O *FLÂNEUR* E A VERTIGEM
Metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*

Marcos Guedes Veneu

Introdução

O "*novecento*" brasileiro representou para seus participantes uma época de transformações rápidas e cruciais nas instituições e no estilo de vida da antiga colônia portuguesa na América. Mudanças como o fim da escravidão e o início da imigração estrangeira em larga escala, a derrubada do regime monárquico e a acidentada construção de novas formas de autoridade civil, a expansão do consumo de artigos produzidos pelas indústrias européias e norte-americanas, associada ao incipiente surgimento de um parque industrial interno, se não deixaram de repercutir por todo o país, ecoaram com redobrada intensidade na caixa de ressonância que pouco antes fora a corte, e era então a capital federal.

Sede do poder político, concentrando as indústrias mais modernas, e ponto de contato privilegiado entre o interior e o exterior, o Rio de Janeiro viu sua população crescer rápida e diversificadamente, alimentada por correntes migratórias nacionais e estrangeiras, e modificar a face da cidade. Poucos escritores procuraram ligar suas obras de modo tão radical a esse processo quanto o fez Paulo Barreto, a partir mesmo do pseudônimo que escolheu para sua identidade literária: João do Rio. Nas suas crônicas e reportagens, nos contos e peças de teatro, é a "lanterna mágica" das transformações urbanas que busca em nossos olhos o seu efeito de fascínio, mas também de desorientação.

* Este artigo teve origem nos cursos ministrados pelos professores Gilberto Velho e Luís Fernando Duarte, no Museu Nacional, em 1984 e 1985: a ambos devo muito no que nele houver de positivo. Verônica Velloso, gentilmente, permitiu-me o acesso aos resultados de sua pesquisa, em andamento, sobre João do Rio. Também muito me beneficiaram as críticas e sugestões dos colegas da Fundação Casa de Rui Barbosa e dos membros do Grupo de Trabalho Pensamento Social no Brasil, da Anpocs, com quem tive a oportunidade de discutir uma primeira versão deste trabalho, em outubro de 1986. Em junho de 1987, os participantes do seminário "O Rio de Janeiro: Imagens e Perspectivas", promovido pelo Iuperj, deram-me o estímulo de sua atenção e comentários.

Na impossibilidade de agradecer a todos nominalmente, faço-o, de modo especial, nas pessoas de Isabel Lustosa, Paulo Henrique Coelho, Lúcia Lippi Oliveira, Ricardo Benzaquen de Araújo e Lícia Valladares.

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.229-243.

Não pretendemos, neste artigo, fazer um estudo literário da obra de João do Rio; tampouco supomos que seus escritos forneçam um "retrato" transparente da realidade social de sua época. Nossa intenção é mais modesta: explorar a possibilidade de "ler", na obra do repórter-ficcionista, os modelos de *pessoa* e de *subjetividade* por ela expressos, "leitura" essa que se constrói através de referências no campo das ciências sociais, sobretudo nos trabalhos de Georg Simmel. Refletindo esse caráter exploratório, uma certa casualidade presidiu à selação de *corpus* que sustenta nossa interpretação: são contos, reportagens, crônicas e conferências, recolhidos em livros diversos de João do Rio e em antologias recentes, sem a pretensão de cobrir totalmente a produção do autor.

Neles, Paulo Barreto tematiza os problemas da subjetividade individual que enfrenta o ritmo da metrópole moderna e que nela encontra, ao mesmo tempo, a sedução e a ameaça.

Esse "mal-estar na civilização" experimentado pelo indivíduo permite a Paulo Barreto lançar uma ponte entre o Rio e a realidade européia da *belle époque*. A representação ocidental do homem como "indivíduo", como ser dotado de uma unidade intrínseca e de uma autonomia que o distingue dos demais, sujeito construtor da sociedade e valor de referência para todos os valores socialmente partilhados, parece viver então seu apogeu ao mesmo tempo que sua crise – equívoca mistura que se estenderia até nossos dias e que exerceu uma tensão instauradora sobre os novos e ambíguos saberes que então se constituem, como a psicologia e a sociologia. Ao lado do surgimento das "massas" na vida política e da "multidão" na experiência urbana, também os saberes eruditos passam a colocar em cheque a identidade individual, no mesmo movimento em que a constroem. Como diz Simmel (1971:223):

> "(...) através de toda a era moderna, a busca do indivíduo é pelo seu ego, por um ponto fixo e não ambíguo de referência. Ele necessita mais e mais desse ponto fixo, em vista da expansão sem precedentes das perspectivas teóricas e práticas e da complicação da vida, e diante do fato correlato de que ele não pode mais encontrar essa referência fixa em nenhum outro lugar fora de si mesmo."

O progresso metropolitano e João do Rio

Ao discutirmos a maneira como é construída a metrópole na obra de João do Rio, é preciso não perder de vista que esse autor ocupa, no seu contexto literário, uma posição bastante singular. Apesar do sucesso que obteve como cronista e da consagração da entrada para a Academia Brasileira de Letras, sua produção não correspondia exatamente às propostas literárias dominantes (embora não exclusivas) na época. Algo dessa singularidade persiste no ambíguo julgamento de sua obra por críticos posteriores, como Antônio Cândido:

> "Era um jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio na roda elegante (...). Aliás, a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante copiada de Wilde e do desagradável Jean Lorrain (...) no escritor superficial e brilhante corriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma

coragem lúcida (...)" (Cândido, 1980: 88-9).

De fato, como mostra Flora Sussekind (1984), as últimas décadas do século XIX assistem à afirmação do paradigma realista, o qual, com sua proposta de literatura como representação "objetiva" da realidade e incorporando a questão "nacional" já colocada pelo romantismo, viria gozar de dilatada vigência na literatura brasileira (nesse sentido, é interessante notar como Antônio Cândido procura "resgatar" o "jornalista adandinado" através do "inesperado observador da miséria"). Para uma geração de intelectuais engajados no esforço de transformação e modernização do país, a literatura teria por missão dar a conhecer, "cientificamente", a realidade nacional (Sevcenko, 1983: 85). O movimento histórico era interpretado pelas correntes filosóficas então dominantes na intelectualidade brasileira como o resultado das "leis naturais" da evolução humana. Ao ecletismo filosófico de meados do século XIX sucedia o "sociologismo", "considerado como cousa científica, acabada e definitiva (...)" (Costa, 1967: 338).

O rápido crescimento urbano do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX culminaria nas reformas do governo Rodrigues Alves (1902-1906), com uma radical transformação na fisionomia de algumas regiões urbanas, oferecida a brasileiros e estrangeiros como índice do potencial progressista da República recém-estabilizada. O *slogan* lançado por Figueiredo Pimentel na sua coluna mundana, "O Rio Civiliza-se", sintetiza o sentimento de realização da utopia então prevalecente. Contudo, no início do século XX a realidade do progresso parecia começar a confundir seus propugnadores intelectuais. Por um lado, as mudanças políticas e institucionais estavam longe de haver promovido a esperada regeneração social: por outro, o ritmo acelerado do que poderíamos chamar de "progresso material" parecia apagar referências e valores prezados até pelos intelectuais progressistas (Sussekind, 1986). É sintomático este trecho de uma carta de Euclides da Cunha convidando um amigo a visitar o Rio:

> "Admirarás os célebres *melhoramentos*. Fulminaremos, juntos, o pioramento dos homens. Daremos pasto à nossa velha ironia ansiosa por enterrar-se nos cachaços gordos de alguns felizes malandros que andam por aí *fonfonando* desabaladamente, de automóvel, ameaçando atropelar-nos a nós outros, pobres e altivos diabos que teimamos em andar nesta vida, dignamente, pelo nosso pé" (apud Broca, 1975: 85).

É nesse momento, quando à desilusão de alguns contrapõe-se a "febre de mundanismo" que Brito Broca atribui à vida carioca do 1900, e quando as colunas sociais fazem também crítica literária, que brilha a estrela de João do Rio (apud Broca, 1975: 4). Nascido em 1881, Paulo Barreto escreve na imprensa carioca a partir de 1898, primeiro como crítico literário, com o pseudônimo de Claude. A partir de 1903, na *Gazeta de Notícias*, adota o pseudônimo de João do Rio e começa sua carreira como cronista urbano, aí escrevendo a série de reportagens depois reunidas em *As religiões no Rio* e que na época causaram sensação (apud Broca, 1975: 248 e segs.). Freqüentemente ambíguo e contraditório, em seus primeiros artigos como crítico atacara violentamente o romantismo, o simbolismo e o decadentismo de Oscar Wilde – justamente seus modelos – para defender o realismo-naturalismo e sua abordagem "científica" da realidade (Velloso, 1984: 3).

Parte dessa crítica, porém, persistirá mesmo depois que Paulo Barreto fixar a sua identidade literária. Em oposição à nostalgia metafísica e ao "nefelibatismo" dos simbolistas, João do Rio adotará como temática fundamental o sentimento de entra-

da na modernidade. Evidenciam-no alguns dos próprios títulos de seus livros *Vida vertiginosa*, *Cinematographo*, *Os dias passam*, *Pall Mall Rio*. Ele mesmo o diz, na introdução do primeiro destes:

> "Este livro como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento (...). O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob [*sic*] o mais curiosoperíodo da nossa vida social, que é o da transformação atual de usos, costumes e idéias" (apud Martins, 1976: 7).

Ao contrário de Euclides, que escrevera *Os Sertões* pensando na permanência da obra e que abominecia os automóveis, João do Rio mergulha na aceleração do tempo, procurando aproximar sua crônica da rapidez efêmera das fitas de cinema e saudando o "Automóvel", Senhor da era, criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente de uma "metamorfose" (apud Velloso, 1984: 12).

Seria entretanto um erro considerar João do Rio apenas um entusiasta do progresso metropolitano. Fascinado, sem dúvida, ele foi, mas em seus lábios o "sorriso da sociedade" se transforma facilmente em esgar nervoso. O progresso é em João do Rio uma utopia ambígua, ao mesmo tempo sedutora e destruidora como as "flores do mal" de Baudelaire. Os modelos que elege para legitimar sua criação – Oscar Wilde, Poe, Dickens, além de Jean Lorrain e Huysmans – fazem parte daquela literatura que, segundo Walter Benjamin (1980: 53-5), detém-se sobre os aspectos ameaçadores e inquietantes da vida urbana e de suas multidões.

Dando outro significado às "observações da miséria" naturalistas e perseguindo nelas o bizarro e o fantástico, o decadentismo do final de século retomava a face "sombria" do romantismo, emprestando-lhe uma empostação *blasée* e desvinculando-a da atmosfera "gótica" da Idade Média para iluminá-la com a luz instável dos bicos de gás. João do Rio faz da cópia de seus modelos literários uma prática explícita: sua coluna "Pall Mall Rio" copia no título uma crônica elegante da Côte d'Azur; sua enquete "Momento Literário" é inspirada numa outra, realizada por Jules Huret para um jornal parisiense (Broca, 1975: 4 e 248). As citações não são ocultadas ao público; ao contrário, destinam-se a serem reconhecidas porele, que da mesma forma reconhecia no Teatro Municipal do Rio uma citação da Ópera de Paris. A citação "enobrecia" o cronista mulato, assim como a cidade mestiça "enobrecia-se" com seus novos *boulevards*. Graças a esse paralelismo, João do Rio consegue realizar o que pareceria à primeira vista contraditório: ao copiar Paris, descrever minuciosamente o Rio de Janeiro, e não apenas nas partes em que este procura apresentar-se como parisiense. O Rio civiliza-se? Sim, mas para os decadentistas a "civilização" tem um significado particular: "Dado o grau de civilização atual, civilização que tem em germe todas as decadências, o crime tende a aumentar, como aumentam os orçamentos das grandes potências, e com uma percentagem cada vez maior de impunidade" (Rio, 1981: 38).

É esta proposta literária que faz do cronista da alta sociedade simultaneamente o observador da miséria urbana, pois ambas as realidades, refletidas pelo olhar do artista, são necessárias para equiparar o Rio a Paris:

> "Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-se através de uns tantos círculos de pavor (...). Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama (...). 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 (...). Eu repetiria apenas um gesto que é quase uma lei. Aceitei" (Rio, 1981: 22).

O progresso é, portanto, o agente unificador,capaz de tornar o Rio igual a Paris, Londres ou qualquer outra metrópole civilizada e decadente, como Bizâncio. É ele a base do cosmopolitismo de João do Rio, que permite a seus contos povoarem a cidade com dândis, aristocratas exilados e atrizes devassas. Entretanto, se todas as metrópoles são iguais entre si, isso ocorre porque cada uma delas é um resumo dos contrastes e diferenças do mundo, colocados lado a lado pelo progresso:

> "O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vasa que o oceano lhe traz. Há de tudo. Vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados... Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante" (Rio, 1981: 10).

Aqui podemos começar a apontar algumas analogias entre a metrópole tal como é vista por João do Rio e a maneira como Simmel a analisa. Quando discute os efeitos da expansão dos grupos sociais, este autor propõe que dois grupos originalmente distintos, ao se expandirem quantitativamente e se diferenciarem internamente, tenderão a se tornar semelhantes e a estabelecer "pontes" entre os elementos homólogos das respectivas estruturas (Simmel, 1971: 252-3). De fato, é o que se dá com o cosmopolitismo em João do Rio: o crescimento das metrópoles, aumentando sua diferenciação interna, torna-as semelhantes e dota-as de tendências cosmopolitas, não só no *high-life* como também no submundo, no qual os carregadores negros do cais do porto aprendem a falar inglês. O Rio de Janeiro pintado por João do Rio, apesar da exatidão dos detalhes, antes de ser uma cidade específica é Cosmópolis, reflexo de todas as outras grandes cidades. Como "cariocas", seus habitantes tornam-se menos singularizados, embora o contrário aconteça nas suas relações internas.

À primeira vista, a metrópole assim descrita abriria espaço para os dois modelos do individualismo moderno analisados por Simmel: o "quantitativo", elaborado pelo pensamento iluminista do século XIX. Por um lado, ao igualar todos os seus habitantes na condição de "cidadãos do mundo", ela atende ao impulso essencial do primeiro modelo para a liberdade do sujeito individual em relação a todos os constrangimentos impostos por contextos sociais específicos e para sua homogeneidade dentro de um contexto universal. Por outro lado, a vida metropolitana permite exercer essa liberdade no sentido da diferenciação de cada sujeito individual em um ser único e singular. Os laços que mantêm os indivíduos sob o controle do grupo afrouxam-se à medida que este se expande, criando um espaço individual privado. Na metrópole, a reserva com que se tratam mutuamente os indivíduos torna-se mesmo uma necessidade, e a "distância mental" assim criada é a garantia do anonimato do indivíduo na multidão e de sua privacidade pessoal (Simmel, 1971: 252 e 330-4). São esses mesmos processos que estão na base de um livro como *As religiões no Rio*, onde, menos que uma pesquisa de tipo "folclórico" sobre as crenças da população, é a possibilidade da variação das convicções íntimas de cada um até o exotismo extremado que está em causa;

> "O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma cren-

ça diversa. (...) Quem através da calma do semblante lhes advinharáas tragédias da alma? Quem no seu andar tranqüilo de homens sem paixões irá descobrir os reveladores de ritos novos, os mágicos e os nevropatas, os delirantes, os possuídos de Satanás, os mistagogos da Morte, do Mar e do Arco-Íris?" (Rio, 1976: 17).

No entanto, aqueles espaços de individualização abertos pela metrópole com uma das mãos parecem ser logo fechados com a outra. Como veremos a seguir, o ideal do indivíduo moderno, seja em sua formulação iluminista, seja na modalidade romântica, parece estar sob pressão constante: ele é ameaçado pelo triunfo do irracional, de um lado, e pelo "esvaziamento" da subjetividade, de outro.

Em primeiro lugar, o progresso ambivalente que engendra a metrópole moderna não traz consigo o esperado "triunfo das luzes", mas uma metamorfose ctônica e serpenteante, liberadora da irracionalidade e do desejo. No interior da Cosmópolis civilizada continuam presentes o "atraso" e a "selva", como ocorre na literatura dos folhetins parisienses, onde Alexandre Dumas escreve *Les mohicans de Paris* e Eugène Sue e Balzac referem-se aos *bas-fonds* como uma região selvagem, distante da civilização (Benjamin, 1980: 56). O Rio, no caso, dispensa moicanos e apaches: basta-lhe o "feitiço" dos cultos afro-brasileiros, onde o "irracional" unifica a elite e o submundo:

> "Nós dependemos do Feitiço. (...) Nós continuamos fetiches no fundo, mas rojando de medo diante do Feitiço africano (...) Vivemos na dependência do Feitiço, dessa caterva de negros e negras, de *babaloxás* e *iauô*, somos nós que lhe asseguramos a existência, com o carinho de um negociante por uma amante atriz. O Feitiço é o nosso vício, o nosso gozo, a degeneração" (Rio, 1976: 34-5).

O controle crescente do homem sobre a natureza não mais aponta para um saber objetivo guiado pela razão, mas para uma utilização pragmática guiada pelo desejo sensual de conforto. Como diz o narrador de d'*As religiões no Rio*, "a verdade deve confortar como um *beef*" (Rio, 1976: 100). Se essa metamorfose ameaça a sociedade com a miséria e o crime, ela ameaça o indivíduo com a liberação e exacerbação de seus desejos e paixões, como ocorre com as jovens coristas do teatro de revista que a metropolização arrancou à inocência da infância:

> "E agora, com a transformação das ruas, a cidade escarnava de súbito a indignidade e o vício, mostrava todas as furnas do caftismo e nós víamos, ao desejo do luxo, ao contato com o horror, uma fauna precoce de pequenas depravadas, galgando o tablado com uma ânsia de bacanal e piscando de lá o olho, na idade em que deviam brincar o ciranda-cirandinha das estalagens onde nasceram (...)" (Rio, 1980: 35-6).

A interioridade não-racional do homem perde o caráter de liberação individual que lhe atribuía o romantismo para conservar apenas o seu aspecto ameaçador e sombrio. Na obra de João do Rio, a referência a esse "espaço interior" da subjetividade é feita, geralmente, por termos como *nevrose*, *patogenia*, *ânsias*, *vícios*, *histeria*, *delírio*, *horror*, *gozo*, que remetem aos saberes psiquiátricos da época, marcados pelo que Luís Fernando Duarte chamou de "configuração do nervoso" ou de "doença dos nervos". Este sistema de idéias, caracterizado pela assimilação entre os atributos *físicos* das "fibras nervosas" e do "sistema nervoso" e os atributos *morais* do sujeito "nervoso", permite elaborar "a concepção de um espaço interior, desconhecido e poderoso, de onde emergem as 'perturbações' do 'caráter' e da vida mental – pela acumulação e

fermentação de *idéias* ou de *paixões* (...)" (Duarte, 1985: 166).

Os *nervos* fariam a mediação entre o sujeito individual e o meio-ambiente. Era um pressuposto do higienismo do século XIX – de tão grande importância no processo de reforma do Rio – que a civilização moderna, com seu estilo de vida "antinatural", sobrecarregava de estímulos externos a "sensibilidade nervosa" do organismo e provocava a incidência generalizada de moléstias resultantes da "tensão" ou "irritação" nervosas (Duarte, 1985: 173-4). Essa é uma articulação relevante nas obras de João do Rio, onde a idéia de *hiperestesia*, de excitação da sensibilidade, desempenha um duplo papel. Imediatamente, ela marca seus personagens, ávidos de sensações bizarras, da mesma forma que assalta o simples passante que cruza a metrópole:

"Em cada praça onde demoramos os nossos passos, nas janelas do alto dos telhados, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam do *écran* de um pano qualquer o reclamo do melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver. Basta levantar a cabeça. As taboletas contam a nossa vida. E nessa babel de apelos à atenção, ressaltam, chocam, vivem estranhamente os reclamos extravagantes, as taboletas disparatadas" (Rio, 1951: 79).

Num segundo nível, a hiperestesia é também o efeito literário buscado pelo autor, procurando envolver o leitor numa cumplicidade de sensações estonteantes pela farta adjetivação, pela sugestão de movimento e pela tensão do suspense:

"Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loura. Mas o comboio rasgara a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraças e de delírio" (Rio, 1981:48).

Na verdade, a utilização dos temas do *nervoso* é um ponto comum entre escritores de diversas tendências a partir da segunda metade do século XIX (Duarte, 1985; 191-6), particularmente entre os naturalistas, que tinham nesse tema um dos suportes de seu cientificismo. Em João do Rio, contudo, essa apropriação se dá como um recurso típico do seu estilo *art nouveau* (Secco, 1978: 27-8), que incorpora os temas caros ao positivismo científico, descontextualizando-os e alterando as relações entre figuras usuais para conferir-lhes um novo significado, tal como no tratamento de temas e figuras da antiga Grécia nos quadros de Gustav Klimt (Schorske, 1985: 74-6). Assim é que os termos do vocabulário clínico do *nervoso* não visam, aqui, a uma descrição precisa e objetiva da realidade; o que se quer é utilizar a sua carga *conotativa* para produzir sensações e impressões. Isso faz com que João do Rio deixe de lado a dimensão física dos *nervos* para enfatizar as conotações morais presentes na linguagem do nervoso. Ao fazê-lo, sua maneira de apresentar o tema afasta-se da psiquiatria organicista predominante em sua época, no Brasil, e aproxima-se do "alienismo" de Pinel e Esquirol. Essa corrente, mesmo admitindo a importância dos fatores físicos, afirmava a preponderância de causas explicitamente morais nas perturbações mentais, através das "paixões". Estas, embora tivessem origem em processos orgânicos difusos, seriam exacerbadas pelos males da civilização (Duarte, 1985: 262-7) em sua ação sobre a subjetividade. Como diz J.

Birman, "a alienação se configurava como o limite extremo do que poderia ocorrer ao sujeito quando este não pusesse obstáculos ao seu querer desmesurado. Máximo de uma procura humana de prazer insaciável, o louco não suportaria o convívio com qualquer semelhante" (apud Duarte, 1985: 266).

A "armadilha da liberdade" representada pelo desejo aparece no destaque que João do Rio dá à idéia de *vício*. Essa denominação cobre desde o uso do ópio ao sadismo, do homossexualismo ao "feitiço" africano e até a inocente *flânerie*. Fenômeno ambiguamente situado entre o moral e o físico, o vício oferece o espetáculo de um embate entre as determinações de *desejo* e a *vontade* do sujeito, no qual este sai perdedor, crendo-se livre: "A coitadinha aturdia-se. É o processo habitual. Para mostrar a sua livre vontade, caía na extravagância, agarrava o tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror" (Rio, 1981: 54).

Como observa Carl Schorske (1985: 78-9), a liberação do desejo ameaça a individualidade com a dissolução, na medida em que, através do desejo, a subjetividade e a realidade exterior confundem-se e misturam-se. A missa negra descrita em n'*As religiões no Rio*, encenada a partir de modelos do satanismo literário, inverte a relação de imitação entre arte e realidade proposta pelo naturalismo e provoca em um de seus observadores o comentário de que "Tudo é literatura! A literatura é o mirífico agente do vício. Por que estou aqui? A literatura, Huysmans, o cônego Docre do *là-Bas*, os livros enervadores" (Rio, 1981: 4). A sensibilidade nervosa do homem moderno, hiperestesiada, termina por subverter as fronteiras entre sujeito e objeto, misturando os pólos que, para que a subjetividade assuma a configuração do indivíduo racional, devem permanecer separados.

Se o sol da razão está desta forma encoberto, talvez a "lâmpada interior" do individualismo romântico pudesse então iluminar o caminho. Mas, aí também, a natureza e o ritmo do progresso revelam que sua luz é ilusão. Antes de mais nada, o seu ritmo acelerado impede a maturação interna da experiência e o florescer da sensibilidade pessoal. Na metrópole, a expansão da subjetividade singular encontra seus limites nas ordens implacáveis do tempo que passa:

> "Sim! Em tudo, essa estranha pressa de acabar se ostenta como a marca do século. Não há mais livros definitivos, quadros destinados a não morrer, idéias imortais, amores que se queriam assemelhar ao símbolo de Filêmon e Baucis. Trabalha-se muito mais, ama-se mesmo muito mais, apenas sem fazer a digestão e sem ter tempo de a fazer.
> Antigamente as horas eram entidades que os homens conheciam imperfeitamente (...).
> Hoje, não. Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharia de minutos e segundos" (Rio, 1909: 384).

Pior ainda, o progresso chega ao paradoxo quando priva o indivíduo de sua subjetividade e a transfere para os objetos. Em seu discurso de entrada na Academia Brasileira de Letras, João do Rio declarou:

> "Os grandes poetas refletiam sempre a aspiração universal, foram os vates, os que diziam as ânsias e ao mesmo tempo o imenso desejo de escalada da espécie humana (...). Quando a inspiração ficou abaixo da mecânica e as fantasias delirantes não ultrapassaram a conquista do conforto, os grandes poetas tornaram-se analistas, e a poesia pessoal, repetindo com convicção pequenas coisas particulares,passou à confecção de bugigangas industriais, em que o molde é tudo.

> O sonho particular não interessa mais, porque todos nós vivemos num extraordinário sonho de Beleza e de Força (...). O ritmo mecânico regra, como uma apoteose à beleza, todos os delírios, o do prático que descobre, o do rico que esbanja, o do ladrão que mata, o do anarquista que incendeia, o da mulher que perde, o da multidão que freme com a fúria da satisfação na beleza. Tudo quanto parecia impossível ao mundo antigo e não passava de símbolo e de ficção (...) tudo o homem realizou materializando o sonho. É o milagre permanente, é a maravilha normal" (1911: 220-1).

O tom de ufanismo futurista do discurso esconde, na verdade, uma tensão: o ideal do indivíduo único e insubstituível, representado pelo poeta que deixa fluir a sua riqueza pessoal do interior para o exterior e assim se diferencia dos demais, torna- se nesses termos irrealizável. No mesmo discurso, ao fazer o elogio de Guimarães Passos, seu antecessor, João do Rio chama-lhe "a última fisionomia do romantismo", excluindo-o do fluxo do tempo ("Sobre a sua alma os anos não passaram") e sintetiza: "Ele foi ator. Eu sou espectador". Simmel defronta-se com o mesmo tipo de obstáculo à realização do "eu cultivado" ao considerar o conflito entre o ritmo de crescimento da "cultura objetiva" e o da "cultura subjetiva":

> "O desenvolvimento da cultura moderna é caracterizado pela predominância do que se pode chamar o espírito objetivo sobre o subjetivo: isto é, na linguagem como na lei, na técnica de produção como na arte, na ciência como nos objetos do ambiente doméstico, está encarnado como que um espírito (Geist), cujo crescimento constante é seguido apenas imperfeitamente, e com atraso crescente, pelo desenvolvimento intelectual do indivíduo. Se examinarmos por exemplo a vasta cultura que no último século incorporou-se às coisas e ao conhecimento, em instituições e confortos, e se a compararmos com o progresso cultural do indivíduo durante o mesmo período (...), veremos uma assustadora diferença na razão de crescimento entre os dois (...). Essa discrepância é em essência o resultado do sucesso da crescente divisão do trabalho" (1971: 337-8).

O conflito ante a aceleração do tempo na modernidade e as possibilidades de *self-cultivation* do indivíduo, do aprimoramento de sua consciência e sensibilidade, é freqüentemente expresso por João do Rio através da metáfora da vertigem provocada pelo movimento acelerado, como no seu elogio ao automóvel, ou na metáfora do "cinematógrafo", "arte que o é quando o querem (...), mas a única que reproduz o polimorfismo integral da vida, e que não melindra ninguém por não passar de reflexos". Ao cinema é comparável a crônica, que deixou de ser reflexão para tornar-se "um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário, arrastado na torrente dos acontecimentos" (Rio, 1909:IX-X).

As respostas ao progresso

João do Rio apresenta em sua obra dois tipos que buscam superar os obstáculos à realização do indivíduo diferenciado; ambos devem se defrontar com um tempo vertiginoso e independente de sua intervenção; por isso, ambos adotam em relação ao tempo uma posição de consumidores. Além disso, fogem aos efeitos da divisão do trabalho por desfrutarem da ociosidade. Esses tipos são o homem-do-mundo e o *flâneur*.

O protótipo do primeiro é o personagem do barão Belfort, "esse velho dândi sempre impecável, que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção" (apud Secco, 1978: 40). A primeira de suas características é a elegância, o vestir-se impecavelmente de acordo com a moda. Segundo Carmem Lúcia Secco, o dândi "representa um supremo esforço de distinção e originalidade (...)". Surge para recuperar, através de todo um cerimonial vestimentar, o prestígio e o individualismo de uma nobreza aristocrática em decadência (Secco, 1978: 32). Através da elegância de vestuário e de suas atitudes estudadas, o homem-do-mundo revalida o individulismo da distinção que Simmel aponta no homem renascentista. Este difere do ideal romântico de indivíduo no que a *distinção* se afasta da simples *diferenciação*: a primeira envolve a idéia de honraria, de um reconhecimento pelo meio social. O mecenas ou o *condottiere* renascentista não deseja apenas tornar-se único, mas através da sua unicidade afirmar o seu senhorio sobre os homens comuns, e ser por eles honrado, distinguido. Da mesma forma, o dândi que cuidadosamente verifica sua aparência diante de um espelho não está apenas admirando a si mesmo, mas sobretudo certificando-se da maneira pela qual os demais o vêem. O indivíduo romântico é mais radical na sua ânsia de diferenciar-se, tornando-se senhor de seu próprio mundo interno, que é considerado superior a qualquer externalidade. Esse indivíduo tende mesmo a estar em permanente conflito com o mundo, a cultivar uma posição de "*outsider*", inclusive pelo proposital descaso da moda.

Simmel considera a moda uma forma social que atende simultaneamente ao desejo de adaptação social, pela imitação de um exemplo dado, e ao desejo de diferenciação, seja pela mudança constante de seus conteúdos, seja porque as modas diferem segundo as classes sociais. Por um lado, a moda propicia a união com aqueles da mesma classe, enquanto por outro marca uma exclusão dos demais grupos. Disso decorre que a essência da moda esteja na sua transitoriedade: assim que os grupos desejosos de ascensão social adotam uma moda, os que estão situados acima deles devem abandoná-la por outra. O mesmo desejo de exclusividade contribui para valorizar a importação de modas estrangeiras (Simmel, 1971: 295-306). É o que acontece, por exemplo, com a moda das conferências na narração de João do Rio: trazida inicialmente de Paris por um seleto grupo de intelectuais, "era um pequeno mal, elegante e distinto". Rapidamente, porém, o contágio da imitação alastra a nova moda, já virada em "epidemia", até atingir os caixeiros e fregueses de lojas, e mesmo objetos inanimados dão "impressões conferenciais" (Rio, 1911: 9-11). Como vemos, apesar de sua ociosidade, o homem-do-mundo não escapa completamente ao tempo vertiginoso: consumindo os artigos e necessidades da moda, recria a seu modo o fluxo da mudança permanente, da qual se toma prisioneiro.

Há ainda outro detalhe de interesse no personagem do barão Belfort: trata-se de um velho dândi, não de um rapazola. É a sua suposta vivência que garante que sua atitude *blasée*, contando uma história escabrosa ao jantar tranqüilamente num *smart-club* (Rio, 1981: 49-55), não seja pura afetação. Simmel aponta o tipo *blasée* como uma adaptação à rapidez das mudanças na vida metropolitana e compara-o à atitude característica da economia monetária – igualmente vinculada à metrópole –, que retira o significado das distinções entre as coisas, substituindo-as por um padrão quantitativo único. No entanto, por se basear em externalidades capazes de atrair a admiração alheia, a figura do homem-do-mundo é passível de ser desvirtuada numa imitação vazia: o esnobe. Contra ele, a crítica de João do Rio se faz aguda, apontando-lhe a trivialidade e a pretensão, bem

como o falso cosmopolitismo que se resume no desconhecimento do Brasil:

> "No fundo, porém, temos a idéia de que somos fenomenalmente inferiores, porque não somos tal e qual os outros, e ignoramo-nos por completo (...). Para o brasileiro ultra-moderno, o Brasil só existe depois da Avenida Central, e da Beira-Mar (...). O resto não nos interessa, o resto é inteiramente inútil (...)" (Rio, 1909: 277-8).

Compreende-se, pois, que João do Rio identifique-se mais facilmente com sua segunda solução para o dilema do indivíduo: o *flâneur*. Cosmopolita desde o nome que o designa (flanar é definido por ele como um "verbo universal", "que não pertence a nenhuma língua"), o *flâneur*, assim como a palavra, "não tem entrada nos dicionários", isto é, nas estruturas fixas da vida social. É um ser das passagens e da mobilidade, cuja atividade hesita entre definir-se como "esporte" ou como "arte", para a qual se requer "espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível":

> "Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça (...). É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas" (Rio, 1951: 11-2).

O *flâneur*, assim, pelo gosto da observação ligeira e fortuita, adapta-se à torrente do tempo, deixa-se levar pela variedade, eximindo-se da "pressa de acabar" e escapando ao efeito desgastante do tempo por renunciar a dar à sua atividade qualquer conteúdo em especial. Ele é análogo, como tipo humano, do que Simmel chama a "sociabilidade", a pura forma da convivência social erigida num fim em si mesma. Como o flanar, a sociabilidade corresponde à arte e ao jogo, deixando para trás de si seu conteúdo de realidade "séria" e transferindo-se "para dentro do seu mundo de sombras, onde não há atritos porque sombras não podem colidir umas com as outras" (Simmel, 1971: 127- 37).

O *flâneur* torna-se um consumidor do tempo, e o consome com desperdício aristocrático. Ele se encaixaria à perfeição na metáfora do cinematógrafo como arte despretensiosa:

> "Uma fita, outra fita, mais outra... Não nos agrada a primeira? Passemos à segunda. Não nos serve a segunda? Para diante então! (...) Podes deixar em meio uma delas sem receio e procurar a diversão mais além. (...) E como nem o Destino, autor dos principais quadros da vida não tem pretensão, como o operador também não se imagina um ser excepcional, e os que lá estão a assistir ao perpassar das fitas não se julgam na obrigação de julgar ver coisas importantes para dar a sua opinião definitiva – dessa despretensão geral nasce o grande panorama da vida, fixado pela ilusão, que é a única verdade resistente no mundo subsolar" (Rio, 1909: V-VII).

A única diferença está em que o cinema "não obriga a pensar", ao passo que a distinção do *flâneur* está na inteligência com que perambula. Note-se que aqui lidamos com outro tipo de "distinção": trata-se de um gozo íntimo, imperceptível aos demais. O prazer do *flâneur* está no enriquecimento do seu mundo interno através da variação na sua experiência, aproximando-se assim do ideal do indivíduo diferenciado romântico. Ao contrário, porém, deste último, a

diferenciação do *flâneur* não é obtida pela germinação de uma natureza interna que se expande, mas surge como resultado da impressão, num interior sensível, de estímulos externos variados, provindos de uma realidade que se tornou mais "poetizada" que o próprio sujeito. João do Rio, cotejando-se com Guimarães Passos, observa que este vestia uma casaca de cor com bofes de renda, enquanto ele mesmo veste uma casaca preta sem bofes (Rio, 1911: 220). O poeta romântico pode exprimir, pela singularidade de suas roupas, a sua singularidade pessoal; o *flâneur* confunde-se na elegância discreta e obediente da moda. Para ele, o anonimato do indivíduo na metrópole é fundamental, pois é assim que ele pode entrar e sair livremente dos mais variados ambientes, misturando-se a todos eles como um possível simpatizante, cliente ou prosélito.

Esse mesmo anonimato é desfrutado pelos outros componentes da multidão; é ele que faz a massa e a rua a um tempo protetoras e perigosas. Walter Benjamin, no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire (1980: 55), marca a relação entre as massas urbanas e as histórias de detetives e associa o voyeurismo do *flâneur* à fiscalização do *private-eye*, comentado ainda que, se ocasionalmente o *flâneur* se tornava um detetive involuntário, esse papel lhe caía bem socialmente, pois legitimava seu vaguear ocioso. Esse papel ambíguo da multidão está presente também em João do Rio, quando este fala da rua: "A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não nos denuncia ela. (...) A rua é eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios, para ela como para as crianças a aurora é sempre formosa (...)" (Rio, 1951: 10-1).

Nosso autor nem mesmo se furta ao papel de detetive, pois o *flâneur*, 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. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os "inconvenientes dos secretas nacionais" (Rio, 1951: 13).

E, na verdade, é exatamente como "detetive" que começa a carreira de *flâneur* de João do Rio, ao publicar nas reportagens sobre as religiões no Rio os endereços de feiticeiros, pais-de-santo e adivinhas, expressamente para denunciá-los à polícia (1976: 54 e 138).

Evidentemente, a "observação" do *flâneur* nada tem de objetiva, no sentido realista-naturalista do termo: na verdade, a realidade é percebida como um conjundo de sensações algo difusas, não como informações precisas; não esqueçamos que o que move o *flâneur* são "curiosidades malsãs", um "perpétuo desejo incompreensível" nos nervos. Como num quadro impressionista, os contornos da realidade são vagos e a luz é essencial para o tipo de percepção significativa que vai ocorrer. Como nota Benjamin (1980: 65-7), se o *flâneur* de certa maneira é capaz de transformar o bulevar num interior, isso é em parte devido à iluminação a gás, que possibilita à multidão freqüentar as ruas à noite e transmite-lhe um aspecto tétrico e desmembrado com seu bruxulear. Em João do Rio, a luz recebe especial atenção, definindo atmosferas e marcando valores. Embora menção mais freqüente seja feita ao "reverbero do gás", surgem também as lâmpadas elétricas como signos de modernidade, lamparinas exóticas na sinagoga, janelas e vitrais que filtram suavemente a luz em templos de religiões "respeitáveis", o sol causticamente sobre os trabalhadores nas ilhas da baía. Diferentemente da *clarté* iluminista, aqui a luz não revela objetivamente as coisas que ilumina: ela é uma "ponte" entre a subjetividade do observador e a coisa observada, integrando-as na mesma "atmosfera". Em "Noturno policromo", o narrador afasta-se da Exposição Nacional de 1908 e contempla à distância o

acender de suas luzes, que transformam a realidade num quadro de sonho fantástico, finalizando com o comentário: É que a luz é tudo: a suprema criadora do contorno e da forma, a inicial da beleza e da vida, a impalpável e existente realidade da ilusão (Rio, 1909: 381).

No entanto, a busca permanente de novas sensações envolve um perigo para o *flâneur*. Benjamin já apontava uma incompatibilidade básica entre a figura do *flâneur* e a metrópole efetivamente moderna, com seu fluir acelerado de multidões e veículos, comentando o mesmo conto de Poe referido por João do Rio: "O homem da multidão não é um *flâneur*. Nele o hábito tranqüilo cedeu lugar a um toque maníaco; e dele se pode antes inferir o que teria acontecido ao *flâneur* se lhe tivessem tirado o seu ambiente natural" (Benjamin, 1975: 47).

Para ele, a Paris de Baudelaire era esse ambiente natural, conservando um ritmo de vida ainda compatível com um vaguear tranqüilo que se comprazia em marcar seu passo pelo das tartarugas, o que já não ocorria nas multidões compactas e rápidas de Londres. Paulo Barreto, embora vivendo num Rio que, sem dúvida, mantinha em parte o seu bucolismo, pretende construir um *flâneur* que se movimenta entre os automóveis e os cinematógrafos movidos a eletricidade. O resultado é trazer para o plano sincrônico os movimentos que Benjamin separa em tempos sucessivos: o seu *flâneur* oscila de forma intermitente entre o "hábito tranqüilo" e o "toque maníaco". Ao expor-se, e os seus "nervos", à hiperestesia provocada pelos "*chocs*" metropolitanos, ele reencontra a vertigem. Há em João do Rio um esquema narrativo recorrente: o personagem-narrador entra em contato com algum grupo exótico ou miserável; sua sensibilidade passa então a sofrer uma pressão crescente desse "outro" e de seu próprio lado irracional, até que, entre suores e tremores, corre a refugiar-se sob o céu estrelado ou no espaço aberto das ruas – um espaço onde o *eu* possa perceber a si mesmo como indivíduo, recompor-se e "digerir" a experiência. No seu constante movimento de entradas e saídas, o *flâneur* está sempre sob o risco de se ver tragado pela vertigem, ao trocar a ligeireza de sua perambulação pela *hybris* da sua sensibilidade. Como o dândi, ele também é vulnerável frente ao progresso. Pode-se mesmo dizer que as duas figuras são, até certo ponto, mutuamente interpenetráveis. Um tem seu ambiente natural nos clubes elegantes, o outro nas ruas, mas isso não impede que eventualmente o dândi "desça" para uma incursão à rua como mais uma afirmação do seu mundanismo, enquanto, por seu turno, o *flâneur* pode e deve transitar nos salões com elegância discreta. A solidariedade entre os dois tipos é bem expressa pela amizade entre o narrador-*flâneur* e o barão Belfort; ambos necessitam resguardar-se das "surpresas" e "*chocs*" metropolitanos através da atitude *blasée*, que o primeiro transforma na bonomia com que trata igualmente notáveis e humildes. Além disso, seja pela moda, seja pela "arte de perambular", ambos distinguem-se do comum sustentando uma apreensão estetizante da realidade. A "solução" do *flâneur* está em transformar a simples *estesia* em uma *estética* e desse modo disciplinar suas paixões. Isso, porém, vai colocá-lo frente ao mesmo risco que atinge o homem da moda: o artificialismo convencional dos "figurinos".

Conclusão

Flora Sussekind, ao comparar dois romances construídos na forma de séries de cartas – *O marido da adúltera* (1882), de Lúcio de Mendonça, e *A correspondência de uma estação de cura* (1918), de João do Rio –, observa que, enquanto no primeiro as cartas revelam ao público os segredos íntimos das individualidades dos persona-

gens, no segundo elas não se ocupam em narrar o "eu" dos seus autores, mas em descrever o dia-a-dia e os mexericos de uma estação de águas, como reportagens que apenas variam de conteúdo informativo de acordo com o olhar do personagem que as escreve: "Tudo pura exterioridade, personagens e textos como figurinos de revista ilustrada, cartas sem subjetividade alguma" (Susselkind, 1985). Se a relacionamos com a análise que fizemos do *flâneur*, essa comparação nos permite pôr em evidência a construção do sujeito individual por João do Rio.

De um lado, o indivíduo deixa de possuir um conteúdo íntimo substantivo. O progresso acelerado retirou dele essa "substância", que estava presente no sentimento, no sonho e na fantasia do "eu" romântico, e transferiu-a para a realidade exterior, "mágica" por ele criada, materializando o sonho "no excesso de poesia ativa que diminuiu os poetas" (Rio, 1911: 224). Para constituir-se, o indivíduo agora precisa ser um "espectador" e, nessa condição, entrar em relação com a realidade exterior. Sua individualidade reduz-se, assim, ao *ponto de vista* singular a partir do qual estabelece essa relação. Por isso, no romance citado, as cartas do *gerente* são cartas-respostas comerciais, as do *empresário* preocupam-se com o movimento teatral, e assim por diante. A superioridade do *flâneur* e do artista está em ambos multiplicarem as relações e seus efeitos através de sua *sensibilidade*, de modo a se perceberem como indivíduos para além de cada uma dessas relações. O *flâneur* atualizaria, assim, as possibilidades abertas ao habitante da metrópole para que, no dizer de Simmel, a personalidade "documentasse a si mesma":

> "A personalidade *não é* um único estado imediato, nem uma única qualidade ou um único destino (...); ela é antes alguma coisa que sentimos para além dessas singularidades, algo que cresce dentro da consciência a partir da realidade experimentada das singularidades. Assim é, mesmo se essa personalidade retroativamente gerada, por assim dizer, for apenas o signo, a *ratio cognoscendi* de uma individualidade unitária mais profunda (...), uma individualidade da qual não podemos tomar conhecimento diretamente, mas apenas como uma experiência gradual desses múltiplos conteúdos e variações" (Simmel, 1971: 291).

Por outro lado, essa "individualidade sem subjetividade" possui um pólo inverso no terreno das *paixões* e do *desejo*, que diluem a individualidade no interior de uma subjetividade que não reconhece fronteiras entre si mesma e o mundo. A passagem entre os dois pólos é feita pelas correntes paralelas da "sensibilidade", *nervosa e estética*, que os envolvem numa tensão permanente. Se, porventura, como no conto "O bebê de Tarlatana Rosa", o indivíduo se deixa arrastar pelo redemoinho das sensações, representado pela multidão anônima que se movimenta no carnaval de rua, corre o risco de defrontar-se, retirada a máscara, com um rosto desfigurado, um "outro" disforme no qual não seria mais possível reconhecer, como num espelho, a própria identidade.

João do Rio morreu de enfarte do miocárdio, no dia 21 de junho de 1921, dentro de um táxi no bairro do Catete.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. 1975. "Sobre alguns temas em Baudelaire", em *Walter Benjamin et al.* São Paulo, Abril. Coleção Os Pensadores.

____.1980. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", em BENJAMIN, Walter, *Poesia y capitalismo*. 2. ed. Madri, Taurus.

BROCA, Brito. 1975. *A vida literária no Brasil-1900*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio/Dept° de Cultura da Guanabara.

CÂNDIDO, Antônio. 1980. "Radicais de ocasião", em CÂNDIDO, Antônio, *Teresina, etc*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

COSTA, João Cruz. 1967. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

DUARTE, Luiz Fernando. 1985. *Da vida nervosa*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ. Tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro.

MARTINS, Luís. 1976. "Introdução", em RIO, João do, *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

RIO, João do. 1909. *Cinematographo (crônicas cariocas)*. Porto, Livraria Chardon.

___. 1911. *Psychologia urbana*. Paris, H. Garnier.

___.1951. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro, Organizações Simões.

___. 1976. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

___. 1981. *Histórias da gente alegre*. Rio de Janeiro, José Olympio.

SCHORSKE, Carl. 1985. "Mahler e Klimt: experiência social e evolução artística". *Gávea*, n. 2. set.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. 1978. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro, Francisco Alves/Instituto Estadual do Livro.

SEVCENKO, Nicolau. 1983. *Literatura como missão*. São Paulo, Brasiliense.

SIMMEL, Georg. 1971. *On individuality and social forms (selected writings)*. Chicago, The University of Chicago Press.

SUSSEKIND, Flora. 1984. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé.

___. 1985. "O romance epistolar e a virada do século". *Folha de São Paulo*, 20 jan. Cad. Folhetim.

___.1986. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*.Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa.

VELLOSO, Verônica Pimenta. 1984. *João do Rio: cinematógrafo da* "belle époque"; *uma reconstituição da história social*. Relatório de pesquisa ao CNPq. dat.

Marcos Guedes Veneu é professor da Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ), pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa e aluno do Programa de Mestrado em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ).