
COMO MANDA O FIGURINO: JOÃO DO RIO E O COSMOPOLITISMO BRASILEIRO NA VIRADA DO SÉCULO

Ângela Freire Prysthon*

RESUMO

Este ensaio aborda a cultura urbana do início do século XX no Brasil, através da apresentação de um emblema desta época no país: a obra do jornalista, contista e dramaturgo Paulo Barreto, o João do Rio. A partir de uma introdução geral sobre a modernização no Rio de Janeiro nos anos 1901-1914, da definição do cosmopolitismo como dominante cultural da época e da análise das relações da técnica com a literatura, vai-se compondo o retrato de uma das figuras mais exemplares e polêmicas do pré-modernismo a partir do conceito de cosmopolitismo.

A difusão e proliferação de novos métodos de impressão, de aparelhos de reprodução de imagem e de som, a fotografia são novidades que, se não introduzidas, foram popularizadas em escalas inéditas no início do século XX. A essas novidades corresponde o período literário e cultural caracterizado principalmente como “pré-modernismo” pela historiografia literária brasileira tradicional.

Um dos primeiros aspectos a serem destacados na *Belle Époque* brasileira é a modernização urbana e tecnológica do país, em especial, a modernização da capital, o Rio de Janeiro. Essa crescente urbanização (sempre tendo como modelo principal a Paris *fin-de-siècle*) teve como consequência e mola propulsora, ao mesmo tempo, a modernização da sociedade, mais precisamente da sua camada burguesa. O remodelamento

* Doutoranda em Teoria Crítica na Universidade de Nottingham, Inglaterra. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

do Rio de Janeiro teve um impacto muito grande, tanto para a burguesia como para os homens de letras do país inteiro: “A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da avenida Central. Entre a rua do Ouvidor e a Avenida vai uma distância como de Sabará a Marseilha.”¹

Nesse período, a “frivolidade” floresceu, em forma de vários fatores que se justapuseram às mudanças mais materiais e estruturais das cidades brasileiras: a saber, moda, *flânerie*, dandismo. As avenidas alargaram-se, o comércio cresceu espantosamente, os cafés e cinemas se multiplicaram, não só para e pelo “progresso” e evolução capitalista no país mas também para que os dândis brasileiros pudessem observar essas mudanças, aproveitar-se delas e serem observados na sua elegância rigorosamente copiada dos figurinos parisienses. O espaço público configurando-se cada vez mais como passarela, como teatro. “Eles tomavam sorvetes na Alvear ou na Colombo, sempre lotadas; o *five o'clock tea* fica para a Cavé ou a Lallet, antes do *demi-monde* invadi-las para o aperitivo.”²

Nesse sentido, a modernização, em um intrincado processo de interpenetração e mútua influência, foi sendo traduzida (e traduziu as) pelas aspirações cosmopolitas da burguesia ascendente brasileira (a carioca em especial). O papel do intelectual e do artista nessa relação foi principalmente o de explicitar essa fascinação pelo moderno, pelo novo, pela moda e, sobretudo, havia o *desejo* cosmopolita de transformá-los em palavras-de-ordem. No caso do Brasil do início do século, um tipo especial de intelectual foi quem tomou para si esta tarefa: o jornalista. O gênero adotado por esse jornalista da *Belle Époque* brasileira para estabelecer o elo entre modernização e cosmopolitismo foi a crônica. Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de Letras*³, relaciona a modalidade “crônica” do início do século com a introdução de novas técnicas e máquinas no cotidiano urbano do país. O jornalismo praticado no período teria, então, características derivadas da instantaneidade fotográfica, da rapidez e do movimento do cinematógrafo, da sonoridade do fonógrafo.

A figura do jornalista/cronista ligada a esse Brasil cosmopolita e em processo de modernização pode ser montada a partir de algumas imagens recorrentes: a do fotógrafo de ‘instantâneos’, a do ‘cinematógrafo de letras’, a do *flâneur* fazendo ‘botânica no asfalto’⁴, a do árbitro de modos & modas das ruas e dos salões, a do introdutor/tradutor do que

vem de fora, do estrangeiro do Outro... Daí duas relações principais que se conjugam neste arquétipo podem ser deduzidas: as relações com a técnica (ou novos meios e linguagens) e as relações com a cidade, com as ruas (ou seja, com os espaços públicos): “En el itinerario por la ciudad moderna, el escritor encuentra a la técnica, en su relación con la técnica aprende a ver una ciudad nueva para la literatura.”⁵

Além disso, uma terceira relação que perpassa as outras duas, o olhar para a(s) metrópole(s). Esse olhar é movido por um desejo de ser estrangeiro, mais ainda, de não ser brasileiro, de não ter “cor local”: o cosmopolitismo sendo menos uma tentativa de mosaico de muitos lugares e mais um tempo onde modas, idéias, simulacros, novidades e frivolidades flutuam num sem-lugar. (Embora seja evidente que havia um modelo a ser copiado e que isso naturalmente pressupõe um “lugar”, ou no mínimo, uma referência. Paris era o ‘oráculo’, não só para os cronistas brasileiros da época, mas para artistas, urbanistas e até políticos.)

O cronista da *Belle Époque* brasileira tinha duas obrigações principais frente a este ímpeto cosmopolita: manter-se sempre “atualizado” (ao mesmo tempo “atualizando” o público leitor) e clamar (em alguns casos, impor) pela adoção das novidades metropolitanas na malha urbana do país.

Do lado desse Brasil “moderno”, urbano, sofisticado e ao mesmo tempo decadente, e extremamente otimista do início do século (quase em contraposição aos *Sertões* de Euclides da Cunha e à revolta crítica e rebeldia boêmia de Lima Barreto, por exemplo), pode-se eleger como emblema a obra do escritor, tradutor, dramaturgo e, acima de tudo, jornalista e cronista, Paulo Barreto, o João do Rio. João Paulo Alberto Coelho Barreto, nascido no Rio de Janeiro, em 1881, começou sua carreira como jornalista aos dezoito anos, escrevendo para diversos veículos até obter relativo sucesso popular com os artigos e crônicas redigidos na *Gazeta de Notícias*. Paulo Barreto fez várias viagens à Europa, entrou para a Academia Brasileira de Letras, fundou revistas e jornais. Escreveu sob diversos pseudônimos: Claude; Joe; João do Rio, o mais célebre de todos; Godofredo de Alencar; José Antonio José... Paulo Barreto/João do Rio morreu de infarto do miocárdio, dentro de um táxi, no Rio de Janeiro, em 1921.

A trajetória de João do Rio é exemplar, na medida em que oferece uma síntese das relações da intelectualidade brasileira da época com as

idéias de metrópole, evolução tecnológica, modernização, cópia de modelos estrangeiros. Nas suas peças, nos seus contos, nos seus romances (dois), mas fundamentalmente nas reportagens e crônicas, João do Rio emprega a apologia do *flâneur*, o discurso da moda, o domínio das ruas, o sabor da marginalidade boêmia e do *underground* carioca. Se, fazendo isso, não ignora a realidade social brasileira, João do Rio suspende a noção de que essa realidade poderia ter algo a ver com a identidade nacional. Em *João do Rio, o dândi e a especulação*, Raúl Antelo associa o autor com as noções de máscara, disfarces e espelhos; ou seja, Barreto estaria sempre numa relação mimética com o Outro, sempre numa tentativa de apropriação do Outro (esse Outro de João do Rio quase sempre sendo o europeu, a vida nas metrópoles européias):

[O cosmopolita] Tenta, ainda, absolutizar-se como parâmetro das trocas, controlando todo lugar, sem desdenhar os ecos mágicos de sua palavra de ordem: a expressão *vertiginosa*, religião do século. Sua conseqüência lógica é a desterritorialização, processo transitivo da cultura moderna.⁶

Essa “desterritorialização” do cosmopolitismo de João do Rio pode levar a duas conseqüências lógicas no momento de reavaliação do autor e do pré-modernismo como um todo: a primeira delas é a natural dificuldade da historiografia literária tradicional brasileira em admitir João do Rio como expoente realmente pertinente ao pré-modernismo, vendo nele apenas um “escritor menor”, representante de um “gênero menor”. E a segunda, movimento oposto, é considerar sua obra como modernista *avant-la lettre* (em termos de literatura brasileira). João do Rio desafia as duas alternativas ao oferecer um dos retratos mais precisos (e provavelmente mais divertidos) do Rio de Janeiro burguês e *bas fond* da cidade através do uso relativamente original da linguagem jornalística- vale dizer também, da consciência dessa linguagem, mas não ao ponto de uma ruptura modernista. Ou seja, a sua obra se destaca no panorama das letras brasileiras da sua época, mas não exatamente como vanguarda formal (algo que será proposto efetivamente na Semana de 1922). João do Rio redimensiona o jornalismo brasileiro na primeira década do século XX quando expõe o seu fascínio com a técnica (por exemplo, na *mimesis* direta da rapidez do cinematógrafo). Ele utiliza o impulso de otimismo

– e um certo deslumbramento – frente à modernidade para ampliar o território da crônica. (Sendo moderno, se não modernista...)

Por exemplo, em *Cinematographo*, livro de crônicas reunidas, Barreto parte, no seu prefácio, para a associação direta com o cinema para descrever a rapidez, a velocidade do mundo moderno:

O cinematographo é bem moderno e bem d'agora. Essa é a sua primeira qualidade.(...) Tudo quanto o ser humano realizou, não passa de uma reprodução ampliada da sua propria machina e das necessidades instinctivas d'essa machina.⁷

João do Rio estende essa associação para justificar as suas próprias crônicas e criar o "cinematógrafo de letras":

A chronica evoluiu pra a cinematographia. Era reflexão e comentario, o reverso d'esse sinistro animal de genero indefinido a que chamam o artigo de fundo. Passou a desenho e caricatura. Ultimamente era a photographia retocada mas sem vida. Com o delirio apressado de todos nós, é agora cinematographia, – um cinematographo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos factos, da vida alheia e da fantasia.⁸

E aponta várias vezes o caráter fácil e frívolo tanto do cinematógrafo e da crônica, como da própria vida moderna:

Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar, e como a frase verdadeiramente exacta da humanidade na fatura dos casos é o classico: – já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando de que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la.⁹

Assim, embora não esteja fazendo nenhuma "revolução" formal no sentido de manifestos ou dimensões profundamente auto-reflexivas da linguagem literária ou jornalística, João do Rio está delineando impressões de um mundo novo, indo na direção da construção dessa nova sensibilidade, da qual o cinema é uma das mais poderosas metáforas.

A sintonia do Barreto cronista com a modernidade tecnológica é traduzida também pela afluência de outros *gadgets*, aparatos e máquinas,

principalmente os novos meios de transporte: *tramways*, automóveis e até *aerobuses* da sua ligeiramente pessimista e exarcebada projeção para o “O dia de um homem em 1920”, ironicamente mais pós que pré-moderna:

O movimento ontem nos trens subterrâneos foi de três milhões de passageiros. As ações baixam. O movimento de *aerobus* de oito milhões havendo apenas vinte desastres. O recorde de velocidade: chega-nos da República do Congo com três dias de viagem apenas, no seu aeroplano de *course*, o notável Embaixador Zambeze.¹⁰

A tecnologia para João do Rio, entretanto, não era apenas um delírio futurista e sim algo que se via (existia para ser visto e provocar admiração) e se vivia nas ruas, nos escritórios, nos salões (a função desses aparatos não era eminentemente visível e exterior, mas perdia grande parte de sua força exibicionista, limitada apenas ao domínio doméstico). A tecnologia, além disso, era grande responsável por uma concepção temporal completamente diferente, pela aceleração desenfreada- com seus aspectos positivos e negativos- da vida e das pessoas, de corpos, corações e mentes:

O Automóvel ritmiza a *vida vertiginosa* (grifo meu), a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor.(...) O automóvel é o grande sugestionador.¹¹

As máquinas sugeriam, facilitavam e, às vezes, até regulavam as paixões humanas, particularmente os "movimentos" das paixões humanas. Na sua obra de ficção, os personagens se utilizam frequentemente dos bondes, locomotivas, navios, automóveis. Os meios de transporte modernos eram um dos promotores dominantes do cosmopolitismo e do mundanismo do burguês carioca. E não só isso: eram também os lugares apropriados para os vícios modernos, como o do infeliz Rodolfo de “Dentro da Noite”, que não podia ver um braço feminino sem ter ímpetos de espetar-lhe alfinetes e, devido à impossibilidade de continuar picando a noiva, parte para as desconhecidas:

Gozo agora nos tramways, nos music-halls, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. É muito mais simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes. Eu peço desculpa.

Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes.¹²

A tecnologia, porém, não é exatamente o nervo central do universo barreteano. O avanço técnico, o progresso das máquinas, o desenvolvimento do cinema e dos meios de transporte e comunicação são elementos que compõem a paisagem moderna, são instrumentos também para o cronista e para os seus personagens. E tudo isso em João do Rio converge para a rua. O cronista é um *flâneur* tentando captar a *alma encantadora das ruas*, desde as mulheres mendigas da Igreja de São Francisco, dos velhos cocheiros no antigo Largo do Paço, dos tatuadores portuários, dos crimes passionais no velho centro até os músicos ambulantes, os *chopps* da rua do Lavradio e da rua da Carioca, as confeitarias cheias de *modern girls* da recém-inaugurada Avenida Central.

Para compreender a psychologia da rua não basta gosar-lhe as delicias como se gosa o sol e o lirismo do luar. É preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpetuo desejo incompreensível, é preciso ser aquelle que chamamos flaneur e praticar o mais interessante dos sports- a arte de flanar.¹³

João do Rio exercitava, portanto, a dialética das ruas. A sua obra vai ser não só um reflexo dos anseios cosmopolitas dos abastados cariocas, como também crítica à sociedade daquele tempo, no momento em faz o reconhecimento da precariedade e indignação, da pobreza e da decadência suburbana do Rio de Janeiro. O cronista (e alguns dos seus personagens fictícios) ao mesmo tempo vão sentir-se fascinados e assustados com as ruas modernas, vão fazer um itinerário que é, em igual medida, delicioso e doloroso.

O aspecto voyeurista em relação aos trabalhos de João do Rio vai ser mais ressaltado nos seus contos, onde o autor vai com mais liberdade abordar, além dos aspectos deploráveis do que é observado, as próprias perversões do observador (o que não seria muito conveniente no caso das crônicas para a *Gazeta de Notícias*). Augusto Guimarães, em “D. Joaquina”, passa as noites a contemplar a *low life* carioca, com especial atenção para as prostitutas velhas nas ruas do antigo centro, ‘pontos equívocos de dramaticidade misteriosa’ a arrastar o amigo narrador para compartilhar os prazeres da observação da “gente baixa”:

A vida normal, aliás, a vida dos ônibus e dos transeuntes, passava sem nos ver. A outra, a das esquinas de má-fama, nem dos carros e dos pedestres era vista nem por acaso os via. (...) Ficávamos horas a ver repetidas as mesmas cenas de luxúria animal e de sordidez.”¹⁴

Mas o *flâneur-voyeur* também está presente na antologia de crônicas mais abundante em história urbana do Rio de Janeiro, *A Alma Encantadora das Ruas*. Nesse volume, a pequenez, os aspectos sombrios da cidade, a pobreza, o marginal são ressaltados e predominam num Rio menos próspero do que se queria crer na época. Contudo, o nosso cronista revela uma paixão, um enorme fascínio, um voyeurismo aparentado com a atitude baudelaireana imediatamente anterior e um olhar para os detalhes, para a “história dos vencidos” que poderia ser ligado às “imagens do pensamento” benjaminianas.

A rua é o aplauso dos mediocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. (...) Oh, sim, as ruas têm almas! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas pobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história (...), ruas medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas...¹⁵

A Alma Encantadora das Ruas está dividido em 5 partes: “A rua” (espécie de introdução), “O que se vê nas ruas”, “Três aspectos da miséria”, “Onde às vezes termina a rua” (sobre as prisões no Rio de Janeiro) e a “Musa das ruas”. Nessas crônicas, Barreto descreve minuciosamente os tipos que povoam as partes menos favorecidas do centro, construindo uma variegada coleção, fazendo propriamente a botânica no asfalto sugerida por Benjamin. Aparecem os mais diversos dados, como o significado das tatuagens, a reprodução de orações populares, os títulos da “biblioteca popular”, as descrições de tabuletas publicitárias e pinturas anônimas, os relatos de crimes “de amor” e os retratos das cadeias cariocas e seus presos. As ruas, aí, são formadas por cenários e personagens abandonados à própria sorte e à margem das reformas do prefeito Pereira Passos. *A Alma Encantadora das Ruas* funciona também como um conjunto de pequenos glossários individuais que formam um tipo de complicada e emaranhada sintaxe urbana do Rio de Janeiro de 1908. Ou como queria o cronista, poética urbana:

Nesta Cosmopolis que é o Rio, a poesia bróta nas classes mais heterogêneas. A camara regorgita de vates, o hospício tem duzias de versejadores, as escolas grózas de nephelibatas, a cadeia fornadas de elegiacos. Onde fôr o homem lá estará á sua espera, definitiva e teimosa, a Musa. (...) A Musa Urbana!¹⁶

Sim, a rua é central para o nosso cronista (e contista), mas cabe lembrar que seu olhar para a rua é claramente um olhar distanciado e superior. Que a sua atração voyeurista não deve ser confundida com um real envolvimento com esse lado mais duro e obscuro das ruas. Seu compromisso com a rua, especialmente em *A Alma Encantadora das Ruas* é o de simplesmente observar. Ai, o colecionador urbano não vai ser confundido com a sua coleção, embora, em outro tipo de espaço público, vai ser quase impossível dissociar João do Rio do seu objeto de análise e observação.

Os salões, os cafês, as galerias, as exibições, as estações de águas e os bulevares são prolongamentos das ruas enquanto espaços públicos e enquanto lugar por excelência para o *flâneur*. Contudo, eles representam o papel mais extremo das ruas para o cronista (e especialmente um cronista como Paulo Barreto): são ruas ideais, são passarelas para tudo o que é mais notável, mais destacável, mais relatável. Em contraposição às ruas *verdadeiras* (há toda uma gama de “ruas verdadeiras”, como vimos em *A Alma...*), esses outros espaços possuem diversas vantagens, mesmo sem considerar as óbvias diferenças de função social e de ordem econômica, para o cronista cosmopolita. Primeiro, porque neles não há o que esconder (nada de becos, ruelas escuras ou cantinhos mal iluminados), muito pelo contrário, é bem mais fácil captar a essência dos tipos urbanos que aí estão. Além disso, nessa sua transparência, claridade e visualidade, esses lugares (a outra *rua*) também se configuram como teatro, justamente um palco onde atores sociais exarcebam seus gestos, suas falas, seus figurinos. Cada um desses espaços sendo um microcosmo, onde todos os espécimes urbanos estariam representados.

Paulo Barreto vai estar mais à vontade neste microuniverso, onde tudo é mais que real, é hiperreal. A conversar nos salões da “gente bem” carioca ou sentado nos cafês da Avenida Central, ele pode, então, fingir que está nesse sem-lugar, nessa Cosmópolis imaginária que é todas as

idades ao mesmo tempo, e ser esse dândi universal e arquetípico (Baudelaire, Wilde, Jean Lorrain...):

Era o momento verde, o momento do aperitivo outrora absinto, hoje uma série de envenenamentos de cores variadas e de nomes ingleses, a que a leve estética sem inventiva dos cafês e das confeitarias continuava de chamar sempre o momento da água glauca. Por hábito, sentara-me a uma das mesas do terraço de confeitaria, os olhos perdidos na contemplação de Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e ruído. (...) Ah! os contos de fada que são as cidades! (...) Que fazer? Os meus olhos descansaram na multidão.¹⁷

O narrador-*flâneur* está sempre participando do jogo urbano, está atuando como mandam o figurino e o script do cinematógrafo da vida moderna. Ele também tem que ser mais real que o real nestes espaços, ele é tão ator quanto os outros.

ABSTRACT:

This essay presents an analysis of Brazilian urban culture at the beginning of the 20th century. The main focus is on the works of the journalist and writer Paulo Barreto, known as João do Rio. After a general introduction about the modernization occurred in Rio de Janeiro from 1901 to 1914, the definition of cosmopolitanism as the cultural dominant of this epoch and the analysis of the relations between technology and literature, the picture of one of the most exemplary and polemic of the pre-modernist writers is composed at the light of the concept of cosmopolitanism.

NOTAS

1. RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris/Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1920, p. 115-116.
2. ANTELO, Raúl. *João do Rio, o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989, p.11.

3. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985, p.47.
4. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lirico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasileinse, 1989, Vol.III, p.34.
5. SARLO, Beatriz. *La Imaginación Técnica/ Sueños Modernos de la Cultura Argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992, p. 44.
6. Op. cit., p16.
7. RIO, João do. *Cinematographo*. Porto: Chardron, 1909, p.VII.
8. Idem, p.X.
9. Idem, p. X- XI.
10. RIO, João do. O dia de um homem em 1920 (escrito em 1910). In: MARTINS, Luís. *João do Rio, uma antologia: contos, crônicas, reportagens cariocas*. Rio de Janeiro: Sabiá, Instituto Nacional do Livro-MEC, 1971, p. 70-71.
11. _____. A Era do Automóvel (Fragmento). In: MARTINS, Luís, op. cit., p.48 e 50.
12. _____. Dentro da Noite. In: *Os melhores contos de João do Rio* (seleção de Helena Parente Cunha). São Paulo: Global, 1990. p.19.
13. _____. A Rua. In: *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier, 1908. p. 7.
14. Ver nota 12, op. cit. , p. 114.
15. Ver nota 13, op. cit., p.7-11.
16. Idem, ibidem, p.295-296.
17. RIO, João do. A mais estranha moléstia. In: RIO, João do. *Os melhores contos de João do Rio*, op. cit, p.93-94.