação catita do Largo do Moura, e, ao passo que aí uma vida ainda desnorteada estridulava e enchia de ruído o silêncio do sinistro largo, na alegre e bonacheirona Praça ia uma desolação de abandono, com as casas fechadas e o arrastar de utensílios para o meio das ruas sujas.⁶⁰

E, nessa crítica retomar, para reconfigurar seus sentidos, a metáfora biologizante sobre a cidade:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança, porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior de que todas, era uma operação de cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas.⁶¹

⁶⁰ RIO, op. cit., 1911a, p. 152.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 153.

Vemos como aqui João do Rio retoma imagens similares às que são utilizadas na matéria da *Kosmos*: as mudanças arquitetônicas são uma cirurgia urbana, um corte no corpo vivo que é a cidade. Mas, por enquanto, o saneamento é o que se busca na cirurgia relatada em *Kosmos*, aqui a saúde é uma tortura, que corta e mutila o corpo urbano. João do Rio dá um passo a mais na subversão da metáfora: pensar um corpo que se organiza a partir do estômago. Repitamos para sublinhar: “era uma operação de cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local”. Agora o mercado aparece não apenas como espaço de transações monetárias, mas como um lugar, a partir da sua mudança, onde entram em disputa duas ordens (duas economias) diferentes.

Na representação da mudança do antigo mercado e da reconstrução textual que o cronista formula a partir daí, torna-se visível não apenas o caráter do olhar desse *flâneur*, mas também o caráter da própria crônica em tensionar a ordem que impõe o discurso oficial, apontando que o que é transformado com o mercado é uma certa lógica de circulação urbana:

Nas mãos de João do Rio, a crônica abandona a moral dos anais, desprovidos de qualquer eixo social e organizados em torno da mera sequência dos fatos (entre os quais as crises são catastróficos acidentes) para pautar-se por uma outra moral, que concebe o social como um sistema organizado por leis que os sujeitos podem até mesmo transgredir.⁶²

Ora, ao se referir ao mercado e à sua mudança que “violenta” a cidade, João do Rio entra em disputa com as ideias que circulavam e autorizavam ideologicamente as medidas tomadas sobre o espaço urbano. Conforme aponta Mailhe,⁶³ ele

⁶² ANTELO, op. cit., 1989, p. 66.

⁶³ MAILHE, op. cit.

não apenas tensiona o modelo racialista, mas também as ideias higienistas que estavam por trás desse tipo de decisão.

Desde 1880, a imprensa, como *Gazeta da Tarde* e *A Gazeta de Notícias*, alertava a respeito da pouca higiene do mercado e pedia um controle mais estrito, devido ao perigo diante das epidemias, como a da febre amarela, que se alastravam pela cidade em função do aumento da população e das aglomerações sem controle sanitário. A partir da intervenção do médico Osvaldo Cruz como parte da gestão do prefeito Pereira Passos, as transformações da cidade foram orientadas conforme um modelo higienista. Contudo, além do perigo das epidemias, as medidas higienistas foram aplicadas sob uma tinta autoritária, marginalizando ainda mais as classes populares:

Apelando para a mesma retórica, a higiene e a criminologia deslocam metonimicamente o conceito de contaminação dos espaços para os atores populares, patologizando-os: da ordem física para a moral; da doença como desordem no corpo individual, à epidemia no corpo coletivo, e da epidemia à doença social. Águas estagnadas, superlotação e agitação social e política são percebidas como fontes de contágio de doenças sociais.⁶⁴

Em “O velho mercado”, João do Rio faz uma leitura que vai na contramão do discurso oficial no qual o progresso é proposto como objetivo histórico: “O progresso, a higiene, o confortável nivela almas, gostos, costumes”.⁶⁵ As medidas higienistas e de saúde determinavam uma ordem da cidade que se estruturava sob um controle direto das corporalidades e suas

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 221: “Apelando a la misma retórica, higienismo y criminología desplazan metonímicamente el concepto de contaminación, de los espacios a los actores populares, patologizándolos: del orden físico al moral; de la enfermedad como desorden en el cuerpo individual, a la epidemia en el cuerpo colectivo, y de la epidemia a la enfermedad social. Aguas estancadas, hacinamientos y agitaciones sociales y políticas son percibidos como focos de contagio de enfermedades sociales.”

⁶⁵ RIO, *op. cit.*, 1911a, p. 78.

práticas, muitas vezes percebido como autoritário. Referindo-se à mudança como uma cirurgia urbana, o cronista explica o modo como a modernidade opera drasticamente sobre o espaço urbano, afastando, assim, outras partes do seu corpo social:⁶⁶ os vagabundos, as prostitutas, os bandidos, os ex-escravizados, todos eles são removidos da configuração da metrópole e deslocados para a periferia.

No âmbito da internacionalização da *Belle Époque*, esse novo corpo não é mais característico, não é único, mas uma imagem que pode ser repetida inúmeras vezes, como um espelho de outras cidades modernas. A imagem da mutilação continua no texto até o final, quando o cronista vê um bando de urubus girando em círculos concêntricos no mercado. Dessa forma, o interesse de João do Rio reside não apenas no que está perdido, mas no próprio processo de perda. Isso mostra uma consciência de que tudo o que era conhecido e habitual está desaparecendo, e também uma obsessão por capturar o objeto

⁶⁶ “O fundamento de todas as regulamentações de intervenção urbana desenvolvidas no século XIX é que a cidade, abandonada a seus próprios recursos (isto é, à sua modernização pelo mercado), conduz à confusão e à doença. [...] À questão de como ordenar a sociedade, como regulá-la, como legitimá-la racionalmente uma vez que seus fundamentos externos tenham desmoronado, o pensamento político frequentemente respondia com metáforas da cidade; mas, ao mesmo tempo, por meio da metáfora organicista tradicional, situava na cidade a manifestação material da doença moderna, de cuja cura depende a saúde da sociedade que a habita, estabelecendo uma hipótese de longo prazo sobre a relação entre sociedade e forma urbana”. No original: “El fundamento de toda la normativa de intervención urbana desarrollada en el siglo XIX es que la ciudad, librada a sus propios impulsos (es decir, a su modernización por el mercado), lleva a la confusión y la enfermedad. [...]. A la pregunta de cómo ordenar la sociedad, cómo regularla, cómo legitimarla racionalmente una vez que los fundamentos externos han caído, el pensamiento político respondió muchas veces con metáforas de ciudad; pero, al mismo tiempo, colocó en la ciudad, a través de la tradicional metáfora organicista, la manifestación material de la enfermedad moderna, de cuya curación depende la salud de la sociedad que la habita, estableciendo una hipótesis de larga duración sobre las relaciones sociedad/ forma urbana” (GORELIK, op. cit., p. 9).

no momento de sua destruição (o que dá uma imagem ambivalente – quando não apocalíptica – do processo modernizador). Assim, esse corpo mutilado não reflete mais as experiências daqueles que o habitam, mas outras cidades que estão passando pelo mesmo processo de modernização:

O Rio, cidade nova (talvez a única do mundo) cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras.⁶⁷

O cronista coloca o progresso e a higiene como motor das políticas públicas, isto é, como um dispositivo pelo qual ele gerencia e intervém, reorganizando a materialidade da cidade e dos corpos.⁶⁸ Essa intervenção é realizada com base em um olhar sobre a Europa, particularmente sobre Paris e suas transformações. Começando dessa vez pela comparação e não pela metáfora, a cidade perde seus elementos orgânicos e os homens e as cidades se duplicam, espelhando-se. Contrastando a assepsia da elite, o cronista localiza a dimensão do saudável

⁶⁷ RIO, op. cit., 1911a, p. 154.

⁶⁸ A saúde da cidade e a saúde dos corpos que compõem a sociedade que ali habita constituem uma das pedras de toque do processo de modernização, que levou à aplicação de políticas públicas de higiene que reorganizaram os espaços urbanos e os corpos das pessoas. Por exemplo, José Murilo de Carvalho comenta a incidência de algumas medidas higienistas e a resistência de grande parte da população, mas como, acima de tudo, se tratava de medidas em que o corpo saudável foi o que alcançou, por meio da intervenção governamental, um estado de assepsia, e só assim poderia ser considerado parte de um corpo social civilizado. Por essa razão, os bestializados, para o historiador, são aqueles que manifestam sua cidadania de maneiras diferentes daquelas contempladas pela ideia de civilização da elite dominante. Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

nos corpos do trabalho físico, mas também nos bandidos “parasitas” que não produzem nada que seja rentável em termos monetários:

Eram os donos das falvas (ou faluas), eram carregadores, catraieiros, garotos, gente de hotéis, homens das bancas de peixe, suando, gesticulando, gritando. Na rampa desciam por pranchas tipos hercúleos carregando caixões, os caixões passavam para outras cabeças e havia, interrupta, uma corrente viva de trabalho exaustivo, enquanto pelas bodegas comiam outros em mangas de camisa, mas calmos e já prósperos, ou de camisa de meia, suando e saudáveis, entre o farisaísmo dos ciganos à cata de coisas grátis e o bando de malandros parasitas desde o garoto do recado ao mendigo falso.⁶⁹

O valor da economia desse outro corpo social está na mistura que se produz no mercado:

Depois [...] uma atmosfera feita de relentos de cozinha, do cheiro das aves, da maresia da vasa, dos animais, das couves em montanhas, toda uma orquestração impalpável de cheiros afrodisíacos, espalhando uma vaga, indizível luxúria. Homens que nunca sentiram o mal de viver, nem o mal moral da dúvida, nem a dor física, dormiam quase nus nos paralelepípedos, sobre as soleiras das portas, e não havia canto escuso em que não se encontrasse uma criatura a roncar – ou gente de labuta, ou gente parasita.⁷⁰

O saudável que o cronista encontra no velho mercado está associado a uma ideia gozosa de estar, habitar e transitar no espaço. No velho mercado se está bem, o corpo está bem e ronca, como uma manifestação de um estado gozoso. Tudo isso que acontece com o corpo não é enunciado segundo um

⁶⁹ RIO, op. cit., 1911a, p. 156.

⁷⁰ Idem, ibidem.

paradigma medicalizado, mas sim de acordo o prazer e o sensorial. O que tem primazia nessa descrição é o cheiro forte, que resulta afrodisíaco e atua como um dispositivo que levanta a lei higienista sem suprimi-la. O mercado é um espaço de potência erótica, nos termos de Bataille.⁷¹ Podemos dizer então que, quando João do Rio escreve e acha o erótico no velho mercado, torna explícitas as zonas de aplicação das proibições higienistas. Não escreve necessariamente por oposição, e sim assinala ali onde a lei civilizatória e higienista atua como proibição enquanto estratégia que funciona para mostrar tanto o fundamento quanto a possibilidade de desestabilizá-lo.

Aquilo que João do Rio identifica como “o estômago da cidade” é vital, isto é, uma forma de organização entendida como uma economia que dá vida: “Quantas se passaram ali, sem outro desejo, naquela apoteose da abundância que fechava o apetite e devia dar saúde?”.⁷² É o que bombeia a cidade de tradições, do exótico, o que distingue seu corpo urbano de outros.

Embora a atividade do mercado esteja claramente dividida em dois momentos, dia e noite, dando à noite aquele caráter textual típico daquilo que subverte, do escuro, do que está oculto e até do que é proibido, o vital se oferece no espaço de intersecção entre esses dois mundos: a compra e a venda. Na compra de alimentos, essencial para a vida cotidiana, e em uma troca com dinheiro também se reproduz a vida no mercado, a subsistência daquele universo que João do Rio descreve como

⁷¹ O erotismo de Bataille é transgressão; seu território é o território da violação. Porém, a transgressão não significa um retorno à natureza, “levanta a proibição sem removê-la”. Daí que o verdadeiro prazer se ache na experiência do pecado. O desejo do erotismo surge com o impulso contraditório medo/fascinação, que sente o homem de superar o limite, nesse passo intermediário que comunica a proibição e a transgressão, em que ambos se afirmam se negando mutuamente. Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁷² RIO, op. cit., 1911a, p. 156.

um espaço onde outras formas de vida têm lugar,⁷³ rapidamente identificáveis com o marginal, o descartável de um mundo organizado sob as formas de trabalho formal: os vagabundos (mesmo os vagabundos falsos), as prostitutas, os jovens ladrões.

Apagando os mendigos, apagando os garotos, apagando o sono misterioso, entrava a grande massa dos compradores, saíam as levadas de vendedores ambulantes, todos na grande agitação que dá a compra da vida, enquanto homens saudáveis brandiam manchados em corpos sangrentos [...]. Era assim até o meio-dia, em que sempre havia tempo para uma palestra e um descanso em todos os múltiplos ramos dessa babel do estômago.⁷⁴

O saudável se opõe ao higiênico, “homens saudáveis brandiam manchados em corpos sangrentos”, e reproduz a vida em comum – “sempre havia tempo para uma palestra” –, uma economia da vida como um todo, em que os bens de consumo circulam junto com os bens comuns (a festa, o espaço público e até os prazeres que proporcionam a luxúria), trata-se de um corpo aberto.

Agora, o que acontece quando esse *flâneur* que circula por essa cidade-mercado não consegue manter a distância com a alteridade? O que acontece com o próprio corpo? Na crônica

⁷³ Em contraposição, o novo mercado é um espaço controlado, onde essa circulação é limitada. A grande proposta dessa reforma foi a alteração do uso do espaço urbano. Antes dela, a cidade do Rio de Janeiro havia crescido sem uma ordenação específica e apresentava pouca diferença entre o espaço do trabalho e o espaço de moradia. A reforma de Passos alterou profundamente a relação entre o espaço urbano e o seu uso específico, e objetivava transformar o centro da cidade, que até então era um local de grande concentração tanto comercial como residencial. Um dos principais objetivos da reforma de Pereira Passos fora exatamente separar esses espaços, tanto para controlar o seu uso como para separar as classes sociais. Cf. SOUZA, op. cit., p. 135.

⁷⁴ RIO, op. cit., 1911a, p. 159.

“Visões de ópio” – que aparece originalmente em *A Gazeta de Notícias* no dia 7 de janeiro de 1905 e é publicada depois em *A alma encantadora das ruas* –, o cronista, como consumidor do outro social e produtor de imagens da modernização do Rio de Janeiro, enfrenta uma situação diferente, cuja negociação com os outros parece não funcionar, tendo repercussões no seu próprio corpo.

Na crônica, ele e um colega partem para visitar os fumadores de ópio, principalmente imigrantes chineses, numa espécie de viagem simbólica que emula o livro *Paraísos artificiais* (1860) de Baudelaire. Nessa Cosmópolis, os chineses viciados em ópio compõem o resto social, ainda mais do que outros corpos que compõem a topologia da margem, configurada nas crônicas de João do Rio.⁷⁵ Eles são o resto do movimento de imigração que ocorre no Brasil, como em vários países da América Latina, no início do século XX. No texto, João do Rio se apresenta como um simulador: aceita a proposta de seu acompanhante e aparenta ser vendedor de ópio para, desse modo, se aproximar dos fumantes: “— Tenho uma indicação de quatro ou cinco casas. Entramos como fornecedores de ópio. Você veio de Londres, tem um quilo, cerca de seiscentos gramas de ópio Bom-baim. Eu levo as amostras”.⁷⁶ A cena se prepara, mas dessa vez o cronista se coloca como um vendedor. Durante todo o trajeto exposto, e cujo percurso se dá na passagem por várias casas de fumantes, o *flâneur* experimenta a tensão daquele corpo mais próximo:

A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como à áspera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azeitona,

⁷⁵ Cf. MAILHE, op. cit.

⁷⁶ RIO, op. cit., 1997, p. 167.

enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as poções de sumo enervante. Esses tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado.⁷⁷

O corpo nu dos fumantes é apresentado como desorganizado, como um puro gasto que, para o cronista, inclusive no seu gosto por atividades malsãs, resulta em malsão demais: os corpos dos chineses drogados colocam em risco a possibilidade de narrar a cidade, perigo que se expõe na vulnerabilidade do próprio corpo do cronista. Assim, em “Visões de ópio”, por sua proximidade, o outro se torna perturbador. A simulação é adotada para atingir margens sociais, destacando a distância entre os usuários de ópio e o cronista e seu companheiro, mas também lhe permitindo recriar uma situação de troca monetária, quando o que procuram é conhecimento, indo além dos limites de sua condição burguesa, mas, acima de tudo, procurando a escrita. João do Rio se aproxima dos outros com o objetivo de escrever sua reportagem, sua intenção é oferecer para os leitores aquela margem social e urbana que, para o consumidor da *Gazeta de Notícias*, resultava difícil de acessar. O problema é que a cena da simulação falha e, portanto, a troca também:

— Dá a amostra... não tem dinheiro... deixa a amostra! — Miseravelmente o clamor de súplica enche o quarto na névoa parda estrelejada de hóstias sangrentas. Os chins curvam o dorso, mostram os pescoços compridos, como se os entregassem ao cutelo, e os braços sem músculos raspam o chão, pegando-nos os pés, implorando a dádiva tremenda. Não posso mais.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 174.

Câimbras de estômago fazem-me um enorme desejo de vomitar.⁷⁸

Diferentemente de outras crônicas, os corpos dos outros – e suas práticas culturais – ficam muito perto, e a imagem próxima demais que devolvem é perturbadora, afetando o cronista a ponto de fazê-lo experimentar sensações conturbadas: fica sem ar e enjoado, sente repulsa, até se sentir fora de controle e precisar sair dali.

Apertei a cabeça entre as mãos, abri a boca numa ânsia.

— Vamos ou eu morro! — O meu amigo, então, empurrou os três chinos, atirou-se à janela, abriu-a. Uma lufada de ar entrou, as lâmpadas tremeram, a nuvem de ópio oscilou, fendeu, esgueirou-se, e eu caí de bruços a tremer diante dos chins apavorados e nus.⁷⁹

A *flânerie*, enquanto olhar que cria a ilusão de uma distância segura com os outros e de uma identidade plena, se quebra nesta crônica, já que o encontro acontece corpo a corpo, sendo o próprio corpo fechado do cronista violentado e fragilizado, fazendo com que a transação limite o fracasso. As habilidades do *flâneur* falham: ao se expor, os véus que mantêm o *flâneur* incógnito caem, mostrando a sua própria corporalidade, o que faz com que a distância do *flâneur* se desorganize e ele precise sair para respirar e “retornar a meu ser”, tal como procurava no começo de “O figurino”,⁸⁰ só que, desta vez, não consegue.

Para se recuperar, é preciso estabelecer novamente as distâncias. Deve-se notar que a crônica termina com esse corpo em recuperação e, embora consiga capitalizar essa experiência por escrito, o custo é, nesse caso, a queda desse olhar que é

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 176.

⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 178.

⁸⁰ Idem, *op. cit.*, 1997.

realizado acima de tudo (e de todos os demais). A náusea e a cena final, desde quando se afasta do que provoca vontade de vomitar até quando olha as estrelas, ilustra a desmontagem da *flânerie*, ao mesmo tempo que ensina o modo como recupera seu corpo-*flâneur*: a *flânerie* como instância montada, o estômago tem que aparecer e desaparecer.

Poeira nos olhos: a tentativa de fugir de si

A retórica do passeio como procedimento para ordenar narrativamente a cidade mostra, a partir do corpo do cronista, seus limites. O corpo deve ser escondido para que a observação dos outros – dos outros corpos, da cidade inteira – possa ser abrangente. Mas o que acontece quando a mesma transformação da cidade e a mesma transformação da cultura e da literatura impõem outro ritmo, diferente da deambulação despreocupada do *flâneur*? A cidade se dirime em suas contradições e também o próprio autor, que faz delas uma de suas grandes potências criativas; suas máscaras lhe permitem fugir de um lugar fixo de enunciação. Assim, se nas cenas analisadas o *flâneur* transita pelo submundo da *Belle Époque* carioca, transita pelo espaço dos desgraçados – também como uma forma de encontrar ali a decadência das grandes cidades.

Em *Vida vertiginosa*, o olhar do cronista se volta para as transformações com um tom celebratório (ainda que não deixe de ser irônico). Partindo disso, tentaremos observar agora uma dimensão diferente da relação entre o corpo e a escrita. A seguir, serão analisadas cenas em que o cronista também se desloca e pensa a cidade do Rio de Janeiro, mas agora o trânsito se realiza de modo diferente, provocando outros efeitos. Trabalharemos, em primeiro lugar, a crônica que dá início ao livro *Vida vertiginosa*, “A era do automóvel”,⁸¹ na qual o cronista comenta como a chegada do automóvel na cidade produziu diversas modificações, as quais vinculam-se diretamente à imagem de uma cidade cosmopolita, focando não os costumes cariocas, mas o movimento de internacionalização que sofre a capital brasileira. Esse processo é apresentado não só em sua

⁸¹ Idem, *ibidem*.

reflexão sobre o automóvel, mas também na perspectiva visual que o cronista adquire ao utilizar esse meio de transporte. Assim, a relação entre corpo e escrita é o que viabiliza a possibilidade de renegociar as fronteiras da cidade do Rio de Janeiro, imaginando um passado e estabelecendo um futuro possível, realizando um movimento por vezes desestabilizador da dicotomia entre o local e o cosmopolita.

João do Rio mobiliza perspectivas discursivas que escapam aos parâmetros da representação e tensionam a possibilidade de narrar a cidade moderna. Em *Vida vertiginosa*, o *flâneur* entra no carro, interrompendo a sua caminhada e suspendendo a retórica do passeio, encenando o deslocamento que implica se acoplar a um dos dispositivos técnicos que modificam substancialmente a percepção do tempo e do espaço. Com os olhos cheios de poeira levantada pelo carro, o cronista afirma as bases de um novo modo de enunciação que, no decorrer de sua obra, procura sempre acompanhar as novidades literárias. Entrar no carro para observar e escrever é uma das estratégias pelas quais João do Rio busca delimitar e desenhar seu próprio lugar na literatura brasileira, estabelecendo um diálogo com uma nova imagem do Brasil para o mundo.

Como se sabe, o livro *Vida vertiginosa* foi publicado em 1911 pela Editora Garnier e corresponde a uma coletânea de 25 dos mais de 650 textos que João do Rio produziu (sendo que alguns deles não se encontravam em periódicos), no período de junho de 1905, quando é publicada a primeira crônica, “O fim de um símbolo”, na revista *Kosmos*, até agosto de 1911. Os textos foram publicados em cinco veículos diferentes – incluindo o periódico *A Gazeta de Notícias*. Os que fazem parte do livro, portanto, não resultam originalmente de uma coluna, como acontece em outras coletâneas, mas na publicação de 1911, pela primeira vez, formam um conjunto, deixando de ser fragmentos distintos para serem fragmentos que vão ajudar a construir o significado de um

todo, o livro, que parece incorporar toda a conjuntura da época. Sobre essa operação de seleção, Renato Gomes acrescenta:

A prática escrital de João do Rio, ao recolher dos periódicos o material que estrutura o livro, revela que essa outra materialidade articula outra dimensão temporal e estabelece um novo regime discursivo, não mais considerando apenas cada crônica, esse gênero volátil, em sua autonomia (descartável como no jornal), mas materializado nas sequências narrativas, que com os fragmentos compõem um novo todo, enfeixado num novo objeto, na tentativa de superar o efêmero e de buscar outra duração, que salve do tempo a escrita, aquela mesma que se submete à tirania dos dias.⁸²

Os textos escolhidos para compor o livro ganham autonomia em relação à hora histórica na qual tinham sido escritos originalmente e em relação aos outros textos do jornal, propiciando novos sentidos ao serem agrupados nesse volume, para pintar os diferentes matizes daquilo que o cronista denomina como a “vida vertiginosa”.

O primeiro automóvel chegou ao Brasil em 1891, mas foi só alguns anos depois, em 1898, que agentes importadores começaram a comercializá-lo nestas terras. João do Rio, em “A era do automóvel”, discorre sobre essas primeiras experiências:

Um, o primeiro, de Patrocínio, quando chegou, foi motivo de escandalosa atenção. Gente de guarda-chuva debaixo do braço parava atarecada 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.⁸³

⁸² GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 35.

⁸³ RIO, op. cit., 1911a, p. 1.

Esta crônica, que abre o livro, coloca no centro da experiência urbana já não a chegada do automóvel ao Rio de Janeiro, mas sua inscrição definitiva, a partir de sua comercialização e das transformações necessárias para sua circulação:

Para que a era se afirmasse fora preciso a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tan-tan de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis.⁸⁴

Em outras palavras, o automóvel funciona como gatilho e como lente para problematizar a modernização da cidade: nessa crônica, que funciona como introdução, o autor estabelece as bases daquilo que para ele implica uma nova era, e os outros textos do livro se somam a essa ideia, aprofundando as transformações de interesse do autor. Como parte do repertório de novos costumes e atitudes, surgem a necessidade imperiosa de viajar, o chá das cinco, uma diferença marcante entre jovens e adultos. Por trás dessas novas atitudes dos sujeitos, o olhar do cronista é por vezes incrédulo e desconfiado – o que, no fundo, é uma característica de um autor moderno –, destacando a pose de alguns indivíduos, como no caso da crônica “O amigo dos estrangeiros”,⁸⁵ na qual expõe alguém que está sempre no porto, ávido por conversar com os que chegam dos navios, mas que nunca consegue viajar.

Ao mesmo tempo em que o livro celebra a modernização da cidade, também mostra seus pontos de retração. As características atribuídas ao carro em “A era do automóvel” predisõem e ajudam a dar o tom do restante das cenas que compõem o livro: a vertigem vem do carro. Em *Vida vertiginosa*,

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 4.

⁸⁵ Idem, *op. cit.*, 1911a, p. 33-34.

o autor explora as formas pelas quais a experiência é (re)organizada e (re)estruturada, pensando o automóvel como o principal gerador de estímulos constantes, que não só causam uma mudança na percepção, mas também um impacto, ao gerar “tensões viscerais” e “sobrecarga de ansiedade”. Nesse sentido, Singer destaca:

A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. [...] A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos.⁸⁶

A cidade muda drasticamente, e não é mais apenas uma questão de observar a mudança acontecer ou de uma coexistência entre dois tempos diferentes, mas de evidenciar uma realidade totalmente outra.⁸⁷ Muitas crônicas do livro

⁸⁶ SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L. R.; SCHWARTZ, V. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁸⁷ “Os livres acampamentos da miséria”, uma das crônicas mais emblemáticas do livro (e mais revisitadas pela crítica), parece retrair-se à prática da *flânerie* que desaparece nos outros escritos, pois o modo de circular e perceber a cidade é a partir do automóvel. O caráter de unidade (cf. GOMEZ, op. cit.) é interrompido, ao aparecer esse *flâneur* que une temporalidades diversas, ao mesmo tempo em que dá conta da geografia da cidade, que continua tendo espaços aonde o carro não consegue chegar: “Começamos de subir o celebrado morro, sob a infinita palpitação das estrelas. [...] o morro era como outro qualquer morro. Um caminho alto e maltratado, descobrindo de um lado, em planos que mais e mais se alargavam, a iluminação da cidade, no admirável noturno de sombras e de luzes, e apresentando de outro as fachadas dos prédios familiares ou as placas de edifícios públicos. [...] A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho, que separava descendo, era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e de buracos” (RIO, op. cit., 1911b, p. 145-146). Essa interrupção

abordam os novos costumes que entram na cidade. Mas, novamente, o modo de percorrer a cidade está vinculado ao modo de escrever. Como uma ansiedade que se repete ou se torna constante em João do Rio, a reflexão sobre a escrita é inevitável. Assim, o cronista se coloca como capaz de discernir e configurar a imagem da modernização:

Mirbeau escreveu: “O gosto que tenho pelo ‘auto’ irmão, menos gentil e mais sábio do que o barco, pelo patim, pelo balanço pelos balões, pela febre também algumas vezes, por tudo que me leva e me arrastra, depressa, para além, mais longe, mais alto, além da minha pessoa, todos esses apetites são correlatos, têm a origem comum no instinto, refreado pela civilização, que nos leva a participar dos ritmos, de toda a vida, da vida livre, ardente e vaga, vaga aí! Como os nossos desejos e nossos destinos...”. Não, eu não penso assim. O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra sua na vertigem geral. O automóvel é um instrumento de precisão fenomenal, o grande reformador das formas lentas.⁸⁸

Neste caso, o autor se distancia do decadentista Mirbeau, estabelecendo uma perspectiva diferente sobre a modernização. Ele se posiciona como um escritor que corre atrás da maquinaria que a própria modernidade põe em prática, a partir das transformações que ela gera e constitui. O escritor suspenderá⁸⁹ a *flânerie* como narrativa organizadora da cidade

mostra um movimento constante não só do cronista, que se desloca pela cidade, mas também do posicionamento que ele aparentemente adota.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁸⁹ João do Rio suspende, mas não anula completamente a possibilidade de caminhar pela cidade. Em “Os livres acampamentos da miséria”, o autor sobe o morro de Santo Antônio e observa de lá as duas temporalidades que atravessam a cidade, representadas por Canudos e Paris. O cronista ressalta

para subir no automóvel: afinal, como ser um *flâneur* de dentro do carro? O cronista utiliza como recurso esta forma de se transportar pela cidade:

Um artigo de duzentas linhas escreve-se em vinte quase estenografado. Assim como encurta tempo e distâncias no espaço, o Automóvel encurta tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras inúteis e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível.⁹⁰

Flora Sussëkind aponta que o que define a produção literária brasileira de princípios do século XX é a relação que se estabelece com as inovações técnicas. Sobre a obra do João do Rio, a autora afirma:

Desejo mimético, ligação via analogia mais do que propriamente via linguagem literária, é como se o cronista assistisse, com certo deslumbramento, à constituição de um novo horizonte técnico e tentasse *imaginar* relações possíveis com ele. E, da mesma maneira que sonha, numa crônica de 1910, com um futuro “jornal *Eletro Rápido*”, projeta essa imagem de um cinematógrafo de letras como sinônimo de uma literatura que operasse *como* os modernos aparelhos de produção e reprodução de imagens técnicas. Diante dos novos maquinismos, a reação, meio no susto, numa primeira instância, é, pois, de imitação. Não parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo técnico. É possível somente uma espécie de *flirt* rápido com ele.⁹¹

Se bem que as inovações na literatura, a partir do contato com essas novidades técnicas, como aponta a autora, serão mais

que só é possível chegar lá a pé, pois a estreiteza das ruas impossibilita a circulação de carros.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁹¹ SUSSËKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 47 (grifos no original).

notáveis alguns anos depois, no que se refere ao livro *Vida vertiginosa*, é interessante pensar que João do Rio utiliza o automóvel (e as transformações que este ocasiona) como um dispositivo pelo qual é possível pensar a modernização carioca e, nesse sentido, não seria apenas um flerte. Se a retórica do passeio lhe permite circular discursivamente por vários lugares da cidade, embora sempre com um olhar exotizante do outro, dando origem, no discurso do cronista, a uma ambiguidade que lhe permitiria dar conta de um processo de coexistência entre práticas culturais e diversos sistemas de sociabilidade, o automóvel propõe um novo modo de circulação e, portanto, outro modo de falar da modernização:

Oh! O automóvel é o criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e, ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que ideia fazemos de século passado? Uma ideia correlata à velocidade do cavalo e do carro. A corrida de um cavalo, quando não se aposta nele e o dito cavalo não corre numa raia, é simplesmente lamentável. Que ideia fazemos de ontem? Ideia de bonde elétrico, que deixamos longe em dois segundos. O automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente.⁹²

Em “A era do automóvel”, João do Rio utiliza o automóvel como veículo para atravessar a cidade, mas também como dispositivo para pensá-la a partir da vertigem que impõe esse meio de transporte: pensar as mudanças na percepção do tempo e do espaço, mas também o modo como o automóvel intervém no seu próprio corpo, em particular nos olhos (produzindo um deslocamento do paradigma corporal e não tanto o da visão) e, em consequência, na construção do olhar, no vínculo que se estabelece com aquilo que o cronista vê (e

⁹² RIO, op. cit., 1911b, p. 10.

escolher ver). Essa vertigem que impele para o futuro e incita, quase por obrigação, ao esquecimento do passado também coloca o sujeito como mediador dessa nova realidade. O autor, afetado pelo carro, afetará também, por sua nova perspectiva visual, a configuração de uma imagem do Brasil:

A noção do mundo é inteiramente outra. Vê-se tudo fantasticamente em grande. Graças ao automóvel a paisagem morreu – a paisagem, as árvores, as cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, *de óculos enfumaçados por causa da poeira*. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. Assim, o automóvel acabou com aquela modesta felicidade nossa de bater palmas aos trechos de floresta e mostrar ao estrangeiro *la natureleza*. Não temos mais *la natureleza*,⁹³ o Corcovado, o Pão de Açúcar, as grandes árvores, porque não as vemos. A natureza recolhe-se humilhada. Em compensação temos palácios, altos palácios nascidos do fumo de gasolina dos primeiros automóveis e a febre do grande devora-nos.⁹⁴

Os olhos assumem o protagonismo, obturando o olhar totalizador do *flâneur* que, como aponta Walter Benjamin,⁹⁵ permanece oculto em sua observação e mantém uma distância que o protege. E é isso, em parte, o que permite, junto com o ato de passear, suas reflexões. Em vez disso, agora João do Rio registra como o carro intervém no indivíduo em um nível físico. O carro muda a cidade com sua entrada, de forma abrupta e vertiginosa, e o cronista se posiciona como participante dessas mudanças: ao não mais ver a natureza, ele mesmo é quem não a possui para mostrá-la ao estrangeiro.

Dessa forma, o livro cria um imaginário cosmopolita que deve ser levado em conta: a natureza ofuscada pelos avanços tecnológicos perde espaço para mostrar e escrever sobre uma

⁹³ Em espanhol no original.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 8 (grifos nossos).

⁹⁵ BENJAMIN, op. cit.

cidade semelhante às grandes cidades modernas do mundo. A perspectiva de observação muda, e o estrangeiro é apresentado como um interlocutor simbólico a quem se deve, de certa forma, prestar contas, e também como uma figura de desejo. Por exemplo, em “O momento e o povo”, segundo texto de *Vida vertiginosa*, é um francês quem expressa suas opiniões a respeito do presente da sociedade brasileira. A voz desse estrangeiro adquire um lugar de autoridade por pertencer a uma cultura que já vivenciou o processo de modernização pelo qual o Brasil passava naquele início do século XX:

É a pátria jovem. Compreendo o calor. Não é de sol. É da multidão aquecida pelo torvelinho da vida intensa que vai produzir um grande país. Ainda neste momento leio que um navio acabado de construir é o maior do mundo. Pretensão? Não! Eles talvez não saibam que não é. Juventude! Juventude apenas, a glória da mocidade!

E o estrangeiro, a sorrir, concluiu:

— O grande momento em que se forma um povo!⁹⁶

Esse estrangeiro, que observa o caráter em desenvolvimento da sociedade brasileira, poderia ser prefigurado como um “outro moderno privilegiado”, como Mariano Siskind⁹⁷ o entende:

O outro estrangeiro, que não é pura estranheza, mas o significado do meu próprio desejo cosmopolita, não é para Martí e os modernistas um Outro dialético hegeliano que deve ser conquistado e colonizado para alcançar uma forma de conhecimento e subjetividade que transcenda o indivíduo. Nem um Outro lacaniano que determina a inscrição do sujeito na ordem simbólica/social. É antes um Outro cuja estranheza

⁹⁶ RIO, op. cit. 1911a, p. 31-32.

⁹⁷ SISKIND, Mariano. *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 176.

representa algo além da identidade particularista, numa época em que essa identidade exhibe as marcas de seu isolamento e exclusão da ordem da modernidade. Ou seja, é um Outro que representa um oposto à falta do presente e, consequentemente, representa a almejada plenitude modernista da cultura latino-americana: o Outro – o estrangeiro – como potencialidade e futuridade do eu modernista latino-americano, já realizado em outro moderno privilegiado (europeu ou, em alguns casos e com algumas conotações, estadunidense).⁹⁸

O Outro retorna, como uma imagem especular, uma identidade em processo. João do Rio busca escrever a cidade moderna não com um desejo de representação, mas talvez como um imperativo que, para ele, se impõe como forma de organização da sua própria escrita. A missão não seria buscar o Brasil, mas se buscar (na falta, na repetição, no desejo) como escritor brasileiro. Essa busca por um lugar próprio de enunciação assume, por vezes, um tom programático, segundo o qual o autor reflete não apenas sobre seu próprio posicionamento, mas também sobre o futuro da literatura brasileira. É o que acontece, em especial, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, proferido em 7 de maio de 1910, um ano antes da publicação de *Vida vertiginosa*:

⁹⁸ “El otro extranjero, que no es pura extrañeza sino el significado de mi propio deseo cosmopolita no es para Martí y los modernistas un Otro dialéctico hegeliano que debe ser conquistado y colonizado para alcanzar una forma de conocimiento y subjetividad que trascienda lo individual. Tampoco en un Otro lacaniano que determina la inscripción del sujeto en el orden simbólico/social. Es más bien un Otro cuya extranjería representa algo que está más allá de la identidad particularista, en un momento en el que esa identidad exhibe las marcas de su aislamiento y exclusión del orden de la modernidad. Es decir, es un Otro que representa un opuesto a la falta del presente y, en consecuencia, representa la anhelada plenitud modernista de la cultura latinoamericana: el Otro – el extranjero – como la potencialidad y futuridad del yo modernista latinoamericano, ya realizado en otro moderno privilegiado (europeo o, en algunos casos y con algunas connotaciones, estadounidense).”

Neste momento o país entra na grande corrente humana, com a força e a ingenuidade de uma gigante criança, que muito tempo passou sem nada fazer, além de castelos no ar e *versos à sombra das palmeiras*, é a transformação nos hábitos, nos costumes, nas ideias, um súbito grito de triunfo, *a grande força do progresso que é a força de fugir de si mesmo*. Da vida desapareceram os boêmios líricos. Na arte extinguiu-se o sentimentalismo. A aspiração dos artistas novos seria a de fixar através da própria personalidade o grande momento de transformação social da sua pátria e a maravilhada vida contemporânea; a de refletir a vertiginosa ânsia de progresso, este aspecto incompleto, pouco constituído, agregado heteróclito de apetites bárbaros e delicadezas civilizadas da raça, agora; a de agravar o instante em que os velhos sonos afundam, com todas as valetudinárias superstições de outrora, inclusive a da moral, na eclosão de uma vida frenética e admirável. Não quisestes em tal hora, senhores meus, chamar para vossa companhia e para a cadeira de Laurindo Rabelo alguém que, como Laurindo e Guimarães, visse na vida o prisma azul, por onde não se vê a vida. *Preferistes o espectador incompleto dessa sociedade que se constitui.*⁹⁹

A forma como ingressou na Academia demonstra o lugar incômodo que o escritor carioca ocupava no cenário literário nacional. Como aponta Magalhães Júnior,¹⁰⁰ o autor teve de esperar vários anos, com algumas tentativas frustradas, para ser considerado candidato. Mesmo quando seu nome começou a repercutir fortemente, sua entrada foi questionada, dada a possível entrada de João Pereira Barreto, amigo de Coelho Neto, figura de grande importância naquela instituição literária. Os perfis de ambos os candidatos mostravam interesses literários divergentes. Não temos muitas informações sobre seu concorrente, mas segundo Magalhães Júnior, Pereira Barreto era

⁹⁹ RIO, João do [Paulo Barreto]. Discurso de recepção. In: _____. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 2015 (grifos nossos).

¹⁰⁰ MAGALHÃES JR., op. cit.

militar e não teve uma carreira literária considerável. Com um perfil mais austero que o de João do Rio, inferimos que ele estava mais próximo da representação de um escritor que a Academia buscava. De fato, os comentários sobre Paulo Barreto feitos por Coelho Neto, de acordo com sua visão da produção literária da época, mostram que o cronista carioca era visto como um escritor descompassado. É o que afirma Magalhães Júnior:

[Coelho Neto] afirmava que “Paulo Barreto desorienta-nos pela sua indisciplina literária” e que “tal homem é um excêntrico”, cujo estilo “de longe encanta”, mas “de perto a mancha aparece”. Afirmava que “a pressa fá-lo transigir com a Arte” e que Paulo tem “metáforas que confundem, vocábulos que atarantam, construções que desatinam”. É um jornalista apressado, mas que poderá estar aparelhado para uma grande obra “com a leitura dos mestres, com o conhecimento amplo da natureza e das almas e o tesouro de um vocabulário que, dia a dia, avulta em abundância e extrema-se em vernaculidade que, perdendo todas as impurezas que o maculam de jaças, há de fulgurar diamantino, encarnado em páginas de arte perfeitas, opulentas de vida, e flagrante de verdade”.¹⁰¹

As falas de Coelho Neto expõem de forma incisiva uma concepção muito precisa do que o autor entende por boa literatura. Como representante de uma instituição literária tão tradicional, o consagrado escritor critica o cronista carioca com um impulso corretivo: ele se posiciona como um leitor agudo que não se deixa enganar pelo encanto gerado pelos textos de João do Rio. O representante da Academia estabelece diferentes níveis de leitura e, assim, se diferencia do público leitor do jornal (aquele para quem João do Rio efetivamente escreve). A leitura de Coelho Neto revela, em seu ato de interpretação, as “construções que descarrilam”¹⁰² a máscara do encantamento.

¹⁰¹ Idem, *ibidem.*, p. 178.

¹⁰² COELHO NETO apud MAGALHÃES JR., *op. cit.*

João do Rio é apresentado como um diamante bruto que ainda precisa ser formado pela leitura dos grandes escritores.

Essa intenção de irrupção, apontada por Coelho Neto, é expressa pelo próprio João do Rio em seu discurso de posse, quando, após formular extenso elogio ao seu antecessor, define em tom programático qual caminho a literatura nacional deveria adotar: fugir de si mesma, acompanhando as forças do progresso. O escritor carioca rompe significativamente com a expressão artística do passado, que para ele é representada pela figura de seu antecessor, Laurindo Rabelo. Para o cronista, esse passado literário corresponde a um período anterior do país, caracterizado artisticamente pelo sentimentalismo e pelos “versos à sombra das palmeiras”.

Esta última imagem constrói uma figura de poeta – sentimental e boêmio, segundo o argumento do discurso – que responde à letargia que João do Rio atribui ao Brasil antes da República. Ao mesmo tempo, podemos pensar que nessa literatura produzida “à sombra das palmeiras” não há apenas um certo imaginário do escritor, mas também um certo imaginário sobre o Brasil, onde a natureza ocupa um lugar primordial. As características do momento histórico se entrelaçam com a configuração autoral que João do Rio desenvolve. O cronista destaca que o Brasil está entrando na “corrente humana colossal”, ou seja, está começando a fazer parte do mundo moderno e modernizado.

Podemos pensar que, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, João do Rio reivindica para a literatura brasileira (e fundamentalmente para si) uma escrita que não seja determinada pelo espaço geográfico e que, ao contrário, faça parte do “território imaginário e indiferenciado de uma literatura cosmopolita”.¹⁰³ O autor constrói um arcabouço interpretativo para o universo de sua própria escrita, rompendo

¹⁰³ SISKIND, op. cit., p. 18.

com o passado e inscrevendo-se num grupo de novos artistas, firmando-se num espaço de legitimidade na alta literatura. Seu discurso tem duplo impacto: o do brasileiro que pode se inscrever na literatura mundial, e o do escritor-jornalista que ingressa na Academia vindo das redações dos jornais.

Esse “espectador incompleto” não busca suturar sua incompletude assumindo o lugar da falta; ao contrário, é a partir daí que ele se desdobrará e buscará seu lugar de afirmação e projetará seu desejo de escrever. O prazer e a fruição do seu texto surgem da observação dos restos, do pó, da instabilidade do *flâneur*. Nessa incompletude, que para Coelho Neto traz à tona e revela “a mancha de perto”, reside o espaço a partir do qual João do Rio faz funcionar a máquina da (sua) literatura.

Segunda Parte

A escrita de uma viagem

Após a morte de Paulo Barreto, em 1921, sua mãe decide doar a biblioteca pessoal do autor ao Real Gabinete Português de Leitura da cidade do Rio de Janeiro, sob a condição de que todos os volumes fizessem parte de uma coleção que tivesse por nome “João do Rio”. A decisão é respeitada, a doação se concretiza em setembro de 1921 e, em 1923, é inaugurada a Biblioteca João do Rio (BJR). Embora as razões que levaram dona Florença a optar por essa instituição, e não por outra, não estejam totalmente esclarecidas, “os biógrafos são unânimes em afirmar que Paulo Barreto morrera com relações estremecidas com a Academia Brasileira de Letras e vivia um momento de forte relação com a comunidade portuguesa”.¹⁰⁴ A escolha reflete um dos interesses culturais que João do Rio mais se importou em cultivar durante as últimas décadas da sua vida: fortalecer os laços intelectuais com Portugal.

O caminho que o escritor traça nessa direção é forjado a partir de dois gestos precisos e contundentes: a escrita do livro de viagens *Portugal d’agora* e a criação da revista *Atlântida*, dirigida e editada com João de Barros desde 1915 até a morte de João do Rio, em 1920.¹⁰⁵ Se considerarmos esses dois momentos

¹⁰⁴ AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. A doação da Biblioteca João do Rio ao Real Gabinete Português de Leitura: aspecto de uma história pouco conhecida. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 15, n. 13, p. 233-249, set.-dez. 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/22703/18287>>. Acesso em 27 fev. 2025.

¹⁰⁵ João de Barros nasceu em Portugal em 1881 e ocupou diversos cargos públicos relacionados à educação e às relações exteriores durante os primeiros anos da República. Foi um fomentador ativo dos vínculos entre Brasil e Portugal. Além da revista *Atlântida*, editada entre 1915 e 1920, fundou e dirigiu, com outros intelectuais, a revista *Arte e Vida*. João do Rio conhece João Barros na sua primeira viagem a Portugal, em 1898, e, a partir de então,

de sua carreira literária, a biblioteca instalada no Gabinete coloca João do Rio mais próximo de Portugal do que do Brasil. O caráter europeu ou europeizante de sua biblioteca tem sido inúmeras vezes destacado pela crítica especializada.¹⁰⁶

Dentro desse desejo cosmopolita, ou de sair de si, que já podemos observar na primeira parte deste ensaio, gostaria de me deter agora nas formas como a configuração desse desejo se concretiza na escrita sobre Portugal. Na escrita de uma viagem. A obra cronística de João do Rio pode ser pensada como a história de um deslocamento pela cidade moderna. Porém, em três ocasiões específicas, o autor sai do Brasil e organiza sua escrita em forma de relato de viagem. Esta zona da sua literatura é privilegiada para a inscrição daquele sujeito que busca distanciar-se da “sombra das palmeiras” e que, ao mesmo tempo, adota diferentes posicionamentos discursivos para correr atrás da modernização literária.

Em 1908 e 1909, João do Rio publica uma série de crônicas nas quais relata sua viagem pela Europa. Embora a maior parte dos textos que compõem essa série sejam dedicados a Portugal, ele também escreve sobre outros países do antigo continente.¹⁰⁷

começam um intercâmbio de correspondências, em que se desenvolve a ideia da revista, cuja primeira edição é de 1915. Cf. D'ÁVILA, Cristiane. *João do Rio a caminho da Atlântida*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

¹⁰⁶ Cf. AZEVEDO, op. cit. O autor observa que João do Rio possuía uma maior quantidade de livros em língua francesa, em relação às obras em inglês, português e espanhol. Azevedo, guiado pelo princípio da quantidade, explicita os nomes dos autores que mais aparecem, como Jean Lorrain e Oscar Wilde, reforçando a ideia de uma leitura assídua da literatura europeia por parte do escritor carioca. Comentando uma observação de Brito Broca (op. cit., p. 235), Azevedo afirma que este ponderara que João do Rio teria lido Jean Lorrain, pois haveria traços marcantes desse autor no livro de contos *Dentro da noite* (Rio de Janeiro: Inelivro, 1978). No levantamento dos títulos da BJR que realizamos, foi verificado que a inferência pode ser verdadeira, pois há na biblioteca quase a totalidade das obras do autor francês.

¹⁰⁷ Cf. COUTINHO, Luiz Edmundo. As passagens de João do Rio pela Europa. In: _____. *Corpos-letrados, corpos-viajantes*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007.

Após um trabalho de edição, a que me referirei em breve, o autor publica *Portugal d'agora* em 1911. Finalmente, alguns anos depois, em 1915, escreve seu último relato de viagem, a coluna “Viagem a Buenos Aires”, também publicada em *A Gazeta de Notícias*.¹⁰⁸

Pensar a escrita dessas três viagens em conjunto permite refletir sobre uma área da literatura de João do Rio que requer ferramentas teóricas e críticas precisas, fornecidas pela fortuna crítica dedicada à literatura de viagens e deslocamentos, especialmente aquela que tem lidado com o desenvolvimento desta tradição literária na América Latina. Pode-se afirmar que, em meados do século XIX, a literatura de viagens está em seu auge. Para Julio Ramos,¹⁰⁹ por exemplo, o relato de viagem de intelectuais latino-americanos à Europa se estabelece como uma espécie de discurso e prática social que constitui um dos modelos retóricos e narrativos fundamentais das reflexões proliferantes sobre as novas nações.

Os relatos de viagem (como criação própria e como modelo de leitura e escrita) funcionaram como material fundamental no processo de autoconfiguração do sujeito e na criação de tropos e metáforas para pensar o continente.¹¹⁰ O viajante, essencialmente o viajante intelectual no contexto da América Latina, desempenha diversas funções na história literária e cultural de suas nações. Como Beatriz Colombi elenca em “A viagem, da prática ao gênero”,¹¹¹ o viajante latino-americano é, para Mary Louise Pratt, o mediador cultural de um cenário mundial em mudança, enquanto para

¹⁰⁸ RIO, João do [Paulo Barreto]. *Viagem a Buenos Aires: dez crônicas inéditas*. Organização de Lucía González. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2024.

¹⁰⁹ RAMOS, op. cit.

¹¹⁰ MISERES, Vanesa. *Mujeres en tránsito: viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2017.

¹¹¹ COLOMBI, Beatriz. El viaje, de la práctica al género. In: MARINONE, Mónica; TINEO, Gabriela (eds.). *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Katatay, 2010, p. 287-308.

Abril Trigo ele é um agente modernizador de um território a caminho da independência e da entrada na modernidade. Já para Julio Ramos, o viajante latino-americano, em suas viagens pela Europa e Estados Unidos, tornou-se importador de modelos cívicos, culturais e econômicos. Esses diferentes tratamentos em relação a tal figura mostram que, “por meio da história cultural do continente, o tema das viagens se constitui para o setor letrado em um modo de conhecimento que os leva ao ensaio de várias formas de enunciação da subjetividade latino-americana”.¹¹²

João do Rio insere-se, assim, numa tradição de escritores para quem escrever uma viagem torna-se uma possibilidade única de refletir sobre o processo modernizador, além de se estabelecer como mediador cultural de seu público leitor. Ao pensar a escrita de uma viagem dentro de um conjunto de textos próprios e de uma tradição literária específica, devemos considerar, assim como consideramos em relação ao *flâneur*, as leituras que, de alguma forma, sustentam a escrita do deslocamento, que redes, visíveis ou não, explícitas ou implícitas, se estabelecem na escrita de um percurso.

Deter-me em refletir sobre a escrita da viagem em *Portugal d'agora* implica, por um lado, investigar as modulações daquele escritor-viajante que estabelece diálogos e contrapontos com os imaginários hegemônicos em torno das nações portuguesa e brasileira, bem como seguir a trilha de um viajante intelectual que fará uso das suas leituras para escrever. O cronista carioca não foge às condições de possibilidade de escrever um relato de viagem (o contexto político, a tradição literária), mas se apropria delas, procurando seus pontos de fuga, a partir dos quais desenha a sua autoconfiguração como autor.

João do Rio viaja a Portugal duas vezes, uma em 1908 e outra em 1909, período de grandes mudanças políticas para a

¹¹² MISERES, op. cit., p. 36.

nação portuguesa, conforme suas palavras: “Portugal atravessava talvez a sua maior crise histórica, crise que tinha e tem de ser definitiva para o seu futuro”.¹¹³ Tal afirmação faz referência às crescentes tensões entre os grupos republicanos e o governo monárquico, cujo desfecho foi o assassinato do rei D. Manuel e de seu filho mais velho.¹¹⁴ A escrita de João do Rio n’*A Gazeta de Notícias* responde, assim, ao contexto político da época, bem como a um interesse do próprio jornal, que cria um espaço para a realidade portuguesa.

O jornal mostrou, desde sua fundação, um particular interesse por Portugal, assegurando nas páginas do periódico um espaço considerável tanto de notícias quanto de matérias que divulgavam a vida político-cultural portuguesa, não se restringindo ao contexto político. Rodrigues¹¹⁵ descreve *A Gazeta* como um dos jornais que mais cedeu espaço, desde o século XIX, a diversos escritores portugueses:

De Lisboa, durante os anos de 1879 a 1915, Ramalho Ortigão enviava suas “Cartas Portuguesas” para *A Gazeta de Notícias*. Do mesmo modo, Jaime Batalha Reis colaborou nesta folha, de 1892 a 1896, enviando, da Inglaterra, textos sobre arte e música. Guilherme Azevedo foi correspondente desse jornal em Paris, de

¹¹³ RIO, op. cit., 1904, p. 7.

¹¹⁴ Lembremos que o fim da Monarquia portuguesa acontece em 1910, após uma grande crise política: de um lado, a queda da economia do Estado, aprofundada pela Independência do Brasil e os conflitos com a Inglaterra, relacionados às colônias africanas de ambas as nações; de outro, um governo parlamentar ditatorial que, comandado por João Franco, em 1908 decide, com o apoio do rei, deportar um grupo de republicanos. O desfecho dessa ação é o assassinato do monarca e de seu herdeiro. A Monarquia consegue se manter, com muita instabilidade, por mais dois anos, até claudicar depois de várias revoltas populares.

¹¹⁵ RODRIGUES, Rita de Cássia Lamino de Araújo. *Gazeta de Notícias: jornal fomentador da cultura e da literatura portuguesa no Rio de Janeiro. Letras Escreve*, v. 8, n. 1, p. 193-197, ago. 2018. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.18468/letras.2018v8n1.p193-217>>. Acesso em 27 fev. 2025.

1880 a 1882, escrevendo as seções “Cartas de Paris”, “Crônicas de Paris” e “Correios de França”. Eça de Queiroz foi colaborador por um período de dezessete anos, de 1880 a 1897, com intervalos. Inicialmente, enviou seus textos da Inglaterra, e posteriormente, de Paris. Publicou, ainda neste jornal, romances como *A Relíquia* (1887), o capítulo final de *Os Maias* (1888), os contos *Civilização*, *O Defunto*, *A Aia* e algumas cartas de Fradique Mendes. O literato foi, também, responsável pela edição do *Suplemento Literário* desse jornal, no período de janeiro a julho de 1892, considerado o primeiro do gênero no Brasil. Além desses autores, Fialho de Almeida, Lino de Assumpção, Mariano Pina, Eduardo Schwalbach e D. João da Câmara foram colaboradores da *Gazeta de Notícias*.¹¹⁶

O contexto da realidade portuguesa e o interesse que o jornal demonstra por ela e pela comunidade lusitana radicada no Rio de Janeiro desde os seus primórdios servem de suporte à escrita de João do Rio, no entanto, ele se afasta das funções informativas que um repórter cumpre ou tenta cumprir e já na primeira crônica, “Uma intimidade a bordo”, aproxima-se do escritor-viajante:

Originalmente, trata-se de um deslocamento que requisita as investidas do repórter, as atuações do jornalista. Porém, desde as primeiras impressões, salientando o clima a bordo do paquete *Araguaya de Mala Real Inglesa*, percebe-se um regime textual que tempera uma espécie de jornal de *bord*, convocando o apetite do escritor-viajante. Certos registros contaminam a entonação do

¹¹⁶ A autora também comenta sobre o imigrante lusitano no Brasil: “a subordinação à Inglaterra, as frequentes crises agrícolas, a falta de desenvolvimento industrial, a instabilidade política, econômica e institucional fez com que o português deixasse seu país para tentar fortuna no Brasil, que se tornou um destino atraente ao imigrante lusitano, em virtude do desenvolvimento após a Guerra do Paraguai, da inserção no comércio mundial com o café, da demanda de mão de obra, da expansão de cidades como São Paulo e o Rio de Janeiro. Assim, as mazelas da antiga nação e o progresso do novo país presidem a transformação do português, de colonizador em imigrante para o Brasil independente” (Idem, *ibidem*, p. 44).

repórter assumindo um lugar fronteiro, entre o flagrante jornalístico e o entrecho que aponta para uma certa disposição de engendrar recursos da própria narrativa, traço que evoca os deslizamentos com os quais o escritor dimensiona os ditames da crônica como gênero híbrido, apto à captação do cotidiano da viagem afeito às oscilações de um olhar em trânsito pelas variantes geográficas e culturais das cidades.¹¹⁷

A viagem que o escritor inicia não é um relato de um repórter em busca de notícias sobre Portugal, pelo contrário, ele descreve os contratempos de um viajante, de modo que vemos emergir um eu a partir do qual serão transmitidas as experiências acontecidas durante o deslocamento, por exemplo, o excesso de intimidade:

Antes de chegarmos à Madeira, essa intimidade covarde, que não pode ser um resultado de amizade, estabeleceu como que uma cumplicidade geral, uma inexplicável cumplicidade inútil, ligando todos na aparência, em torno das partidas de jogo e de “sport”, impossibilitando o isolamento, cavando esse bocejo coletivo da sociedade que se tem nos fins dos bailes e em que tudo é permitido, desde o “flirt” até as confissões de necessidades secretas. Foi então que eu reagi e fechei-me no camarim.¹¹⁸

Desde a publicação no jornal o escritor-viajante se destaca, e é a sua voz e seus próprios interesses que articularão a viagem. Na passagem do diário para o livro, são feitas algumas alterações, próprias de um trabalho de edição. Em primeiro lugar, o autor seleciona apenas as crônicas que se relacionam a Portugal, descartando as dedicadas a outros países, como Espanha, Itália e França.¹¹⁹ Em segundo lugar, ele acrescenta um

¹¹⁷ COUTINHO, op. cit., p. 209.

¹¹⁸ RIO, op. cit., 1911b, p. 18.

¹¹⁹ Embora o vínculo intelectual entre Brasil e Portugal não seja novidade na publicação no jornal, a escolha por crônicas dedicadas apenas àquele país reduz o *grand tour* feito pelo escritor, prática comum entre os intelectuais

texto inédito, intitulado “Este livro”, que funciona como um prólogo à escrita da viagem e, o que é mais interessante, como uma declaração de intenções. É lá que ele explica o contexto político da viagem, a seleção que fez e a distância temporal entre um conjunto de textos e outro:

Alguns meses depois da publicação desses artigos que não eram políticos, não eram opiniões partidárias, mas apenas, com imenso afeto, desejavam mostrar *Portugal d’agora* aos brasileiros numa obra de aproximação que deve ser urgente, fez-se a República portuguesa. Já por essa ocasião, revia eu as primeiras provas do livro do jornalista e foi então que senti ter bem reproduzido o estado da alma geral, porque até anunciara como Portugal faria a República. Entretanto, talvez por isso, senti um grande escrúpulo. Deixara Portugal em plena crise. Mas, no momento atual poderia com pretensão denominar um livro de impressões anteriores à República de *Portugal d’agora*? Guardei as provas, e voltei a esse delicioso país de ternura e encanto, não só com o desejo de retificar erros ou transformações, como por ser impossível deixar de lá voltar.¹²⁰

No relato de viagem de *Portugal d’agora*, vemos emergir um presente com base no reconhecimento de uma tradição em comum, e a interrogação pelo futuro surge habilitada a partir do posicionamento discursivo de um sujeito que tenta elucidar e propor os termos de um vínculo pós-colonial. Ao escolher Portugal como horizonte cultural, na passagem do jornal para o livro, João do Rio realiza uma seleção dos relatos da viagem e,

latino-americanos que os posicionava como cidadãos do mundo. É significativo que o escritor exclua a França ao montar um relato de viagem que, em última análise, é um relato sobre a modernidade europeia. Essa escolha, possibilitada pelo contexto intelectual, acrescenta certas particularidades a seu cosmopolitismo, que deixa de olhar para a França e situa sua perspectiva numa Europa em crise social, política e econômica, numa Europa que não acompanha o progresso.

¹²⁰ Idem, *ibidem*.

de certo modo, também de si mesmo. Nesse processo de escolha, o escritor não empreende outra viagem a Portugal com o intuito de escrever crônicas diferentes, pelo contrário, realiza um movimento a contrapelo, retornando ao já escrito que, por sua vez, passa por um método de seleção, reorganização e adição de novos textos, para, num trabalho de montagem, delimitar o relato como viagem ao país ibérico.

Realizando uma leitura que vai do livro ao jornal, não apenas se transforma o trajeto, mas também seu projeto de escrita, isto é, o autor não é mais um cronista enviado por *A Gazeta*, cujas crônicas estariam inseridas numa publicação que tem por objetivo, entre outros, informar à ex-colônia portuguesa sobre a atualidade do país europeu. Pelo contrário, num movimento inverso, seria João do Rio, enquanto escritor brasileiro, quem postularia a possibilidade da escrita em um tom inaugural: “ser o primeiro brasileiro a escrever um livro sobre Portugal”.¹²¹ Ao se posicionar como o único brasileiro que escreve sobre Portugal, João do Rio se coloca como fundador de um aspecto da literatura nacional ainda não desenvolvido. O espaço a descobrir não é Portugal, que seria ligado à conformação do Brasil, mas um discurso sobre uma volta feita por meio da escrita (enquanto letrado). A intenção que prevalece é mais a de “escrever sobre” do que “viajar para”. O autor reivindica para si mesmo, ao explorar territórios (geográficos e simbólicos) ainda não reconhecidos na escrita, um lugar de escritor inovador.

Sabemos que a escrita de uma viagem também se faz percorrendo os textos dos outros. E embora João do Rio seja ou pretenda ser o primeiro autor brasileiro a escrever um livro sobre Portugal, em *Portugal d’agora* percebe-se uma inspiração no livro *Espanha contemporânea*, de Rubén Darío. Chamarei esta operação, por razões críticas e teóricas que explicarei em breve,

¹²¹ RIO, op. cit, 1911b, p. 9.

de cópia. Antes de nos aprofundarmos nesse conceito e nas suas implicações para a abordagem da escrita de João do Rio, podemos salientar que a consideração dessa leitura permite observar um desvio perturbador no caminho sem tropeços de João do Rio em direção à Europa. E o desvio é pela Hispano-América. O primeiro dado inquietante encontra-se na própria biblioteca de João do Rio, no Real Gabinete Português de Leitura, aquela que tantas vezes o aproxima da França ou de Portugal. É lá que encontramos os livros de Rubén Darío: *Azul* (1888), *Os raros* (1896) e *Espanha contemporânea* (1901).

Nas páginas que se seguem, dedicar-me-ei à análise do livro *Portugal d'agora*, seguindo um rasto tênue, quase esmaecido. Minha análise busca investigar a ligação desse livro com *Espanha contemporânea*, de Rubén Darío, uma vez que as semelhanças entre esses dois livros são marcantes no que dizem sobre a forma de organizar uma viagem, de inscrever um “eu viajante” e de se posicionar como mediador cultural. O traço dessa leitura permitirá acompanhar um movimento: o do escritor passando pela literatura hispano-americana, mesmo que não seja para pegar o que é mais conveniente para sua própria escrita e sua configuração como escritor.

As implicações desse deslocamento permitirão, por sua vez, pesar certas operações da crítica literária latino-americana no sentido de reconfigurar os modos como pode ser pensado o vínculo entre um escritor brasileiro e um escritor hispano-americano. Pertencentes a duas zonas distintas da literatura latino-americana, embora ao mesmo tempo próximos, esses dois autores se unem no livro de João do Rio, gerando sobreposições, tecendo pontos comuns e também distâncias. Proponho-me a acompanhar o percurso de uma leitura, realizada por um leitor-escritor-crítico, que escreve não nos termos do plágio, da dívida ou da influência, mas de uma proximidade oblíqua.

Revisão crítica: as dificuldades de se traçar uma proximidade

Raúl Antelo¹²² alerta que o livro *A alma encantadora das ruas* toma seu título do livro *A alma encantadora de Paris* (1902), de Enrique Gomez Carrillo.¹²³ A afirmação fica por aí, mas introduz um dado que desestabiliza os rumos do cosmopolitismo de João do Rio. Interessa-me trazer para estas páginas duas tradições que desenham os contornos de um problema: o da proximidade entre a literatura brasileira e a hispano-americana do final do século XIX e início do XX. O percurso que proponho não procura apontar uma falha, muito menos um erro, mas sim desvendar certas operações críticas que se dedicam a João do Rio (ou em alguns casos o omitem) e a Rubén Darío que, na tentativa de pensar a literatura como um sistema, enxergam algumas escritas como um lugar incômodo. Nesse sentido, dedicar-me-ei brevemente às propostas de Nicolau Sevcenko¹²⁴ e Antonio Candido¹²⁵ e depois comentarei com mais calma a produção crítica dedicada ao modernismo hispano-americano e, em particular, a Rubén Darío. A decisão de focar mais essa última posição crítica se deve ao fato de que me interessa pensar não apenas o que a escrita de Darío gera na de João do Rio, mas também o que a cópia do escritor carioca acrescenta à proposta literária de Darío.

¹²² ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus; Timbre, 1989.

¹²³ GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *El alma encantadora de París*. Madri: Maucci, 1902.

¹²⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹²⁵ CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: _____. *Teresina etc*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

Nicolau Sevcenko, em seu já clássico livro *Literatura como missão*, oferece um panorama extenso sobre os vínculos entre a produção literária e o processo de modernização que ocorreu no Brasil na passagem de uma forma de governo a outra. Levando em consideração, fundamentalmente, o grau de compromisso político e ideológico dos escritores do seu *corpus* de análise com a formação e o desenvolvimento do Estado-nação, o crítico analisa os debates literários do período, tendo como recorte temporal os anos prévios ao fim do Império e a Primeira Guerra Mundial. Sendo esse um momento de abertura do Brasil para o mundo,¹²⁶ ora economicamente, ora no âmbito cultural, além de ser também um período de recepção e articulação do que acontecia na Europa, Sevcenko situa os debates intelectuais em torno das distâncias e aproximações que os escritores estabeleciam com as ideias estrangeiras.

No capítulo “O exercício intelectual como atitude política: os escritores cidadãos”, Sevcenko explora os posicionamentos políticos de um grupo de escritores. Em primeiro lugar, se debruça sobre aqueles que, nos momentos prévios à instauração da República, depositam suas esperanças no processo de mudança política:

Arrojados num processo de transformação social de grandes proporções, do qual eles próprios eram fruto na maior parte das vezes, os intelectuais brasileiros voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas, como ele se prometia. A palavra de ordem da “geração modernista de 1870” era condenar a sociedade “fossilizada” do Império e pregar as grandes reformas

¹²⁶ Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *A abertura para o mundo, 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

redentoras: “a abolição”, “a república”, “a democracia”. O engajamento se torna a condição ética do homem de letras. Não por acaso, o principal núcleo de escritores cariocas se vangloriava fazendo-se conhecer por “mosqueteiros intelectuais”.¹²⁷

Sevcenko afirma que tais intelectuais não apenas depositavam sua confiança no fato de que a nova forma de governo seria a ideal para a nação, como também consideravam que se inauguraria, finalmente, um ambiente intelectual no qual eles seriam protagonistas. Com o advento da República, a geração modernista de 1871 vê suas ilusões frustradas ao contrapor suas fantasias com a realidade. Assim, o desenvolvimento da *Belle Époque* carioca trouxe, por um lado, um sentimento de inutilidade para o grupo de intelectuais que acompanhou a preparação do terreno ideológico para a instauração da República e, por outro, um recuo quase cego à influência literária europeia, em especial à francesa, que o autor denomina bovarismo.¹²⁸ Sevcenko aponta ainda para um desenvolvimento da prática literária, que emerge junto ao mercado na época, com a ampliação do público leitor, além do desenvolvimento da imprensa jornalística, cuja contribuição resultou na modificação das condições de produção literária. Na elaboração de um vínculo entre produção literária, posicionamento intelectual e processo político, Sevcenko escolhe Euclides da Cunha e Lima Barreto como escritores cujas produções indagam, de modo explícito, as problemáticas de teor nacional.

A perspectiva de Sevcenko, que valoriza o realismo como modo de produção literária, já que, segundo o crítico, favorece o desenvolvimento de uma cultura nacional, resulta útil, embora também problemática, visto que evidencia a difícil

¹²⁷ SEVCENKO, op. cit., p. 96-97.

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 127.

posição ocupada por João do Rio em um tipo de análise que mede as intervenções de alguns escritores conforme a proximidade ou a distância das influências europeias. João do Rio não aparece nas reflexões de Sevcenko, pois o intelectual diagrama um mapa traçado a partir de dois extremos: Europa, cujo centro cultural seria a França, e Brasil. Nessa cartografia, a viagem a Portugal e seu relato implicariam um desvio, tanto do pensamento europeu hegemônico como do ideal nacionalista, de difícil localização.

Por sua vez, Antonio Candido, em “Radicais de ocasião”,¹²⁹ por um lado, considera o lugar de João do Rio como escritor no contexto sociocultural em que ele produziu e, por outro, divide sua obra com base em uma relação dicotômica entre o local e o cosmopolita:

Hoje, com a curiosidade pelo *art-nouveau*, ele [João do Rio] está começando a interessar de novo, e já apareceu uma seleção de seus escritos, feita por um admirador fiel, Luis Martins. Essa volta é justa, porque no escritor superficial e brilhante ocorriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo, a seus momentos, denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo [...]. Esse João do Rio clarividente é o da primeira fase, sem dúvida a melhor. O d’*As religiões no Rio*, d’*A alma encantadora das ruas*, de *Cinematógrafo*. Depois, ele enveredou por uma lusofilia bastante suspeita e um patriotismo publicitário, retórico, bem pensante, ao mesmo tempo que afiava como contrapeso o esnobismo decadente e franco cinismo.¹³⁰

Com base na figura do radical de ocasião, Candido revaloriza aqueles textos, nos quais, para ele, havia uma

¹²⁹ CANDIDO, op. cit.

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p. 197.

denúncia da violência advinda do processo de modernização da Primeira República e, nesse viés, reavalía as crônicas sobre o Rio de Janeiro. Como consequência, ele descarta a lusofilia de João do Rio e, assim, descarta suas crônicas de viagem. Nesse sentido, não apenas a escolha do cronista por Portugal é de difícil compreensão para alguns posicionamentos críticos, mas também o vínculo estabelecido com Rubén Darío, pelo qual se realiza a trama desta viagem, é omitido. Na próxima seção, antes de adentrar na análise de *Portugal d'agora* e de *Espanha contemporânea*, é importante traçar o percurso dessa omissão por parte da crítica literária hispano-americana.

Brasil e Hispano-América: o traçado de uma escassez

É difícil estabelecer os pressupostos epistemológicos que dificultaram a pesquisa dos vínculos entre a produção literária brasileira e a hispano-americana do período entresséculos. No entanto, para o caso da crítica literária hispano-americana, tentarei traçar o problema com base em um texto da pesquisadora argentina Susana Zanetti,¹³¹ cujas reflexões permitem rastrear o caminho de um posicionamento crítico que compreende a literatura como sistema e, fundamentalmente, o modernismo hispano-americano como o movimento que estabelece, pela primeira vez no continente, uma literatura com características próprias e diferentes daquela produzida nas metrópoles europeias. Cabe mencionar que, dentro do movimento, Rubén Darío se erige como figura central e estruturante de uma tradição literária (especialmente poética) que, segundo a operação crítica que analisaremos, surgiria com ele. Como ponto de partida, tomemos a primeira parte do texto

¹³¹ ZANETTI, Susana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: PIZARRO, Ana (comp.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 489-534.

de Zanetti,¹³² não porque encontremos nele a origem da nossa proposta, mas porque suas reflexões são esclarecedoras para a formulação do nosso problema.

A crítica argentina¹³³ se propõe a estudar as formas de religação – conceito que ela usa com centralidade – entre os escritores que fizeram parte do modernismo, já que afirma:

Entre os possíveis fios condutores que conectam as linhas entre a literatura latino-americana e seu contexto, delineando-a no marco de outras experiências literárias e culturais, o exame dos fenômenos de religação é um dos mais produtivos: analisar os vínculos efetivos condensados de formas muito diversas ao longo da história, para além das fronteiras nacionais e dos próprios centros, atentando para um marco que privilegia certas metrópoles, certos textos e figuras, que operam como parâmetros globalizantes, como agentes de integração. Ao unir detalhes e estruturar encontros, leituras, correspondências – múltiplos laços, em suma –, o estudo da religação tenta contribuir para a resposta de como o amálgama que fundamenta a construção do objeto que chamamos de literatura latino-americana foi constituído e fortalecido. A articulação de um legado, o cruzamento de leituras ou a interiorização de modelos próprios supõe o suporte de um grão fino, um reverso da urdidura concretizado em conexões variadas, às vezes de vigor evidente, mas frequentemente de uma discrição que impõe um rastreamento cuidadoso.¹³⁴

¹³² Idem, *ibidem*.

¹³³ A referência a Zanetti importa também por sua trajetória como intelectual e professora de Literatura Latino-Americana nas Universidades Nacionais de Buenos Aires e de La Plata, na Argentina. Muitas propostas críticas que retomamos aqui têm origem no círculo intelectual em que ela atuou, como docente e orientadora.

¹³⁴ ZANETTI, op. cit., p. 15: “Entre los posibles hilos conductores para definir la literatura latinoamericana, perfilándola en el marco de otras experiencias literarias y culturales, el examen de los fenómenos de religación es uno de los productivos: analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un

Em seguida, a autora delimita o período histórico para, num segundo momento, refletir sobre os fenômenos de religação e os motivos pelos quais ela acredita ser importante estudar esse momento para uma análise da literatura latino-americana:

O tema do nosso trabalho será o fenômeno da religação entre 1880 e 1916, aproximadamente. Um período significativo dessa perspectiva, pois é difícil identificar processos literários muito separados ou claramente assíncronos, ou subordinar seu significado a um desenvolvimento social ou político maior. Um momento de convergência e de notável plenitude, em que manifestações literárias mais ou menos isoladas começam a ser superadas para organizar uma literatura com sistemas distintos e com variada intercomunicação em nível continental entre eles; um momento que aposta na recuperação e atualização de textos do passado – orais e escritos –, na reflexão historiográfica e crítica, visando também um intenso esforço de atualização com a literatura ocidental contemporânea, na qual busca conquistar seu próprio espaço. Foi também um período de gestação da autonomia do discurso literário e de um mercado moderno. Em geral, os vínculos entre textos e autores não dependem de circunstâncias alheias ao campo específico, embora sejam favorecidos por atividades típicas dos escritores desses anos – jornalismo, diplomacia etc. Os vínculos já não se apoiam em poucos nomes – Bello, Sarmiento – mas, sob as grandes figuras, agora bastante numerosas (Martí, Darío, Rodó, Silva, Ugarte etc.), produzem-se múltiplos contatos por meio de jornais e

entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración. Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencia – múltiples vínculos, en fin – el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo y fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana. La articulación de un legado, el cruce de lecturas o la interiorización de modelos propios supone el soporte de un grano menudo, un envés de la urdimbre concretado en religaciones variadas, a veces de patente vigor, pero con frecuencia de una discreción que impone el rastreo cuidadoso."

revistas, do envio mútuo de obras, de encontros em congressos, em redações, em cafés... Os estudiosos enfrentam sua experiência singular e nacional – mexicana, colombiana –, a partir de uma dimensão maior que os contém e que começa a reconhecer seus próprios modelos. Essa perspectiva é hispano-americana: os vínculos com o Brasil ainda são escassos e não há um sentimento de pertencimento comum com o Caribe não hispano-falante.¹³⁵

Destacamos da proposta de Zanetti duas palavras a partir das quais se costura o nosso problema: “escasso” e “sistema”. Entre uma e outra se trama o sentido que Susana Zanetti atribui ao adjetivo “escasso”, isso porque, para a autora, os vínculos entre a Hispano-América e o Brasil tiveram pouco peso na intervenção desse conjunto de relações e projetos em comum. Tal abordagem é herdeira de um pensamento particular sobre a literatura latino-americana e, especificamente, sobre o modernismo, no qual podemos identificar em Ángel Rama seu principal propulsor, como podemos perceber nas obras As

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 20: “El tema de nuestro trabajo serán los fenómenos de religación entre 1880 y 1916, aproximadamente. Período significativo desde esa óptica pues resulta difícil indicar en él procesos literarios muy separados o de neta asincronía, o supeditar su sentido a un desarrollo mayor, social o político. Momento de aglutinamiento y de que atiende a la recuperación y actualización de textos del pasado – orales y escritos –, a la reflexión historiográfica y crítica, apuntando además a un intenso esfuerzo de puesta al día con la literatura occidental contemporánea, en la que busca conquistar espacio propio. Momento también de gestación de la autonomía del discurso literario y de un mercado moderno. En general, los lazos entre textos y autores no dependen de circunstancias ajenas al campo específico, aunque los favorezcan actividades típicas del escritor de estos años – el periodismo, la diplomacia, etc. Los vínculos no descansan ya en unos pocos nombres – Bello, Sarmiento – sino que, por debajo de las grandes figuras, ahora bastante numerosas (Martí, Darío, Rodó, Silva, Ugarte, etc.) se producen múltiples contactos a través de diarios y revistas, del mutuo envío de obras, de reuniones en congresos, en redacciones, en los cafés... Los letrados encaran su experiencia singular, y nacional – mexicana, colombiana –, desde una dimensión mayor que las contiene y que empieza a reconocer modelos propios. Tal perspectiva es hispanoamericana: los vínculos con Brasil son aún escasos y no se presiente una pertenencia común con el Caribe no hispanohablante.”

*máscaras democráticas do modernismo*¹³⁶ e *Rubén Darío e o modernismo*.¹³⁷ Em todas elas, o crítico busca, por diversas vias e com base em objetos diferentes para cada caso, definir as características próprias daquilo que podemos chamar de literatura latino-americana e, ao mesmo tempo, a diferença entre essa literatura e a produção literária nas metrópoles. Assim, acreditamos ser importante avocar a sua definição de sistema literário:

Uma literatura é entendida aqui não como uma série de obras valiosas, mas como um sistema coerente com seu repertório de temas, formas, meios expressivos, vocabulários, inflexões linguísticas, com a existência real de um público consumidor ligado aos criadores, com um conjunto de escritores que atendem às necessidades desse público e que, portanto, dão conta dos grandes problemas literários e socioculturais.¹³⁸

Torna-se evidente, retomando os dois fragmentos de “Religación...”, que Zanetti remete à proposta de Rama, buscando, a partir dos fenômenos da religação, os laços afetivos pelos quais se articula um legado, e entendendo, como o crítico uruguaio, que a literatura latino-americana não é só um conjunto de obras. Pelo contrário, ela é o que seus autores tecem entre si. Vale a pena não perder de vista que, se Rama conceitua o sistema literário em um livro que dedica a Darío, é porque o autor entende que a estruturação desse sistema surge com os

¹³⁶ RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

¹³⁷ Idem. *Rubén Darío y el modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1987.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p. 11: “Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales.”

escritores do entresséculos, visto que são eles os fundadores não apenas de uma estética, mas também de uma autonomia literária. Por sua vez, Zanetti também reverbera essa interpretação ao citar outro ensaio do crítico uruguaio:

Os escritores da modernização devem ser reconhecidos como fundadores da autonomia literária latino-americana. Ao mesmo tempo em que surgiam as primeiras histórias das literaturas nacionais, vinculando o passado colonial aos anos de independência e estabelecendo fronteiras frequentemente artificiais com as literaturas dos países vizinhos, a intercomunicação e a integração ao quadro literário ocidental estabeleciam a novidade de um sistema literário latino-americano que, embora delineado de forma débil na época, ainda dependente de impulsos externos, só se desenvolveria nas décadas subsequentes.¹³⁹

Segundo Roxana Patiño, que analisa a postura de Rama e o caminho de sua operação crítica,¹⁴⁰ o crítico literário desenvolve em sua obra uma concepção de modernidade com base na qual aborda a literatura latino-americana:

Sua perspectiva “culturalista”, fortemente articulada com a teoria crítica, a história cultural, a sociologia, a antropologia, a teoria política, a filosofia e a estética de meados do século, absorveu e

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 36: “Debe reconocerse a los escritores de la modernización el rango de fundadores de la autonomía literaria latinoamericana. En el mismo tiempo en que surgen las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, la intercomunicación y la integración en el marco literario occidental, instauran la novedad de un sistema literario latinoamericano que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores.”

¹⁴⁰ PATIÑO, Roxana. Rubén Darío en dos escenas críticas de la modernidad: de Rama a Antelo. *Revista Landa*, v. 5, n. 1, p. 619-633, 2016. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177520>>. Acesso em 27 fev. 2025.

processou a teoria cultural contemporânea a uma distância igual do ecletismo e do reduccionismo. Como um bom hegeliano, ele encontrava contradições e buscava sínteses. Suas teorias de modernização, transculturação e tecnificação são variantes de uma busca que entroniza a questão da modernidade como pedra de toque dos diferentes objetos sobre os quais trabalha.¹⁴¹

De acordo com Patiño, essa postura crítica estabelece as bases para uma concepção política clara, tendo como herdeiros, entre os mais reconhecidos, Julio Ramos e Beatriz Sarlo. Seu posicionamento implica uma virada nos estudos sobre o modernismo, os quais, até o momento, focavam apenas questões estéticas. Para a autora, essa mudança deve ser compreendida no centro de alguns acontecimentos históricos, como a Revolução Cubana, que teriam como consequência a necessidade (política) de definir e entender a literatura latino-americana como parte dos processos históricos e culturais acontecidos no continente:

Para dismantelar esse cenário, Rama apela a todo o arsenal da teoria cultural moderna de meados do século XX. É evidente seu esforço – vindo da historiografia moderna – em direção ao contextualismo, ao *cronos* que busca estabelecer séries, contextos; em suma, ele busca encerrar o modernismo dentro dessa versão da modernidade e, acima de tudo, vê-lo como a matriz dentro da qual transformações e críticas são possíveis por meio da mediação de um sujeito letrado. Não há nada fora da crítica da modernidade. E não há nenhuma porque a voz crítica também

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 624: “Su perspectiva ‘culturalista’ fuertemente articulada con la teoría crítica, la historia cultural, la sociología, la antropología, la teoría política, la filosofía y la estética del medio siglo, fagocitaba y procesaba la teoría cultural contemporánea a igual distancia del eclecticismo y del reduccionismo. Como buen hegeliano encontraba contradicciones y buscaba síntesis. Sus teorías de la modernización, de la transculturación y de la tecnificación, son variantes de una búsqueda que entroniza la cuestión de la modernidad como piedra de toque de los distintos objetos que trabaja.”

não está fora dela. Na leitura ideológica de Rama, tudo leva a uma verdade, firmemente alicerçada na voz do homem culto que ele descreveu com tanta precisão em *A cidade letrada*, ensaio póstumo de 1984. Aquela voz de autoridade que guia o processo da modernidade como um palimpsesto do artista que constrói com seu discurso, num desenho cujo perímetro não deixa brechas para os “restos” que não alimentam aquele artefato.¹⁴²

Ora, no desenvolvimento de sua teoria sobre a modernidade e a modernização latino-americana, Rama coloca o modernismo como movimento estético a partir do qual começa a surgir tal sistema que, “gestado neste processo maior, tem a condição de se reexaminar articulado com a sociedade que gere as mudanças”.¹⁴³ Assim, a produção literária do modernismo, principalmente sua poesia, é entendida a partir de uma experiência da modernidade:

Mesmo em suas versões mais “opacas e distantes”, ela [a modernidade] começa a gerar para Rama a instância de “originalidade” em relação às referências metropolitanas. É assim que se resolve a relação centro-periferia na construção da modernidade literária autônoma, estrutura dilemática,

¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 625: “Para desmontar este escenario Rama apela a todo el arsenal de la moderna teoría cultural de mediados del siglo XX. Es evidente su esfuerzo – proveniente de la historiografía moderna – hacia el contextualismo, hacia el cronos que busca establecer las series, los contextos, en fin, busca cerrar el modernismo dentro de esta versión de la modernidad y, sobre todo, verlo como la matriz dentro de la cual es posible las transformaciones y la crítica a través de la mediación de un sujeto letrado. No hay un afuera de la crítica a la modernidad. Y no lo hay porque la voz crítica tampoco está fuera de ella. En la lectura ideológica de Rama todo conduce a una verdad, asentada fuertemente en la voz del letrado que con tanta precisión describió en *La ciudad letrada*, ensayo póstumo de 1984. Esa voz de autoridad que guía el proceso de la modernidad como un palimpsesto del artista que construye con su discurso, en un dibujo cuyo perímetro no deja resquicios para los ‘restos’ que no alimenten ese artefacto.”

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 626: “así gestado en ese proceso mayor, tiene la condición de reexaminarse a sí mismo articulado a la sociedad que gestiona los cambios.”

dicotômica, que também se transfere para a relação entre criação artística e estrutura socioeconômica do liberalismo finissecular.¹⁴⁴

Na leitura que Rama realiza do modernismo, também se opera uma crítica importante que diz respeito à instalação de Rubén Darío como figura central. No livro *Darío e o modernismo*, em que encontramos sua definição de sistema, Rama coloca Darío como pedra de toque para ler o movimento literário: “Se ele não é todo o modernismo, ele é sua bandeira mais marcante.”¹⁴⁵ Patiño aponta que, para Angel Rama, Rubén Darío funciona como a representação de uma síntese:

Rama coloca Darío como a “figura de síntese”, aquele que pode maximizar as operações mais lúcidas da modernidade com a qual se depara. Ele lista uma série de questões especificamente literárias que os modernistas tiveram que levar em conta, diferentemente dos românticos, mas destaca uma em particular que permite ao poeta modernista, em uma “época de intensas mudanças e, portanto, confusa e contraditória”, possuir uma consciência reflexiva e crítica não apenas da arte, mas também do que ele considera “a linha condutora do processo histórico”. Esta linha é o que para Rama leva o escritor – “seu” Darío – a “instalar-se plenamente na modernidade”.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 624: “Aún en sus versiones más ‘opacadas y lejanas’, comienza a generar para Rama la instancia de ‘originalidad’ respecto de los referentes metropolitanos. Esta es la forma en la que resuelve la relación centro-periferia en la construcción de la modernidad literaria autónoma, estructura dilemática, dicotómica, que se traslada también a la relación entre creación artística y estructura socioeconómica del liberalismo finissecular.”

¹⁴⁵ RAMA, op. cit., 1987, p. 85: “Si él no es todo el modernismo, es su más llamativa bandera.”

¹⁴⁶ PATIÑO, op. cit., p. 623: “Rama coloca a Darío como la ‘figura síntesis’, aquella que puede llevar al máximo las operaciones más lúcidas de la modernidad que enfrenta. Enumera una serie de cuestiones específicamente literarias que los modernistas debieron tener en cuenta a diferencia de los románticos, pero señala una en especial que le permite al poeta modernista, en una ‘época de intenso cambio y por lo mismo confusa y contradictoria’ poseer la conciencia reflexiva y crítica no solo del

Portanto, a figura de Darío, para Rama, se erige como articuladora dessa produção artística, considerada a origem da tradição latino-americana, sendo que tudo o que se segue é, de forma indefectível, herdeira da obra dariana: “Todo poeta atual, admire ou deteste Darío, sabe que a partir dele há uma continuidade criadora, o que pode ser chamado de tradição poética que, progressivamente, foi tornando-se independente da espanhola”.¹⁴⁷

Essa continuidade criadora é o que Zanetti¹⁴⁸ chamará mais tarde de articulação do legado. Nessa mesma perspectiva, Zanetti¹⁴⁹ continua a linha de pensamento do projeto dariano (que se constituiria a partir do desejo de reunir, apagando as fronteiras nacionais, os diferentes centros hispano-americanos, para transcender uma “colocação marginal compartilhada”), em torno da ideia de originalidade e diferenciação do modelo europeu, já presente na análise de Rama:

Tal projeto exige preencher sentimentos de vazio em relação à própria tradição: afirmar sua existência abre caminho para a possibilidade de renová-la, em grande parte se opondo a ela, trabalhando suas lacunas e suas deficiências. Mas como sustentar textos que buscam impor uma noção completamente nova de arte, de novos modos de percepção e novas maneiras de operar o pensamento, se o exercício de uma leitura do passado não oferece meios de desenhar linhagens, intertextualidades reverentes ou paródicas, se apenas nos permite praticar a referência ao arquivo do inútil? Às vezes, Darío assume uma

arte sino de lo que él considera ‘la línea rectora del proceso histórico’. Esta línea es la que para Rama lleva al escritor –‘su’ Darío – a ‘instalarse de lleno en la modernidad’.”

¹⁴⁷ RAMA, op. cit., 1987, p. 87.

¹⁴⁸ ZANETTI, op. cit.

¹⁴⁹ ZANETTI, Susana. Darío y el legado posible. In: _____ (org.). *Las cenizas de la huella: linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

atitude iconoclasta mais intransigente do que a dos movimentos de vanguarda, pois, diferentemente destes, não parece encontrar aquele pai forte para derrubar ou de quem derivar seu projeto. Não esqueçamos que Vallejo, talvez o mais duro nesse sentido, faz de Darío justamente o precursor de quem se distancia.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 33-34: *“Un proyecto tal reclama colmar sentimientos de vacío respecto de una tradición propia: afirmar su existencia abre paso a la posibilidad de renovarla, en buena medida oponiéndosele a ella, trabajando en sus blancos, en sus lagunas. ¿Pero cómo sostener textos que pretenden imponer una noción totalmente nueva del arte, de nuevos modos de percepción y de nuevos modos de operar del pensamiento, si el ejercicio de una lectura del pasado no ofrece modos de diseñar linajes, intertextualidades reverentes o paródicas, si solo permite practicar la remisión al archivo de lo inútil? Por momentos Darío asume una actitud iconoclasta más intransigente que las de las vanguardias, pues, a diferencia de éstas, no parece encontrar ese padre fuerte al cual derribar o a partir del cual derivar su proyecto. No olvidemos que Vallejo, quizás el más duro en este sentido, hace justamente de Darío ese precursor del cual se distancia.”* Ao longo desse artigo, Zanetti investiga os laços estreitos entre Rubén Darío e o cubano José Martí: *“Em 1893, naquele espaço da diáspora que Nova York era para tantos hispano-americanos, Martí abraçou emocionalmente aquele que chamava de filho. Um novo filho pródigo, rebelde diante do Mestre que havia pavimentado o caminho para sua renovação, tramando essa possível ilusão – mesmo em seu próprio ambiente cultural precário. Dele havia recebido lições de um novo estilo, nele havia sentido orgulho diante da missão do artista e do intelectual, assim como havia aprendido a suturar as deficiências afirmando-se no futuro americano. No rico curso da batalha dariana para impor sua estética, Martí pontua as vicissitudes dessa experiência, com um vigor que parece responder ao vazio do possível pai.”* No original: *“En 1893, en ese espacio de la diáspora que era Nueva York para tantos hispanoamericanos, Martí abrazaba emocionado a quien llamó su hijo. Nuevo hijo pródigo, rebelde, ante el Maestro que había abierto camino a su renovación, tramando esa ilusión posible – aun en el precario ámbito cultural propio. De él había recibido lecciones de un estilo nuevo, en él había palpado el orgullo ante la misión del artista y del intelectual, así como había aprendido a suturar las carencias afirmándose en el porvenir americano. En el rico derrotero de la batalla dariana por imponer su estética, Martí va puntuando los avatares de esa experiencia, con un vigor que parece dar respuesta al vacío del padre posible.”*

Articulando o fragmento anterior com as hipóteses que postula em “Religación...”,¹⁵¹ é possível observar que o interesse de Zanetti nos fenômenos da religação para indagar os modos pelos quais o modernismo emerge como movimento supõe uma bagagem crítica – reconhecível, por sua vez, na proposta de Rama – na qual termos como “rede”, “irmandade”, “legado” e “filiação” articulam os conceitos de tradição e influência literária, sobre os quais se alicerça crítica e politicamente a ideia de sistema literário latino-americano. Para a autora, a emergência de tal sistema, ao ser localizada junto ao problema da modernidade e das operações realizadas pelos modernistas, especialmente Darío, restringe-se no círculo de uma fronteira linguística. É por isso que o raio das projeções darianas se fecha quando a autora afirma que “é na Hispanoamérica que seu legado se coloca em jogo”,¹⁵² ao mesmo tempo em que, na sua busca, a crítica argentina foca justamente no tecido de vínculos legíveis e ponderáveis, apenas na função de retroalimentação desse sistema literário. Para ela, o resultado de tal indagação é que os vínculos estabelecidos com o Brasil e o Caribe não hispano-falante seriam escassos.

A despeito de João do Rio não ser mencionado pela crítica como um dos escritores que teve contato com a obra de Rubén Darío, há alguns textos que evidenciam um vínculo entre o escritor nicaraguense e autores brasileiros do entresséculos. No contexto brasileiro, Antonio Arnoni Prado¹⁵³ afirma que Darío foi um dos escritores mais influentes na esfera cultural fluminense. Para tal afirmação, o crítico se baseia na análise de dois livros de Elysio de Carvalho, autor carioca e amigo de João do Rio: o primeiro, *Rubén Darío* (1906), cujo teor é um elogio ao

¹⁵¹ Idem, op. cit., 1995.

¹⁵² Idem, ibidem, p. 35: “es en Hispanoamérica donde se juega su legado”.

¹⁵³ PRADO, Antonio Arnoni. *Nacionalismo literário e cosmopolitismo*. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura, cultura*. Campinas: UNICAMP, 1993. v. 2.

poeta e uma descrição das suas obras, e o segundo, *Five O’Clock* (1909), seu livro mais conhecido.

Outro crítico que faz referência ao autor nicaraguense é Juan Manuel Fernández,¹⁵⁴ que explora a figura de Darío como agente religador, a partir das suas viagens ao Brasil e dos escritos produzidos com base nelas. Rubén Darío visita o Brasil em duas ocasiões: a primeira em 1906, quando assiste, como secretário da delegação da Nicarágua, à Terceira Conferência Panamericana no Rio de Janeiro, e a segunda em 1912, em um *tour* publicitário das revistas *Mundial* e *Elegancias*.¹⁵⁵ Retomemos dois fragmentos das notas escritas por Darío sobre a cultura brasileira. O primeiro é de 1911:

Fiz algumas pesquisas sobre o mundo mental brasileiro e percebi que a afirmação de García Merou de que a produção intelectual do Brasil era superior à de todas as nossas repúblicas hispano-americanas juntas não era um exagero. Serei mais explícito. Temos indivíduos poderosos e extraordinários que podem ser comparados em qualquer lugar do mundo; mas a grande república lusófona tem uma literatura, uma tradição literária e uma certa disciplina homogênea [...]. Isso significa que a espontaneidade dos próprios impulsos foi combinada com uma ordem cultural que se deve, sem dúvida, apenas ao império, e que os perigos de uma democracia recente não a afetaram em nada. Pelo contrário, a república manteve seu prestígio principalmente por meio dos esforços de uma aristocracia intelectual. A Academia do Rio tem pensadores e escritores dificilmente superados na Europa.¹⁵⁶

¹⁵⁴ FERNÁNDEZ, Juan Manuel. Rubén Darío, una obnubilación brasílica. *Revista Caracol*, n. 3, p. 102-133, 2013. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/caracol/>>. Acesso em 27 fev. 2025.

¹⁵⁵ Trata-se de duas revistas hispano-americanas ilustradas, publicadas em Paris e editadas entre 1911 e 1914.

¹⁵⁶ DARÍO apud FERNÁNDEZ, op. cit., p 120: “Investigué algo del mundo mental brasileño, y me di cuenta de que no era exagerada la afirmación de García Merou que juzgara superior la producción intelectual del Brasil a la de todas

Observemos que Darío se posiciona no plural (“nós”), diferenciando-se por meio da unidade linguística “eles”, tal como afirma Zanetti.¹⁵⁷ Contudo, em outro fragmento, as fronteiras entre “nós” e “eles” se apagam devido a uma preocupação por um espaço discursivo que é atravessado, para o autor, por algumas questões em comum. Embora ele continue marcando diferenças e reproduzindo um olhar exotizante da natureza brasileira, pede para o Brasil um poeta que escreva como Edgar Allan Poe e Walt Whitman. Desse modo, o escritor nicaraguense exige uma escrita que, também, da mesma forma que ele, faça uso de uma biblioteca que mobilize as fronteiras geográficas, incluindo as linguísticas, para traçar um mapa em comum.¹⁵⁸

nuestras repúblicas hispanoamericanas juntas. Seré más explícito. Nosotros contamos con señaladas poderosas individualidades que pueden tener su parangón en cualquier parte del mundo; pero la gran república de lengua portuguesa cuenta con una literatura, con una tradición literaria, y con una cierta homogénea disciplina [...]. Es esto decir que a la espontaneidad de los propios impulsos se han unido un orden de cultura que no se debe, indudablemente, más que al imperio, y que los peligros de una reciente democracia no han tocado en nada. Por el contrario: la república allí se ha sostenido con prestigio principalmente por los esfuerzos de una aristocracia intelectual. La academia de Río, cuenta con pensadores y escritores escasamente superados en Europa.”

¹⁵⁷ ZANETTI, op. cit., 1995.

¹⁵⁸ No mesmo artigo, Fernández acrescenta: “A selva é representada por Rubén Darío como uma composição poética divina, uma realização poética total, encantadora, que seria o produto de um gênero sobrenatural que ele chama de ‘fantasia natural’ [...] e que gera sonhos, maravilhas e alegria de espírito por meio de formas inusitadas e panoramas espetaculares. É o espaço de referência e fertilização de artes como a pintura, a escultura, a arquitetura e a literatura. Quanto à literatura, na crônica ‘Tijuca’ ele convoca um poeta que corresponda ao ‘encantamento’ produzido por esse ‘natural fantástico’ das florestas; configura este poeta como um intérprete (um mediador, ou um decifrador) que deve perseguir e descobrir novas formas, o encontro da sensibilidade moderna e a multiplicidade surpreendente da vida latino-americana.” No original: “La selva es representada por Rubén Darío como una composición poética divina, una realización poética total, encantadora, que sería producto de un género sobrenatural que denomina ‘fantástico natural’ [...] y que es generadora de ensueño, asombro y gozo de espíritu a través de formas inusitadas y

A leitura de Fernández resulta interessante, pois, de certa forma, inverte os termos da influência, ou seja, aqueles que definiram a relação entre Darío e Elysio de Carvalho, e já não fala de continuidade, mas de “tradução”, para refletir sobre a escrita de Darío:

Seguindo Araripe Júnior, o Estilo Tropical ou “naturalismo brasileiro” que Rubén Darío traduz criticamente é aquele que poderia apreender a objetificação do homem “envenenado pelo ambiente”, que, intoxicado pelos vapores, imagina delirante, deliciosa e insensatamente que tem atenção intermitente e hábitos irregulares, além de sentidos abertos aos estímulos do entorno.¹⁵⁹

Esses apontamentos resultam de grande utilidade para destacar, por um lado, a presença de um vínculo entre Darío e o Brasil e, por outro, erodir a figura do escritor nicaraguense fortemente centrado na Hispano-América; porém, não é suficiente para abordar o tipo de proximidade que João do Rio estabelece com Darío. No entanto, o contato observado entre *Portugal d’agora* e *Espanha contemporânea* exige um pensamento externo à lógica do sistema explanado anteriormente, já que essa relação emerge por meio do dispositivo da cópia. João do Rio copia o modo de estruturar o percurso da viagem, falando a

panoramas espectaculares. Es el espacio de referencia y fecundación de las artes como la pintura, la escultura, la arquitectura y la literatura. En cuanto a la literatura, en la crónica ‘Tijuca’ reclama un poeta que corresponda al ‘encantamiento’ producido por este ‘fantástico natural’ de las florestas; configura a este poeta como un intérprete (un mediador, o un descifrador) que debe perseguir y descubrir nuevas formas, el encuentro de la sensibilidad moderna y la asombrosa multiplicidad de lo vivo latinoamericano” (FERNÁNDEZ, op. cit., p. 107).

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 110: “Siguiendo a Araripe Júnior, el Estilo tropical o ‘naturalismo brasileño’ que traduce críticamente Rubén Darío es aquel que podría aprehender la objetivación del hombre que está ‘envenenado por el ambiente’, que, embriagado por los vapores, delira e imagina deliciosa e insensatamente, que tiene atención intermitente y hábitos irregulares, además de los sentidos abiertos a los estímulos circundantes.”

respeito de duas cidades e daquilo que decide destacar de cada uma delas; copia o interesse por (re)estabelecer uma linhagem latina e uma atitude discursiva enquanto escritor-viajante.

Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”¹⁶⁰ e em “Eça, autor de *Madame Bovary*”,¹⁶¹ reflete sobre o lugar do escritor latino-americano. A esse respeito, João Camilo Penna¹⁶² aponta que o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” é o que dá o pontapé inicial para uma série de outros ensaios do autor, nos quais se desenha o programa crítico que Penna apresenta como formação do sujeito colonial.¹⁶³ Dito de outro modo, esse ensaio deve ser

¹⁶⁰ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____, op. cit., p. 57-76.

¹⁶¹ Idem. Eça, autor de *Madame Bovary*. In: Idem, ibidem, p. 35-56.

¹⁶² PENNA, João Camilo. Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 71-84, 2023: “Situado literalmente entre três línguas, países e culturas, escrito em 1969, foi lido em francês em uma conferência na Universidade de Montreal, em 1971, traduzido e publicado no mesmo ano em inglês, quando Silviano lecionava em SUNY, Buffalo, nos Estados Unidos, e afinal retraduzido para o português, em 1978, e incluído em *Uma literatura nos trópicos*, após o seu retorno definitivo para o Brasil em 1974. A analogia com a cena inicial de que partimos, o simpósio de Viveiros de Castro em Manchester, é evidente: trata-se sempre do périplo do intelectual brasileiro ou latino-americano pela metrópole. Simétrico inverso da viagem de captura da empresa colonial, em sua fase de acumulação primitiva, e seu antídoto etnográfico: a viagem de formação que configura a *Bildung* do intelectual cosmopolita ‘rico’, qualificará adiante Silviano: Henry James, T. S. Eliot, Murilo Mendes, elencados em ‘Por que e para que viajam os europeus?’. Mas a lista é imensa, e contém praticamente o ciclo inteiro dos ‘demiurgos do Brasil’, na expressão de Francisco de Oliveira: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, isto é: o cerne das narrativas brasileiras de formação, na viagem em que o intelectual brasileiro, ‘desterrado em sua própria terra’, como diria Sérgio Buarque de Holanda, tenta, impossivelmente, pôr termo ao seu exílio.”

¹⁶³ Do qual fazem parte os textos “Apesar de dependente, universal” e “Uma ferroada no peito do pé” (ou o chamado “Texto da semente”), incluídos em *Vale quanto pesa* (1982); “Por que e para que viaja o europeu?”, de *Nas malhas da letra* (1989); “Atração do mundo – políticas de globalização e de

compreendido, para além da nossa finalidade crítica, como um arquiteyto ou um texto matriz de uma das derivas críticas desenvolvidas por Silviano Santiago ao longo de sua obra ensaística. Dessa forma, os dois ensaios de Santiago mencionados se complementam, já que o primeiro resultaria como arquiteyto da linha de pensamento mencionada: o crítico afirma que a cópia foi a forma como a relação entre América Latina e Europa se estabeleceu, e sua análise gira em torno dos efeitos da cópia nesse vínculo. Santiago aponta, por um lado, o modo como, a partir da colonização europeia, os povos indígenas copiaram os gestos dos colonizadores e, por outro, como, por trás dessa repetição, subjaz um resguardo e, portanto, uma sobrevivência do próprio:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.¹⁶⁴

O ensaísta considera a cópia como uma via na qual se coloca na posição do contra e, na medida em que o seu pensamento se desenvolve ao longo do texto, será tratado como um escrever contra: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”.¹⁶⁵ Num segundo momento do ensaio, a cópia é

identidade na moderna cultura brasileira” e “O cosmopolitismo do pobre”, na coletânea de mesmo nome (2004); “Destinos de uma carta” e “A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos” em *Ora (direis) puxar conversa* (2006).

¹⁶⁴ SANTIAGO, op. cit., p. 18.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 19.

analisada em relação à produção cultural latino-americana, e a reflexão emerge por meio da enunciação de uma série de interrogações:

Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura do seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença?¹⁶⁶

A partir dessas perguntas, Santiago retoma o posicionamento proposto por Foucault, utilizado na epígrafe do ensaio: “Antes de mais nada, tarefas negativas. É preciso se libertar de todo um jogo de noções que estão ligadas ao postulado de continuidade [...]. Como a noção de influência, que dá suporte – antes mágico que substancial – aos fatos de transmissão e comunicação.”¹⁶⁷ Parafraseando o filósofo francês, Santiago afirma que “é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências”.¹⁶⁸ O crítico propõe uma saída dessa forma de indagação literária:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados, abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁷ FOUCAULT apud SANTIAGO, op. cit., p. 9.

¹⁶⁸ SANTIAGO, op. cit., p. 19.

qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença.¹⁶⁹

E, mais adiante, resolve:

Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição técnica que o mesmo escritor cria no seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível.¹⁷⁰

Silviano Santiago toma o exemplo de “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, de Jorge Luis Borges,¹⁷¹ para pensar as relações entre o primeiro e o segundo texto; assim, “o texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o texto primeiro”.¹⁷² E, com base na leitura do conto do escritor argentino, estabelece:

O projeto de Pierre Menard recusa, portanto, a liberdade total na criação, poder que é tradicionalmente delegado ao artista, elemento que estabelece a identidade e a diferença na cultura neocolonialista ocidental. A liberdade, em Menard, é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole. A presença de Menard – diferença, escrita, originalidade – instala-se na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta.¹⁷³

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 21.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 23.

¹⁷¹ BORGES, op. cit., 2005.

¹⁷² SANTIAGO, op. cit., p. 22.

¹⁷³ Idem, *ibidem*, p. 26-27.

A análise da operação efetuada por Silviano Santiago em Pierre Menard continua, e desenvolve, seu peso crítico em “Eça, autor de *Madame Bovary*”.¹⁷⁴ Nesse ensaio, Santiago toma como exemplo a relação de cópia, ficcionalizada no conto de Borges, para analisar a relação existente entre *O primo Basílio*¹⁷⁵ e *Madame Bovary*,¹⁷⁶ exaltando suas semelhanças e, principalmente, suas diferenças. Seguindo suas pegadas, João Camilo Penna¹⁷⁷ explica como a ideia de diferença implica, para Santiago, o conceito de suplemento: o texto segundo não apenas se revela contra o texto primeiro, mas também o suplementa, isto é, adiciona elementos inexistentes no primeiro. É justamente dessa forma que Santiago lê aspectos no conjunto de ambas as obras, ressaltando aquelas questões que surgem na escrita de Eça de Queiroz, impossíveis de acontecer na narrativa de Flaubert.

Silviano Santiago se aproxima, e ao mesmo tempo se distancia, dos postulados de Ángel Rama.¹⁷⁸ Por diferentes perspectivas, compartilham uma mesma ansiedade, a saber, ambas as posturas procuram definir aquilo que diferencia o discurso literário latino-americano do europeu. No entanto, o desenvolvimento crítico e teórico pelo qual procuram uma definição do latino-americano os leva a trilhar caminhos diferentes e, conseqüentemente, obter resultados também diferentes.

Rama¹⁷⁹ organiza sua concepção sobre o sistema literário de acordo com o valor da originalidade, ou seja, aquilo que é original, próprio e distintivo é o que instaura uma tradição e um legado segundo o qual alguns escritores e obras se

¹⁷⁴ Idem, op. cit.

¹⁷⁵ QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹⁷⁶ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

¹⁷⁷ PENNA, op. cit.

¹⁷⁸ RAMA, op. cit., 1987.

¹⁷⁹ Idem, ibidem.

articulam. Contrário a essa perspectiva, Santiago,¹⁸⁰ com base na ideia da cópia, reivindica, de certa forma, uma relação entre texto primeiro e texto segundo, pois, ao valer-se do exemplo do já canônico conto de Borges, o crítico brasileiro evidencia que, embora se escreva o mesmo, a equivalência absoluta seria impossível, de modo que se inscreve uma diferença (entendida como suplemento) que distingue um texto de outro. Assim, ao utilizar uma ideia de discurso (que inclui a literatura, embora não se encerre com ela, para pensar o senso de latino-americanidade), está mais interessado nas particularidades de uma relação um a um (texto primeiro e texto segundo), evitando o risco de pensar numa articulação maior, como implica a concepção de sistema, pois ela, irremediavelmente, acarreta uma estruturação em relação a um centro e suas periferias. Ao dar importância ao texto segundo, a operação crítica desarma uma relação de dívida entre centro e periferia e, ao mesmo tempo, valoriza esse bovarismo, compreendido nas reflexões de Sevcenko¹⁸¹ como falta de originalidade em alguns escritores brasileiros.

Escolher o texto de Santiago¹⁸² e a proposta crítica de Zanetti,¹⁸³ a partir da qual foi possível recuar até Ángel Rama¹⁸⁴ e, ainda, a Antonio Candido,¹⁸⁵ não supõe classificar a última como alinhada ou tributária do método universitário que Santiago critica. Na contramão desse posicionamento, e conforme Patiño¹⁸⁶ aponta ao se referir a Rama, tal linha de pensamento está longe de ler a literatura latino-americana como simples herdeira do texto original europeu; o esforço radica na possibilidade de

¹⁸⁰ SANTIAGO, op. cit.

¹⁸¹ SEVCENKO, op. cit.

¹⁸² SANTIAGO, op. cit.

¹⁸³ ZANETTI, op. cit., 1995.

¹⁸⁴ RAMA, op. cit., 1987.

¹⁸⁵ CANDIDO, op. cit.

¹⁸⁶ PATIÑO, op. cit.

definição, na busca das suas particularidades e especificidades, procurando elucidar os modos pelos quais se estrutura.

A escrita de João do Rio enquanto cópia e, mais ainda, enquanto cópia de um escritor hispano-americano, especificamente de Rubén Darío, exige outro tipo de aproximação crítica: aquela que permita ler o consumo da obra dariana, contemplando e ponderando tudo aquilo que a diferencia dela, ao mesmo tempo em que evidencia seu desinteresse por formar sistema com o escritor nicaraguense. Buscar aí, onde se desestabiliza um vínculo de dívida com Darío, porque a dívida estabelecida nunca é saldada em termos de influência/tradição/continuidade. Desse modo, o cronista carioca, ao esquecer o nome de Darío e não prestar contas à tradição hispano-americana, fica em dívida e recolhe o crédito de ser um escritor brasileiro que, pela primeira vez, escreve um livro sobre Portugal.

Cabe lembrar que as semelhanças entre *Portugal d'agora* e *Espanha contemporânea*, junto à presença do livro de Darío na biblioteca pessoal de João do Rio, compõem um elemento estranho na trajetória do escritor carioca e na escrita da viagem a Portugal. Entre esses dois livros existem muitos vínculos possíveis que aproximam a literatura brasileira da hispano-americana, especialmente aquela produzida na Argentina, vínculos que falam da religação, da busca por uma linhagem latina, da pergunta pela especificidade da literatura latino-americana.

Contudo, não podemos perder de vista que ambos demonstram, até certo ponto, que a cópia se constitui como um gesto de produção, enquanto o que se tenta copiar é um modo de ordenar a modernidade: copia-se um olhar sobre a Europa, uma intenção de vincular culturalmente a América Latina aos países ibéricos; imita-se, também, um tipo de viajante e, conseqüentemente, imita-se a escolha de um percurso. Dito de outro modo, o gesto da cópia de *Portugal d'agora* em relação a

Espanha contemporânea, em suas evidentes semelhanças, instaura um ponto de transbordamento da ideia de tradição literária, dos vínculos possíveis entre Argentina e Brasil e, finalmente, das continuidades literárias.

Espanha via Portugal

“No mar”

Tanto as crônicas de *Espanha contemporânea* como as que compõem *Portugal d’agora* foram produzidas, em um primeiro momento, com o objetivo de serem publicadas na imprensa periódica: *La Nación*, de Buenos Aires, e *A Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, respectivamente. Não podemos deixar de apontar que tal inscrição na produção jornalística revela a importância do vínculo entre o jornalismo e a literatura no período entresséculos. A crônica se configura como um espaço no qual o escritor se distancia, cautelosamente, da escrita mercantil do jornalismo e, ao mesmo tempo, dos aparatos exclusivos, e tradicionais, da República das Letras, estabelecendo, assim, um lugar próprio de enunciação.

Conforme aponta Susana Zanetti¹⁸⁷ ao falar sobre *Espanha contemporânea*, a publicação em formato de livro implica uma intenção discursiva muito mais orientada para o gênero ensaístico do que para a crônica. Se pensarmos, junto às reflexões de Julio Ramos,¹⁸⁸ que a função da crônica latino-americana do entresséculos é a de representar e reorganizar um novo espaço urbano altamente transformado, o destino para o qual se dirigem cada um dos autores (ou seja, Espanha e Portugal) ganha uma maior singularidade.

No final do século XIX, tanto Espanha quanto Portugal representam a margem da Europa, pois ambas as nações eram

¹⁸⁷ ZANETTI, Susana. *España contemporánea* de Rubén Darío: entre la crónica y el ensayo. In: ARELLANO, J. E. (comp.). *Repertorio dariano 2013-2014*: anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico. Manágua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2014, p. 146-168.

¹⁸⁸ RAMOS, op. cit.

impérios antigos em decadência. Por um lado, não podemos esquecer que o Império espanhol perde, em 1898, Cuba para os norte-americanos; por outro lado, a Monarquia portuguesa se encontrava num processo de contínuo desgaste, haja vista a sua incapacidade para a manutenção do poder imperial, cedendo-o para outras potências, como a Inglaterra. Assim, Espanha e Portugal são percebidos como provas que contradizem o progresso implícito no processo modernizador e, consequentemente, no discurso positivista que o sustenta ideologicamente. Contudo, além de considerar algumas das condições históricas de produção de ambos os volumes, é importante refletir sobre o tipo de figurações culturais que estabelecem João do Rio e Rubén Darío em relação ao lugar para o qual viajam e, ao mesmo tempo, em relação a si mesmos enquanto viajantes.

Um aspecto interessante para se considerar, comparativamente, esses relatos de viagem são os diferentes modos pelos quais os sujeitos da enunciação elaboram, em seus textos, uma autoidentificação como cosmopolitas. No caso de *Espanha contemporânea*, o escritor faz referência à vida a bordo, centrando-se em duas cenas paradigmáticas: a primeira, o encontro com um presidiário italiano que retorna a seu país para o julgamento do seu crime; a segunda, a lembrança de um naufrago norte-americano conhecido em uma viagem prévia. Percebemos, então, que Darío é capaz de reorganizar a experiência vivida no barco e de se apropriar daquilo que essa vida lhe oferece para, depois, montar discursivamente a trilha simbólica em direção à Espanha. O autor afirma explicitamente em “No mar”:

É isso que penso ao começar uma existência monótona a bordo, que aqueles que já cruzaram o oceano sabem bem. Não lhe darei a classificação de Sterne; Mas para um homem de arte, há algo de “sentimental” em cada jornada. Instantâneos também são tirados

à medida que os minutos passam, pois há um pequeno mundo humano em movimento sempre que duas pessoas se encontram. A máquina social em miniatura; um bom laboratório de psicologia; exemplares balzaquianos, se preferir, enquanto você move seus olhos de um ponto a outro no círculo em que você realiza a troca obrigatória de conversa. Podia-se observar uma redução da grande capital do Prata, uma Buenos Aires de vitrine: banqueiros, comerciantes, artistas, jornalistas, médicos, advogados, comediantes e dançarinos; e em todos a mesma representação que na vida cívica; os círculos, as “afinidades eletivas”, as simpatias; e uma poliglotsia que obriga você a mergulhar em todas as línguas vivas, mesmo que você corra o risco de matá-las. Naturalmente, a música italiana prevalece. Depois do anoitecer, lá estamos nós em volta de uma mesa, um argentino, um italiano, um suíço, um venezuelano, um belga, um francês, um centro-americano, um oriental, um espanhol...; não há dúvida de que viemos de Buenos Aires.¹⁸⁹

Observando sem perturbações a “máquina social em miniatura”, materializada no transatlântico em que se encontra “um lindo laboratório de psicologia em que se faz obrigatório o

¹⁸⁹ DARÍO, op. cit., p. 11. “*Así pienso en tanto se inicia a bordo una existencia de monotonía que conocéis bien los que habéis cruzado el Océano. No os haré la clasificación de Sterne; pero, para un hombre de arte, en todo viaje hay algo de ‘sentimental’. Las instantáneas se toman también al paso de los minutos, ya que hay un pequeño mundo humano en movimiento, en todo lugar en donde se reúnen dos personas. La máquina social en miniatura; un lindo laboratorio de psicología; ejemplares balzacianos si gustáis, al mover vuestros ojos de un punto a otro del círculo en que hacéis el obligatorio comercio de la conversación. Una reducción de la gran capital del Plata podría observarse, un Buenos Aires para escaparate: banqueros, comerciantes, artistas, periodistas, médicos, abogados, cómicos y bailarinas; y en todos la misma representación que en la vida ciudadana; los círculos, las ‘afinidades electivas’, las simpatías; y una poliglocia que os obliga a entraros por todas las lenguas vivas, así corráis el riesgo de matarlas. Impera, naturalmente, la música del italiano. Después del crepúsculo, he ahí que estamos alrededor de una mesa, un argentino, un italiano, un suizo, un venezolano, un belga, un francés, un centroamericano, un oriental, un español...; no hay duda de que venimos de Buenos Aires.*”

comércio da conversação”, Darío se autografa como um “cosmopolita extremo”.

Conforme o define Graciela Montaldo:¹⁹⁰

Ser cosmopolita significava ser versátil, ser uma espécie de interlocutor absoluto, poder se comunicar com todos (com os iguais, com os diferentes, com os saberes particularizados e especializados, mas também com a doxa) a partir de um espaço de enunciação que pretendia abarcar tudo e que se constituía como um lugar de poder. Darío foi um cosmopolita extremo.¹⁹¹

Ou seja, o cosmopolita seria aquele suficientemente hábil para estabelecer um diálogo com todos em qualquer situação. Darío é alguém altamente competente para adentrar neste tipo de comércio simbólico e, ainda, conversar com aqueles que viajam na terceira classe, como na sua conversa com o prisioneiro italiano, o que lhe permite encenar uma proximidade de etnógrafo para estabelecer uma relação com o outro. Fazendo uso das suas habilidades comunicativas, Darío consegue, na crônica “No mar”, que o italiano, primeiro indivíduo que focaliza no seu relato, compartilhe com ele os motivos do seu retorno à Itália e as minúcias de sua acusação, desvendando um crime por causas materiais:

E eu não sei como cheguei a pensar naquele indivíduo. Qual? Eu vou contar. Há entre os passageiros da terceira classe, naquela multidão de homens que se aglomera como um horrível favo de mel, na proa do navio, um prisioneiro. É um criminoso italiano que, devido à extradição, está a caminho de cumprir uma pena

¹⁹⁰ MONTALDO, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Rosario: Adriana Hidalgo, 2013, p. 12.

¹⁹¹ “Ser cosmopolita significaba ser versátil, ser una suerte de interlocutor absoluto, poder comunicarse con todos (con los iguales, con los diferentes, con los saberes particularizados y especializados pero también con la doxa) desde un espacio de enunciación que quería abarcarlo todo y que se constituía como lugar de poder. Darío fue un cosmopolita extremo.”

de 21 anos de prisão imposta a ele por assassinato. Ele conseguiu escapar das autoridades italianas e viveu em Buenos Aires por cinco anos, levando uma vida aparentemente honrosa. Alguém o descobriu incógnito, e a legação italiana pediu que o prisioneiro fosse entregue a eles. O tratado foi cumprido e o assassino vai hoje ser acorrentado em sua terra natal. Eu o vi mal-humorado, antissocial; seu rosto, uma ilustração de um livro de Lombroso. Evita o contato, evita o olhar e, na multidão de seus companheiros de viagem, anda livre e solto. Estamos em alto mar; um incêndio, um acidente, um naufrágio pode acontecer, e esse prisioneiro tem o mesmo direito que qualquer um de nós de salvar sua existência. É a lógica do marinheiro, e é linda. Hoje entrei no ambiente infecto daquele rebanho humano que exigiria fumigação. Era hora da soneca. Alguns dormiam nos corredores ou sob o sol forte, alguns jogavam cartas ou loteria em círculos e grupos. Isolado por vontade própria, o condenado, próximo à beira, olhava para o mar. Usando de diplomacia especial consegui iniciar uma conversa com ele; e em poucos instantes aquele rosto áspero ganha vida, fica animado. Não, ele não é culpado; matou em legítima defesa; ele não tentará escapar; ele vai para a Itália feliz, porque o caso será reaberto e então veremos como sua inocência irá transparecer. Os olhos convencem, a palavra sai fácil, o gesto parafraseia a palavra. Italiano e assassino, eu acho: amor certamente está envolvido. Mas não; é uma vil questão de interesses, uma miserável questão de *quattrini*. E então eu realmente sinto que esse homem é culpado, tristemente culpado. Não foi a bela vingança de quem mata porque sua amante foi roubada ou sua esposa foi traída, ou sua filha ou irmã foi contaminada; é o desgosto pelo crime que triplica sua infâmia.¹⁹²

¹⁹² DARÍO, op. cit., p. 15: “Y no sé cómo, vengo a pensar en ese individuo. ¿Cuál? Voy a deciros. Hay allá entre los pasajeros de tercera clase, en ese montón de hombres que se aglomera como en un horrible panal, en la proa del barco, un prisionero. Es un criminal italiano que camina, por obra de la extradición, a cumplir con la condena de veintitún años de presidio que ha caído sobre él a causa de un asesinato. Logró escapar a las Autoridades de Italia y vivió en Buenos Aires cinco años de honrada vida, a lo que parece. Alguien le descubrió en su incógnito, y la legación italiana pidió le fuera

A causa decepçiona o escritor nicaraguense, já que, inicialmente, ele havia idealizado o personagem, considerando-o um inocente, pois, na sua idealização, o crime teria causas sentimentais, uma espécie de *vendetta*. Assim, a decepção, que por sua vez é também uma pose diante dos leitores, põe em questão, por meio desse caso, o estereótipo do espírito italiano, alicerçado na paixão. Entretanto, interessa aqui sublinhar que o gesto permite reforçar a identidade narcísica de um eu centrado na valoração estética das paixões em detrimento do mundo material, elemento-chave no espiritualismo contemporâneo, encarnado em Darío e que ele mesmo propaga.¹⁹³

entregado el reo; el tratado tuvo cumplimiento y el asesino va hoy a que le pongan la cadena en su patria. Le he visto hosco, zahareño; su cara, una ilustración de un libro de Lombroso. Esquiva el trato, rehúye la mirada, y en la muchedumbre de sus compañeros de viaje, va libre y suelto. Estamos en alta mar; un incendio, un choque, un naufragio, podrían ocurrir, y ese presidiario tiene igual derecho que cualquiera de nosotros para salvar su existencia. Es la lógica del marino, y es hermosa. Hoy penetré en el ambiente infecto de ese rebaño humano que exigiría la fumigación. Era la hora de la siesta. Quienes dormían en los pasadizos o a pleno sol, quienes en círculos y grupos jugaban a las cartas, o a la lotería. Aislado por su voluntad, el condenado, cerca de la borda, miraba al mar. Procurando una especial diplomacia logré entrar en conversación con él; y a los pocos momentos ese rostro rudo se aviva, se excita. No, él no es culpable; ha matado en defensa propia; él no procurará evadirse; va a Italia contento, porque ya se volverá a abrir la causa y entonces se verá cómo va a brillar su inocencia. Los ojos convencidos, la palabra sale fácil, el gesto atornilla la palabra. Italiano y asesino, pienso yo: el amor de seguro anda por medio. Pero no; se trata de un vil asunto de intereses, de una miserable cuestión de quattrini. Y entonces siento en verdad que ese hombre es culpable, tristemente culpable. No ha sido la bella vendetta del que mata porque le roban la querida o le burlan con la esposa, o le manchan la hija o la hermana; es el asco del crimen que triplica su infamia."

¹⁹³ Essa imagem da corrupção de certos valores espirituais próprios da latinidade – conforme a concepção que consolida o ensaio *Ariel* (1901), de José E. Rodó – dialoga com o modo como Darío representa o segundo passageiro, evocado pela lembrança de outra viagem, de Cuba para Santander, na Espanha. Naquela ocasião, o transatlântico encontrara um naufrago estadunidense, que se negara a ser resgatado. No presente da narrativa, revivendo a lembrança na “solidão oceânica” desse mar, que é como um “ondulado deserto”, Darío evoca o naufrago como “o Colombo *yankee* que vai

Enquanto o escritor nicaraguense ostenta seu cosmopolitismo extremo, pela flexibilidade com que transita entre os diversos polos sociais do barco, João do Rio, por sua vez, evidencia, nas páginas iniciais de *Portugal d'agora*, a falta das competências próprias de um homem cosmopolita, manifestando sua preocupação, e interesse, por ser um “homem que viaja”, categoria que define como “a função natural do homem cosmopolita civilizado e superior”.¹⁹⁴ Considerando que essa seria sua primeira viagem para fora do Brasil, sua partida para Portugal se constitui como uma viagem de iniciação, porém já escrita – em parte – no jornal.

A primeira crônica do livro – cujo título, “No mar”, repete literalmente o título da crônica com que Darío abre *Espanha contemporânea* – gira em torno da figura do escritor e dos sofrimentos pelos quais passou até conseguir subir em um transatlântico: “O homem que não viaja é um desprezado, um desclassificado”.¹⁹⁵ Vemos em seguida que, segundo João do Rio, viajar se tornou uma atividade necessária para o homem moderno: “como resistir à corrente colossal? Como não ser do século e não desejar viajar, ver o novo, lavar a alma, lavar o cérebro, lavar os sentimentos, colaborar na grande obra de síntese universal?”.¹⁹⁶ Fica evidente que os novos tempos impõem a necessidade de realizar novas atividades e estabelecer novas relações. Contudo, é importante lembrar que não será a viagem em si mesma que garantirá o tão sonhado cosmopolitismo moderno.

Da mesma forma que Darío, o escritor brasileiro também conversa com os outros passageiros; entretanto, longe do

descobrir a Espanha” (1901, p. 5). Essa imagem insiste em reforçar a inscrição de sua viagem à Espanha no âmago das polarizações cristalizadas depois do *Ariel*.

¹⁹⁴ RIO, op. cit., 1911b, p. 7.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, p. 5.

¹⁹⁶ Idem, ibidem, p. 10.

sucesso obtido pelo nicaraguense, João do Rio sente-se sobrecarregado e confuso pela excessiva confiança entre os passageiros e, assustado, decide fugir e trancar-se na sala de máquinas, conforme já mencionado. Retomando a comparação com as cenas que Darío comenta em *Espanha contemporânea*, João do Rio fracassa no negócio da conversação, como se seu capital simbólico fosse diferente para dominar a situação e se impor da mesma maneira que o faria um cronista, eficientemente, inquisidor de outros modos sociais. Dito de outro modo, o escritor carioca não age como um cosmopolita extremo, capaz de transitar por qualquer lugar como se fosse seu; pelo contrário, ele se comporta como um cosmopolita improvisado, que ainda não adquiriu as capacidades suficientes para adaptar-se a qualquer tipo de encontro.

Além dessa diferenciação, a dessemelhança dos posicionamentos de Darío e João do Rio, enquanto viajantes, é fundamental para compreender o modo como cada um configura sua chegada a Espanha e a Portugal, respectivamente, pois, enquanto o escritor nicaraguense não precisa desembarcar no seu destino para marcar as pautas de sua identificação com o local, o escritor carioca, contrário a essa postura, precisa ansiosamente visualizar o lugar para conseguir se reconhecer nele. Assim, com as suas diferenças, ambos diagramam imagens que funcionam como pontes entre a Espanha e a Hispano-América, de um lado, e entre Portugal e Brasil, de outro, o que fica evidente quando, no começo de *Espanha contemporânea*, Darío determina uma série de continuidades entre o ponto de origem e o de chegada:

Sinto-me como se estivesse em minha própria casa, estou indo para a Espanha em um navio latino, o “sim” está tocando ao meu lado. Uma brisa agradável sopra, ainda trazendo o ar da pampa. A caminho novamente e em direção à pátria materna que a alma americana – hispano-americana – deve sempre saudar com

respeito, deve amar com profundo carinho. [...] Porque se ela não é mais a velha, poderosa, dominadora imperial, ame-a duas vezes mais; e se ela estiver ferida, cuide dela ainda mais.¹⁹⁷

Apresenta-se aqui, conforme aponta Colombi,¹⁹⁸ a construção de um campo de identidade comum entre o viajante e seu objeto, desmontando o mecanismo do confronto que caracterizara a retórica da viagem à Espanha, cujo desdobramento reverbera um discurso emergente da época, que convoca, em ambos os lados do Atlântico, uma recuperação do vínculo entre América e Espanha. É possível falar de um dispositivo hispanista que, conforme aponta Oscar Terán,¹⁹⁹ responde, nessa etapa, tanto à preocupação por uma redefinição de uma identidade nacional, cuja prerrogativa radica em “inventar uma linhagem autóctone diante do que era percebido como uma ameaça de dissolução contida na onda inmigratória”,²⁰⁰ como “à suspeita do avanço do expansionismo ianque, incentivando o desenvolvimento do próprio em contraste com o do irmão-inimigo do norte”.²⁰¹

Nas linhas iniciais de ambos os textos, o modo como os autores estabelecem sua relação com o país ibérico pode ser compreendido como sintoma daquilo que acontece no resto do

¹⁹⁷ DARÍO, op. cit., p. 5: “Siento que estoy en una casa propia, voy a España en una nave latina, a mi lado el sí suena. Sopla un aire grato que trae todavía el aire de la pampa. De nuevo en marcha y hacia el país maternal que el alma americana – americanoespañola – ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo. [...] Porque si ya no es la antigua, poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida tender a ella mucho más.”

¹⁹⁸ COLOMBI, op. cit.

¹⁹⁹ TERÁN, Oscar. Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980. In: _____ (coord.). *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p. 130.

²⁰⁰ “inventar un linaje autóctono ante lo que se percibía como una amenaza de disolución contenida en el aluvión inmigratorio”.

²⁰¹ “al recelo hacia el avance del expansionismo yankee, alentando la elaboración de lo propio contrastante con la del hermano-enemigo del norte”.

livro: em ambos, a possível unidade emerge numa linhagem latina que, mais do que qualquer outro elemento, dá origem a uma língua comum, ao mesmo tempo em que a tradição cobra peso na revisão dos elementos culturais compartilhados: as corridas de touros, o carnaval e, principalmente, a atividade literária. Assim, o trajeto trilhado é forjado pela seleção dessas práticas que permitem confirmar uma identidade tradicional, ibérica e integradora.

Darío define a Espanha como um território ainda a ser explorado, uma ótima terra que precisa de desenvolvimento: “Devemos buscar o trabalho e a iniciação nas artes e empreendimentos da vida moderna”.²⁰² Com esse gesto, o escritor nicaraguense se torna o regente do progresso, entendido enquanto progresso do espírito em detrimento do material. Ao mesmo tempo, o espelhamento de si mesmo nos intelectuais espanhóis de 1880 redundava numa forte legitimação do modernismo, erigido no movimento adequado para espalhar, por intermédio da arte, esse progresso simbólico.

Já em João do Rio, o vínculo com Portugal se estabelece de um modo diferente: se, em Darío, a força unificadora entre Espanha e América radica no pertencimento a uma mesma cultura, evidenciado no próprio barco, de forma que não é necessário pisar o solo espanhol para constatá-lo; contrariamente, em João do Rio, encontramos a ênfase na proximidade da cultura lusitana por meio da figura do *locus amoenus*:

E, de repente, como nas mágicas, sentia um sentimento até então insentido: o enternecimento diante da paisagem. [...] Diante da cidade a acordar, no Tejo largo e profundo, não era o pasmo que me acometia, era o reconhecimento de me sentir ligado a uma raça valorosa e antiga [...]. Sentia bem forte um imenso aconchego amoroso, como se carregada de penas e de glórias,

²⁰² DARÍO, op. cit., p. 76: “Hay que ir por el trabajo y la iniciación en las artes y empresas de la vida moderna”.

coberta de troféus, *maternalmente* Lisboa abrisse a beleza deliciosa de seu anfiteatro numa acolhença cheia de penetrante ternura. E, por isso, tudo parecia tão suave, céu e terra, árvores do monte e águas do rio, como se os trechos a descobrir na paisagem fossem novas acolhidas de meiguice na corrente crescente de encanto e de infinito bem-estar.²⁰³

O autor brasileiro apela para uma lembrança emotiva ativada pela paisagem. Essa imagem idealizada do espaço, na qual circunscreve Lisboa, reaparece quando ele contempla a cidade numa manhã clara e ensolarada no mar, repleta de aves, contribuindo para a configuração de um espaço idílico, impoluto e não corrompido pelas mudanças que o próprio processo modernizador introduz nas cidades. Assim, o atraso português é compreendido como vantagem, isto é, como uma garantia da preservação da identidade cultural. Dessa perspectiva, já nas páginas iniciais, se estabelece uma contraposição entre a cidade que conserva sua convivência harmônica com a natureza e, conseqüentemente, com o passado histórico, e o espaço urbano do homem americano, originário de um país “sem tradição, com os olhos no futuro, não vendo mais do que ascensores, confronto, estradas de ferro”.²⁰⁴ Percebemos, então, que, além de associar a preservação do espaço físico à preservação das tradições, o autor continua se apresentando como um viajante inexperiente, que vê Portugal pela primeira vez, priorizando a ênfase na paisagem.

Da mesma forma que Darío, o escritor carioca também está preocupado em mostrar ao público de seu país o estado de desenvolvimento da literatura ibérica e, ao pensar a produção literária e o teatro português no presente, aponta para a escassa abertura de Portugal para outras culturas e para a novidade no cenário artístico. No entanto, da sua perspectiva, a falta de

²⁰³ RIO, op. cit., 1911b, p. 32 (grifos nossos).

²⁰⁴ Idem, *ibidem*.

inovação não equivale à decadência, já que o autor consegue destacar várias figuras do cenário literário.

Para João do Rio, a estagnação artística depende das condições geográficas e econômicas do país (“Portugal é de costumes resistentes como todo país de fundo rural”),²⁰⁵ diluindo, dessa forma, a sombra da crise política por meio da arte. Embora a situação de instabilidade social seja comentada no registro que o cronista faz em relação ao meio jornalístico e à sua produção, o autor também contrapõe a instabilidade do desenvolvimento da arte ibérica, numa operação próxima à de Darío, na qual a crise socioeconômica seria superada pela via da espiritualidade.

As cidades, o eu e o outro

Espanha contemporânea e Portugal d’agora não apenas iniciam com uma crônica de mesmo título, mas também, ambos os textos privilegiam o percurso por duas cidades, compreendendo o modo como o espaço urbano se configura como o cenário, por excelência, onde se intensificam as características e contradições da modernidade.²⁰⁶ Assim, em Darío, o relato sobre a modernidade espanhola está centrado nas cidades de Barcelona e Madri; já João do Rio vai focar seu relato em Lisboa e, posteriormente, na cidade do Porto. Tais

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 118.

²⁰⁶ Cf. FRISBY, op. cit., p. 25: “Há tantas representações da nossa experiência da modernidade que estão ligadas à nossa experiência da metrópole, que a apresentação e a representação da cidade provavelmente compartilham as contradições da modernidade.” (No original: “*Son tantas las representaciones de nuestra experiencia de la modernidad que se vinculan a nuestra experiencia de la metrópoli, que la presentación y representación de la ciudad probablemente compartan las contradicciones de la modernidad.*”) Com base nessa afirmação, o autor propõe diferentes observadores da cidade no período entresséculos, os quais, por sua vez, estabelecem diversas distâncias, a partir das quais olham – e representam – a metrópole.

escolhas parecem radicar no mesmo objetivo: por um lado, descrever as cidades cuja modernização fosse mais palpável e, por outro, apresentar aos leitores outro centro urbano, onde práticas tradicionais (culturais e econômicas) seriam ainda mais dominantes, conformando, assim, um binômio capaz de dar conta da inserção problemática e, ao mesmo tempo, díspar de um país periférico em relação à modernização europeia. Desembarcando em portos importantes, ambos os cronistas iniciam seu percurso a partir da cidade mais moderna.

No caso de *Espanha contemporânea*, Rubén Darío escolhe entrar no país via Barcelona para, posteriormente, continuar pelas ruas de Madri e, de modo similar ao livro do escritor carioca João do Rio, o mundo ibérico é observado a partir da América Latina. No seu caso, Darío coloca Buenos Aires como a cidade a partir da qual se aproxima de Barcelona:

1º de janeiro de 1899. Ao amanhecer de um dia frio e sombrio, lutando contra a alvorada e a neblina, o navio a vapor ancorou em Barcelona. À esquerda, erguia-se a altura de Montjuich; na frente, sobre um fundo dourado matinal, o Tibidabo; e ali perto, em sua coluna, Colombo, com a mão direita voltada para o mar. Que a cidade de Barcelona, que esses homens fortes de outrora, que tiveram poetas em Roussillon e duques de Atenas, que caminharam em coisas de conquista e guerra pelos caminhos do globo, e sempre estenderam seu orgulho como uma bandeira, não é estranho; que esta terra de trabalhadores, de honestidade artesanal e de vaidade heroica esteja sempre de pé, mostrando sua força e impulso; e que o desnível causador da ameaça surda que hoje atravessa o coração da terra formando o terremoto de amanhã, provocou aqui mais do que em qualquer outro lugar a atitude das classes trabalhadoras que compreendem a aproximação de uma mudança universal, não é senão um fato que se impõe por sua lei lógica; mas a ilustração do assunto vale um livro de comentários, e eu darei essa ilustração contando algo que vi quando cheguei ao Café Colombo. Trata-se de um estabelecimento luxuoso e amplo, semelhante à nossa Confeitaria

Águila, mas triplicado em tamanho; a imensa sala está repleta de pequenas mesas onde são servidos cafés abundantes; é um ponto de encontro diário e constante; bem, na Espanha, até mesmo na Catalunha, a vida nos cafés é notória e marcante. E em cada café você anda como uma opala, porque essas pessoas fumam como fábricas, e o estrangeiro sente a irritação dos olhos ao entrar no local, no meio de tantas fábricas humanas de nicotina. Quem sabe a influência que tiveram sobre essas raças nervosas os alcaloides do café e do tabaco, que, por outro lado, aquecem chamas e brasas luminosas e energéticas de sol e vinho? ²⁰⁷

As referências à confeitaria El Águila, que servem para sintetizar a vida cultural de Buenos Aires, se configuram como a constatação de uma modernidade pujante, que Darío se empenha em ressaltar. A capital argentina emerge como ponto

²⁰⁷ DARÍO, op. cit., p. 17: “1.º de enero de 1899. Al amanecer de un día huracán y frío, luchando el alba y la bruma, el vapor anclaba en Barcelona. A la izquierda se alzaba recortada la altura de Montjuich; en frente, en un fondo de oro matinal, el Tibidabo; y cerca, sobre su columna, Colón, la diestra hacia el mar. Que la ciudad condal, que estos hombres fuertes de antiguo, que tuvieron poetas en el Roussillón y duques de Atenas, que anduvieron en cosas de conquistas y guerras por las sendas del globo, y extendieron siempre su soberbia como una bandera; que esta tierra de trabajadores, de honradez artesana y de vanidad heroica, esté siempre de pie manifestando su musculatura y su empuje, no es extraño; y que el desnivel causante de la sorda amenaza que hoy va por el corazón de la tierra formando el terremoto de mañana, haya aquí provocado más que en parte alguna la actitud de las clases laboriosas que comprenden la aproximación de un universal cambio, no es sino hecho que se impone por su ley lógica; pero la ilustración del asunto vale por un libro de comentarios, y esa ilustración os la haré contándoos algo que vi al llegar en el café Colón. Es éste un lujoso y extenso establecimiento, a la manera de nuestra confitería del Águila, pero triplicado en extensión; la sala inmensa está cuajada de mesitas en donde se sirven diluvios de café; es un punto de reunión diaria y constante; pues en España, aun estando en Cataluña, la vida de café es notoria y llamativa; y en cada café andáis como entre un ópalo, pues estas gentes fuman como usinas, y el extranjero siente al entrar en los recintos la irritación de los ojos entre tanta humana fábrica de nicotina. ¿Quién sabe la influencia que los alcaloides del café y del tabaco han tenido en estas razas nerviosas, que por otra parte calientan luminosas y enérgicas llamas y brasas de sol y de vino?”

de referência para os leitores de *La Nación* no momento de cotejar quais são, efetivamente, as novidades de Barcelona, por exemplo, ao falar do Café Colombo, trazendo à tona as discussões políticas e culturais realizadas nesse espaço, não se distanciando daquilo que acontece nos cafés de Buenos Aires. Ao mesmo tempo, isso demonstra a distância abismal que separa as modernas práticas culturais portenhas em relação às formas anacrônicas registradas em Madri. Buenos Aires é a cidade moderna que permite observar a cultura da Espanha como algo já conhecido e, inclusive, superado. Dessa forma, Darío escolhe se apoiar no coletivo expresso em um “nós”, do qual se vale tanto como estratégia para se aproximar do público leitor de *La Nación* quanto para levar adiante uma análise da realidade ibérica, tendo como *lócus* de fala a cidade mais moderna da América Latina.

Embora Darío dedique poucas páginas a Barcelona, elas são suficientes para ressaltar o desenvolvimento daquela metrópole, principalmente no que se refere ao âmbito cultural e ao político. Entrar discursivamente, via Barcelona, no país ibérico implica uma escolha do cronista, a qual, junto às referências realizadas sobre a “Espanha ferida” na crônica “No mar”, colabora para definir seu posicionamento antes de ingressar à capital espanhola. Se Darío promulga um retorno ao país ligado à conservação da alma americano-espanhola, ameaçada pela iminência do capitalismo imperante nos Estados Unidos, a valorização da modernidade de Barcelona e a aproximação que formula entre a cidade espanhola e Buenos Aires estabelece uma distância a partir da qual o cronista observará Madri:

Claro que sei que em Madri me encontrarei em uma atmosfera diferente, que se há uma afrancesação que detona aqui, ela entrou por uma janela aberta à luz universal, que sem dúvida

vale mais do que se fechar entre quatro paredes e viver o cheiro de coisas velhas.²⁰⁸

No caso de Madri, além da revisão de certas práticas tradicionais, prevalecem as crônicas em que o escritor comenta os elementos que seria necessário ostentar para se atingir a modernidade artística: assiste a uma exposição de arte, evento moderno por excelência; revisa a situação da imprensa e o estado atual da prosa e da poesia espanhola, ao mesmo tempo em que indaga sobre a edição de revistas e o desenvolvimento da caricatura.²⁰⁹ Darío circula por esses âmbitos como um leitor privilegiado, além de comportar-se como um crítico da arte e da literatura. Ele observa os outros aspectos do campo cultural do mesmo modo, como se olhasse as telas numa exposição: a partir de uma distância que possibilite uma indagação aguda e crítica,

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 19: *“Desde luego sé que en Madrid me encontraré en otra atmósfera, que si aquí existe un afrancesamiento que detona, ello ha entrado por una ventana abierta a la luz universal, lo cual sin duda alguna, vale más que encerrarse entre cuatro muros y vivir el olor de cosas viejas.”*

²⁰⁹ Cf. CARESANI, Rodrigo. *Rubén Darío: crónicas viajeras – derroteros de una poética*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013. Rodrigo Caresani propõe uma leitura da errância dariana pelo espaço urbano, a qual convoca a repensar o conceito de “viajante importador” (*“viajero importador”*) como simples transmissor de modelos culturais modernos para um público latino-americano ávido pelo consumo da novidade, proposto por Julio Ramos ao apontar que, em Darío, a narrativização da experiência desencontrada e em fuga, vivenciada nas grandes metrópoles, efetua-se pela configuração recorrente de paisagens de cultura. Nas crônicas do escritor nicaraguense, as cidades são percorridas e observadas com base em um repertório de referências a poetas, artistas e outros aspectos culturais que “afirmam a convicção dariana de que o ambiente urbano pode ser apreendido, decifrado e até controlado como uma paisagem de citações” (*“afirman la convicción dariana de que el entorno urbano se puede aprehender, descifrar e incluso controlar como un paisaje de citas”*, CARESANI, op. cit., p. 175; RAMOS, op. cit.) O viajante assume um papel ativo e muito pouco neutro em relação ao que observa e seleciona para transmitir a seu público. Suas cidades são cidades da arte, espelhos para a confirmação dos valores de sua cultura estética.

embora, neste último caso, seja o próprio cronista quem mostra as obras como se fizessem parte de uma exibição maior.

Tal distância, em Darío, está dada pela condição de modernidade que o próprio escritor atribui à arte e à cultura na América Latina, que, por sua vez, lhe permite registrar os traços, já caducos, das práticas artísticas espanholas. Da mesma forma, a periferia cosmopolita, de onde ele de fato vem, possibilita ao autor um distanciamento da modernidade parisiense e reconhece, na tradição espanhola, um reservatório de muito valor para a criação artística:

E compreendi a alma da Espanha que não perece, a Espanha que é a rainha da vida, a imperatriz do amor, da alegria e da crueldade; a Espanha que sempre deve ter conquistadores e poetas, pintores e toureiros. Castelos na Espanha! Dizem os franceses. Verdade: castelos na terra e no ar, cheios de lenda, história, música, perfume, galhardia, cor, ouro, sangue, ferro, para que Hugo venha e encontre neles tudo o que precisa para construir uma montanha de poesia; castelos onde Carmen vive e Esmeralda se hospeda, e onde os Gautiers, os Mussets e todos os artistas da terra podem beber os vinhos inebriantes da arte. E quanto a você, Dom Alonso Quijano o Bom, você já sabe que sempre estarei ao seu lado.²¹⁰

Se, por um lado, essa distância possibilita que o autor vislumbre um momento promissor para a arte espanhola; por

²¹⁰ DARÍO, op. cit., p. 124: “Y comprendí el alma de la España que no perece, la España reina de vida, emperatriz del amor, de la alegría y de la crueldad; la España que ha de tener siempre conquistadores y poetas, pintores y toreros. ¡Castillos en España! Dicen los franceses. Ciertamente: castillos en la tierra y en el aire, llenos de leyenda, de historia, de música, de perfume, de bizarría, de color, de oro, de sangre, de hierro, para que Hugo venga y encuentre en ellos todo lo que haga falta para labrar una montaña de poesía; castillos en que vive Carmen y se hospeda Esmeralda, y en donde los Gautier, los Musset y los artistas todos de la tierra pueden abreviarse de los embriagadores vinos del arte. Y en cuanto a vos, don Alonso Quijano el Bueno, ya sabéis que siempre estaré de vuestro lado.”

outro, não lhe impede de revisar, de maneira crítica, certos preconceitos que os espanhóis formulam sobre os latino-americanos, como o uso de um espanhol impuro e degradante ou a inclinação “*demasiado marcada*” a uma literatura estrangeira por parte de escritores argentinos: “Em geral as pessoas comparam o que é próprio com o que é estrangeiro, quando não com um ar de superioridade, com um gesto convicto de igualdade. Elas não se dão conta do seu estado atual”.²¹¹ Percebe-se um olhar crítico sobre esse presente, direcionado não apenas para avaliar a situação espanhola, mas também orientando os propósitos discursivos para o reconhecimento da arte e da literatura latino-americanas, ocupando um lugar de privilégio e de superação em relação ao desenvolvimento cultural espanhol.

Seguindo (copiando?) a lógica dariana, João do Rio também começa seu percurso pela cidade mais moderna da região. No retrato que o cronista traça de Lisboa, são reiteradas as imagens, além da inicial, nas quais o trajeto é marcado por manhãs e entardeceres luminosos e pacíficos, colaborando com a configuração da capital de Portugal como o *locus amoenus* instaurado no início. Essa imagem idealizada se constrói em contraponto com a cidade de origem do cronista, Rio de Janeiro, cuja gravitação é tão forte que define o pseudônimo literário desse escritor. À medida que o autor avança em seu percurso pela cidade peninsular, é possível encontrar contrapontos entre Rio de Janeiro e Lisboa.

Entretanto, nessa alegria civilizada, para os que pretendem ver mais do que a aparência, Lisboa é uma cidade corroída de ceticismo, à procura de uma solução para os arranques de certas cóleras que lhe enfeiam a graça sibarita. As cóleras não podem

²¹¹ Idem, ibidem, p. 220: “*Por lo general, aquí se compara lo propio con lo extranjero, cuando no con aire de superioridad, con un convencido gesto de igualdad. No se dan cuenta de su estado actual*”.

ser reprimidas nas almas mais cétricas, principalmente porque o ceticismo, vindo da descrença geral, tem forçado a acreditar na violência dos impostos, na brutalidade da polícia, no pau de sebo angustioso de uma política de partidos, estafada e gasta.²¹²

Ao adentrar nas ruas de Lisboa para percorrê-la à noite, a distância a partir da qual observa a cidade diminui até que se obtenha uma visão mais próxima de seus habitantes. O cronista se depara com um panorama que apreende pelo constante uso da palavra “gozo”, já que os cidadãos, de todas as classes sociais, habitam esse espaço, usufruindo-o, em prol de um prazer pessoal, fundado, por exemplo, na assiduidade ao teatro. Ao caracterizar a vida noturna, o cronista compara Lisboa com o mundo carioca, apontando os consumos diferentes: no Rio de Janeiro tudo acontece numa velocidade exacerbada, importando mais consumir do que usufruir aquilo que se compra. Essa diferença também radica no fato de que todas as classes sociais convivem na vida noturna, característica que o Rio de Janeiro perdeu ao limitar o acesso a certos espaços exclusivamente para as classes mais acomodadas. A imagem de Lisboa, no entanto, não demora em se complexificar diante da emergência da realidade social e política. Em uma aproximação ao modo como os lisboetas experimentam a vida urbana, surgem novas facetas dessa cidade que, embora não revertam a sua representação como *locus amoenus*, pelo menos a ameniza, ou instala a suspeita de um paraíso não tão puro.

Depois de sua visita à capital portuguesa, João do Rio se dirige ao Porto, a segunda maior cidade de Portugal, e que se distingue substancialmente de Lisboa no que diz respeito à vitalidade com que ali se dá a manutenção dos costumes associados à vida rural. Nas reflexões do cronista, Porto é o lugar onde se reconhece, ainda vivo, o passado português que originou o Brasil:

²¹² RIO, op. cit., 1911b, p. 59.

O Porto é uma cidade integralmente diversa de Lisboa em usos, aspectos, costumes, mas imensamente parecida com o Rio antigo. Basta lá passar uma semana para se ter certeza de que foi a gente do norte de Portugal que formou as nossas cidades e que ainda hoje fornece ao nosso movimento maior contingente.²¹³

João do Rio constrói uma visão de Lisboa e do Porto marcada pela experiência da modernidade carioca. Enfatizar o vínculo de filiação entre Brasil e Portugal implica um deslocamento, relativamente inovador, em relação à centralidade de Paris, dominante no âmbito intelectual do entresséculos. Se as transformações arquitetônicas do período não conseguem fazer desaparecer completamente a cidade velha e, ao contrário, funcionam como um fantasma, demonstrando uma superposição de épocas, então Porto funciona, para o escritor brasileiro, como uma imagem latente, residual e fantasmática, no melhor sentido, em relação ao passado do Brasil, cuja vigência é preciso reconhecer para, por meio da memória, resistir ao apagamento vertiginoso das identidades coletivas operado pela modernidade.

Ao deixar Portugal, como resumo de variadíssimas impressões, impressões cheias de crença no futuro do pequeno país de bondade e beleza, vivia no meu espírito o problema da absoluta necessidade de uma verdadeira aproximação das duas nações que têm a conservar o patrimônio de uma língua esplêndida.²¹⁴

Ressaltando os pontos de interesse em relação ao vínculo luso-brasileiro, João do Rio enumera medidas econômicas, como a necessidade de um tratado comercial entre ambos os países, ao mesmo tempo em que propõe medidas culturais tendentes a religar os dois países. Com Portugal se desenvolve

²¹³ Idem, *ibidem*, p. 236.

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 282.

um jogo de aproximações e distanciamentos a partir dos quais João do Rio tece suas próprias relações com a cidade do Rio de Janeiro e, principalmente, com o espaço discursivo e com os leitores. O cronista apresenta uma identidade que não aparenta uma estagnação, pelo contrário, apresenta matizes de mobilidade. Embora o escritor nunca se chame diretamente de português, em *As religiões no Rio* (1904), por exemplo, ele se coloca no lugar de neto dos portugueses, construção identitária da qual se vale, antes mesmo da escrita de *Portugal d'agora*, para organizar um relato a partir das margens sociais da cidade, sem o perigo de misturar-se, ou confundir-se, com aqueles com quem entra em contato. Isso ocorre na crônica “O feitiço”, em que o autor se aprofunda nos ritos que fazem parte das religiões de matriz africana:

Os nossos ascendentes acreditaram no arsenal complicado da magia da Idade Média, na pompa de uma ciência que levava à força e às fogueiras sábios estranhos, derramando a loucura pelos campos; os nossos avós, portugueses de boa fibra, tremeram diante dos encantamentos e amuletos com que se presenteavam os reis entre diamantes e esmeraldas. Nós continuamos fetiches no fundo, como dizia o filósofo, mas rojando de medo diante do Feitiço africano, do Feitiço importado com os escravos, e indo buscar trêmulos a sorte nos antros onde gorilas manhosos e uma suja de pretas cínicas ou histéricas ricas desencavam o futuro entre cágados estrangulados e penas de papagaio! Vivi três meses no meio dos feiticeiros, cuja vida se finge desconhecer, mais que se conhece na alucinação de uma dor ou da ambição, e julgo que seria mais interessante como patologia social estudar, de preferência aos mercadores de paspalhice, os que lá vão em busca de consolo. [...] Para obter o segredo do feitiço, fui a essas casas, estive nas salas sujas, vendo pelas paredes os elefantes, as flechas, os arcos pintados, tropeçando em montes de ervas e lagartos secos, pegando nas terrinas sagradas e os opeles cheios de suor.²¹⁵

²¹⁵ Idem, op. cit., 1904, p. 46-47.

A identidade portuguesa lhe serve quando adentra nas religiões, no feitiço, como um manto protetor. É uma máscara identitária que distancia seu próprio corpo daqueles que praticam essas religiões. O português, no entanto, ao mesmo tempo em que é transmitido pelo sangue, e também pela língua, está deslocado, extraído do corpo continental europeu e colocado em contato cultural com o africano.

João do Rio apela para uma diferença entre ele e os outros para reorganizar uma zona de contato, nos termos de Mary Louis Pratt,²¹⁶ isto é, como aquilo que “desloca o centro de gravidade e o ponto de vista para o espaço e o tempo do encontro, para o lugar e o momento em que indivíduos que estavam separados pela geografia e pela história agora coexistem em um ponto, o ponto onde suas respectivas trajetórias se cruzam”.²¹⁷ Embora a autora se refira a situações de colonização, considerando duas culturas diferentes que se encontram em uma relação hierárquica e de submissão, o que nos interessa em seus apontamentos é metaforizar o conceito de zona de contato, cuidando em não forçar seus limites conceituais, para pensar e problematizar aqueles momentos em que o cronista carioca, de diferentes maneiras, se lança em direção ao outro, isto é, sua prerrogativa de entrar em contato com o outro: “o egungun é uma cerimônia quase pública a que os feiticeiros convidam certos brancos para presenciar a pantomima do seu extraordinário poder”.²¹⁸ Propomos utilizar esse conceito entendendo essa zona de contato como um espaço tanto físico quanto simbólico, no qual intervêm, de acordo com

²¹⁶ PRATT, Mary Louis. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 34.

²¹⁷ “desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos que estuvieron separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en el que sus respectivas trayectorias se cruzan”.

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 102.

Pratt, lutas de poder, disputas sociais, sistemas econômicos diversos e desfavoráveis uns em relação aos outros etc.

Podemos pensar que João do Rio precisa do português para resguardar-se do feitiço diante do qual, apesar dos esforços, todos sucumbem. Entretanto, ele, enquanto cronista, se posiciona quase como um etnógrafo e quase como português, conseguindo se aproximar apenas o necessário para informar os leitores, também distanciados daquilo que acontece nos ritos religiosos africanos: “aproximei-me de um dos espíritos; cheirava a espírito de vinho; estava literalmente bêbado”.²¹⁹ O autor estabelece um contato seguro, no qual a intenção da escrita (repórter/*flâneur*) o resguarda de cair no feitiço, definido por ele como pantomima, marcando seu posicionamento em relação aos rituais que observa. Da mesma forma que em “Visões de ópio”,²²⁰ João do Rio simula – agora não aparenta ser um vendedor, e sim um participante dos ritos que observa: “revolvi as notas na carteira, devagar, para mostrá-las, tirei um papelzinho e misteriosamente murmurei: aqui tem o nome dela [...]. Na cara do feiticeiro deslizou um sorriso diabólico”.²²¹ Situação que também pode ser pensada como uma cena em que se desenrola uma transação, porque como ele procura evidenciar em todas as suas visitas a todas as religiões, o dinheiro resulta num elemento fundamental de sua inscrição na cidade do Rio de Janeiro: “Que fazem esses negros mais do que fizeram todas as religiões conhecidas? O culto precisa de mentiras e de dinheiro. Todos os cultos mentem e absorvem dinheiro”.²²²

O cronista carioca elabora uma cidade de papel na qual os ritos da Idade Média europeus e aqueles praticados por afrodescendentes no Brasil se encontram, em algum momento,

²¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 66.

²²⁰ RIO, *op. cit.*, 1997.

²²¹ Idem, *ibidem*, p. 74.

²²² Idem, *ibidem*, p. 68.

por meio de seu olhar europeizante.²²³ Ele costura um “aqui” no qual aquelas práticas do passado ainda vivem, mesmo que nas margens. Em *Portugal d’agora*, o português funciona como uma identidade a ser tomada para estruturar o percurso, isto é, a textualidade da viagem, a partir de um lugar de proximidade com o lugar visitado.

Essa disposição discursiva não acontece de modo simples: o português permite a João do Rio uma proximidade e um ponto de vista autorizado, pois conhece como legado aquilo que vê pela primeira vez, entretanto, essa identidade é aquela que entra em tensão, já que o brasileiro opera como um fator tanto de proximidade quanto de diferença. Com Portugal, se estabelece um jogo de proximidades e distâncias – geográficas e temporais – a partir das quais João do Rio remete a imagens do Rio de Janeiro e de outras partes do Brasil, ao mesmo tempo em que problematiza o espaço onde se entretence e se estabelece seu discurso. O cronista localiza sua viagem, e seu texto, numa disputa pelo discurso nacional que, se por um lado observa Portugal com o olhar de quem viaja pela primeira vez, por outro, traça um discurso que estabelece uma proximidade entre ambas as nações:

De modo que, esses escritos sem peso, enviados para o Brasil, onde, numa atmosfera criada por muitos anos de enganos, ninguém imaginava a gravidade dos fatos, tinham de ser um pouco a revelação documentada. Brasileiros e portugueses domiciliados entre nós sabiam vagamente da oposição a um chefe de gabinete, tinham ficado atônitos diante do atentado contra o Rei e não imaginavam uma crise nacional *no país irmão*,

²²³ Cf. PRATT, op. cit. A autora distingue o olhar europeu do europeizante ao apontar que a distinção entre um e outro resume a apropriação transatlântica, pela qual os *criollos* da elite liberal começaram a buscar fundamentos estéticos e ideológicos como americanos brancos.

mas apenas uma crise de gabinete que exacerbava a loucura de vários degenerados.²²⁴

O mito de uma identidade nacional, que se conota na denominação de Portugal como “país irmão”, funciona como matéria do relato. João do Rio mergulha em um dos problemas centrais da modernidade: a definição das identidades, definição que o cronista usará a seu favor, dependendo de quem é o seu observador. Se o autor coloca Brasil e Portugal como países irmãos, isto é, num vínculo de igualdade, a superioridade política da nação mais jovem não tardará em emergir na forma de reparação:

O desconhecimento de nossas extensas geografias, dos nossos variados climas, das nossas múltiplas riquezas, do conforto admirável das nossas cidades americanas, é absoluto. Sabe-se apenas em bloco, que o Brasil é muito rico e que o nosso dinheiro é muito fraco. A nossa ação política interessou apenas num ponto aos republicanos: – O Brasil fez entre flores a República no dia em que nascia em Portugal D. Manuel.²²⁵

Ir a Portugal proporciona e delimita o trajeto e a forma da discussão; dito de outro modo, o viajante brasileiro dificilmente consegue escapar da diversidade de significações que Portugal representa, pois estabelece uma sintaxe na configuração do relato da viagem, impondo, nesse jogo de relações, a exigência de recorrer a determinadas imagens sobre o Brasil e sobre Portugal.

O viajante se encontra atravessado por algumas interrogações, com base nas quais Graciela Montaldo²²⁶ lê as

²²⁴ RIO, op. cit., 1911b, p. 8 (grifos no original).

²²⁵ Idem, ibidem, p. 288.

²²⁶ MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2004.

viagens que realiza Sarmiento, em meados do século XIX, para a Europa e os Estados Unidos:

O que acontece no caso de um viajante “ao contrário” como Sarmiento? Ele tem que inscrever seus emblemas em uma cultura outra? Como ele marca um território que não é virgem, como os desertos ou selvas americanas? Essas questões podem articular problemas diferentes daqueles do viajante colonial, embora o viajante, por outro lado, se depare com uma questão semelhante: representar as diferenças que a viagem coloca no seu caminho ou, nos termos da tradição sarmiento-hispânico-americana, traçar os limites entre civilização e barbárie. Descrever um território, construí-lo, envolve também trabalhar a dimensão de uma subjetividade que deve ser submetida aos rigores da catalogação discursiva. A viagem de Sarmiento não é a do conquistador que vai ao deserto ou à selva, mas a do pobre americano do interior de seu país que vai a Paris, mas também à África e aos Estados Unidos.²²⁷

As indagações de Montaldo, para além das particularidades da viagem de Sarmiento, permitem identificar, no relato de viagem de João do Rio, a configuração de um eu-viajante que, em uma negociação constante com o dizível sobre Portugal naquele momento, ingressa no país ibérico. Viajar para Portugal força o cronista a se voltar para a sua imagem de

²²⁷ Idem, ibidem: “¿Qué pasa en el caso de un viajero ‘al revés’ como Sarmiento?, ¿tiene que inscribir sus emblemas en la cultura otra?, ¿cómo marca un territorio que no resulta, como los desiertos o las selvas americanos, virgen? Estas preguntas pueden articular problemáticas diferentes a las del viajero colonial aunque el viajero al revés se enfrenta a una cuestión semejante, representar las diferencias que el viaje le pone en el camino o, dicho en términos de la tradición sarmientina-hispanoamericana, trazar las fronteras entre civilización y barbarie. Describir un territorio, construirlo, es también trabajar la dimensión de una subjetividad que debe ser sometida a los rigores de la catalogación discursiva. El viaje de Sarmiento no es el del conquistador que va al desierto o la selva sino del americano pobre y del interior de su país que va a Paris pero también a África y Estados Unidos.”

escritor brasileiro, ao se autointitular como aquele que vem das estradas de ferro, ao reconhecer o Rio de Janeiro nas ruas portuguesas, alusões que suspendem sua individualização como escritor, ressaltando um imaginário social. São fragmentos de um discurso que remete a certa construção sobre a nação brasileira, presentes também em outros textos do cronista. Em “A era do automóvel”,²²⁸ João do Rio afirma ver prédios se erigirem ao seu redor e, ao mesmo tempo, observa a modificação da cidade para que nela possa circular o primeiro automóvel, enquanto se espalhavam notícias sobre as transformações arquitetônicas – como a demolição do Morro do Castelo, anunciada e fotografada pela revista *Kosmos*.²²⁹

O desejo de instauração de um eu-escritor continua durante todo o livro, embora ceda espaço para apelar a um discurso social, que funciona como forma de convocação ao leitor, sem abandonar a intenção e a disputa por seu próprio espaço de enunciação. Chegando ao final do livro, o autor estabelece uma série de tarefas a seguir para fortalecer os laços entre ambos os países. De catorze pontos de seu plano programático de aproximação para reforçar as relações comerciais entre Brasil e Portugal, o cronista foca em quatro, relacionadas ao vínculo cultural entre os dois países:

8. Promover a aproximação intelectual, científica, literária e artística dos dois países, dando aos professores e diplomados brasileiros em Portugal e aos professores e diplomados portugueses no Brasil os mesmos direitos, com equivalência dos respectivos títulos de habilitação;
9. Promover visitas regulares de excursões e de estudo – de intelectuais, de artistas, de indústrias e comerciantes portugueses ao Brasil e brasileiros a Portugal e às suas mais importantes colônias;

²²⁸ RIO, op. cit., 1991a.

²²⁹ Cf. primeira parte deste livro, “Um *flanêur* pelo mercado”.

10. Estudar a maneira de se fundar em qualquer das suas capitais, ou simultaneamente em ambas, uma revista que seja o órgão para servir de intérprete permanente a este movimento de aproximação luso-brasileira;

11. Promover mais íntimas e continuadas relações entre a imprensa brasileira e a imprensa portuguesa, pela troca de colaboração e pela instituição de reuniões periódicas dos editores de livros e dos representantes do jornalismo de ambas as nações.²³⁰

Em todos os pontos de seu programa, João do Rio iguala em importância ambos os países na formação do vínculo. Cabe destacar não apenas o lugar que lhe é conferido no desenvolvimento da cultura luso-brasileira, mas também, numa das propostas (como em um tratado comercial), emerge a prerrogativa da criação de uma revista, projeto do qual seria ele o protagonista anos mais tarde, com a edição de *Atlântida*. Se o livro termina desse modo, isto é, com a prerrogativa que inclui seus próprios projetos, é porque, enquanto autor, ele coloca em destaque, novamente, a mesma intenção discursiva com a qual inicia o livro, tomando para si um papel ativo naquilo que acredita ser fundamental para o desenvolvimento de um laço entre as duas nações.

As mulheres, *Las mujeres*

João do Rio caracteriza a mulher portuguesa como “uma beleza que não há”,²³¹ excepcionalidade que se dá, segundo explicação do próprio cronista, devido ao fato de que a mulher portuguesa não teria evoluído:

A portuguesa é única, pois confunde o desejo e o coração de tal sorte, ama com tanta alma, tão sinceramente, tão toda, que a vida

²³⁰ RIO, op. cit., 1911b, p. 291-292.

²³¹ Idem, ibidem, p. 181.

para ela é o amor em todas as suas gamas e em Portugal só ao homem fica o mal papel.

— Lisonjeiro!

— Isto é dizer amavelmente que a mulher de Portugal não evoluiu. Até parece o folhetim de Pinheiro Chagas sobre a “Viagem de Adão”, cujos olhos, após não terem reconhecido um só canto da terra, viram Portugal e o reconheceram tal qual o haviam deixado.

— Porque Portugal é o paraíso.²³²

O cronista recupera, ao longo do seu relato, uma classificação e tipificação da mulher que se reveste dos modelos literários, a figura da uma mulher fatal. Esse tipo, pelo menos nessa crônica, remete à mulher inscrita na modernidade: em João do Rio, os males ligados às mulheres e ao feminino parecem estar motivados pela modernidade e pela modernização.

A falta de evolução da mulher portuguesa é associada à imagem da ternura, que, por sua vez, se vincula com a representação da paisagem de Portugal:

Portugal é o país da ternura. Não da ternura que, herdada pela nossa terra, pode ser considerada a luxúria, mas da ternura, traço de bondade, traço de carinho, beijo inocente, suave harpejo da alma. A mulher portuguesa é a urna perfeita dessa ternura; é a musa rústica daquele luminoso sonho da paisagem, boa, doce, resignada, companheira amorosa, florindo a existência da terra, enchendo inconscientemente de beleza cada canto.²³³

Por meio da figura da mulher, João do Rio configura a relação com Portugal sob condições diferentes daquelas estabelecidas anteriormente. Nessa outra configuração, ele, enquanto brasileiro, e principalmente enquanto intelectual, se

²³² Idem, *ibidem*, p. 182.

²³³ Idem, *ibidem*, p. 183.

coloca como uma figura que representa o Brasil e negocia, sob seu olhar, as formas como se entretém esse espaço comum.

No começo do livro, o autor se coloca como aquele que é oriundo de uma paisagem de estradas de ferro, mostrando que Portugal não modificou sua paisagem nem seu sistema político, associando a modernização do espaço urbano com a modernização política. Dessa perspectiva, entende-se que, se Portugal ainda preservava uma paisagem que não sofrera transformações, seu sistema político tampouco havia mudado, ainda se encontrava em processo de transição. Isso coloca o viajante brasileiro como um sujeito que experimenta o que Portugal ainda não experimentou, tendo uma experiência como indivíduo moderno que o situa acima do português, já que não apenas o Brasil deixou de ser colônia portuguesa, como também é uma nação politicamente mais moderna.

No que se refere à mulher, a relação Portugal-Brasil é pensada na condição de herança e perda do modelo original e inocente. A mulher, em meio ao processo de modernização, perde a inocência devido à luxúria: a mulher brasileira é como Eva, que sai do paraíso que seria Portugal, porque “Portugal é o paraíso”.²³⁴ Assim, João do Rio também identifica a ideia de nação aos processos de transformação da mulher, deixando de lado a busca de um destino comum, cujo centro de união seria o latino. A diferença entre as mulheres reinstala as dicotomias, colocando Portugal na posição de paraíso perdido, deixando para o Brasil o lugar de herdeira (a filha?) perdida no caminho da luxúria. Diante dessa dicotomia entre as figuras da mulher, emerge o esforço programático do homem intelectual, que poderia suturar, na colaboração entre colegas da Academia e da imprensa, a rachadura gerada pelas brasileiras.

Rubén Darío também dedica à mulher uma parte de seu relato de viagem à Espanha, quase no final do livro, nas

²³⁴ RIO, op. cit., 1911b, p. 292.

páginas que correspondem à cidade de Madri. Diferentemente de João do Rio, o escritor nicaraguense realiza, com base em uma observação dos usos em relação à moda, uma descrição da mulher espanhola corrompida pela modernização:

A peculiaridade da festa era que ela contava com a presença de damas aristocráticas e belas da corte, com o pitoresco xale de Manila e outros ornamentos igualmente nacionais. E o entusiasmo era imenso; e teve até quem dissesse: olé! com a desculpa dos dias loucos. Esse entusiasmo era natural. É tão difícil encontrar uma beleza puramente espanhola na aristocracia espanhola! Como em todas as classes altas da Terra, o britanismo de um lado e o parisiense do outro fizeram sua invasão. Ainda é lamentável. Uma *maja* de Goya vestida por Chaplin é algo encantador e desconcertante; mas vocês terão que admitir que uma *maja* de Goya vestida por Goya é muito melhor. Não é que eu pretenda que estas duquesas de hoje retornem ao pente ousado, à mantilha perpétua e aos passeios pelos bosques de San Antonio de la Florida, mas é evidente para os amantes da estatuária humana viva o desaparecimento de um dos tipos mais belos que alguma vez lisonjearam a arte: o tipo espanhol, cuja própria linha foi bastardizada e confundida entre curvas francesas e subtrações anglo-saxônicas.²³⁵

²³⁵ DARÍO, op. cit., p. 103: “La particularidad de la fiesta fue que a ella concurrieron aristocráticas y bellas damas de esta corte, con el pintoresco mantón de Manila y otros adornos no menos nacionales. Y el entusiasmo fue inmenso; y hasta hubo quien dijese: ¡ole! con la disculpa de los días de locura. Ese entusiasmo fue natural. ¡Es tan difícil en la aristocracia de España encontrar una belleza puramente española! Como en todas las altas clases de la tierra, el britanismo por un lado y el parisienismo por otro han hecho su invasión. No deja de ser lamentable. Una maja de Goya vestida por Chaplin es algo encantador y desconcertante; pero me habrán de confesar que una maja de Goya vestida por Goya es mucho mejor. No es que yo pretenda que estas duquesas de ahora vuelvan al osado peinetón, a mantilla perpetua y a los paseos por las arboledas de San Antonio de la Florida, sino que está a la vista de los amantes de la viva estatuaria humana la desaparición de uno de los más bellos tipos que hayan halagado al arte: el tipo español, cuya línea propia se ha bastardado y confundido entre curvas francesas y restas anglo-sajonas.”

Darío observa, com tom severo, o desuso de certos elementos da vestimenta tradicional espanhola, substituídos pela aquisição de elementos novos e, essencialmente, estrangeiros, que degradam a imagem espanhola: “Vestem-se com grande luxo; mas raras vezes chegam a se confundir com uma parisiense; desdenhando da própria riqueza, não conseguem o tesouro alheio”.²³⁶ Da mesma forma, João do Rio observava na figura feminina a modernização em seus aspectos negativos, produzindo os efeitos de perda de uma beleza que seria caracterizada como pura. É apenas ao afastar-se da cidade que Darío encontra a mulher que busca:

Grande parte do charme antigo da cidade foi preservado. A chula exhibe seu ritmo natural, seus gestos inestimáveis; e vai às touradas e às festas com trajes legítimos que deleitam os olhos e marcam a cor local tão desejada pelos viajantes que buscam arte e novidade.²³⁷

Desse modo, monta novamente a dicotomia entre o local e o cosmopolita quando distingue, na educação aristocrática, uma fascinação por aquilo que não pertence à Espanha:

Para cada jovem de boa família que vai estudar no exterior, é importada a indispensável governanta, quase sempre inglesa ou alemã, às vezes francesa. A institutriz inicia seu trabalho de moldagem e a flexibilidade nativa entra na gaiola angular de uma disciplina geralmente muito inglesa. Os ternos de corte igualmente angular contribuem para a reformulação do charme

²³⁶ Idem, *ibidem*, p. 104: “*Visten con gran lujo; pero rara vez se llegan a confundir con una parisiense; desdeñando la riqueza propia, no consiguen el tesoro ajeno*”.

²³⁷ Idem, *ibidem*: “*En el pueblo se encuentra conservado mucho del antiguo donaire. La chula ostenta su ritmo natural, sus impagables gestos; y va a los toros y a las fiestas con legítimas prendas que alegran los ojos y marcan el color local tan deseado por los viajeros que buscan arte y novedad.*”

curvilíneo original. À medida que a menina cresce, seus gostos e costumes tenderão para o estrangeiro.²³⁸

Darío vai traçando uma imagem da mulher espanhola que, ao se deixar vencer pelas forças do estrangeiro, corre o risco de perder seus trejeitos próprios e, no seu corpo, ficam como um adorno de mau gosto. Nesse traço, Darío chega, da mesma forma que João do Rio, a assimilar a figura feminina à ideia de pátria:

Na Ópera, o salão é o mesmo de todos os salões modernos da capital; o padrão cosmopolita imposto pela elegância francesa vence e iguala. Só os rostos, a chama dos olhos, um movimento atávico, denunciam o sangue materno, a originalidade nacional.²³⁹

Assim, Darío costura “a mãe pátria ferida”, que aparece no início de seu relato, com os perigos na educação da mulher espanhola, esboçando uma ameaça que vem de fora. Conforme aponta Colombi,²⁴⁰ para os observadores latino-americanos, a mulher é de interesse, da mesma forma que a infância, tornando-se o parâmetro sob o qual se julga a educação de um país, uma das grandes motivações da viagem do letrado. Daí a

²³⁸ Idem, *ibidem*, p. 105: “Para toda joven de buena familia que se vaya a educar al extranjero, se importa la indispensable institutriz, casi siempre inglesa o tudesca, a veces francesa. La governante empieza su obra de moldeo y la flexibilidad nativa entra en la jaula angular de una disciplina por lo general very english. Los trajes, de corte igualmente angular, contribuyen a la reformación del original encanto curvilíneo. Una vez la niña crecida, sus gustos y sus costumbres tenderán a lo extranjero.”

²³⁹ Idem, *ibidem*: “En la Ópera, la sala es igual a todas las salas de capitales modernas; el patrón cosmopolita impuesto por la elegancia francesa vence e iguala. Apenas los rostros, la llama de los ojos, un movimiento atávico, denuncian la sangre maternal, la originalidad patria.”

²⁴⁰ COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2004.

importância, apontada por Darío, em prestar atenção à educação²⁴¹ da mulher:

O Sr. Sanz y Escartín, catalão, numa notável obra que Alcán de Paris acrescentou à sua biblioteca filosófica, diz que antes das leis, são os sentimentos e as ideias que são chamados a reformar os costumes espanhóis atuais, que tanto mal causaram; e que a primeira coisa é educar as mulheres.²⁴²

O trabalho também se apresenta como uma preocupação para Darío, já que “a ociosidade e a pobreza, nas classes média e baixa, são combustíveis admiráveis para a prostituição”,²⁴³ comparando o desenvolvimento da empregabilidade feminina nos Estados Unidos:

Hoje, até que ponto ainda não chegamos? Nos Estados Unidos, desde 1870, o número de arquitetas aumentou de 1 para 53; pintoras e escultoras de 412 para 15.340; escritoras, de 159 para 3.174; dentistas, de 24 para 417; engenheiras, de 0 para 201; jornalistas mulheres, de 35 para 1.536; mulheres musicistas, de 5.753 para 47.300; funcionárias públicas, de 414 para 6.712; médicas e cirurgiãs, de 527 para 6.882; as contabilistas, de 0 para 43.071; copistas – à mão e à máquina – e secretárias, de 8.016 para 92.834; taquigrafia e tipógrafos, de 7 para 58.633. E isso sem

²⁴¹ Darío entende a educação como um resguardo da tradição. Podemos pensar a intenção de cuidar de uma certa pureza, em sintonia com uma ideia de mulher submissa e doméstica, imaginada em uma perspectiva religiosa-patriarcal para a alta burguesia, o que funcionou para representar a dicotomia civilização-barbárie, instaurada desde a escrita do *Facundo* de Sarmiento como explicação da vida política e cultural latino-americana.

²⁴² DARÍO, op, cit, p. 110: “*El señor Sanz y Escartín, catalán, en una notable obra que ha agregado Alcán en París a su biblioteca filosófica, dice que antes que las leyes son los sentimientos y las ideas, los que están llamados a reformar las costumbres actuales españolas, que tantos males han causado; y que lo primero es educar a la mujer.*”

²⁴³ Idem, ibidem, p. 112: “*la ociosidad y la miseria, en la clase media y en la baja, son un admirable combustible para la prostitución.*”

contar as atrizes, que passaram de 692 para 2.862; senhoras do clero, de 67 para 1.522, e diretoras de teatro, de 100 para 943. Aqui, com a escassez de trabalho e as preocupações existentes, o que faz uma jovem que não tem fortuna? Além dos empregos que citei, não há outro recurso além dos corais de teatro, que já sabemos para onde vão; os cargos de horchateras e garçonetes de café, limitados e perigosos para a galeria, já que para exercê-los é preciso ser bonita; e a dança nacional, para o país, ou para exportação.²⁴⁴

Como aponta Miseres:

Durante o período de 1830 a 1930, que marca a transição da independência para a modernização, o papel da mulher na sociedade sofreu mudanças drásticas: as mulheres passaram a fazer parte da força de trabalho em níveis sem precedentes e ganharam acesso a todos os níveis do sistema educacional.²⁴⁵

²⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 114: “Hoy, ¿hasta dónde no se ha llegado? En cuanto a los Estados Unidos, desde 1870 a la fecha, las arquitectas han subido de 1 a 53; las pintoras y escultoras de 412 a 15.340; las escritoras, de 159 a 3.174; las dentistas, de 24 a 417; las ingenieras, de 0 a 201; las periodistas, de 35 a 1.536; las músicas, de 5.753 a 47.300; las empleadas públicas, de 414 a 6.712; las médicas y cirujanas, de 527 a 6.882; las contables, de 0 a 43.071; las copistas – a mano y máquina – y secretarias, de 8.016 a 92.834; las taquígrafas y tipógrafas, de 7 a 58.633. Y esto sin contar las actrices, que de 692 han llegado a 2.862; las clergy-ladies, de 67 a 1.522, y las directoras de teatro, de 100 a 943. Aquí, con la escasez de trabajo y con las preocupaciones existentes, ¿qué hace una joven que no tiene fortuna? Además de los trabajos que he señalado, no la queda otro recurso que los coros del teatro, que ya se sabe para dónde van; los puestos de horchateras y camareras de café, limitados y peligrosos para la galería, pues para ejercerlos hay que ser guapa; y el baile nacional, para el país, o para la exportación.”

²⁴⁵ MISERES, *op. cit.*, p. 20: “Durante el periodo de 1830-1930, que marca la transición de la independencia a la modernización, el papel de la mujer en la sociedad sufrió cambios drásticos: las mujeres formaron parte de la fuerza de trabajo hasta alcanzar cifras sin precedentes y lograron el acceso a todos los niveles del sistema educativo.”

O olhar estabelecido tanto por João do Rio como por Darío responde à perspectiva de um viajante que pensa a nação a partir do feminino e, por correlação, pensa a mulher em torno da maternidade e do sagrado. Ambos os escritores, em um relato de viagem que implica um certo retorno, procuram, por meio da imagem da mulher, espanhola e portuguesa, restaurar simbolicamente aquilo que está em vias de se perder. Darío utiliza um tom pedagógico que censura os novos costumes da mulher espanhola; em contrapartida, João do Rio cristaliza a pureza portuguesa que, em sua comparação, opõe-se à luxúria da mulher brasileira. O estudo de *Miseres* colabora para localizar estas perspectivas,²⁴⁶ não apenas como viajantes

²⁴⁶ Diante desse tipo de representação, a que João do Rio e Rubén Darío aderem, *Miseres* analisará relatos de viagem escritos por mulheres durante parte dos séculos XIX e XX. A autora afirma: “Ao formular seus julgamentos sobre as sociedades e territórios por onde passam, as viajantes recorrerão não apenas à sua experiência concreta, mas também aos *tropos* que a tradição literária estabeleceu, por exemplo, sobre o interior da América Latina, da Europa ou dos Estados Unidos. Em meio às negociações que as mulheres estabelecem com o imaginário de seu tempo sobre essas sociedades e territórios – imaginário também construído a partir da perspectiva do intelectual ou viajante masculino –, será possível perceber que suas avaliações, embora compartilhem as coordenadas básicas do pensamento hegemônico (atraso *versus* progresso, civilização e barbárie, pátria e estrangeiro etc.), muitas vezes desafiam sua rigidez. A já mencionada posição marginal das mulheres nos assuntos públicos e políticos de sua sociedade possibilita uma leitura que as mostra mais flexíveis em sua escrita diante de certos preconceitos como os de gênero, modernidade, família e nação”. (No original: “Al formular su juicio sobre las sociedades y territorios por los que transitan, las viajeras recurrirán no sólo a su experiencia concreta, sino también a los tropos que la tradición letrada había establecido, por ejemplo, sobre las regiones del interior de Latinoamérica, Europa o los Estados Unidos. En medio de las – negociaciones que las mujeres establecen con el imaginario de su época sobre estas sociedades y territorios – imaginario también construido desde una perspectiva del intelectual o viajero masculino – será posible notar que sus apreciaciones, si bien comparten las coordenadas básicas del pensamiento hegemónico (el atraso frente al progreso, la civilización y la barbarie, la patria y el extranjero, etc.), en numerosas ocasiones desafían la rigidez del mismo. La mencionada posición marginal de las mujeres dentro

intelectuais, mas também como parte de uma tradição de viajantes masculinos, à qual é possível contrapor outros discursos, de mulheres, aportando diversos matizes às ideias de modernização, de nação e de mulher.

Nos textos de *Espanha contemporânea* e de *Portugal d'agora*, os modos de escrever a tradição e de assumir a dicotomia entre o local e o diferente estão atravessados por formas e graus de autolegitimação letrada diferentes. Darío, consolidado em sua liderança do modernismo continental, encabeça a reivindicação de uma literatura hispano-americana, ligada à tradição espanhola, embora não submetida a ela;²⁴⁷ por sua vez, João do Rio afirma-se como um carioca em viagem de descobrimento inaugural da pátria-mãe.

O lugar que cada um demarca para si diante do país ibérico – enquanto hispano-americano para Darío e enquanto brasileiro para João do Rio – implica a configuração de formas diversas de mediação cultural, embora isso não signifique um apagamento das similitudes que permitem pensar os diálogos entre *Espanha contemporânea* e *Portugal d'agora*, entre Rubén Darío e João do Rio: um vínculo que aparece por meio da cópia e que se oculta na intenção de João do Rio de ligar a si mesmo, e ao Brasil, a uma linhagem europeia, portuguesa.

Se o livro propõe linearmente essa intenção, que possíveis desvios a essa viagem a Portugal abre a cópia de uma escrita? Além de evidenciar uma rede intelectual, cada vez mais lida


de los asuntos públicos y políticos de su sociedad, posibilita una lectura que las muestra más flexibles en su escrita ante determinados preconceptos tales como el de género, modernidad, familia y nación" (Idem, ibidem, p. 3).

²⁴⁷ Cf. ZANETTI, op. cit., 2010, p. 78: "Esse espaço ficcional dariano, construído na complexa margem que se encontram sua intensa renovação e sua revitalização da tradição poética espanhola, autorizava um novo olhar, naquele momento em Hispano-América, para promover, desde seu inamovível cosmopolitismo e megalomania, a união com a Espanha, baseada no respeito à independência e às diferentes vias escolhidas para a constituição de uma literatura e uma cultura próprias."

pela crítica literária latino-americana, que unia não apenas os países hispano-americanos entre si, mas também os relacionava ao Brasil, deixa vislumbrar um certo desvio por parte do autor carioca, inclinado a alguns dos pilares da modernidade e da literatura do período entresséculos: a valorização do considerado novo e original e o interesse por uma voz própria e distinguível.

Sobre a autora

Lucía González é graduada em Letras-Espanhol pela Universidad Nacional de La Plata (Argentina) e doutora em Teoria Literária pela UFRJ. Desde 2021 desenvolve um projeto de pós-doutorado na UERJ, com financiamento da FAPERJ e sob a supervisão da professora Carmem Lúcia Negreiros, dedicado a investigar a obra de escritores viajantes argentinos e brasileiros do período 1880-1930. É professora colaborada na Especialização em Literaturas Hispano-americanas da UFRJ. Organizou o livro *Viagem a Buenos Aires: dez crônicas inéditas*, de João do Rio, publicado pela editora Papéis Selvagens em 2024.



Em 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque – completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>

