

BRUNO OLIVEIRA TARDIN

**NOS UMBRAIS DA *FRÍVOLA CITY*: PERVERSÃO E
MODERNIDADE EM *DENTRO DA NOITE*, DE JOÃO DO RIO**


Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2014

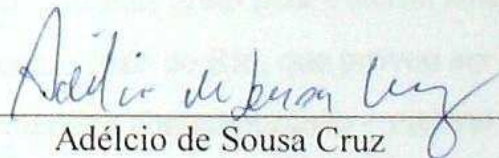
**NOS UMBRAIS DA *FRÍVOLA CITY*: PERVERSÃO E
MODERNIDADE EM *DENTRO DA NOITE*, DE JOÃO DO RIO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de março de 2014.



José Luiz Foureaux de Souza Júnior



Adélcio de Sousa Cruz



Gerson Luiz Roani
(Orientador)

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

T183n
2014 Tardin, Bruno Oliveira, 1989-
Nos umbrais da *Frívola City* : perversão e modernidade em
Dentro da noite, de João do Rio / Bruno Oliveira Tardin. –
Viçosa, MG, 2014.
vi, 176f. ; 29 cm.

Orientador: Gerson Luiz Roani.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.171-176.

1. Crônicas brasileiras - História e crítica. 2. João, do Rio
1881-1921 - Crítica e interpretação. I. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em
Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 869.8

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos caros colegas, alunos e professores, que compõem o Grupo de Pesquisa *O Medo como Prazer Estético*: sou-lhes grato pela fraterna amizade e pelo ânimo inspirado à pesquisa de autores como João do Rio, que provou ser uma necessária e prazenteira atividade no cenário acadêmico contemporâneo – mesmo para aqueles perdidos em meio ao “rincão das Minas”...

Valete, Frates.

“A vida é feita de horror e de mistério. Por trás do horror oculta-se a nevrose e por trás do mistério agacha-se o vício, quase sempre em desespero...”

Gabriel Marques, *Os Condenados*

AGRADECIMENTOS

Considerando esta pesquisa como resultado de uma longa e frutífera caminhada, agradeço de antemão à Universidade Federal de Viçosa, que norteou e possibilitou todo o processo de elaboração do trabalho acadêmico aqui apresentado.

À CNPq, como instituição fomentadora da Bolsa de Pesquisa que, sem a qual, muito deste trabalho não teria sido possível alcançar.

Aos amigos e parentes, que suportaram com paciência estes dois anos de vertiginosa atividade tornando-os mais toleráveis nos momentos de desânimo.

Agradeço também, nominalmente, a algumas pessoas pela contribuição direta na construção deste trabalho:

À professora Joelma Santana Siqueira, que apresentou inicialmente à coletânea de contos aqui estudada enquanto *corpus*, bem como a atenção com que esclareceu algumas das diversas questões de ordem prática enfrentada nos primeiros momentos desta pesquisa.

Ao professor adjunto de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, Júlio França, pelo frutífero diálogo a partir de sua própria linha de pesquisa, o qual desde então vem enriquecendo e expandindo os horizontes teórico-críticos deste presente trabalho.

Especiais e efusivos agradecimentos ao professor doutor Gerson Luiz Roani, que orientou este trabalho com vasta sabedoria e cara amizade. Nossa gratidão pelo encorajamento e paciência dispensados, por sua excelente guia na orientação desta pesquisa, especialmente pelo enriquecimento pessoal advindo das recorrentes discussões travadas ao longo desta pesquisa, além de toda a fortuna crítica e literária por ele fornecidas ao longo da produção do presente trabalho.

E afinal, ao bom Deus, que possibilitou todas as conquistas e percalços que lapidaram o trabalho aqui apresentado, contribuindo para a constituição do *devir* de ambos (pesquisador e pesquisa) tal como se encontra no presente momento.

RESUMO

TARDIN, Bruno Oliveira, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2014. **Nos umbrais da *Frívola City*: perversão e modernidade em *Dentro da noite*, de João do Rio.** Orientador: Gerson Luiz Roani.

O trabalho que aqui se apresenta tem por objetivo analisar, a partir da teoria psicanalítica de tradição freudiana e jungiana, bem como dos postulados teóricos a respeito da representação da modernidade pela Literatura, de Latuf Isaias Mucci, Renato Cordeiro Gomes e Walter Benjamin, diante do clima de modernidade instaurado pelos anos da *Belle Époque* de manifestação carioca, bem como averiguar a manifestação de tipos e padrões perversos através do sujeito moderno, pelo viés do discurso literário de João do Rio em sua obra *Dentro da noite*. A meta é aplicar adequadamente a fortuna teórico-crítica resgatada no estudo dos contos presentes na coletânea de João do Rio, a fim de que se comprove a existência de uma fenomenologia da perversão dentro de seus tipos literários.

ABSTRACT

TARDIN, Bruno Oliveira, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2014. **At the threshold of the *frivolous city*: perversion and modernity in *Within the night*, of João do Rio.** Adviser: Gerson Luiz Roani.

The work here presented aims to examine, from the psychoanalytic theory of Freudian and Jungian tradition, as well as from the theoretical postulates over the representation of modernity via the Literary Arts, in Latuf Isaias Mucci, Renato Cordeiro Gomes and Walter Benjamin, against the modern ambience brought by the years of the *Belle Époque* Rio de Janeiro's native folk, as well as ascertain the manifestation of perverse types and standards via the modern subject, through the bias of the literary discourse announced by João do Rio in his work *Within the night*. The goal is to properly apply the theoretical-critical fortune rescued in the study of the tales present in João do Rio's collectanea, in order to prove the existence of a phenomenology of perversion within his literary types.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO-----	1
MATERIAL E MÉTODOS	
OBJETIVOS-----	4
JUSTIFICATIVA-----	4
METODOLOGIA-----	6
REFERENCIAL TEÓRICO E BIBLIOGRÁFICO-----	7
RESULTADOS E DISCUSSÃO	
CAPÍTULO 1-----	8
CAPÍTULO 2-----	30
CAPÍTULO 3-----	45
CAPÍTULO 4-----	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	171
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA-----	174

INTRODUÇÃO

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, mais conhecido por seu *nom de guerre* “João do Rio”, foi notável jornalista carioca, de natureza curiosa e inédita no escrever seus contos, ensaios e peças dramáticas (além de um único romance) ao longo de sua produção literária. Inquiridor perspicaz de certas brechas angulosas da sociedade burguesa do Rio de Janeiro de seu tempo, ele próprio buscava compreender o problema geral da sua gente sob o viés da modernidade a qual era contemporânea, juntamente com sua miríade de fiéis leitores.

Quando de 1911, João do Rio pôde ver lançada uma coletânea de contos, pela Casa de Edição Garnier, que faria sucesso notório em meio aos seus recorrentes leitores, tanto por sua força expressiva quanto pela já conhecida qualidade artística de suas produções literárias: diz-se aqui do volume *Dentro da noite*, obra que revela uma clara inclinação de natureza estética aos trabalhos de escritores como Jean Lorrain e Oscar Wilde, além de um verdadeiro catálogo de personagens e ambientes incomuns, marcados por um exotismo sombrio. Vale ressaltar que a relação do autor com o movimento decadentista justifica-se para além de sua própria fortuna literária, uma vez que João do Rio foi um dos primeiros tradutores no país dos textos de Oscar Wilde, considerado à época o grande ícone do decadentismo enquanto movimento artístico. E, contudo, em contraste com outra obra de grande projeção literária, *A alma encantadora das ruas*, esta sua coletânea de contos debruça o olhar mais sobre os *moradores* do Rio de Janeiro, que sobre a própria cidade em si – ainda que seja de vital importância a compreensão dos aspectos relevantes à cidade para compreender também a alma, mas de seus moradores e tipos recorrentes.

Tal grupo urbano, marcado por uma postura socialmente dramática e de alienação intelectual – o que Mário de Andrade teria definido como a “moléstia de Nabuco”¹ – precede a construção de uma identidade cultural própria, durante os primeiros anos republicanos do país. O abismo que se abre entre as duas experiências para a burguesia da *Belle Époque* carioca, a da realidade e a do imaginário, confere uma dimensão ao mesmo tempo trágica e irônica à alienação deste mesmo indivíduo. Este modismo irá sacralizar um *modus vivendi* que, inconscientemente, será absorvido e assimilado por estas elites, que sem uma identidade própria, irão instalar-se num espaço

¹ Para maiores informações a este respeito, consultar SANTIAGO, Silviano. **Atração do mundo: políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira**. Gragoatá, Niterói, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF/EdUFF, 2º semestre: pp. 31-54, 1996.

de neutralidade social, já que não existe uma identidade real e efetiva, mas sim uma máscara social que se mantém presa a dependências socioculturais externas – condição esta que irá permear toda a coletânea de *Dentro da noite*.

É neste espaço de neutralidade identitária e mascaramento social que se faz ouvir o discurso de João do Rio, inserido dentro de um processo de estudo e leitura da realidade urbana do Rio de Janeiro. São estes aspectos que serão canalizados e utilizados para dar corpo à ficção de *Dentro da noite*, um reflexo do duelo entre o ser apolíneo e o ser dionisíaco dentro da sociedade burguesa moderna, retratada sob tais ângulos e escopos que ela própria recusa reconhecer-se. Trata-se, desta forma, de um discurso de denúncia que irá delatar o jogo de aparências do Rio *high-life* e a (suposta) permissividade encontrada nos bairros pobres da cidade – sem, contudo abandonar o enfoque da nobreza decadente e os *nouveaux-riches* do Rio de Janeiro, a se aglomerarem em torno das confeitarias nascidas juntas à abertura da Avenida Central.

Ao longo dos contos presentes em *Dentro da noite*, pode-se perceber certos grupos, em geral pequenos, reunindo-se num espaço público marcado por certa neutralidade – um salão, a mesa de um bar, um clube, ou até mesmo um trem em movimento – para discorrer acerca de suas próprias relações na sociedade carioca moderna. Comumente, um dos elementos da história desde logo domina a conversação, contando aos demais estranhos casos de loucura, morte e desejo lancinante. O prazer do grupo se constrói, desta maneira, à medida que a narrativa de encaixe penetra os espaços dos personagens espectadores. Tais espaços supõem a presença de seres que não podem descarregar direta e livremente seus instintos, portanto estes personagens só irão liberar seus desejos de uma forma indireta, ou seja, identificando-se com os protagonistas das histórias que escutam. O *rendez-vous* destes seres “sociais” possibilita, no nível da libido, interliga-los mediante as necessidades comuns partilhadas pelo grupo, inclusive o que seria aqui o foco de seu prazer (as narrativas perversas). E, contudo, há que se considerar o instinto inerentemente agressivo deste mesmo indivíduo, a sua postura hostil contra o grupo.

Aqui se nota a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, conflito consistente em sua essência como a relação entre os dois tipos de voz narrativa dos contos apresentados em *Dentro da noite*, marcando-os desta forma pela utilização destas duas vozes narrativas (a analítica e a catártica) que se valem de perspectivas socialmente conhecidas para apresentar ao leitor o que se poderia ser chamado de “estudo de caso” da sociedade burguesa carioca, contemporânea do autor.

Um texto assim elaborado, no nascer de um novo século, torna sua temática e seus componentes estruturais tanto mais oportunos para estudo, haja vista estarmos tratando de um recorte válido da sociedade histórica do Rio de Janeiro vista por um escopo incomum, mas nem por isso menos digno de análise. Para tanto, serão de ampla importância as descobertas freudianas sobre sonho, fantasmas ou fantasias, já que se podem estabelecer relações estruturais entre o texto literário e o texto onírico, ambos enquanto produções diagnósticas do inconsciente (individual ou coletivo).

Desta forma, o presente trabalho pretende analisar a coletânea *Dentro da noite* com o auxílio de postulados psicanalíticos, filosóficos e sociológicos que abordem tais conflitos e traços constituintes do sujeito contemporâneo à concepção da obra, traçando um equivalente entre o texto literário e o sonho como formas de significar o desejo reprimido do sujeito. Será resgatada parte da fortuna crítica a respeito do autor e de sua obra, bem como o material que elucide a influência das duas grandes matrizes socioculturais para o estilo e a cosmovisão do autor, a saber, a Inglaterra e a França do final do século XIX. O objetivo principal de tal análise é observar como o sujeito, sublimando suas pulsões ao longo dos hábitos mais triviais do cotidiano, e principalmente, a partir do processo narrativo, irá deixar transparecer o desejo perverso e a pulsão de morte dentro do texto de João do Rio. Estes traços, presentes em *Dentro da Noite*, são históricos e podem ser recuperadas na medida em que o leitor atualiza a reação desse texto no contexto de sua produção. As várias formas e circunstâncias pelas quais este processo é observado possibilitarão, talvez, um reajuste do foco analítico com o qual temos observado a sociedade carioca do início do século XX – e, evidentemente, das gerações que a sucederam, não apenas no território capital.

MATERIAL E MÉTODOS

OBJETIVOS

Geral:

Analisar a coletânea *Dentro da noite* a partir da teoria psicanalítica acerca do desejo perverso, e do dialogismo linguístico a respeito da representação identitária no texto literário, e confrontar esta análise com a fortuna crítica resgatada e a própria ideologia e cosmovisão do autor.

Específicos:

1. Fazer o levantamento e a leitura da fortuna crítica resgatada sobre o autor, João do Rio, e sua obra, com especial atenção para a coletânea *Dentro da noite*.
2. Analisar e discutir textos de natureza filosófica e psicanalítica que possam elucidar certas particularidades de natureza estrutural e temática na obra analisada.
3. Promover uma análise instigante da obra que associe os diferentes campos científicos resgatados, de forma a elaborar uma nova postura crítica diante do texto a ser estudado e do quadro social por ele retratado.

JUSTIFICATIVA

O trabalho que aqui se propõe nutre, em seu cerne, um motivo de natureza sociológica, ainda que não se responsabilize por promover um estudo aprofundado nesta área acerca do autor e de sua obra. Também se destacam quatro princípios fundamentais que regem a transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, a saber: uma severa condenação de hábitos e costumes, ligados, pela maioria, ao setor tradicional da sociedade burguesa; a negação de qualquer elemento cultural passível de enodoar a imagem “civilizada” deste setor dominante da sociedade; uma política rigorosa e rígida de repulsão dos grupos populares da área central do espaço urbano, comumente isolada para o desfrute das camadas dominantes; e, por fim, um cosmopolitismo de natureza selvagem, agressivo e determinado em espelhar o estilo de vida de sociedades “esclarecidas”, neste caso a francesa e a inglesa.

Este processo de civilização “à francesa” foi potencialmente acelerado com a influência econômica do capital externo inglês e francês em nossa própria economia. A cidade, portanto, tratava-se de um espaço dentro do qual o “ser” e a “coisa” vagavam a ermo, sem, contudo firmar uma relação de sentido entre si, um espaço onde a solidão e

o individualismo, bem como um enorme pesadelo existencial, eram dominantes – e, inclusive, bem-quistos. Com isto em mente, pode-se dizer que este período histórico, no qual o trabalho de João do Rio encontra-se imerso, veio a ser um período limiar, de transição, no qual a antiga aristocracia, uma elite industrial que seria para sempre estigmatizada por um processo de formação identitária especular, não possuindo os valores culturais, sociais e políticos do antigo estado de monarquia, tampouco uma infraestrutura que modificasse a realidade de uma economia dependente do capital externo para a sua sobrevivência.

Desta forma, atesta-se para a existência de um “clima de bovarismo” na elite burguesa do Rio de Janeiro, pois estas mesmas elites forjam para si uma ficção, espelhada nos valores culturais de Paris e Londres. Pode-se dizer de tal fenômeno enquanto uma alteração do sentido da realidade, na qual um indivíduo (no caso, estes mesmos que compunham a elite carioca) se considera outro, criando assim uma espécie de ciclo do *devir*. Em termos mais gerais, é correto afirmar que este bovarismo faz referência ao estado de insatisfação crônica do indivíduo urbano naquela alvorada de século, tal estado por sua vez produzido pelo contraste entre suas ilusões e expectativas, comumente desproporcionadas tendo em conta suas próprias possibilidades, e a realidade empírica que o cerca. Esta insatisfação romântica com a realidade irá recorrer numa inversão do olhar deste mesmo indivíduo e, assim, demonstrar a incapacidade dele mesmo em assumir uma posição crítica em relação à ficção.

Pode-se, assim, encontrar nos contos de *Dentro da noite* um agrupamento de elementos comportamentais presentes dentro de um amplo contexto psicossocial, que vem a ser validado pela sucessão de contos da obra, histórias descontínuas e de aspecto fragmentário. As indagações, expectativas, frustrações e agonias de um indivíduo não interessam a ninguém, não encontram em lugar algum uma alma solidária disposta a dividir o peso sufocante da existência moderna. E, contudo, estas mesmas indagações, frustrações e agonias são consideradas por personagens de *Dentro da noite* (notavelmente os de natureza decadente) como algo digno de análise mais apurada e atenta, ainda que distanciada.

Sigmund Freud, no estudo realizado em sua *A interpretação dos sonhos*, revela a tese central acerca do inconsciente humano a partir da ideia de que o sonho seria a realização de um desejo. Este desejo, vale ressaltar, não seria necessariamente algo aceitável pelo indivíduo consciente e desperto. Em se tratando deste fato, este mesmo indivíduo prefere o esquecimento, perfazendo assim o mecanismo do *recalque*. E,

contudo, este mesmo desejo, por ora recalcado, irá continuar a exercer os seus encantos sobre este mesmo indivíduo – agora a partir do inconsciente, de onde irá buscar sua expressão a qualquer custo, comumente pelo intermédio do sonhar do indivíduo. Uma consequência direta desta explicação é, observa-se, incômoda em demasia: acaso estes mesmos desejos, sublimados, deslocados e condensados por intermédio do sonhar, devam levar em consideração a realidade para que possamos aceitá-los, como seria possível afirmar que estes próprios não viriam a ser amenizações dos *verdadeiros* desejos, estes inconscientes? Uma vez que estes indivíduos vivem em sociedade, tendo que considerar suas regras, isto levaria a atestar um caráter globalmente perverso.

É a partir deste ponto que se pode perceber os espaços narrativos de *Dentro da noite* como zonas de liberação, em que os personagens deixam vir à superfície seus fantasmas recalcados por uma “cultura opressora e homogeneizadora”. E, contudo, mesmo nesses espaços o inconsciente não abre totalmente uma nova perspectiva para o “indivíduo” dos personagens, já que estas áreas, nas quais extravasam seus desejos reprimidos, operam enquanto margens concedidas pelo próprio sistema para essa liberação – daí a possibilidade de traçarmos um paralelo entre o narrar e o sonhar.

METODOLOGIA

A análise que aqui se propõe pretende abordar o discurso de João do Rio a partir do exame da relação entre a Cultura² e o Prazer, e procura apreender os outros significados que se ocultam sob a zona do interdito textual, o espaço determinado na obra pela *perversão*. Para a apreensão desses significados que se encontram imersos no texto literário, nossa metodologia se prende a dois enfoques básicos: o psicanalítico e o sociológico, cuja valia será endossar o repertório teórico do enfoque literário aqui proposto. Desta forma, pode-se supor que *Dentro da noite* remonte à ideia da noite enquanto espaço alegórico: por debaixo da aparência de progresso da cidade, a noite guarda um silvo angustiado que quer vir à superfície, metaforizado pelas sombras que percorrem todos os contos da coletânea, abrindo espaços para que o “outro lado”, o “lado encoberto” do Rio de Janeiro (e de alguns de seus habitantes) venha à tona.

² Em vários momentos na corrente análise, optar-se-á pela grafia “Cultura” ou “cultura”. No primeiro caso, faz-se referência ao sistema, percebido por Freud, de dominação do sujeito moderno pela agregação de valores e conceitos que endossem a Lei e a Ordem, capaz de manifestar a interioridade de uma situação vivenciada pelo sujeito através dos impulsos que vem tanto de sua interioridade quanto de sua exterioridade. No segundo caso, diz-se respeito do complexo construto social que inclui os saberes, as crenças, as artes, os costumes e demais hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro de determinada sociedade.

Também se dirá das zonas limítrofes, ou do efeito de *liminaridade*, que estabelece uma área de possibilidade às inversões das habituais atitudes vigentes no cotidiano, bem como à realização de um jogo de perversão social. Os impulsos sexuais, instintivos e agressivos, são normalmente controlados e reprimidos pela cultura, que, por sua vez, em certas ocasiões (como o carnaval e semana santa, representados em dois dos contos da coletânea), abre zonas de permissividade para que os impulsos sejam liberados. Essas ocasiões são todas de importância social, e servem como catarse das emoções acumuladas que não puderam se exprimir durante todo o ano. Tais espaços estruturam-se, portanto, dentro de um universo opaco, que é o da noite e da sombra, supondo uma parada das atividades regulares, suspendendo e invertendo o tempo das realizações cotidianas. A noite passa, então, a ser o cenário onde transitam os personagens, bem como o espaço onde seu desejo (de maneira perversa e velada) irá fatalmente emergir, ainda que mediado pela atividade narrativa das personagens apresentadas em *Dentro da Noite*.

REFERENCIAL TEÓRICO E BIBLIOGRÁFICO

A pesquisa tem como pressupostos básicos os textos psicanalíticos que tratem do processo criativo do sonhar, da perversão de desejos recalcados e insatisfação do indivíduo com o meio social que o oprime: *A interpretação dos sonhos*, *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* e *O Mal Estar na Civilização* foram os mais enriquecedores e oportunos, neste sentido.

Já no âmbito da teoria literária, o tratado de Walter Benjamim acerca da poética baudelairiana – *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* – foi um grande amparo crítico ao trabalho proposto, haja vista a atenção e excelência com que o crítico da Escola de Frankfurt irá retratar aspectos sociais, políticos e culturais que muito influíram na literatura decadentista de final de século, em especial na produção literária de João do Rio – aspectos íntimos ao que se observa em *Dentro da Noite*, objeto principal de nossos estudos.

Por fim, diversos outros textos que irão complementar os aspectos socioculturais, bem como o perfil psicológico, que aqui se retrata, para alcançarmos uma compreensão mais apurada e atenta do contexto global deste texto literário que se busca investigar, através da teoria psicanalítica da perversão dos impulsos sexuais, bem como dos diversos aspectos do processo criativo do indivíduo perverso, aqui representado pelo viés de seu objeto artístico, que é o texto literário.

RESULTADOS

CAPÍTULO 1 – Constituição e perversão do discurso: veredas da teoria psicanalítica

Propor uma análise que se constitua a partir do “casamento” entre os saberes literário e psicanalítico já não se constitui mais uma proposta *avant-garde*, em especial quando é a própria semiótica a apadrinhar tal associação de saberes. É também oportuna a lembrança de que a psicanálise se desenvolve a partir do *discurso* do sujeito analisado, e que estas mesmas ferramentas podem analisar o *discurso literário*, pois este também é passível de uma interpretação de seus sistemas simbólicos.

Para alcançar uma melhor compreensão da maneira pela qual esta matriz de ordem simbólica se encontra presente e influente no discurso do sujeito, retomar-se-á os postulados psicanalíticos de Carl Gustav Jung, que, mesmo considerado por muitos um desviante da escola psicanalítica freudiana *tout court*, possui uma vasta produção teórico-crítica a respeito do simbólico, considerado pela presente análise *conditio sine qua non* à elaboração do discurso enunciado pelo sujeito moderno através da Arte. É Jung, juntamente com alguns de seus discípulos, quem irá possibilitar a compreensão desta poderosa carga simbólica do sujeito através da Arte, e como alguns destes símbolos acabam por tornarem-se um *leitmotiv* a partir de uma Cultura específica. A respeito deste mesmo fator simbólico, passível de ser analisado no discurso do sujeito moderno, Jung diz o seguinte em seu *Chegando ao Inconsciente* (2008, p. 19):

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explica-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.

Esta matriz simbólica, influente no processo de criação discursiva do sujeito, possui uma miríade de finalidades – e, contudo aquela de maior interesse à análise aqui proposta vem a ser justamente o processo iniciatório que estes símbolos terão à Cultura vigente, quer por um viés impetuoso e dionisíaco, quer de forma compensada pela ordem apolínea – ainda que este mesmo processo, quando em sua totalidade, abranja ambos os aspectos mencionados. Este rito iniciatório da matriz simbólica discursiva do

sujeito teria, afinal, uma finalidade *civilizatória*, capaz de domar os instintos e pulsões mais selvagens do sujeito aos ditames e limites impostos pela Cultura que o abarca.

O próprio fundador da psicanálise moderna, *herr doktor* Sigmund Freud, lançou mão de uma miríade de textos e obras de arte, pertencentes ao que a literatura teria de mais clássico para oferecer aos seus leitores, para endossar e amparar as suas próprias postulações acerca da constituição psíquica e anímica do sujeito moderno, o qual se propunha a analisar. Apesar de sua (inaudita) modéstia ao confessar-se um admirador leigo desta arte à qual arremetia em suas postulações, o efeito desperto pela Arte, enquanto discurso composto de sistemas sígnicos, em si próprio e nos demais à sua volta levou Freud a sempre buscar apreender mais e melhor a reação que esta Arte causava aos diferentes tipos de sujeito que a ela eram submetidos.

É sabido que Freud sempre orientou suas postulações à compreensão do que poderia ser o gatilho causador daquele discurso – ou seja, qual viria a ser a intencionalidade do sujeito para transformar em discurso artístico aquele ajuntamento específico de símbolos e signos enunciativos. Almejava alcançar tais respostas com a dupla justificativa de que, ao se compreender as razões por detrás do ímpeto criativo do sujeito artista, poder-se-ia explicar melhor porque a sua obra de arte desperta as reações observadas nos demais sujeitos, seus espectadores e receptores. Logo, segundo o próprio Freud, a *intenção* do sujeito criador deste discurso artístico pode ser apurada e quantificada como vários outros fenômenos do dia-a-dia. Esta a conclusão de Freud, que afirma categoricamente ser uma tolice despropositada buscar a compreensão do discurso por detrás de uma obra de arte sem antes aplicar os conhecimentos e ferramentas da Psicanálise por ele idealizada – ou seja, interpretar seu conteúdo para então alcançar-lhe o significado.

E, contudo, para se averiguar a presença destes esquemas sígnicos numa obra literária como a coletânea *Dentro da noite*, de João do Rio, faz-se antes necessário delinear que forças poderiam tê-la motivado enquanto discurso artístico, bem como averiguá-las e compreendê-las com maior largueza de detalhes. Para tanto, lança-se mão da teoria psicanalítica a respeito da constituição do sujeito, suas pulsões e desafetos, bem como quais forças têm permanecido ativas e influentes sobre as suas atividades, com especial atenção para a constituição do discurso literário deste sujeito criador com vistas a outros que compartilhem de seu processo discursivo enquanto enunciador deste discurso artístico passível de ser analisado.

A Psicanálise, um saber de natureza tanto circunstancial quanto hipotético, tem como ferramenta de análise a “prática da dúvida em constante movimento interpretativo” (FREITAS, 2009, p. 15). Logo, pode-se afirmar que o objeto artístico (neste caso, o *discurso literário*) é uma produção, acima de tudo, da Cultura, e pode ser lido e interpretado sob o viés psicanalítico enquanto tal. Tal discurso, portanto, tende a apresentar maior ou menor possibilidade de interpretação dentro destas particularidades, mas sempre representará certo aspecto desta Cultura – é aí que se encontra o seu caráter de permanência: quanto maior e mais exemplar for sua interpretação da Cultura a qual retoma e da qual adveio, tanto mais representativa e imemorial a obra será para os diversos sujeitos que com ela irão se identificar.

Para o pai da psicanálise, o conceito de *Cultura* descreveria o agrupamento de fatores que distanciem o sujeito moderno de seus ancestrais menos evoluídos, servindo aos intuítos de proteger o homem das intempéries naturais, bem como ajustar seus relacionamentos interpessoais. E a própria civilização, ou Cultura, constitui-se e se fundamenta no princípio de renúncia do instinto, pressupondo desta forma a não satisfação dos poderosos instintos inconscientes que regem o sujeito cultural, através de mecanismos como a opressão e a repressão, dentre outros meios. É neste ponto que se observa surgimento da “frustração cultural”, colocando seus préstimos sobre esta poderosa restrição imposta pela Cultura, já que raramente esta “perda” será adequadamente compensada, suscitando assim sérios distúrbios. Esta mesma Cultura, valendo-se de variados esforços para estabelecer um limiar de segurança às pulsões destrutivas e antissociais do sujeito, busca manter tais manifestações “indesejadas” sob controle, de diversas maneiras possíveis e, até certo ponto, eficazes – uma das quais o próprio discurso artístico.

Quanto ao objeto artístico em si, é possível considerá-lo, seguramente, uma apresentação interpretativa do momento sociocultural que o amparou, outra forma de interpretar o que a Cultura já traduzira. Não se propõe aqui a justificar o discurso literário a partir da constituição psíquica do sujeito, mas de trata-lo enquanto elemento representativo de traços psíquicos e culturais do sujeito que o formulou. E em se tratando do discurso literário, o sujeito receptor deste objeto artístico encontra-se predisposto a projetar neste discurso, através de ferramentas como a condensação e o deslocamento perversos, a carga simbólica correspondente às suas pulsões e afetos, como Freud as define em sua obra *A interpretação dos sonhos*, originalmente publicada em 1899. A relação do discurso literário com o material simbólico, portanto, é

complementar no que tange ao processo de recepção do sujeito que não o próprio enunciador deste discurso, operando nas “defesas” que este sujeito receptor teria (frutos da Cultura opressora e sufocante que o recebe), permitindo assim uma fruição perversa de seu desejo ou o embate figurativo de seus desafetos.

Sobre o fenômeno da condensação, a psicanálise freudiana afirma tratar-se da associação de ideias e elementos, simbólicos ao sujeito e às suas pulsões, em pontos que lhe sejam de comum natureza, bem como uma analogia entre estes mesmos elementos, fundindo assim caracteres simbólicos localizados em um nível latente do mundo psíquico, criando um só elemento que se constitua de traços comuns aos demais. A condensação, desta forma, consiste na união, dentro de um discurso arquitetado por este sujeito, de parte das vivências do cotidiano do indivíduo com resquícios de elementos outrora censurados. Marcada pelo conteúdo abreviado de sua matriz criativa, a condensação opera de três formas: pela omissão de determinados elementos dos pensamentos latentes e inconscientes; pela seleção de um fragmento deste mesmo conteúdo latente, que figure no discurso manifesto; e através da combinação de vários elementos, advindos do conteúdo latente, em um único elemento, a figurar no conteúdo manifesto. Desta forma, diz-se da condensação uma imagem que reúna em si vários dos afetos desligados das diversas representações simbólicas do sujeito, enquanto um mecanismo *inconsciente* que faça uso de conteúdos manifestos *conscientes* no processo psíquico sublimatório.

Já o mecanismo do deslocamento opera pela mudança da ênfase, de um elemento relevante ao desejo inconsciente, para outro elemento, originalmente sem importância, como uma forma de “disfarçar” a transferência de uma determinada ideia latente. O psiquismo, incapaz de representar este elemento de forma direta, recorre a uma representação “inocente”, livre das imposições restritivas impostas pela Cultura, transferindo esta representação para outra, comum à representação anterior, estabelecendo assim a relação de objeto, que pode ou não ser gratificante, tratando-se desta maneira de um mecanismo interno inconsciente. Além de estes mecanismos mascararem o processo sublimatório, ainda se passam de forma cruzada, formando às vezes quadros desconexos, o que dificulta a sua interpretação. É possível então desligar os afetos destas representações, e, então, uma mesma imagem terá vários significados, adquirindo desta forma uma carga *simbólica*.

Das descobertas freudianas, é sabido que o processo do deslocamento simbólico presente no discurso do *ego* determina o seu sujeito em vários aspectos de sua

constituição tanto psíquica quanto social, independente dos valores morais (ou mesmo sexuais) a este sujeito agregados, sempre se deixando transparecer – pelas vias do processo de deslocamento simbólico – estes valores e constituintes íntimos do sujeito enquanto próprio motivador deste discurso. Portanto, há de ser que *A interpretação dos sonhos* de Freud corrobore esta tese, traçando assim o caminho que leve do discurso corriqueiro e desinteressado do sujeito aos fatores inconscientes constituintes e agregados a si, explicitando as relações destes mecanismos até então associados, primeiramente, com o discurso onírico, com o estudo do discurso cotidiano do sujeito, com especial atenção para o discurso literário.

Esta sublimação, que por sua vez é explicada pela Cultura enquanto uma renúncia às pulsões destrutivas e entrópicas do sujeito, é também observada no processo de criação do discurso literário através de fantasias e projeções originárias da representação deste mesmo sujeito, diante da sociedade que o acolhe, bem como do seu próprio senso de alteridade para com esta mesma sociedade (ainda que este acolhimento possa vir a ser fortuito em alguns casos). Desta forma, as estruturas simbólicas presentes no discurso do sujeito constituem uma matriz que (por transparente que seja pelo desvelar seus próprios fatores constituintes) implica na relação sempre presente entre o discurso e a Cultura, com especial atenção para as forças repressoras e desagregadoras que esta lança sobre o próprio sujeito. Estas estruturas simbólicas são representativas de outra matriz discursiva que, como se verá mais adiante, fazem referência a um substrato de ordem simbólica presente no discurso deste sujeito.

A criação desta realidade paralela ao *ego*, na qual o sujeito enunciador do discurso produz um cenário possível à livre realização de seus desejos pulsionais, é também amparada por seu “público”, outros sujeitos da sociedade que, sentindo-se sob o mesmo peso sufocante que a Cultura impõe à renúncia de seus prazeres, e a insatisfação daí resultante (na substituição do princípio do prazer pelo princípio de realidade), veem no objeto artístico uma oportunidade de sublimação, na qual as pulsões seriam inscritas e passíveis de compartilhamento, enquanto discurso literário. É como diz Adelina Lima Freitas (2009, p. 32) a respeito do artista e sua criação:

É a intenção do artista que prende a atenção do admirador, e lhe desperta a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que o impeliu a criar. Na perspectiva freudiana, contrária inclusive as formulações dos teóricos de arte que privilegiam a forma, para descobrir esta intenção é necessário alcançar, inicialmente, o significado e o conteúdo do que se acha representado na obra, ou seja,

é preciso que haja uma interpretação para vir a saber por que alguém se sentiu afetado.

A respeito do fator de perversão nas fases de desenvolvimento psíquico do sujeito, sabe-se que ele reflete os desejos inconscientes diante do objeto que se busca, mas não se pode alcançar, estando desta forma pervertido a recusar a autoridade vigente da própria Cultura. Em se tratando de um aspecto mais histórico a respeito da perversão enquanto *sintoma* de uma determinada Cultura, é no século XVII que principia-se a repressão aos instintos narcísicos do sujeito – repressão esta que será dotada de uma veemência até então incomum, uma possível consequência da ascensão da burguesia enquanto grupo social determinante dos ditames da Cultura vigente. A estrutura familiar, defendida por esta mesma burguesia, passa então a embargar os impulsos eróticos de seus componentes, impulsos agora limitados estritamente à função reprodutora: “Todo desvio deste objetivo é considerado como uma aberração, ligada a uma degenerescência do instinto sexual natural” (CORREA, 2006, p. 84).

Em torno do prazer sexual se criará um tabu, seus silêncios e imposições punitivas fazendo reinar a “norma” imposta pelos padrões morais defendidos pelo sujeito burguês moderno. Quanto a esta “norma” defendida, observa-se aqui a restrição a todas as formas de sexualidade que porventura fujam ou desafiem aquela aceitável e permitida pelos padrões da Cultura burguesa. Tal paradigma permite o surgimento de dicotomias e rotulações acerca do que se considera “saudável” e aquilo que se mostre “doentio”, como por exemplo, a ninfomania, a satíriase, a necrofilia, a pedofilia, o sadismo, dentre muitos outros – termos que, no seu uso recorrente, são constantemente acompanhados de uma duvidosa avaliação de princípios. Este padrão de comportamento irá perdurar, incólume, pelos próximos dois séculos, com eventuais insurgências contra seu código de moral. E, contudo, com o advento do século XIX, nota-se um acréscimo notável de estudos a respeito da sexualidade e de suas *déviances* menos ortodoxas.

Percebe-se, portanto, que a velha dicotomia entre o que se enquadraria na “norma” vigente e o que seria considerado “perverso” se desfaz com a revelação, gradativa e crescente, do elemento inconsciente na psique humana, e também suas influências sobre o comportamento do sujeito. O puritanismo burguês perde então suas cores angélicas, para revelar uma série de impulsos latentes de profunda natureza sexual regendo as atividades mais básicas do cotidiano desta gente. A premeditação subjetiva à busca pelo prazer, decorrente de um forte impulso gerido pelo mal-estar cultural, bem como o gozo decorrente desta busca, revelam então as linhas tangenciais entre a fantasia

alimentada e a realidade castradora, e todos os espaços liminares aí existentes. Afinal, a própria burguesia – enquanto mantenedora desta Cultura repressora do sexo e de seus prazeres – criará uma série aterradora de tabus neste entorno, abrindo assim espaço à criação das muitas perversões que macularão a aura burguesa de tradição e moral. E, contudo, quem irá permitir a este mesmo sujeito o frequentar espaços nos quais a “norma” venha a ser suspensa, e o prazer possa ser alcançado das formas mais pitorescas e desavergonhadas possíveis é a própria Cultura vigente, no que a torna em mecanismo de castração e ferramenta de perversão do sujeito a ela submetido.

Consequentemente, as antigas concepções dicotômicas entre a norma *versus* a perversidade diluem-se lenta e fatalmente nos vários aspectos quotidianos, em especial com o advento, nos primeiros anos do século XX, das teorizações freudianas a respeito destes fenômenos. É com o amparo de tais descobertas que o discurso literário é passível de análise psicanalítica, por ser também considerado uma enunciação motivada pelo material inconsciente recalcado, a partir de elementos manifestos e elementos ocultos, pelos fenômenos de condensação e deslocamento do sujeito discursivo. Tais elementos configuram em dissimulações das marcas inconscientes inscritas no sujeito, substituindo assim o “recalque originário”, por representantes pré-conscientes possíveis de se manifestarem, ainda que profundamente disfarçados pelo deslocamento da cena inconsciente. Ocorrendo, por fim, com o discurso literário perverso, o seguinte fenômeno apontado por Secco (1978, p. 63):

A “ordem” e a “lei”, próprias do princípio de realidade, são substituídas por um prazer momentâneo, incerto e destrutivo. Abre-se, portanto, uma área de permissividade dominada, apenas, pelo princípio do prazer e onde está ausente a figura do Pai-censor. Sendo o inconsciente, segundo Freud, regido pelo princípio do prazer, com a morte do “Deus-Pai”, há uma liberação dos instintos recalcados (...).

Aqueles que, porventura, ainda se ancorarem nos valores burgueses da cultura moderna, vendo os impulsos sexuais somente como uma ferramenta à “perpetuação da espécie”, e não como uma válvula de liberação, narcísica e erótica, aos impulsos mais básicos do indivíduo – este será um grupo que irá, por fim, perverter tais meios de obtenção do prazer em formas permitidas pela Cultura vigente nos espaços de liminaridade oferecidos pela própria sociedade à obtenção fortuita e libertina destes prazeres mais básicos, especialmente através dos atos de *voyeurismo*, indireta e moralmente desligados dos atos proibidos e taxados os quais aspiram cometer, mas

encontrando-se limitados pela Cultura castradora a fazê-lo liberalmente. Daí a importância psíquica que estes espaços de liminaridade irão possuir, tanto para os desafiantes da norma quanto para os seus espectadores perversos – espaços nos quais o sexual impera sobre a moral, a Natureza sobre a Cultura, o instinto sobre o tabu.

Sobre tais temas, é oportuno valer-se da teoria de Walter Benjamin, que afirma a perversão estar subjacente aos atos de luxúria, posto que, uma vez ativados nestes espaços de liminaridade, surge a oportunidade ímpar ao sujeito psíquico de não renunciar ao gozo almejado diante do princípio de realidade imposto pela autoridade da Cultura vigente, ainda que ela mesma forneça os espaços onde esta “Lei” seja momentaneamente suspensa. E estas zonas de liminaridade, que irão prefigurar como agenciadoras destes indivíduos perversos, serão os próprios bulevares dos cafés, dos bares, dos restaurantes, dos grandes salões – enfim, os espaços que permitirão o exercício da atividade perversa que melhor agencie a sensação adquirida do prazer: a observação dos tipos e personalidades da turba que ocupa estes mesmos bulevares. A este respeito, recorre-se aos postulados de Walter Benjamin (1989, p. 25):

No bulevar, desdobrava os ornamentos de suas relações com colegas e boas vidas; e estava tão dependente de seus efeitos quanto as coquetes de sua arte de transvestir. (...) No bulevar, passava suas horas ociosas, exibindo-as às pessoas como parcela de seu horário de trabalho. Portava-se como se tivesse aprendido de Marx que o valor de cada bem é definido pelo tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção. Dessa forma, o valor de sua própria força de trabalho adquire alguma coisa próximo ao fantástico em face do dilatado ócio que, aos olhos do público, é necessário para seu aperfeiçoamento.

O prazer buscado por este *ego* narcísico e perverso deparava-se, entretanto, com um sério obstáculo nos componentes mais “ortodoxos” daquela sociedade cultural moderna, o que justamente garante a estes mesmos sujeitos uma possibilidade de se limitarem menos, pelo estranhamento causado mediante o choque entre o padrão validado, dentro de um macrocosmo (a sociedade burguesa), que será desafiado pela contravenção adotada por este grupo perverso em seu microcosmo (as zonas de liminaridade). Este sujeito perverso, *homo civitus*, estabelece “correspondências”, ainda segundo Benjamin, entre ele próprio e a cidade que o cerca – fenômeno que, por um lado, revela a iminente derrota do indivíduo perverso diante da cultura moderna, e por outro se define como a busca por abrigo em meio à crise existencial do indivíduo perverso neste meio, hostil à sua psicologia. Apenas em seu próprio espaço, à margem desta sociedade cultural opressora, é que o sujeito perverso moderno poderá encontrar o

objeto de desejo que tanto busca, a fim de alcançar o prazer por ele almejado – o valor cultural transfigurando-se em valor artístico.

A perversão não buscaria, desta forma, apenas a satisfazer um desejo recalcado, posto que constituída a partir do falso *self*, move-se pela sensação de inveja, a partir dos desejos alheios de outros sujeitos – estando aqui localizada a perturbação referente à sensação de mal-estar cultural. Como se sabe, a força regente da vivência do sujeito nesta Cultura é o princípio do prazer, dominando-lhe o aparelho psíquico desde a mais tenra idade. Ainda que em desacordo com a Cultura que lhe acolhe, este mesmo sujeito, guiado por tais princípios, encontra sérias restrições ao alcance de seu objeto de prazer, que lhe permite a satisfação, comumente súbita, das necessidades recalçadas no inconsciente.

Quando qualquer situação, desejada pelo princípio do prazer, faz-se delongar, a satisfação adquirida torna-se deveras tênue e inexpressiva. O *ego*, portanto, pode apenas alcançar o prazer intenso e completo a partir do contraste de suas próprias pulsões – a saber, as ilusões que lhe satisfaçam os impulsos, que não requerem permissão para que a distância percebida entre tais sublimações e a realidade que o cerca venha a interferir em seu sentimento de fruição. Diante destas satisfações, alcançadas por intermédio da fantasia criativa, atesta-se a fruição do discurso artístico, que por intermédio do sujeito enunciador torna-se acessível aos demais sujeitos, seus futuros receptores.

Da teoria psicanalítica, sabe-se também que a matéria criativa do objeto artístico é a mesma que irá dar forma às fantasias, sonhos e devaneios, elementos ofuscados pela censura que, das engrenagens do desejo, demandam realização. “A seriedade de uma brincadeira dará o tom da criatividade do mesmo modo que o mundo fantástico do escritor aplicado é grávido de emoção”, esclarece José Durval Cavalcanti de Albuquerque (2009, p. 122). Este processo apontaria para a preservação determinada pela linguagem entre o brincar infantil e a criação literária. Quanto ao processo de recepção deste discurso literário, a representação destas pulsões e perversões não irá repelir o leitor, indiferença ou mesmo algum mal-estar, pois há um *encontro* entre o sujeito criativo e seu leitor, através da distância mitigada entre ambos – fenômeno possível graças à ação sobre a intimidade do sujeito leitor, criando assim as condições ideais de sublimação que irão possibilitar a experimentação do texto literário.

Freud (1987), na observação destes mecanismos de sublimação da pulsão do sujeito, constata que, além de concentrar os pensamentos disseminados, formando unidades novas, os fenômenos de condensação e deslocamento visam também à criação

de compromissos e meios termos entre diversas séries de representações e de pensamentos deste mesmo sujeito, para si próprio e para outros de constituição culturalmente similar. Desta forma, a condensação vem a ser mais apropriada, quando comparada aos outros mecanismos de sublimação, para fazer emergir o desejo inconsciente à medida que “frustra” a censura vigente, em contrapartida dificultando a leitura do texto manifesto do objeto sublimatório. Pode-se então dizer da condensação um processo metafórico do desejo, enquanto o deslocamento seria considerado um processo metonímico dos elementos figurativos da pulsão.

Tal capacidade de sublimação, possível no objeto artístico, permite a satisfação do desejo sem, contudo intervir no desenvolvimento da Cultura, ainda que tal processo não seja integralmente livre da sensação de mal-estar e incompletude, por parte do sujeito cultural que lhe recorre. Assim sendo, a sublimação presente no objeto artístico permite decidir-se onde repousarão seus interesses narcísicos, e se ele se tornará em um neurótico, um admirador ou mesmo um artista. Esta perversão, enquanto um fetiche, como Freud diz em seu texto a respeito do assunto, permanece enquanto indicativa do triunfo sobre a ameaça de castração sofrida pelo sujeito, ao mesmo tempo em que serve de proteção contra esta possibilidade, na medida em que facilita a busca pelo alvo do prazer, mesmo que perversamente, sendo conhecido apenas pelos sujeitos que dele se beneficiam.

Desta forma, o objeto artístico, perversor do desejo, toma em si próprio (e, talvez, lega ao sujeito criativo) a parcela de culpa que, espera-se, fosse carregada pelos demais, pois é neste objeto que as forças indesejadas pela Cultura terão expressão plena e liberta de limitações. Não se trata, contudo, de uma “piedade bondosa” (FREUD, 1976, p. 219), mas ocorre aqui a identificação, entre enunciador e receptor do discurso literário, com base em impulsos comuns, num ligeiro deslocamento da pulsão narcísica. Este processo sublimatório ocorrerá a partir do desejo inconsciente, o qual não é permitido emergir ao nível da consciência, pela força opressora da Cultura, bem como através das imposições e normas sociais, provenientes do próprio sujeito cultural. Freud (1927, p. 24) diz a este respeito que:

O ponto até o qual os preceitos de uma civilização foram internalizados – ou, para expressá-lo de modo mais popular e não psicológico, o nível moral de seus participantes –, não constitui a única forma de riqueza mental que entra em consideração ao se avaliar o valor de uma civilização. Há, além disso, suas vantagens sob a

forma de ideais e criações artísticas, isto é, as satisfações que podem ser derivadas dessas fontes.

Tais satisfações, geridas em desafio às formas e exigências características da Cultura vigente, representaria a defesa do sujeito pela sua liberdade (enquanto um fator desafiante à vontade do grupo). Por sua vez a Cultura, erigida sobre a renúncia e a castração dos instintos e pulsões do sujeito, antissociais e contraculturais em sua natureza, estaria apta a controlar tais fatores de ameaça à ordem do grupo, ainda que para tanto sacrifique a própria sensação de realização concedida pelas pulsões satisfeitas. Para se buscar um canal de equilíbrio dentro deste instável jogo de poder, cria-se a ilusão, derivada deste agrupamento de desejos reprimidos e pulsões silenciadas, que irá sublimar estes ferozes impulsos sem, contudo, ameaçar o frágil equilíbrio cultural. Estas ilusões “não precisam ser necessariamente falsas, ou seja, irrealizáveis ou em contradição com a realidade”, mas devem fornecer outra possibilidade a esta mesma realidade, tomando forma em medidas paliativas, as quais Freud divide em derivativos poderosos, satisfações substitutivas, e substâncias tóxicas.

Na análise aqui proposta, o discurso literário enquadra-se no campo das satisfações substitutivas, estando em recorrente contraste com a realidade, graças ao papel assumido, na vida psíquica, pela fantasia. Em consonância ao texto freudiano, tais satisfações, enquanto acessíveis pela própria Cultura, através do objeto artístico, permitem ao sujeito (enunciador ou mesmo receptor deste discurso) subverter a realidade à satisfação de suas pulsões, ao mesmo tempo em que tal sublimação, oferecida pelo objeto artístico, ainda que limitado às grandes massas, abranda algumas das mais antigas e sôfregas renúncias, impostas pela Cultura.

Isto, por sua vez, irá possibilitar a reconciliação do próprio *self* deste sujeito diante das várias limitações e sacrifícios feitos em benefício do grupo, ao mesmo tempo em que o discurso literário intensificaria o sentimento de identificação do sujeito receptor, proporcionando assim o que Freud chamou de “a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas”. Desta forma, o sujeito inserido na Cultura moderna procura, constante e sôfregamente, de um objeto de desejo que lhe renda o prazer (de forma perversa, vale ressaltar) e que seja, sumariamente, satisfatório aos seus desígnios. Freud (1996, p. 99) elucida a natureza da satisfação obtida através destas ilusões,

sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição. A região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação; na época em que o desenvolvimento

do senso de realidade se efetuou, essa região foi expressamente isentada das exigências do teste de realidade e posta de lado a fim de realizar desejos difíceis de serem levados a termo.

Esta mesma satisfação, e o sentimento de felicidade por ela suscitado, quando advinda de um impulso intenso, instintivo, e não domado pelo *ego*, vem a ser incomparavelmente mais forte do que outro, derivado de alguma satisfação obtida de instintos já subjugados. Daí o caráter irresistível e tentador dos instintos perversos, bem como a atração costumeira que o sujeito experimenta diante daquilo que a Cultura lhe proíbe. Assim, qualquer postura de autossuficiência irá levá-lo a buscar tal satisfação em processos mentais internos, já que a parcela de sublimação dos instintos, a ele permitida, decidirá onde se localizarão os seus interesses. Tais satisfações, extragenitais em sua grande maioria, caracterizam-se enquanto perversões deste mesmo sujeito – pois o objeto do seu desejo *perverteu-se* em outro, que não o propriamente sexual. É neste processo que nota-se mais nitidamente o papel do estranhamento, pois na perversão, mais do que a beleza, ou alguma satisfação pulsional, está em jogo algo que o abale e o provoque, perturbando-o em sua compleição narcísica.

Diante disto, o fator que, por sua vez, é de principal importância ao processo criativo, e que irá conceber o discurso artístico, vem a ser o instinto destrutivo que rege a pulsão do desejo, o qual Freud categoriza enquanto uma “Pulsão de Morte”. E, contudo, seria possível legar ao processo criativo um canal de sublimação através deste instinto destrutivo, pensando a pulsão de morte enquanto potência criadora do objeto literário? Quanto a isso, Dirce Pereira da Cunha (2009, p. 58) esclarece que

a pulsão de morte nos leva a pensar numa região introduzida na psicanálise, ou melhor, no campo psicanalítico, considerado como o lugar do caos pulsional, oposto à ordem que existe no aparelho psíquico. É o que vai “além” do psiquismo, sendo disjuntivo, destrutivo, desfazendo as formas constituídas, lugar do caos e dando lugar ao “estranho”, ao “novo”.

Esta natureza destrutiva, por conseguinte, é desviada (no tocante ao seu objeto) do próprio sujeito para um objeto que lhe seja alheio, surgindo assim como a pulsão propriamente dita, agressiva e destrutiva em sua natureza. Há também a possibilidade de tal instinto constranger aquilo que Freud definiu enquanto o “impulso de Eros”, canalizando este potencial destrutivo para um que não seu próprio *self* – da mesma forma que, pelo contrário, estando esta pulsão censurada, de alguma forma, a canalizar-se através de outro objeto, ela seria exponencialmente fortalecida, alterada em uma forte

natureza autodestrutiva, que de alguma forma teria prosseguimento contra o próprio sujeito que a alimentou em seu inconsciente. Assim, pode-se dizer que ambos os instintos (a saber, a pulsão erótica e a pulsão de morte) surjam sempre associados na psicologia do sujeito cultural, todavia oscilando em sua proporção e representação dependendo da pulsão desperta, dificultando o seu reconhecimento de nossa parte.

Cunha, então, prossegue com a defesa de que tal instinto entrópico teria como meta o “desfazer nexos”, fugindo ao corriqueiro, ao comum – em suma, agenciando um fator de *estranhamento*. Mesmo que visceralmente destrutiva, a pulsão de morte também é criadora ao produzir pontos de “recomeço”, rompendo estruturas validadas por Eros (movimento fundamentalmente pulsional do sujeito). Funciona como elemento condicional ao desejo, ao mesmo tempo em que possibilita o surgimento de novas formas através do devir. A pulsão de morte teria, assim, uma função renovadora a partir do momento em que revoga as pulsões de Eros, sinérgicas, opondo-se desta forma à perpetuação de formas e uniões. Freud (1996, p. 144) afirma que este instinto, “moderado e domado, e, por assim dizer, inibido em sua finalidade”, quando canalizado em algum objeto externo, proporciona-lhe o prazer da satisfação de suas pulsões mais básicas, bem como da sua necessidade de autoafirmação, através do controle sobre a natureza que o cerca, aproximando-se assim de uma possível sensação de “distanciamento” da realidade, semelhante ao contexto da própria perversão, ponto central da análise aqui proposta.

Desta forma, a pulsão de morte, bem como a repressão por ela desperta quando de seu embate com a Cultura, redundam em uma nova inclinação do *ego*, de natureza inconsciente, que busca expressar-se através de um sentimento de culpa que por diversas vezes e em diversos casos é confundido com um “mal-estar atormentador”, uma ansiedade lancinante que assoma quando impossibilitado de praticar ações motivadas pelo instinto de destruição e de autoafirmação que lhe são comuns. Este mesmo sentimento de culpa, segundo o próprio Freud (Id., p. 141), raramente é percebido pela civilização como tal, permanecendo, por largos momentos, inconsciente ao próprio sujeito, cuja insatisfação serve de estímulo à busca de outras motivações ao seu próprio *ego*.

Diante disto, o sujeito vê-se incentivado a desengajar-se da massa geral de sensações despertadas em si próprio, proporcionadas pelas constantes e variadas sensações de desprazer, advindas deste mal-estar cultural, pela imposição do princípio do prazer. Desta forma, isolam-se deste indivíduo todas as possíveis fontes de desprazer, criando o

conflito com o macrocosmo externo, estranho e limitador das pulsões em busca do prazer do ego, cujas fronteiras estariam limitadas a uma retificação através da experiência. Freud, então, classifica esta civilização, restritiva ao prazer do sujeito cultural, enquanto regida por Eros, ao almejar a união e combinação estável e frutífera em estruturas culturais maiores e mais amplas (famílias, raças, povos, nações, etc.), enquanto a Pulsão de Morte, sublimada para proteger ao sujeito, e moldada à censura da Cultura e do próprio *self*, na figura do *superego*, viria a reorganizar estas mesmas estruturas, reagrupando os elementos dissidentes, entrópicos em sua natureza, promovendo a alteridade daquilo que era, por definição, vário, incomum – *estranho*.

E, considerando como este mesmo sujeito (tanto enquanto enunciador quanto como receptor deste discurso artístico) teria assumido como seu o papel do deslocado, daquilo que se está em falta, do andarilho – reflexo talvez da intensificação do mal-estar enquanto sensação sublimatória da psique – pode-se afirmar que este espaço vago em sua constituição psíquica, que se tornara seu representativo a partir de então, encontra-se associado ao sentimento de incompletude que se lhe assoma, advindo da impossibilidade de se adequar a “realidade” à “fantasia”, que busca pervertê-la. Isto permite interpretar o objeto literário a partir do conceito de inconsciente, indicativo do “conhecido incognoscível”, associado aos espaços de silêncio e polissemia do discurso literário, possibilitando uma aproximação da literatura com a psicanálise que, enquanto prática social, almeja a interpretação à linguagem do desejo, sempre esquiva no discurso do sujeito, gerando efeitos como o absurdo, o irrepresentável, o estranho – elementos associados à pulsão do desejo inconsciente.

Para a psicanálise freudiana, tem-se o “estranho” enquanto elemento perturbador, que levanta sensações de angústia e horror, sem, contudo ser-lhe totalmente desconhecido. Ora, a palavra em alemão apresenta uma especificidade, de natureza enunciativa, que a torna intraduzível em qualquer língua, descoberta através de uma atenta pesquisa semântica da parte do próprio Freud: o termo *unheimliche* (estranho) teria se formado a partir do vocábulo *heimliche* (familiar, ou também secreto) com a adição do prefixo *un-*, de valor negativo. O “estranho” seria então algo inquietante e perturbador, cuja raiz encontra-se em algo familiar, confortável; algo outrora oculto, que fora então descoberto – o paradoxo entre o incomum e o corriqueiro. É neste jogo de sentidos que temos o seu caráter marcadamente inquietante diante do “estranho”.

A sensação de estranhamento, ainda segundo Freud, não adviria dos aspectos temáticos presentes no material a ser interpretado (quer seja psíquico, quer seja

cultural), mas sim através da *forma* como o elemento perturbador irá se apresentar em determinado contexto, que lhe favoreça o caráter de objeto criativo. O estranho seria, desta forma, aquilo que se busca contemplar, sem, contudo vê-lo (só o percebemos em sua própria ausência, quando de sua falta).

Já em se tratando do discurso literário, este sentimento de estranheza permite tornar o próprio texto artístico inteligível enquanto representante do sujeito e da Cultura que o engloba, bem como legar aos seus elementos representativos um maior valor dentro da experiência psicanalítica. O “estranho” dentro do objeto literário é, portanto, representante do retorno feito pelo elemento previamente recalcado. Ainda segundo Freud, em seu texto *O Estranho* (1919), sabe-se que o fator de estranhamento faz referência ao medo de ser castrado, bem como da ansiedade consequente da sensação de perda de poder. Desta forma, é responsável pela aparição da sensação de estranhamento, levando o *ego* a projetar em um objeto externo tal sensação perturbadora – este objeto tornando-se então o “estranho”, algo familiar, mas que, agora reprimido, causa uma sensação de receio e intranquilidade no sujeito cultural, oferecendo uma oportunidade, mediante as alterações por ele promovidas a partir da pulsão de morte, de reflexão a respeito da forma como enxerga-se a si próprio, bem como aos outros sujeitos de seu meio cultural. Dirce Ferreira da Cunha (2009, p. 61) esclarece a este respeito o seguinte:

O estranho nos força a mostrar a maneira secreta de encarar o mundo, de nos encararmos totalmente, e encararmos também o mundo em sua totalidade. Quase sempre a expressão do estranho assinala que está “em outra”, seja ele jovial ou perturbador. Ele representa a existência de um “duplo”, bom ou mau, agradável ou mortífero. Usa múltiplas máscaras e apresenta “falsos *selves*”, não é verdadeiro nem falso, mas faz tudo para conquistar seu território, seu espaço.

Trata-se da constante necessidade do sujeito tornar-se o *outro*, em função das circunstâncias. Como apresenta Kristeva (1988, p. 18): “Eu fiz isto que os outros querem, mas não sou eu, eu sou *outro*, eu não pertencço a ninguém, eu não pertencço a mim, eu *existo*”. É a pulsão erótica transpondo os limites da pulsão de morte, ao mesmo tempo em que esta procura revalidar aquela – fenômeno facilmente perceptível no objeto artístico, em especial no texto literário. O estranhamento é inerente à medida que se está constante e fatalmente dividido, moral e psicologicamente, entre a pulsão do desejo irrealizado e a impossibilidade de alcançar-lhe a fonte de prazer, diante da Cultura castradora. Comumente associa-se o estranhamento a fatores de angústia, de duplicidade, de onipotência (do pensamento e do desejo), do olhar perverso, do

determinismo e do acaso – todos intimamente relacionados entre si, definidos nos limites inconscientes entre o imaginário e o real.

Dentro da literatura, pode-se resgatar algum texto que associe seus elementos estruturais numa forma incomum (particular ao campo literário) de *perversão* da realidade, ultrapassando-a rumo à fantasia do sujeito cultural, espécie de hesitação entre o cotidiano e o não-natural, afetando especialmente ao leitor quanto ao caráter tênue e quase imperceptível da linha divisória que os separa, através do discurso enunciado, bem como da própria percepção do sujeito receptor. O discurso artístico, desta forma, alimenta-se deste jogo oscilante entre realidade e fantasia, em certos casos pendendo em favor do insólito, o que lhe acentua a ambiguidade (FREITAS, 2009, p. 139). É possível, desta forma, localizar-se enquanto uma experiência sublimatória nos limites da realidade, apresentando estreita relação com o material inconsciente do sujeito, tanto o leitor quanto o criativo, permitindo ao sujeito um efeito de estranhamento maior do que a própria vida cotidiana, tornando possível a identificação do sujeito receptor com o discurso literário sem, contudo haver a necessidade de comprometimento com a realidade, da qual se busca fugir (ainda que parcialmente, no caso do objeto artístico).

O estranho, portanto, enquanto categoria literária, seria o elemento perturbador que não deixa de ser conhecido ao sujeito receptor, familiar às suas pulsões e afetos, proveniente de processos reprimidos, conjurados de um passado que, em função do presente, promove um retorno do elemento recalcado, através da surpresa e do temor – e precisamente por isso o “estranho” possui tamanha verve quando presente no discurso artístico. Tais relações entre o que é estranho e o campo do inconsciente redundam, através da sensação de estranhamento, na impossibilidade de abandonar, de esquecer outro objeto, recalcado, que aliena o sujeito de si mesmo, que parte em busca de um sentido que traduza aquela miríade de sensações que o aflige. Tal particularidade, segundo Freud, faz-se presente em “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (1976).

Enfim, é tal sentimento de estranhamento, a emanar da imediata realização de desejos, que remonta ao aspecto de narcisismo inerente ao sujeito moderno, bem como à necessidade egocêntrica que este possui de representação – no caso do discurso artístico, através da duplicidade e da alteridade legadas a tais processos. Quanto à capacidade do sujeito enunciativo do discurso artístico em representar-se, a si próprio e aos seus “iguais”, dentro do discurso literário, diz-se operante dentro da realidade, de tal forma que esta revela aspectos de si própria que, de outra maneira, passariam

despercebidos. Este mesmo discurso, enquanto representativo da Cultura castradora e das pulsões silenciadas deste sujeito, gera um encantamento para com o seu leitor, como afirma Solange Jouvin (2009, p. 98):

Os artistas são mensageiros, porta-vozes do desejo de se ultrapassar as limitações humanas. São nossos irmãos queridos cujas obras estão sempre ao nosso alcance, incitando coragem, destemor, loucura, e sabe-se lá o que mais, abrindo caminho para que possamos ir um pouco mais além. São-nos tão caros ao expressar, por nós, a perplexidade e a ignorância a respeito dos mistérios fundamentais da existência. (...) O ser humano, este ambíguo ser, que diante de certos tabus se divide entre o desejo e a vergonha, identifica-se com o artista que não sente vergonha, entretanto, de se expressar. Ai de nós sem os ficcionistas, contadores das histórias acolhedoras do nosso desamparo. Por isso a ficção nos fascina. Uma invenção possível, na tentativa de abordar o vazio. A ficção é uma possibilidade de expressão e acolhimento dos sentimentos excessivos que nos atormentam.

Aqui, são passíveis de análise termos como “beleza” e “atração”, originalmente atributos do objeto sexual, perversamente deslocados para um discurso de cunho artístico. Tais qualidades, ao contrário do objeto sexual primário (enquanto gatilho da pulsão do desejo), ligam-se a caracteres sexuais secundários – como está atestado por Freud em *O Mal-Estar da Civilização* (1996). Esta atitude estética do objeto artístico, frente ao objetivo de vivência do sujeito (enunciador ou leitor do discurso artístico), oferece, por sua vez, uma proteção frágil contra a ameaça do sofrimento, ainda que possa compensá-la com efetiva facilidade. O belo, enquanto atrativo à pulsão erótica, dispõe de uma qualidade singular, a qual lhe é como que intoxicante, ainda que não conste de um emprego evidente de seus recursos sublimatórios. Não se observa uma necessidade, diante da Cultura, para a fruição de tais prazeres, mas ao *ego* que limita suas pulsões e as sublima no objeto artístico, estes mesmos prazeres são indispensáveis.

Neste estudo atento do elemento artístico enquanto produção cultural do sujeito moderno, e também enquanto representação de seus impulsos reprimidos, há que se considerar *a priori* o papel do inconsciente enquanto força opositora ao que é intencional, consciente ou racional na criação do discurso, possibilitando desta forma uma projeção das imagens, supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas, obtidas a partir deste mesmo *ego*, agora desnudado em seu fazer artístico. A teoria psicanalítica, desta forma, permite analisar os fatores presentes neste processo de enunciação e recepção do discurso literário enquanto objeto artístico do

sujeito – sempre, é válido notar, segundo as próprias noções da Cultura acerca deste mesmo objeto enquanto uma “produção de arte”.

Incapaz de experimentar o mundo por si mesmo, a este sujeito (enquanto enunciador do discurso literário) resta apenas o criar objetos que lhe sejam idealizados, submetendo através destes mesmos objetos suas inclinações, inconscientes e narcísicas, à vontade de outros indivíduos. Se por um lado este mesmo sujeito está em busca constante da fruição de algum desejo que lhe renda prazer, é importante lembrar-se da censura presente no meio ao qual o sujeito está circunscrito, censura esta que opera enquanto obstáculo à plena realização deste mesmo desejo tão intensamente almejado. É a partir deste conflito de interesses que surgirá, de condensações múltiplas e deslocamentos simultâneos, a pulsão do desejo, na forma de lampejos simbólicos no objeto forjado por intermédio deste sujeito enquanto responsável pela tessitura do discurso literário – lampejos tais que, disfarçados em certos mecanismos sublimatórios, buscam realizar essa função pulsional legada ao sujeito moderno.

Em se tratando de tais aspectos do discurso do sujeito moderno, da teoria psicanalítica freudiana tem-se a defesa de que tais mecanismos discursivos, enquanto uma via para a realização de um desejo reprimido alojado no inconsciente, seriam produzidos a partir destes processos de condensação (em nível do simbólico) e deslocamento (aqui engendrado de maneira perversa). Há que se considerar também a figurabilidade destes esquemas sígnicos no discurso artístico, que redundam na expressão das ideias dentro do espaço de sublimação em imagens, possibilitando que tais signos sejam representados ou figurados durante os processos de deslocamento e condensação. Desta forma, semelhanças simbólicas entre dois elementos, oriundos do inconsciente profundo, funcionam como uma oportunidade para que um terceiro elemento seja criado, este último uma representação mista de seus predecessores (condensação). No objeto de sublimação do sujeito, este terceiro elemento representaria seus componentes, apresentando assim diversas características contraditórias.

Esta aproximação do discurso literário proposta pela psicanálise trata-se, sobretudo da interpretação do próprio sujeito, enquanto enunciador de um determinado discurso – mas também, e especialmente, enquanto *receptor* da sua criação artística. Este sujeito convoca paixões, tanto quanto a renúncia delas ao interagir com sua obra de arte (seja durante sua criação, seja quando de sua recepção), processo realizado no sentido de sublimar suas pulsões reprimidas. Desta forma, com o amparo da teoria freudiana, bem como das postulações jungianas até então resgatadas, é possível notar

que o sujeito criativo compartilha, com os demais impulsos de sua constituição psíquica, o processo de criação de um dispositivo que lhe irá sublimar as pulsões reprimidas, os fantasmas recalcados, os desejos perversos, através da fantasia erigida através de uma transgressão metafórica, ao mesmo tempo em que inserida num universo de valores defendidos pela Cultura. Quando Freud sugestiona a procura, no ludismo infantil, dos traços formadores desse impulso criador no adulto, percebe-se algo extraordinário em manifestação através do sujeito enunciador do discurso, presente no universo da criança.

A necessidade de experimentar-se algo além do simples jogo, uma elaboração em relação ao macrocosmo que lhe é, até certo ponto, desconhecido e inescrutável, o que, mesmo não consequente, em uma postura criativa, é uma marca notável da excepcionalidade do homem diante do objeto de seu prazer: “A antítese de brincar não é o que é sério, é o que é real” (FREUD, 1908, p. 149). Trata-se aqui da construção de uma história, através de um discurso que represente o desejo que insiste em ser atendido, ainda que perversamente, por seu *ego*, cuja abdicação torna-se deveras custosa e dolorosa, por tratar-se de uma satisfação já experimentada, ainda que na tenra idade. Trata-se, afinal, de um exercício no qual este discurso artístico seja analisado enquanto um possível modelo da atividade psíquica representativa das pulsões que o motivaram, bem como da Cultura que o geriu. Como o próprio pai da psicanálise afirmava, não há a renúncia do objeto de desejo – apenas a troca por algum outro, pervertido em uma fonte de prazer possível ao sujeito sob o jugo da Cultura, através da formação de um substituto, a saber, o próprio discurso literário.

E, no caso do discurso literário moderno (categoria a qual se enquadra a obra *Dentro da noite*, de João do Rio) há que se considerar duas forças representativas do inconsciente sobre o sujeito moderno: sua *anima* e sua *sombra*. A *anima*, segundo as postulações de Franz (in JUNG, 2008, p. 234), constitui-se enquanto a personificação, no *ego* masculino, dos aspectos tanto psicológicos quanto culturais de uma feminilidade latente – as pulsões selvagens, os humores em polvorosa, as predições intuitivas, a intimidade com o domínio do irracional e do inconsciente do *ego*, a sensibilidade aos arroubos de emoção e ao espaço da natureza – enfim, aos aspectos íntimos do principado dionisíaco da constituição psíquica do homem.

Ainda segundo Franz (Id., p. 238) esta *anima* se manifesta tanto positiva quanto negativamente na personalidade do *ego* masculino, um exemplo desta última através do desvalorizar algum objeto (no qual seus desafetos são projetados) de forma deletéria e

adversa, com uma notável distorção fatalmente inclinada ao discurso destrutivo e desagregador. Este aspecto destrutivo e cáustico da *anima*, diz-se, lança o *ego* em um processo lúdico do discurso que, certamente, se voltará às pulsões mais selvagens da Pulsão de Morte, através de um discurso notavelmente neurótico alienador do sujeito frente aos seus, e também frente à Cultura que os recebe. Franz ainda acrescenta o seguinte, agora a respeito dos caracteres mais nobres e positivos desta *anima* (in JUNG, 2008, p. 241):

Outra função sua igualmente relevante: quando o espírito lógico do homem se mostra incapaz de discernir os fatos ocultos em seu inconsciente, a *anima* ajuda-o a identifica-los. (...) É como se um “rádio” interno fosse sintonizado em uma frequência que excluisse as interferências inoportunas e captasse a voz do Grande Homem. Estabelecendo essa recepção “radiofônica” interior, a *anima* assume um papel de guia, ou de mediador, tanto para o mundo interior quanto para o *self*.

E, contudo, o que a *anima*, uma força inconsciente do *ego* masculino, representa na constituição psíquica do sujeito enquanto via iniciatória para o espaço do inconsciente? Certamente, ela exerce o seu papel de *guia* quando em seu aspecto positivo, na entrega controlada de pulsões emotivas, concretizando as suas fantasias segundo a permissividade agregada à Cultura e seus valores – especialmente através do discurso artístico. Quando este sujeito alcança estes resultados (e outros menos figurativos à análise aqui proposta), observa-se um assomar-se de materiais advindos de seu inconsciente, travando assim um novo discurso a partir da *condensação* e *deslocamento* de elementos inconscientes a partir da atividade sublimatória da *anima*, materializando fantasias e concretizando pulsões de alguma maneira mais específica e íntima ao seu próprio sujeito – o que exige do estudioso destes fenômenos uma postura tanto ética quanto sensível e ponderada, jamais questionando sua própria realidade (e não apenas uma fantasia manifesta). Ainda segundo Franz (Id., p. 247), se a pesquisa destes fatores for pautada nessa postura do analista, com devoção e paciência, pode-se perceber tais fenômenos como uma força em expansão na constituição psíquica do sujeito, adquirindo proporções e traços dignos da formação psicocultural do *ego*, num fenômeno de proporções análogas à influência da *sombra*.

Segundo as postulações jungianas (Id., p. 118), a *sombra* forma-se a partir de um agregado de energia psíquica que, aparentemente dispersa, opera como um intensificador de forças inconscientes até então recalçadas, quer pelo próprio *superego*,

quer pela Cultura – desde pulsões perversas a afetos proibidos do *ego*. Esta energia psíquica então constitui-se na psique enquanto uma *sombra* cuja presença e potencial destrutivo estão sempre passíveis de interferir na atuação do *ego*, bem como de seu discurso – até mesmos fatores considerados benéficos em outras circunstâncias pervertem-se em uma ferramenta veiculada à Pulsão de Morte destrutiva e anárquica do sujeito. Lacan ainda acrescenta que o sujeito moderno, vítima de seu “racionalismo” repressor e desagregador de capacidades até então voltadas para a recepção de ideias e símbolos passíveis de aliviar o seu mal-estar cultural, encontra-se agora à mercê do que chamou de “submundo psíquico” – forças poderosas alojadas no inconsciente que, até então reprimidas ou mesmo recalçadas, são canalizadas agora em um poderoso senso pessoal de desorientação e dissociação, de si próprio e para com a Cultura à qual o sujeito moderno se encontra agregado.

Seguindo os postulados de seu mentor, Franz (in JUNG, 2008, p. 222) afirma que esta mesma sombra não constitui todo o inconsciente do sujeito, mas antes figura traços desconhecidos ou mesmo estranhos ao próprio *ego*, traços tais que poderiam também pertencer ao domínio consciente do sujeito moderno, e que também são passíveis de representar elementos da coletividade deste mesmo sujeito ligados aos fatores de recalque e castração aplicados pela Cultura. Já Henderson (Id., p. 154) diz o seguinte a este respeito:

Mas essa sombra não é o simples inverso do ego consciente. Assim como o ego possui comportamentos desfavoráveis e destrutivos, a sombra possui algumas boas qualidades – instintos normais e impulsos criadores. Na verdade, o ego e a sombra, apesar de separados, são tão indissolúvelmente ligados um ao outro quanto o sentimento e o pensamento. O ego, porém, entra em conflito com a sombra naquilo que o Dr. Jung chamou de “a batalha pela libertação”.

E retomando os ditos de Franz, sabe-se também que esta sombra não se constitui apenas da omissão de caracteres do inconsciente, mas através de uma base de comportamento impulsiva ou mesmo inadvertida, a partir de pulsões que seguem em rumo adverso ao fluxo de consciência – em especial àquele que se coloca sob a alçada do *superego*. Também esta sombra encontra-se em evidência ao que convencionou-se chamar “contágios coletivos”, agregando sujeitos em um mesmo *modus operandi* enquanto grupo, um agente do senso de alteridade do ego que, frequentemente, volta-se contra a Cultura vigente, muitas vezes lançando-se à pulsões que originalmente não foram arquitetadas pelo *ego*. E, contudo, tal como a *anima*, a sombra possui também

uma função benéfica ao sujeito, posto que segundo o próprio Jung o esforço para se compreender as intermitências e trâmites desta sombra na constituição psíquica do sujeito permitiria tanto reconhecer os aspectos mais funestos e perversos de nosso próprio *ego*, além de tal conhecimento servir de defesa contra os muitos fatores de contágio moral e intelectual ao qual o sujeito moderno se encontra exposto, obtendo-se assim uma maior compreensão dos fatores (e do fenômeno daí recorrido) ligado ao que o sujeito há de considerar a partir de um *fator de estranhamento*.

Aí se encontra, segundo Freud, a eterna luta entre “Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição”, este talvez o elemento da vida psíquica mais representativo no discurso literário – a saber, a sua incompletude diante do conflito interno de forças, primordiais e absolutas, gerando uma profunda sensação de *distância* entre a realidade vivida e a fantasia almejada. Este distanciamento da realidade, por intermédio da Pulsão de Morte criativa, remete às fases primeiras do desenvolvimento infantil, nas quais o *self* estaria sendo constituído através de uma relação pulsional visceralmente poderosa, para então ser subitamente invadida por uma vivência externa, alienígena, que lhe cause o horror, através de uma forte sensação de *estranhamento*. Desta forma, o sujeito aprende por esta vivência estranha que a satisfação pulsional também pode lhe garantir, além do prazer adquirido, um perigo real, qual seja a própria castração, ainda que simbólica.

Afirma-se, por este viés, a natureza da pulsão de morte enquanto princípio, e não uma tendência. Caracterizada desta forma, pode-se dizer que a pulsão de morte influi muito mais no processo criativo que a própria Pulsão de Eros, valorizando as formas daí advindas enquanto criações do sujeito criativo, transformando a sua vontade de destruir (ou de enlouquecer) no poder de criação de novas formas, a partir da reconstrução daquelas já revogadas por esta sua natureza caótica e destrutiva. É através deste mesmo sujeito criativo que as representações destrutivas do inconsciente, através do discurso artístico do *ego*, irão adquirir formas culturalmente possíveis de representação e leitura.

CAPÍTULO 2 – Vertigem e Vestígio: decurso e discursos da *Belle Époque* carioca

Mesmo após este oportuno resgate das teorias psicanalíticas pertinentes à análise aqui proposta, reconhece-se a impossibilidade de se debruçar sobre a fortuna literária de João do Rio – o famigerado autor carioca que lançou os seus leitores vertiginosamente nos aspectos mais controversos do Rio de Janeiro – sem antes lograr compreender toda a verve e força pulsante por detrás do espaço que não só possibilitou o florescimento de sua literatura, como serviu de pano de fundo dramático para grande parte de seus textos.

Diz-se aqui da própria cidade do Rio de Janeiro, durante os anos da *Belle Époque*, cujo epíteto mais conhecido – “Cidade Maravilhosa” –, de autoria da poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, carrega em si uma imagem que remonta ao mito do paraíso terrestre, não apenas enquanto criação divina, mas principalmente como um sinal do poderio do homem moderno, que completa e transforma o espaço de sua vivência segundo a sua própria vontade – uma vontade, como se verá, aparada pelos ideais de progresso e de luxo. A procedência de tal nomeação não é fortuita, haja vista o termo ter-se imortalizado a partir da cidade moderna, idealizada por um governo republicano ainda temporão.

E, contudo, para se compreender a influência sobejante que esta cidade terá em *Dentro da noite* (obra escolhida como *corpus* da análise aqui proposta), é necessário primeiro compreender como o Rio de Janeiro alcançou este seu estado de *devir* durante a transição entre séculos (e governos) que culminou no período da *Belle Époque*, e como tal constituição sociocultural do espaço urbano pode ser explicada enquanto força comitente de um discurso, resgatado na produção literária de João do Rio, capaz de se constituir e de representar as minúcias e intransigências deste mesmo espaço urbano. Para tanto se lançará mão tanto de alguns historiadores e pesquisadores da história e formação da *Belle Époque* carioca (Benchimol e Gomes, especialmente) quanto dos postulados de Dominique Maingueneau e Pierre Bourdieu acerca de um “discurso sociológico”, possível de ser encontrado em e justificado a partir de um espaço urbano moderno e simbólico.

No que tange ao contexto histórico do Rio de Janeiro, a República – uma vez que seja consolidada – instigará a dinamização dos processos sociais e econômicos do espaço urbano, visando à execução imediata da proposta de revitalização modernizadora e levando-se em conta que a capital carioca, desde o século XIX, funcionava como

unidade central da política e economia do país, abrigando uma das maiores populações urbanas consumidora de produtos e serviços, considerada assim “o centro cosmopolita por excelência do Brasil” (GOMES, 1994, p. 104). E, contudo, o Rio de Janeiro ainda mantinha um aspecto interiorano típico do período pós-colonial, um aspecto *démodé* contra o qual a ação modernizadora proposta por Pereira Passos e seus pares buscava combater. À luz da modernidade, aqueles espaços – até então marcados por um *décor* anacrônico – eram um estigma das velhas estruturas sociais, urgindo assim uma remodelação diante dos ideais de ordem e progresso defendidos pela República enquanto fatores civilizatórios. Fazia-se então necessária a construção de uma sociedade-modelo carioca, que incorporasse a cultura burguesa em toda a sua pompa e circunstância através da modernização de um espaço culturalmente desvalorizado.

Esta situação excepcional permite à elite carioca receber o século XX com altas expectativas no que diz respeito à sua própria revitalização, a partir da quantidade considerável de recursos angariados a partir do comércio e das finanças, bem como da atividade industrial, já então efetivada naquele espaço econômico. Tais fatores de modernização, em consonância com outras manifestações de natureza mais sutil, mas nem por isso menos efetivas – como, por exemplo, a oficialização da sede nacional do Banco do Brasil, e o poder comercial da Bolsa de Valores – permitiram a elevação do Rio de Janeiro à posição de destaque entre os mais importantes centros comerciais da nova república. Esta súbita (e oportuna) alteração nas atividades econômicas da metrópole transformou o Rio de Janeiro no maior centro cosmopolita do país, e esta “nova filosofia financeira” reclamava para si a “remodelação dos hábitos sociais”, despertando no burguês carioca uma “verdadeira febre de consumo” que se alimentava de tudo o que era considerado “a última moda” (SEVCENKO, 1983, p. 28).

Segundo Luiz Morando (2010, p. 150), esta mesma elite burguesa foi vitimada por um notável clima de bovarismo³, tendo criado para si uma “representação mental” que irá interpretar o símbolo da cidade “enquanto lugar de estar e maneira de ser”, além de pautar sua própria alteridade a partir e através deste espaço. A elite burguesa almejava, portanto, identificar-se com um ideal de modernidade herdado a partir de sociedades-modelo europeias (a exemplo de Paris e Londres), a partir do que Sevcenko chamou de “desejo de ser estrangeiros” (1983, p. 34). A burguesia carioca esperava

³ Termo cunhado por Jules de Gaultier em 1892, com origem na personagem de Flaubert, Emma Bovary. Consiste em uma percepção adulterada do “real”, na qual um indivíduo se considera outro que não ele mesmo. Em termos mais gerais, o bovarismo faz referência a um estado de insatisfação crônica do sujeito moderno, consequência dos atritos sofridos entre suas aspirações e a realidade que o cerca.

assim alcançar a *regeneração* do cenário urbano a partir do seu próprio conservadorismo, para então “decorar” o Rio de Janeiro consoante aquele espírito de época bovarista tão característico à elite burguesa carioca desde meados do século XIX.

Este ideal de modernidade configura ainda para esta Cultura um “princípio civilizador”, amparado pelos poderes do Estado, zelando em prol da burguesia enquanto grupo dominante “diretamente beneficiado com a remodelação da cidade”, posto que as grandes figuras públicas defensoras desta modernização – a exemplo de Osvaldo Cruz e Pereira Passos – eram saudadas como agentes da modernidade e do progresso, a “abrir caminho à civilização” portando o estandarte dos ideais burgueses típicos da Inglaterra elisabetana que tão bem caracterizam a burguesia da *Belle Époque*, tanto a bretã quanto a carioca (BENCHIMOL, 1992, p. 205). Esta classe burguesa, detentora da hegemonia político-econômica na nova ordem social vigente, irá fundamentar uma série de elementos, dentro do espaço urbano do Rio de Janeiro, que arregimente os seus ideais enquanto Cultura dominante, além de validar seu poderio enquanto parcela influente e determinante daquela sociedade. O mais categórico destes elementos será a inauguração, em 1904, da Avenida Central, refletindo num único ato toda a ideologia da modernidade restauradora. A este respeito, Benchimol (Id., p. 227) diz que:

A Avenida Central, por sua vez, constitui o eixo de todo o elenco de melhoramentos urbanísticos, projetados com a intenção de transformar a velha, suja e pestilenta cidade colonial portuguesa numa metrópole moderna e cosmopolita, à semelhança dos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos. A literatura cronística e propagandística da época erigiu-a no símbolo fulgurante da “cidade civilizada” que emergia dos escombros da outra, repudiada como a materialização de um passado histórico a ser sepultado. Seu traçado rompia, de mar a mar, o coração da Cidade Velha, o labirinto de ruas estreitas e movimentadas, em cujas estalagens, cortiços ou casas de cômodos residia grande parte do proletariado carioca.

Conseqüentemente, ao final deste primeiro período republicano, aqueles considerados “desligados” da Cultura burguesa *high-life* serão categoricamente rechaçados deste cenário geral da elite carioca. Tem-se aí, portanto, um primeiro “filtro” da Cultura majoritária, buscando afastar tudo aquilo que se julgava “subversivo”, “torpe” ou mesmo “impróprio” à sociedade burguesa deste Rio de Janeiro em vias de modernizar-se. A presença destes elementos estigmatizados, bem como o processo seletivo deste novo cenário urbano, criará uma “nova ordem” social, haja vista a elite burguesa almejar a fundamentação de uma cidade-símbolo da modernidade, sendo

necessário para tanto “extirpar da cidade, que se queria exhibir para o estrangeiro como moderna e civilizada”, todo aquele substrato sociocultural do Rio de Janeiro que ainda detinha em si a face mais torpe e miserável da cidade disfuncional e obsoleta, exemplificada na figura dos “tipos errantes” – mendigos, vadios, pedintes, vendedores ambulantes, dentre muitos outros (BENCHIMOL, 1992, p. 279).

Em se tratando dos agravantes enfrentados por estes “párias” da *Belle Époque* carioca sabe-se que, muito além da escassez de moradias populares – desencadeada pela onda arrebatadora de demolições para se erigir grandes avenidas como a Central – havia também a carência de serviços básicos ao público de baixa renda, o transporte público de qualidade inferior, e o sustento destes mesmos núcleos familiares, espoliados que foram pelo *boom* urbanístico de Pereira Passos e seus agentes urbanizadores. É válida a reflexão a respeito deste impacto premeditado, sistemático e abrangente sobre o espaço urbano carioca pela representação tempestuosa da transformação causada nos grupos sociais preteridos por esta mesma modernização. A demolição acelerada (e celerada) de inúmeros prédios e construções civis desabrigou um montante assombroso de pessoas, cuja incômoda existência perturbava os planos urbanísticos dos defensores do progresso e da modernização, posto fosse um lembrete inoportuno da estrutura social anterior mesmo ao período imperial.

Este modelo, em tudo dissonante àquele que valorizava as avenidas espaçosas, margeadas pelos prédios da última moda, trazia em si marcas de um ideal completamente europeu e alienado da realidade sociocultural da metrópole republicana que era o Rio de Janeiro àquela época. A restauração e o “civiliza-se”, a partir das intervenções de Pereira Passos sobre o espaço urbano carioca, denota afinal não a totalidade, mas o caráter múltiplo da cidade, ao criar a oposição entre a cidade tradicional e conservadora, detentora da Cultura dominante e opressora, e a cidade caleidoscópica e multiforme, marcada por espaços liminares e zonas de permissividade.

Benchimol, por sua vez, afirma que a burguesia moderna encenava magistralmente o seu *script* bovarista e dramático, ostentando o tão almejado progresso somente àqueles que poderiam arcar com este artigo de luxo tão ansiado quanto dispendioso. A palavra de comando era “embelezar”, tornando-se moto contínuo em diversos fragmentos da propaganda política da época, isto posto que uma nova Cultura carecesse de uma nova “fisionomia arquitetônica” que a representasse com o máximo de fidelidade possível. A consequência mais imediata, portanto, destas estratégias múltiplas de modernização e “purificação” do espaço urbano para a burguesia carioca

seria justamente a “erradicação da população trabalhadora que residia na área central” do Rio de Janeiro, proposta desde há muito debatida (e postergada) na alta cadeia de comando política da capital republicana. Outros resultados daí advindos seriam, então, a transformação do centro urbano segundo “interesses especulativos que cobiçavam essa área altamente valorizada”, além de “exigências da acumulação e circulação do capital comercial e financeiro”. E, por fim, pertinente à postura teatral e simbólica da burguesia da *Belle Époque*, a fundação de um espaço urbano que fosse essencialmente veiculado “ao ‘desfrute’ das camadas privilegiadas” (BENCHIMOL, 1992, p. 228).

Os efeitos prolongados da “regeneração” do Rio de Janeiro revelam o caráter contínuo e vasto do processo de transformação da sociedade carioca através do discurso burguês, que procura validar a sua própria Cultura enquanto prevalecente no espaço urbano moderno. A satisfação alcançada ao (supostamente) banir os valores considerados “inferiores”, em contrapartida à defesa daquilo que seria substancial à classe burguesa, promove uma propagação de seus próprios valores e ideais, conscientizando assim aos demais sujeitos, componentes desta cidade moderna, do advento de um “novo espaço físico” – a saber, o espaço idealizado pela Cultura burguesa dominante. Há, portanto, a passagem de um determinado momento social, até então amparado por relações típicas da sociedade senhorial, para um novo cenário na cultura urbana, no qual as relações são mediadas pelos interesses particulares do homem moderno– conflito este que irá aflorar e disseminar-se em todos os recantos desta Cultura burguesa carioca.

Portanto, observa-se que tal sociedade é modulada a partir de critérios utilitários observados nas relações sociais de seus sujeitos componentes, que irão, conseqüentemente, condenar de forma impetuosa e intransigente os valores que lhe escaparem ao seu interesse primeiro, invalidando “certos comportamentos tradicionais, que aparecem como desviados diante do novo parâmetro, como a serenata e a boemia” (SEVCENKO, 1983, p. 32). Destes dois, a boemia será, em última análise, a incorporação de todo o padrão cultural que se impõe enquanto desafiante à ordem cultural dominante da burguesia: o fim de pensões ao longo de toda a área central do Rio de Janeiro, bem como de restaurantes menores e confeitarias módicas, e também dos quiosques e salões populares. Curiosamente, estas mesmas elites burguesas irão instaurar uma espécie de boemia palaciana em seus círculos, “fazendo-se passar por alguém assimilado às normas da boa conduta e manifestando-se verdadeiramente nos momentos de desvario e agonia da crise” – ponto liminar entre o permitido e o proibido,

o moral e o amoral, “entre sanidade e insanidade, normalidade e anormalidade, criminalidade e legalidade”.

Contra o atraso que se interpunha ao advento fatal da modernidade no espaço urbano, a favor da implantação total e soberana do “progresso” e da “civilização” no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, tais medidas interferem em vários níveis da vivência urbana, especialmente no econômico e populacional, o que fatalmente promoverá a segregação cultural no centro da cidade e o isolamento populacional nas periferias e subúrbios, sufocando os focos de boemia por toda a capital carioca. Tudo o que remontasse ao popular, por fim, era imediata e efetivamente alvo da intolerância e descaso, oficializando assim a luta da “*Frívola City*”, como a definiu João do Rio em um seu trabalho homônimo, quando do inverno de 1916. É por isso que sua produção literária, em especial a coletânea *Dentro da noite*, constitui-se no objeto de interesse à análise que aqui se propõe, por seu enunciador deter um discurso que, concebido dentro do espaço da Cultura burguesa, relata e delata o bovarismo e a hipocrisia culturalmente validados pelo “mascaramento do anormal sob o normal, fazendo enganar o coletivo e sobrevivendo ao olhar da lei” (MORANDO, 2010, 153).

A respeito deste discurso – e como é passível de constituir-se a partir deste ideal cultural de renovação e reforma do espaço urbano – resgatam-se as postulações de Dominique Maingueneau, que disserta a respeito do discurso literário enquanto *discurso constituinte*, apontando para as condições da constituição da literatura enquanto discurso, e para uma aproximação hermenêutica que permita a interpretação de um dado texto literário. Este discurso é assim considerado exatamente por fomentar e gerar novos discursos a partir de si, o que possibilita ao analista conhecer as suas próprias *vozes constituintes*, influentes na formação da Cultura e da História do sujeito enunciador deste mesmo discurso. Segundo Maingueneau (2006, p. 60) depreende-se daí que

o discurso literário não é isolado, mesmo tendo estas especificidades: ele participa de plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes, categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência (...) designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesmo.

Desta forma, pode-se apreender desta constituição do discurso aquilo que exista em sua natureza de original e iniciatório, e a partir do qual outros discursos terão sua gênese, seja em quaisquer gêneros for. Este mesmo discurso constituinte poderia então

ser identificado a partir de sua relevância na fomentação de outros discursos, migrando com facilidade de um a outro ao mesmo tempo em que partilham algumas das suas propriedades de função e emergência. Logo, Maingueneau defende a pretensão deste tipo de discurso tratar-se exatamente da fundação de (e não em ser fundado por) discursos correlatos, tornando-o a um só tempo auto e heteroconstituente para a formação simbólica de uma sociedade. A partir de tais considerações, pode-se afirmar que o discurso literário (enquanto estrutura filial da Arte e da Língua), constituinte de uma determinada Cultura, possa ser reconhecido enquanto um *sistema simbólico*. A partir de então, chega-se às postulações de Pierre Bourdieu.

A respeito disto, o sociólogo francês afirma que o discurso opera enquanto “modo de ação” no espaço dentro do qual foi concebido, segundo certas condições intrínsecas à sua enunciação, e, portanto a ordem e o sentido deste mesmo espaço de concepção são objetivados em nível do social, tornando este discurso um “dispositivo produtor de relações de saber e poder”. A compreensão do *modus operandi* por detrás destes dispositivos pressupõe a compreensão deste discurso como integrante de um “jogo enunciativo”, capaz de realizar uma trama de interações sociais para que sua existência seja reconhecidamente validada.

Ainda segundo Bourdieu, a relação existente entre as partes operantes deste sistema discursivo, bem como suas interações sociais incorporadas ao jogo enunciativo que o constitui enquanto tal, permite conceber a produção destes dispositivos enunciativos a partir de um campo de conflito entre seus múltiplos enunciadores, conflito este de ordem simbólica por subentender uma série de “poderes” subscritos a estes mesmos campos de enunciação, capazes de não só criar campos de interdição (como a própria Cultura freudiana, por exemplo) como também a formação de um *saber* intrínseco ao sujeito, capaz de alterar e adulterar a sua percepção do campo social e de si próprio enquanto agente inserido neste mesmo campo. Estes poderes, enfim, não seriam um elemento culturalmente possuído pelo sujeito, mas sim um exercício discursivo praticado em um cenário abrangente e complexo de conflitos e interesses dentro do espaço social ao qual discurso e sujeito são pertencentes.

Para Bourdieu, a carga simbólica altamente eficiente deste discurso está em sua particularidade de uma verdade por si só em evidência ao sujeito cujo sentido fortalece a representação de “mundo” bem como a interação do próprio sujeito dentro deste espaço social e culturalmente estabelecido, a fim de se identificar e reconhecer as demais forças

que irão interagir com este discurso – a saber, a *doxa*⁴. Isto fica mais explícito quando se denomina “rede de disposições incorporadas” a este mecanismo discursivo de *habitus* (BOURDIEU, 1983, p. 61):

A palavra disposição parece particularmente apropriada para exprimir o que recobre o conceito de *habitus* (definido como sistema de disposições): com efeito, ele exprime, em primeiro lugar, o resultado de uma ação organizadora, apresentando então um sentido próximo ao de palavras tais como estrutura; designa, por outro lado, uma maneira de ser, um estado habitual (em particular do corpo) e, em particular, uma predisposição, uma tendência, uma propensão ou uma inclinação.

Este mesmo *habitus*, pelo sujeito enunciador a partir de suas interações a nível sociocultural dentro do espaço de enunciação ao qual pertence, opera segundo um mecanismo mantenedor de práticas e representações simbólicas estruturadas segundo o princípio da *doxa* (BOURDIEU, 2001). Conclui-se, daí, que a *doxa* e o *habitus* por detrás dos discursos de um determinado sujeito (ou grupo de sujeitos) implicam em sua localização dentro de uma rede discursiva, operante segundo mecanismos de valores simbólicos não-discursivos.

E, no que tange ao *habitus* da burguesia carioca durante a *Belle Époque*, que implica em um discurso de matriz recriminatória e totalitária, pressupõe-se aí um protecionismo exacerbado por parte do grupo culturalmente dominante, em seu próprio espaço de poder, personificado na nova imagem, moderna e limpa, do Rio de Janeiro. Neste espaço, apenas o que fosse “elegante e *chic*” era considerado benquisto por esta hegemonia cultural, que buscava validar este padrão a todos aqueles que se sujeitassem ao referido espaço urbano. Tanto, que as “barracas e quiosques que exasperam público e cronistas” encontrarão sua sobrevivência apenas nas zonas periféricas da cidade moderna, assim como os *freges* e andarilhos que porventura perturbassem aquele espaço central e elitizado que se configurava enquanto “plena fisionomia da cidade”. Em vista destes fatores de ordem política e social, que buscavam suprimir a influência daqueles sujeitos que, segundo a Cultura dominante, funcionassem como “agentes da contravenção”, é possível observar um crescente interesse burguês direcionado aos recursos capitais e ao luxo decorrente de seu excesso, à ostentação e ao triunfo de sua Cultura hegemônica e dominadora.

⁴ Palavra grega, significando uma crença comum ou opinião popular. Foi bastante utilizada na retórica clássica como ferramenta para a enunciação de argumentos através de determinadas constatações. Está em oposição ao *episteme*, o saber verdadeiro. Já para Bourdieu vale-se do termo para designar o que é dado como certo em uma determinada sociedade.

Diante de duas características, fundamentais ao grupo burguês que buscava validar seus ideais dentro da modernidade carioca – a saber, um conservadorismo exacerbado e a avidez por um estilo de vida ostensivo – chega-se às bases culturais da sociedade carioca durante a *Belle Époque* que, em busca de uma imagem que validasse a credibilidade econômica e a verve cultural da mais tardia das repúblicas latinas, almejava “drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado” (MORANDO, 2010, p. 29).

Um dos principais fatores no qual esta ostentação e este luxo serão direcionados é o próprio vestuário, com a crescente renúncia a uma indumentária mais tradicional, composta principalmente pelo conjunto “sobrecasaca e cartola” pretos – sinal clássico da circunspeção recorrente no patriarcado aristocrático da então sociedade imperial do Rio de Janeiro – e o surgimento de uma “moda mais leve e democrática”, composta principalmente pelo paletó de casimira em tons pastéis mais claros e o chapéu de palha: muito mais do que a sobriedade ou elegância, busca-se agora o ser *chic* ou *smart*.

Este apelo forçoso, porém necessário aos olhos da burguesia dominadora que ansiava o equiparar-se ao padrão europeu, irá se derramar pelos mais diversos aspectos da vida urbana no Rio de Janeiro, especialmente em meio às “classes letradas” da capital republicana. Este movimento, por fim, não pode ser analisado apenas enquanto a modernização do espaço urbano, mas principalmente a reestruturação da sociedade e da Cultura mediante o discurso culturalmente propagado pela modernidade europeia, não apenas em território europeu, mas em especial nos países em desenvolvimento econômico e político, como o Brasil do século XX. A respeito deste fenômeno, e da forma como o homem-símbolo da modernidade carioca irá operar em seu espaço urbano, Benchimol (1992, p. 277) afirma o seguinte:

Pereira Passos usava seus poderes discricionários, nos seis primeiros meses de 1903, para colocar em vigor um elenco de decretos destinados a transformar “velhas usanças” que negariam ao Rio de Janeiro foros de capital “e mesmo de simples habitat de um povo civilizado”. Foram medidas que atingiram frontalmente as condições de vida da grande massa popular não só a que residia e trabalhava no centro em suas imediações, como a que habitava os subúrbios e zonas rurais da cidade.

Esta transformação notável, a qual o Rio de Janeiro vivenciou durante a primeira década do século XX, muito além de modificar sua estrutura urbana, transformou profunda e fatalmente sua estrutura Cultural e ideológica, em especial nos grupos

ligados à porção burguesa deste espaço. Ainda segundo Benchimol, as dimensões titânicas deste processo podem apenas ser integralmente alcançadas quando se avalia a violência e intensidade deste projeto de renovação do espaço urbano do Rio de Janeiro. Não se deve enxergar este processo a partir da “realidade contemporânea da cidade que habitamos”, diz, mas sim do “apetite selvagem do grande capital imobiliário e às necessidades imperiosas da cidade capitalista” – só assim poder-se-á compreender a real natureza desta modernização que tanto e tão profundamente alterou (e adulterou) o espaço urbano carioca da *Belle Époque* (BENCHIMOL, 1932, p. 316). Esta transformação, por fim, fez vir à tona para a Cultura daquela sociedade um *ethos*⁵ amparado por um modelo cívico de “boa ordem” e de embelezamento do espaço urbano, como palco principal à encenação bovarista da burguesia moderna (MORANDO, 2010, p. 151).

É, por conseguinte, através da *perversão* advogada pelo discurso burguês de modernização e progresso do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, que se pode observar o jogo de destruição e (re)criação do espaço urbano enquanto o eixo principal que rege a Cultura da modernidade carioca. E, evidentemente, surge uma representação desta cidade em expansão, pelo sujeito enunciator deste discurso no papel do escritor – não pela valorização ou especulação espacial, mas através de ironia e sentimentalismo, resgatando o presente cultural em seu objeto artístico, ainda que de forma vestigial, propondo a leitura desta cidade enquanto *indivíduo*, e não apenas espaço. Esta literatura, também fruto da *perversão* da cidade moderna, representa novas formas de expressão que condigam com seu ambiente de origem, conjugando a vivência no espaço urbano com o espírito de modernidade que embriagava a toda a Cultura vigente. Muito além de encontros fortuitos, efemeridade substancial ou pontos de tangência entre experiências adversas, a cidade enquanto elemento literário é um espaço liminar, tornado símbolo da transitividade fracionada que é a vida moderna, repleta de conflitos e tensões – pontos focais para o sujeito enunciator do discurso desta mesma sociedade.

É deste ponto em diante que se torna possível avaliar o discurso literário no espaço urbano moderno do Rio de Janeiro durante a sua *Belle Époque*: a partir de matizes e representações desta perversidade culturalmente aceita, concilia o vestígio de

⁵ Termo que, tomado de empréstimo da palavra grega *ἦθος* (personagem) faz referência tanto aos traços constituintes de um grupo, social e culturalmente, quanto à autoimagem construída por um enunciator em seu próprio discurso, a fim de influenciar (seja de que maneira for) o seu receptor. Para maiores informações sobre como o termo é aplicado na sociolinguística e na análise discursiva, consultar o verbete “*ethos*” em CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. S. P.

valores e símbolos “asfaltados” sob esta reforma desagregadora da modernização, e a vertigem das sensações sorvidas nesta sociedade em um momento crítico e ilustrativo de sua própria formação. Com a conseqüente criação de uma nova “mitologia urbana”, nas palavras de Gomes (1994, p. 107), a cidade moderna tem seu panteão nas grandes ruas, nas avenidas, sob o olhar eufórico que o sujeito moderno irá validar através de suas próprias percepções, tornadas manifestas em seu discurso. Estas intervenções no espaço de modernidade, no qual este sujeito está inserido culturalmente, delimitam por fim o limiar entre o passado (a cidade incivil em destruição) e o futuro (a cidade civilizada em modernização).

Afinal, pode-se enxergar esta representação artística da cidade moderna a partir de experiências de ocultamento e interdição, originárias a partir da imposição absoluta da Cultura, por intermédio da classe burguesa predominante. E esta representação, mesmo que velada até certo ponto, irá valer-se do absurdo, do engano e da blague para permitir-se enquanto discurso válido neste espaço – em suma, diz-se de uma representação já perversa desde sua concepção. Desta maneira, afirma-se que para este sujeito que, afinal, pode apenas assumir o seu caráter perverso frente a esta Cultura, a cidade moderna oferece-lhe a carnavalização de valores e a permissividade aos atos interditos pela Cultura dominante, mas nem por isso de todo banidos de seu meio.

A partir deste discurso perverso, por conseguinte, não se pode mais considerar a cidade enquanto um *espelho* que revelasse a identidade cultural deste sujeito que a representa – trata-se, afinal, de uma *fantasmagoria*, aquela fragmentação perversa que, em favor da individualidade deste mesmo sujeito, se encontra ameaçada pela modernidade e seus matizes culturais num fenômeno que Olgária Matos define enquanto uma “amnésia social”, explicada a partir do arquivamento do passado “no sentido da perda simultaneamente da memória e do pensamento crítico” (in GOMES, 1994, p. 69). Faz-se necessário, então, um breve parêntese para se explicar este conceito da “fantasmagoria”, recorrente por toda a análise aqui proposta.

De origem francesa, *fantasmagorie*, refere à arte de criação de ilusões de óptica, e diz respeito ao conjunto de imagens, de natureza geralmente bizarra e mórbida, que são entrevistadas pelo espectador. Por analogia, pode-se dizer que a cena da fantasmagoria, que muda constantemente de local e de ação, é de natureza similar à do caleidoscópio. Ainda sobre as origens da palavra, a filosofia clássica buscou teorizar a ideia resgatada pelo termo francês, ao avaliar a formulação dos *phantasmata* afirmando estas imagens serem possíveis usurpadoras de outras sensações que não as visuais.

Também a *phantasia* poderia ser considerada uma faculdade caracterizada por uma dependência íntima da percepção pela sensação, e a própria descrição feita da imaginação viria, por sua vez, a antecipar uma possível compreensão do termo que surgiria no léxico francês, já que a imaginação advém de um trabalho ativo e incessante produzido pela sensação. Logo, sendo a visão um dos sentidos mais representativos do homem, vale lembrar que o próprio nome “fantasia” deriva do radical para luz, *phaos*, já que a ausência deste agrava o processo de percepção visual.

E, contudo, esta mesma ausência de luz (ou, antes, uma variação incessante de seus possíveis focos) está diretamente relacionada à origem francesa da palavra, pois remete a certa forma de apresentação teatral que se valia de lanternas modificadas para a projeção em paredes, cortinas de fumaça ou telas semitransparentes. Tais projeções consistiam, frequentemente, da exibição de imagens como esqueletos, demônios e espíritos sobrenaturais. Inventada na França ao final do século XVIII, a fantasmagoria ganhou popularidade em toda a Europa durante o século XIX.

Este processo de perda (de valores simbólicos) para com a imagem da cidade, dentro deste espaço cultural moderno, que se pode identificar na evocação enunciada pelo próprio Gomes da cidade babélica, encontra eco no que Walter Benjamin caracterizou como “vestígio”: “O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. (...) No vestígio, apossamo-nos das coisas”. (BENJAMIN, 1989, p. 226). Os elementos vestigiais seriam, portanto, aqueles tomados pelo sujeito criativo em sua representação da cidade, na medida em que a modernidade, por sua vez, se apoderaria desta representação, mediando-a e orientando-a em sua natureza representativa – tudo isto contribuindo para a sensação vertiginosa que o sujeito sente quando exposto ao espaço urbano moderno. Sob o símbolo do impossível, aprisionado na liminaridade de sua própria natureza perversa, esta cidade reveste-se, em suma, do insólito mal-estar típico deste sujeito moderno.

Ainda valendo-se da teoria benjaminiana, pode-se dizer que esta cidade moderna, enquanto representação literária, reflete a figura do sujeito que a idealizou (enquanto objeto artístico) em si própria, e refrata-se sobre este mesmo enunciador que a concebe enquanto discurso – o que, por fim, leva à compreensão de que o que se busca na verdade é compreender a representação da cidade enquanto objeto literário, mas com vistas à *representação do sujeito*, perverso e liminar, e a forma como se faz sentir a vertigem e o vestígio desta modernidade que o ampara. E nesta representação, como sinal desta perversidade que se busca avaliar e compreender, é notável o receio de

reconhecer (e reconhecer-se) no discurso constituído por esta e constituinte desta cidade múltipla e inconstante, enquanto principal barreira contra a uniformização advinda dos ideais de modernidade e regeneração. Atendo-se à cidade moderna, e à sua percepção neste espaço figurativo enquanto extensão de sua própria individualidade, o sujeito moderno busca contornar o *estranhamento* causado por este fenômeno duplo e simultâneo de reflexão e refração dentro do espaço urbano moderno: no caso de João do Rio, a cidade “ainda habitava os homens e era habitada por eles”. Gomes (1994, p. 105) aprofunda-se neste mesmo raciocínio, quando diz:

Transforma-se a cidade numa “floresta de símbolos”, para que possa ser lida como “moderna”. Na linha evolutiva do progresso, a cidade será submetida a uma demolição permanente, que apaga o que vai se tornando velho na busca do sempre-novo. Os novos significados estão sempre brotando e caindo das árvores construídas. A remodelação do Rio de Janeiro da *Belle Époque* que se preparava urbanisticamente para entrar na era moderna, alterou não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes.

Neste inesperado processo de materialização do espaço urbano através de um determinado discurso, a própria cidade do Rio de Janeiro, enquanto “cidade-fantasmagoria”, irá submeter-se à significação imposta pela modernidade, segundo o modelo europeu, à maneira de uma peça teatral, enquanto cidade restaurada e restauradora que a República idealizou. E, contudo, no plano real pode-se observar principalmente o caos, a perversão, e a multiplicidade de símbolos constituintes – o que faz voltar à cidade de Babel, enquanto espaço urbano marcado pelo fracionamento de signos enunciativos que a constituem, composta de conexões intermitentes e rompantes, configurada bem abaixo do umbral que irá apontar ora para o passado e seus valores, ora ao futuro e suas possibilidades. Os muitos sujeitos na cidade constituem-se, portanto, nas “muitas cidades dentro da mesma cidade”, para permanecer no raciocínio de Gomes: e a significação fantasmagórica que irá adquirir para com estas outras cidades microcósmicas (o macrocosmo configurado no grande espaço urbano) será sumariamente fracionada e radicular, subsistindo à totalização generalizadora da modernidade. E isto, sabe-se, irá possibilitar uma multiplicidade de representações desta cidade, tornando assim a cidade *ilegível*, múltipla – o Rio de Janeiro enquanto um soberano e premente fractal caleidoscópico, o devir de um discurso babélico “que diversifica e faz proliferar o seu repertório de imagens” (Id., p. 116).

Finalmente, é possível compreender a verdadeira busca que se faz ao analisar uma obra inserida neste contexto compulsório da *Belle Époque* carioca: busca-se entender, primeiramente, a cidade – para então de fato perceber e estudar o sujeito que a idealizou e a representa através de seu discurso. A meta almejada são as “muitas cidades” dentro da grande metrópole que é o Rio de Janeiro, e como os sujeitos aí inseridos, enquanto enunciadores de um discurso constituído e constituinte de cargas simbólicas, percebem estas outras cidades e a maneira pela qual esta representação será levada a cabo. O zelo excessivo e lacônico para com a vestimenta, para com o *accessório*, é a grande estrutura totêmica desta sociedade moderna, o fetiche por excelência do sujeito que se perverteu nesta Cultura de modernidade, representando metonimicamente os vários ideais nela imbricados. Este, contudo, apenas um dentre uma miríade de outros comportamentos fetichistas do burguês moderno, como definidor do *status* cultural burguês e mantenedor de um *status quo* neste mesmo espaço dominante – não apenas como artigo de luxo, mas principalmente enquanto um ideal de atualização e aperfeiçoamento.

E é o próprio João do Rio, enquanto espécie de “vate” desta cidade e da modernidade que a engendrou, quem declara, através de sua obra, uma diversidade incalculável da fauna e da flora cariocas, pelo traçado de paralelos e meridianos de ordem tanto geográfica quanto afetiva, ligando-o visceralmente à própria história do Rio de Janeiro. Irá atestar, através de seu próprio discurso, esta natureza vária e fracionada da *Belle Époque* carioca, mediante a constante agitação vertiginosa que se dá entre aqueles que se entregam à homogeneização da modernidade, e os sujeitos heterogêneos, que buscam resistir este processo pela salvaguarda dos espaços liminares da *Frívola City*. E é o próprio João do Rio, notável defensor da modernização do espaço urbano carioca durante a *Belle Époque*, quem irá criar nos contos que compõem a coletânea de *Dentro da noite* uma alternativa única e sedutora àquele contexto de metamorfose do espaço urbano – mas uma metamorfose que vem a ser pelo prejuízo de uma urbanidade cosmopolita e elitista, pautada pelo mascaramento de valores e interesses da comunidade burguesa, criando assim uma espécie de “alegoria” da perversão burguesa, construída – segundo Morando (2010, p. 156) – a partir das seguintes bases:

o fascínio duplo pelo brilho dos salões e pelas desgraças humanas; a fixação na bizarrice e no insólito; a associação entre o horrível e o delicado; a obsessão pela perversão como marca daquilo que se desvia da norma. Essa alegoria de múltiplas bases enforma também uma percepção mais nuançada do que é o crime: uma experiência ambígua

de desconforto diante da exceção, daquilo que se coloca para fora da órbita do olhar, mesclada à curiosidade pelo insólito. A situação criminosa não estaria no ato em si, na execução de um ato por meio de um instrumento que fere. A situação criminosa estaria nas situações de excesso, em que o humano se apresenta inumano, transtornado pela impressão interior de desequilíbrio com o exterior.

Através da superposição destas duas cidades, como um espelho posto diante doutro, é que se observa a infinidade de sujeitos e suas representações desta realidade que lhes impinge a clássica sensação de “mal-estar” advindo destes espaços: “A modernidade excludente contribui para uma visão partida” (GOMES, 1994, p. 115). Este o cenário que irá possibilitar o nascimento e prover a maturação de João do Rio enquanto jornalista, ensaísta, cronista, contista – enfim, deste homem de atribuições múltiplas, bem como de sua fortuna literária, embriagada com a “satisfação geral” que marca a cultura da *Belle Époque* no Rio de Janeiro. A elegância e a brevidade destes tempos irão interpor-se, contudo, aos valores interiores de moral e ética, criando a mais geniosa das fantasmagorias urbanas da modernidade: a agitação das ruas e avenidas, a elegância dos teatros e salões, o frenesi dos bailes e jantares – a busca pela plenitude através do gozo alcançado através e em companhia da própria cidade. E, para tanto, o dia já não mais basta, e a noite apresenta-se a estes sujeitos perversos enquanto intervalo e espaço de permissividade, o limiar físico que reflete o discurso perverso deste sujeito moderno, convidado pela iluminação cívica a deixar-se perder na treva de suas próprias pulsões. E é aqui que João do Rio irá atuar, em abarrotados “cafés, confeitarias e livrarias da cidade”, os quais “pululavam de múltiplos conventículos literários privados” (SEVCENKO, 1983, p. 94).

Surge, enfim, um novo profeta, nascido desta modernidade perversa, e que atesta de forma elegante e instigante para suas próprias origens e estigmas dentro do espaço culturalmente instituído da cidade moderna. E, contudo, para uma melhor compreensão de quais elementos da sociedade, e do sujeito culturalmente inserido nesta sociedade, foram resgatados pela escritura criativa de João do Rio em *Dentro da noite*, faz-se necessário o resgate de alguns dos aspectos vitais ao surgimento deste discurso literário representativo do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* carioca, bem como das imagens simbólicas que o representam e constituem, o que se propõe a fazer no capítulo subsequente, com o amparo de postulações teórico-críticas de nomes como Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, André Peyronie e Carmen Secco.

CAPÍTULO 3 – *Flânerie* e dandismo: a mitologia perversa da cidade moderna

Se, como já foi atestado anteriormente, a Arte (e, por extensão, a Literatura) pode ser vista e analisada enquanto um discurso representativo e sintomático do sujeito, bem como da Cultura que o formou e nutriu, nenhuma opção seria mais oportuna do que Charles Baudelaire para se debruçar sobre a literatura moderna veiculada a uma Cultura perversa e a um sujeito subversivo, tanto como agente como quanto receptor deste discurso artístico de contravenção. Walter Benjamin esclarece a este respeito que no poeta (e teórico) da Paris moderna figuram ambas as faces da grandeza e da indolência, como um espírito de modernidade (aqui denominado pelo próprio poeta francês) que, ao se valer desta natureza perversa do sujeito, “se revela como sua fatalidade”, a qual vai de encontro à própria existência deste mesmo sujeito cultural, abandonado em “eterna ociosidade”. É a partir desta representação do *ego*, diante do cenário moderno (mais especificamente, diante da cidade moderna) que surgirá a figura mais ilustrativa deste período, encarnando em seu *modus vivendi* todos estes conflitos e perjúrios enfrentados pelo sujeito perverso na modernidade – a saber, o *flâneur*.

O praticante da *flânerie*, figura marcada pela mesma exuberância e indolência observadas no artista da modernidade, terá na observação alheia de tipos interessantes a sua verdadeira arte, revestida da mesma verve e dignidade legadas ao próprio objeto artístico. O texto literário (enquanto objeto artístico), ao ser concebido neste meio cultural, servirá como representativo dos aspectos mais inquietantes e perturbadores da vida na cidade moderna – um tipo de literatura que teria ainda um excelente futuro, ao se pensar sua recepção, justamente por remeter à massa urbana e à sua face mais narcísica e reservada, remontando à figura do sujeito perverso.

E em se tratando das zonas liminares que irão disseminar esta literatura, é nestes espaços de permissividade e liberação que o indivíduo perverso irá atuar, possibilitando a emersão das suas pulsões, até então oprimidas pela Cultura castradora e homogeneizadora. E, contudo, nem mesmo em tais ambientes observa-se a abertura total de seu inconsciente a novas perspectivas para o *ego* destes indivíduos, lembrando-se que estes mesmos espaços foram concedidos pela sociedade opressora, que o restringe e sufoca com a padronização da moral e da ética sociais, normativas e impostas a todos os seus componentes. E aqui se pode encontrar, plenamente instaurado, o ciclo vicioso (curiosa expressão, dado o seu contexto) que irá validar o comportamento perverso no indivíduo tomado pelo mal-estar cultural imposto pela

sociedade burguesa moderna: os desvios produzidos por esta mesma sociedade sob o sujeito oprimido irão tornar-lhe perverso, através da castração cultural dos meios de que possui para adquirir o prazer que almeja, mas também lhe fornecendo espaços onde seus instintos mais profundos possam ser liberados, configurando a perversão desta sua busca. Logo, estes mesmos espaços tornam-se marcados por um caráter vago e impalpável, nos quais a integração do sujeito será facilitada pela presença de uma multidão que lhe ofereça camuflagem e salvaguarda aos atos perversos, conferindo-lhe uma sensação de potência e audácia que, caso estivesse isolado, não lograria experimentar. E a turba, fornecendo a este sujeito o anonimato que o acobertará em suas ações, é um importante agente do “desrecalque” oprimido pela Cultura vigente.

Bakhtin (1970, p. 169), filósofo russo cujo trabalho encontra-se em oportuna aproximação às teorizações realizadas pela Escola de Frankfurt, explica este universo orgiaco através da abolição da “Lei” e das diferenças sociais que a prefiguram. Estes espaços de liminaridade, portanto, são territórios para as flutuações tanto morais quanto sociais destes indivíduos aí presentes, invertendo os costumeiros padrões de comportamento mantidos com o intuito de calar os instintos sexuais e agressivos, de ordem narcísica. Logo, é a própria sociedade repressora que oferece, nestes espaços liminares, a catarse⁶ de pulsões recalcadas, até então inexprimíveis diante do instinto protetor da estrutura sociocultural na qual vive o burguês moderno. E, contudo, sob a máscara da futilidade e opulência deste indivíduo perverso, há uma postura clara de rebeldia e contravenção à norma instaurada – postura esta não advinda da reflexão consciente ou premeditada, mas de um ato compulsório, conseqüente do mal-estar cultural ao qual estes indivíduos estão subjugados. Tem-se, então, a matriz psíquica e social pela qual o *flâneur* irá surgir em meio a este grupo.

Esta figura, bastante representativa da sociedade moderna, irá florescer com a reestruturação dos espaços públicos – como as galerias, em Paris, e os passeios públicos, no Rio de Janeiro – permitindo-lhe exercer a função que, segundo Benjamin (1989, p. 34), irá caracterizar lhe o *modus vivendi*, “a fazer botânica no asfalto”, no estudo das fisionomias e aspectos dos passantes presentes na multidão, que o resguardava. Nesses ambientes sociais, revitalizados pela reforma do espaço urbano que

⁶ Do grego “kátharsis”, segundo Aristóteles refere-se à purificação das almas expectadoras de uma peça dramática por meio de uma poderosa descarga emocional provocada pelo senso trágico ali presente. Já enquanto um termo psicanalítico, refere-se à experimentação da liberdade para com alguma força de opressão, tanto a nível psicológico quanto cotidiano. Para esta última concepção, consultar FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 13-163.

os tempos modernos trouxeram, tem-se então uma espécie de imbricação entre o espaço público e o espaço particular, transformando a rua em um grande salão de interior – bem ao gosto burguês, como se pode constatar. É neste ambiente liminar, entre a vida pública e a vida privada, que o *flâneur* logrará habitar, permitindo-lhe tecer a fantasmagoria da vida moderna, pervertendo sua ânsia de prazer na busca, enquanto *voyeur*, de fisiologias e personalidades súbitas que lhe despertassem o interesse. Ainda segundo Benjamin (Id., p. 47), este fenômeno da interiorização dos espaços públicos concentra o que ele denomina por “fantasmagoria do *flâneur*”, intimamente ligada ao processo de modernização e revitalização do espaço urbano – no caso de Baudelaire, Benjamin resgata a disseminação das luminárias a gás por toda Paris, o que “elevou o grau de segurança da cidade; fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa”; no Rio de Janeiro contemporâneo de João do Rio, há as obras de aterro de vários pontos da cidade e a construção de novas avenidas, como consequência do “moderniza-se” de Pereira Passos e seus agentes modernizadores dos espaços naturais e desfavorecidos culturalmente no cenário urbano.

Daí explica-se este papel investigativo, que o *flâneur* irá legar a si próprio enquanto detetive aclamado pelos tempos modernos, marcado pelo forte senso de torpor e inquietação sociais – o que, afinal, convém para lhe justificar a postura ociosa. Sob a indolência magnânima do *flâneur*, há um espírito vigilante e atento, cujos domínios são estes espaços públicos interiorizados pela reforma urbana. É na observação que seu desejo alcança o prazer manifesto, construindo assim a fantasmagoria das multidões. Baudelaire, em seu *Salon de 1845*, ao fazer um estudo atento desta figura social que configura o flâneur, revela (Apud BENJAMIN, 1989, p. 76):

Não será a roupa de que a nossa época precisa, época que sofre e que carrega sobre os ombros negros e descarnados o símbolo de uma tristeza eterna? A roupa preta e o redingote não têm apenas sua beleza política, expressão da igualdade universal, mas também sua beleza poética, sem dúvida expressão da alma pública representada numa imensa procissão de gatos-pingados – gatos-pingados políticos, gatos-pingados eróticos, gatos-pingados burgueses.

Não se trata aqui do “Homem da multidão”⁷, imortalizado pelo autor norte-americano Edgar Allan Poe em um célebre conto, homônimo – o escritor profundo inspirador e influência notável tanto na obra do poeta francês quanto do contista carioca.

⁷ O conto pode ser encontrado em POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

Este sujeito, *homo vulgus*, indivíduo, moderno e urbano, que Baudelaire apresenta, possui um comportamento que se aproxima do maníaco quando diante da turba, ao invés da postura tranquila e equilibrada que o *flâneur* irá prezar constantemente, quando diante de seu objeto de análise. Mas a *flânerie*, como prática social, só é possível quando seu praticante encontrar-se naquele grupo fora dos padrões de normalidade impostos pela burguesia vigente, estando por sua vez amparado por esta nova visão da paisagem urbana moderna, que irá configurar o espaço de excelência da *flânerie*, seu “autêntico chão sagrado” (BENJAMIN, 1989, p. 76). É neste ambiente que terá liberdade para traçar, à sua própria maneira, a fantasmagoria da cidade moderna – a partir dos indivíduos que se lhe revelam, aos poucos, em meio à turba que o cerca.

Esta mesma multidão, segundo as palavras de Benjamin, possui íntima relação entre o artista literário moderno e “a imagem do choque e o contato com as massas urbanas”, compreendida enfim não como uma forma cristalizada do coletivo pessoal, mas antes um agrupamento indistinto, cujas células são os passantes e simples andarilhos das ruas. Personalizar este grupo, de alguma forma, é o alvo máximo do flâneur – auferido, é claro, enquanto uma projeção de sua própria individualidade, posto que tais desejos ainda possuam um fundo narcísico. As relações entre este artista e o objeto narcísico que busca personificar são o discurso artístico por excelência do *ego* criativo, configurando o cerne da fantasmagoria do artista moderno – o que, segundo o próprio Benjamin, configura “uma ilusão que, de resto, continua atuando até hoje” (Id., p. 113).

É esta multidão que, por sua representatividade e importância ao sujeito moderno, irá figurar como elemento recorrente na literatura do século XIX e princípio do século XX, especialmente circunscrita à *Belle Époque*, e isto posto que tais escritos representem, com uma inventividade notável, justamente o grupo de admiradores e “consumidores” deste discurso artístico – a literatura cuja natureza se explique enquanto uma chapa daguerreotipa da cidade moderna em *devir*. A representação desta multidão, na literatura, vem a ser também a representação do “público”, em consonância com o antigo sistema clássico do mecenato. E, contudo, não é este grupo que irá figurar como elemento central na obra de Baudelaire, ou mesmo de João do Rio: busca-se evocar, justamente no cenário urbano que comporta a turba moderna, uma relação metonímica entre um e outro, refletindo na urbe a alma da multidão e na multidão a “alma

encantadora das ruas”⁸, como nomearia João do Rio um de seus tratados mais ilustrativos a respeito da capital carioca. Como esclarece Benjamin, é a massa compacta quem ganha representação e força na “Dança Macabra” da modernidade, simbolicamente transposta à vivência quotidiana da cidade – este era o objetivo do *flâneur*, do sujeito perverso por excelência, símbolo especular da modernidade burguesa. É esta massa que lhe servirá como “véu agitado”, que fornecerá o enquadramento perverso àquele que estuda e tipifica os sujeitos passantes da cidade (novamente, a fantasmagoria do sujeito moderno).

Em suma, cabe ao *flâneur* o prazer de habitar em meio a esta multidão, nesta cidade, singrando através dos segredos perversos que ali são ocultados – supremo gozo que se revela diante das opressões culturais às quais está submetido. Enquanto observador da multidão, usufrui o incógnito que ela própria lhe provém, encontrando-se em meio ao que Baudelaire chamou de “caleidoscópio dotado de consciência” (apud BENJAMIN, 1989, p. 221), refletindo em suas múltiplas facetas a vida urbana que a modernidade trouxe, e a burguesia instaurou. A multidão que sustenta o *flâneur* é o véu que o instiga os sentidos e o acoberta, espécie de salvaguarda dos proscritos do sistema cultural moderno. Citando Daniel Halévy (Id., p. 153), o estudioso da Escola de Frankfurt nos revela que a máxima adotada pela *flânerie* seria: “Em nosso mundo uniformizado, é o lugar em que estamos, e em profundidade, que precisamos ir; o mudar de país e a surpresa, o exotismo mais cativante, estão bem perto”.

É assim que o *flâneur*, ao criar um cenário de fantasia que recebe a sua seriedade e crença, ainda que mantenha entre ele e a realidade uma nítida separação, investe-lhe com uma grande carga de pulsões psíquicas – como as próprias estruturas arquetípicas a figurarem no discurso artístico. Segundo Jung (2008, p. 97), haja vista o inconsciente operar pela margem do instinto, enquanto a consciência opera no domínio da razão e da lógica, essas tendências instintivas do inconsciente representam-se, na psique do *ego*, através destes arquétipos. Ainda segundo Jung, a incompreensão e estranhamento perante as estruturas arquetípicas dá-se devido à sua origem no inconsciente, posto representarem uma “tendência instintiva”, qual seja uma pulsão a partir de traços fisiológicos do sujeito bem como de sua própria percepção psíquica – e, contudo estas mesmas tendências podem manifestar-se enquanto uma fantasia do sujeito, revelando-se

⁸ Conferir detalhamento acerca do processo criativo de João do Rio a respeito de sua obra *A alma encantadora das ruas*, de 1908, em RODRIGUES, João Carlos. João do Rio: uma biografia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

a partir de um condensado de imagens e fatores de forte teor simbólico – o que, para Jung, seria a definição mais aceitável do arquétipo.

Seria difícil traçar a origem ou matriz criativa original de um arquétipo, haja vista a sua constante e reiterada repetição em diversos momentos (em tempos e espaços diferentes) da história do homem, especialmente onde a sua presença é vista como inexplicável até pelo mais dileto dos analistas. É esta sua natureza (ora mais, ora menos) desconhecida que possibilita uma assimilação mais fluida destes elementos pelo inconsciente, que submete o discurso do sujeito à interferência simbólica destes mesmos arquétipos. Jung (2008, p. 122) explica este processo, ao dizer que os arquétipos

são ao mesmo tempo imagem e emoção; e só podemos nos referir a arquétipos quando esses dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca importância. Mas quando carregada de emoção, a imagem ganha numinosidade (ou energia psíquica) e torna-se dinâmica, acarretando várias consequências. (...) Por isso é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); ele precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem o arquétipo se relaciona.

Esta vasta gama de experiências do próprio *ego* com uma matriz arquetípica em seu discurso revela que estes mesmos arquétipos não se comportam como “formas estáticas”, operando com uma dinamicidade e capacidade agregadora notável, posto manifestarem-se em consonância com uma série de impulsos (quase tão naturais quanto os próprios instintos do sujeito) e pulsões íntimas a constituição psíquica do *ego* que remete a tais arquétipos. Tais estruturas, desencadeadas a partir de pulsões sufocadas, correspondem à realização do desejo enquanto uma correção, ainda que perversa, da realidade insatisfatória ao sujeito cultural, que aqui se permite ultrapassar as limitações impostas pela Cultura, que exige obediência à lei comunitária. Desta forma, este sujeito pode, enfim ser um “herói” em sua própria fantasia, apto a conquistar o que lhe desperta o desejo, de obter o reconhecimento e admiração de seus iguais, e também despertar o desejo em seu objeto de afeição. É o trabalho do sujeito enunciador deste discurso, a partir de suas pulsões e devaneios que de outra forma o constrangeriam se revelados aos demais, suavizado, disfarçado e, acima de tudo, *sublimado* no objeto artístico que lhe permite, ao mesmo tempo, se expressar sem temer represálias, e fortalecer o senso de alteridade que o une aos demais sujeitos, seus iguais.

Como o labirinto mitológico, verdadeiro símbolo arquetípico da cidade moderna, o *flâneur* faz-se perder através das ruas e avenidas que se entrelaçam pela teia urbana,

numa ramificação vasta e densa de caminhos instigantes, e também através de sua própria essência, enquanto uma fantasmagoria especular do sujeito moderno. Este “antigo sonho humano”, como o classifica Benjamin (1989, p. 203), é a meta máxima do *flâneur* enquanto componente simbólica da cidade moderna, posto que realize seus “estudos” a respeito das fisionomias angariadas na multidão, e que o encubra e o faça pleno, justamente por buscar a compreensão do que levaria a turba a dissimular seus motivos perante seu olhar insaciável.

Este labirinto, enquanto figura arquetípica do discurso literário e representativa deste espaço habitado (e também metonimicamente representado) pelo discípulo da *flânerie*, originalmente não se constituía nesta figura múltipla que a modernidade irá lhe atribuir – diz-se ainda, a transição do século XIX aos primeiros anos do século XX impinge a natureza labiríntica “até mesmo onde tal ideia se acha inteiramente ausente”, segundo André Peyronie (in BRUNEL, 1998). O labirinto, enquanto imagem mítica resgatada pelo discurso literário, possui um vínculo distante, ainda que notável, com o domínio do sagrado e do sobrenatural, facilmente percebido pela história de Teseu e o “palácio de Dédalo”, morada do famigerado Minotauro – a figura monstruosa que irá assombrar e perseguir os demais habitantes deste espaço liminar. E, contudo, ao menos na matriz mítica da literatura ocidental, o desagregar-se deste símbolo do texto mítico de Teseu e Ariadne só se deu tardiamente: sua natureza erma e múltipla, “tema relacionado com o vagar sem rumo”, muito lenta e sutilmente iria associar-se à palavra nas línguas modernas europeias.

Vale ressaltar, a imagem do labirinto recorrentemente, desde o mito de Teseu à *flânerie* moderna, está associada ao domínio *espacial*, problematizando-o tanto em seus limites quanto em sua temporalidade (no que o constituiria em uma “figura-limite”). No discurso literário, o labirinto pode tanto aparecer de forma explícita quanto latente, cuja pertinência se determina a partir dos demais símbolos e arquétipos presentes num texto como este. A este respeito, Peyronie (Id., p. 556) diz o seguinte:

O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado, e foi por isso que se tornou uma das representações mais fascinantes dos mistérios do sentido. (...) o mais sensível desses desafios reside possivelmente na prova imposta a Teseu de uma escolha entre os diversos caminhos para chegar até ao Minotauro, e depois para sair do labirinto. Sob os passos do herói grego, abre-se de repente uma multiplicidade de caminhos, a pluralidade vertiginosa dos

possíveis. A primeira tensão que o labirinto põe em cena é, por conseguinte, aquela do um e do múltiplo.

É a partir deste substrato simbólico que o labirinto irá associar-se ao espaço do puro mal, espaço análogo aos domínios infernais. Logo, o espaço passará a agregar a tensão entre o *exterior* e o *interior* (no que diz respeito ao homem), e a partir de uma “revolução muito significativa” na mítica ocidental, tem-se o surgimento de um discurso literário que defende a existência do labirinto tanto dentro do sujeito leitor quanto do próprio sujeito enunciativo deste discurso – ou mesmo que o labirinto clássico, enquanto espaço de múltipla perdição, não seja mais do que uma projeção (ou mesmo uma fantasmagoria) deste *ego* perdido e desajustado. Transforma-se, então de um símbolo objetivo (do espaço desafiador) a uma imagem subjetiva (referente aos umbrais do próprio homem). Este labirinto ainda configura uma armadilha, mas já se desenlaça do mito clássico original: até mesmo o Minotauro diz respeito não do sobrenatural e insólito, mas da natureza animalesca e dionisíaca deste *ego* circunscrito ao espaço labiríntico da cidade moderna.

Agora um símbolo “à iniciação libertina” do sujeito moderno, o labirinto adere ao seu significado simbólico à natureza perversa e ardilosa do *ego*, que leva a uma miríade de conhecimentos, ainda que muitos sejam considerados tabus a este mesmo sujeito. “Ao permitir uma apreensão global da figura tanto quanto uma apreensão progressiva do texto”, informa Peyronie (In: BRUNEL, 1998, p. 567), o labirinto enquanto figura mítica “dá ensejo assim a uma dupla abordagem do mistério”: a forma como o mundo é percebido por este sujeito se reflete na forma como o próprio labirinto é percebido, opondo uma natureza finita e limitada a um espaço infinito e umbral – e daí associando-se ao cenário urbano moderno. Tal fenômeno explica-se a partir das transformações causadas no espaço urbano, por exemplo, com uma Revolução Industrial, tornando a cidade um espaço favorável à “experiência” do labirinto ao sujeito moderno, e, portanto absorve esta figura mítica com muito maior facilidade que, por exemplo, a floresta medieval ou a alma da renascença.

Já Gaston Bachelard faz a associação entre a agonia do *perder-se* pelas ruas da cidade grande com o destino incerto e sempre mutável dos corredores de um labirinto, posto acaso “fôssemos imunes à angústia labiríntica, não ficaríamos nervosos na esquina de uma rua por não encontrar nosso caminho” (BACHELARD, 1990, p. 162). Defende também a figura do labirinto enquanto símbolo arquetípico, referente à imagem que o sujeito faz de si, dentro da estrutura labiríntica, tornada paradoxalmente em

“sujeito e objeto conglomerados em estar perdido” (BACHELARD, 1990, p. 163). Refere-se também à imagem labiríntica enquanto “sofrimento primário”, “traumatismo de nascimento”, agente de “uma náusea, uma vertigem, um mal-estar” (Id., p. 167), destacando o caráter tanto perturbador quanto íntimo do sujeito, tornando-o assim em uma imagem sígnica capaz de causar *estranhamento* ao sujeito.

Isto faz do labirinto uma figura ainda mais ambígua e abstrata, agora aliada à vivência do percurso urbano: da ignorância ao autoconhecimento, do anonimato à identidade (ou ainda alteridade) – enfim, do que é umbral ao que se torna manifesto, em *desrecalque*. Como exemplo, tem-se o texto *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que, como se verá, em muito irá inspirar espaços e personagens de *Dentro da noite*, de João do Rio (em especial a figura do Barão Belfort): é a aventura da personagem no “labirinto” que é o submundo e os espaços umbrais da cidade moderna, e que o *ideal* se encontra muito além de conceitos como “bem” e “mal”, ou mesmo entre “vida” e “morte” (tanto física quanto moral). É a cidade, portanto, que esconde por detrás de sua fronte pétrea o labirinto ideal, tanto em suas largas avenidas quanto em ruelas crepusculares, em suas mansões senhoriais e seus casebres suburbanos – todos espaços marcados pelo bizarro e o estranho, resgatando a imagem labiríntica a partir da “metáfora espacial do enigma”. Peyronie (in BRUNEL, 1998, p. 573), a este respeito, afirma:

Por mais que recomece as mesmas iniciativas, é trazido de volta ao ponto de partida e não consegue ir além do umbral. O que existe além desse umbral é algo que ele só conhece por ouvir dizer, e o único contato que terá com tal realidade, ou com tal verdade, será muito indireto. Não conhecerá a lei, mas tão somente a história do guardião da lei. O que acontece ao personagem prefigura o que acontece ao leitor: da mesma forma que não existe outra verdade a não ser aquela – relativa e hipotética – contida na história do guardião, também o sentido da narrativa não se dá de encontrar fora do texto da narrativa, ainda que lá, justamente, ele nos escape a todo instante.

A literatura de transição entre os séculos XIX e XX irá validar esta percepção do labirinto, percebido a partir de um ponto ou ideia central no discurso indigno da confiança (ou mesmo da veiculação) de seu receptor, ou ainda um tema cuja natureza alarmante e estranha perturbe a ordem natural do mesmo, pondo em xeque a percepção do sujeito do mundo a partir do espaço da cidade moderna. Por este motivo, o labirinto neste período também será a *razão* do sujeito que habita esta cidade moderna, e torna perverso a sua própria razão, criando assim (em uma tradição análoga) os embates

também labirínticos da razão entre o *bandit* e seu “investigador”, este último frequentemente assumindo traços da *flânerie* e do dandismo. Nestas personagens inquiridoras e inquietas do cenário urbano moderno (e labiríntico), sejam enquanto uma revisitação da *prometheia* ou uma revitalização do mito fáustico, nota-se um gosto quase fetichista pela análise, pelo estudo de tipos, e pela sempiterna “tentação do descaminho” – o prazer em se desvencilhar do que é considerado a “norma” e meter-se pelos espaços umbrais do labirinto moderno que a cidade, alegoria metonímica do sujeito, ao passo que este *ego* assim se configure por um discurso egocêntrico e individualista, marcado pelo desejo em prol do apagamento dos princípios formais e organizadores da Cultura.

Desta forma, o labirinto (aqui entendido como uma figura literária de natureza mítica) assume uma imagem no discurso artístico do umbral entre os séculos XIX e XX a problematizar o espaço moderno enquanto território marcado de postulados contraditórios e em constante *devir*, não de todo dissociado de uma raiz mitológica e fantástica. Desde o mito clássico até a contemporaneidade de *Dentro da noite* e da *Belle Époque* do Rio de Janeiro, o labirinto opera sempre entre a partir da tensão, do conflito entre opostos (quer exteriores ao sujeito, quer inerentes a si próprio) – e nenhuma imagem será mais oportuna num tempo em que a convicção em certezas absolutas, em um caminho direcionador e restaurador, em que o mito já começa a perder sua força expressiva, ainda que mantenha uma presença tênue na concepção errante e dessacralizada que o *ego* moderno tem de si próprio. A modernidade e o senso neurótico do *devir* do homem que cruza o limiar entre os últimos anos dos 1800 e assiste ao raiar vertiginoso do século XX teme a ameaça da errância, do vagar sem rumo, num tempo em que alguns dos mitos fundadores do homem ocidental já se encontram em processo de ruína (e as décadas seguintes se responsabilizarão por derrubar os ainda restantes). Um destes símbolos “latentes”, no discurso literário, vem a ser o labirinto.

É por isso que, associada à imagem simbólica e mítica do labirinto, a *flânerie* poderia ser considerada uma agenciadora da retificação do desejo, posto que investigasse aquilo que, outrora, permanecia oculto aos olhos menos atentos e indiferentes dos demais. Em oportuna observação, Benjamin constata que “a base social da *flânerie* é o jornalismo” (BENJAMIN, 1989, p. 225) – e aqui convém lembrar que João do Rio foi também um célebre jornalista da capital carioca, antes de obter o êxito que logrou enquanto contista. E isto porque, ainda segundo o teórico alemão, o intrincado sistema de mercadoria e mão de obra, que irá representar a função social do *flâneur* na

sociedade cultural que o criou, tem o seu “tempo de trabalho” ofuscado por sua indolência atávica, justamente por ser impossível explorá-lo através de seu *modus vivendi*, em um tempo em que o jornalismo, ao deter-se com curiosidade e profundo interesse analítico nas vulgaridades e frivolidades do *homo civitus* da modernidade.

Basta a lembrança do contexto histórico ao qual se atesta neste trabalho: o raiar do século XX, um tempo em que conflitos armados, de ordens e naturezas as mais diversas, banalizaram-se; um tempo em que a própria mitologia cívica urbana mirrou, diante da facilidade em se viajar às grandes metrópoles do velho continente, e graças ao “detalhamento microscópico dos jornais”; um tempo, enfim, em que a própria sociedade vê perverter-se uma série de valores profundamente enraizados em sua estrutura cultural, como o cavalheirismo cortês, então um ideal decadente, e a maré de “feminismo” que estava em voga entre os cavalheiros distintos dos grupos *chic* da sociedade, sempre elegantemente trajados – em tudo isto observa-se o grande traslado dos valores de interior para os valores de exterior, o moto contínuo que será instaurado e validado pelo advento da cultura moderna. E é então que se tem, a partir da *flânerie*, um padrão de comportamento em tudo íntimo à imagem-símbolo da cidade moderna, representante de valor desta perversão que a sociedade irá mitigar – qual seja, o dandismo, cuja postura reacionária irá operar como perversor da norma vigente.

Como o *flâneur*, o dândi sobrevive na busca pelo prazer que lhe foi negado, mas de uma forma ainda mais problemática, posto que o faça justamente nos aspectos mais antagônicos à Cultura que o oprime, através do culto e do cultivo de um prazer que, se por um lado, lhe garante a vida, por outro só pode ser alcançado nos domínios da noite, do maligno, do obscuro – nos domínios daquilo que a psicanálise moderna nomeou enquanto pulsão de morte (FREUD, 1920). Esta natureza necrofílica na *flânerie* e no dandismo implica a pulsão direcionada a tudo aquilo que se constitui morto, sem vida: um espaço perverso no qual se consumará o prazer destes indivíduos, no qual a pulsão de morte freudiana irá se manifestar dentro do próprio discurso destes mesmos indivíduos – a saber, o texto literário.

Os praticantes desta arte perversa, vivendo no limiar entre os espaços tipicamente eróticos, instaurados por uma Cultura predominantemente burguesa, e os espaços perversos, crescentes à margem desta mesma sociedade, irão levantar a crítica à vida moderna e ao artificialismo e progresso que a constituem, à medida em que se acomodam à sombra do sistema – mesmo que esta crítica seja apenas validada a nível dialético. O discurso dos sujeitos perversos da cidade moderna, portanto, não ultrapassa

o espaço de alienação e anormalidade no qual estão inseridos, já que os seus esgares não pressupõem uma verdadeira transformação social, apenas alimentam o embate cultural entre grupos hegemônicos e núcleos culturalmente oprimidos.

Neste momento histórico, no qual a sociedade moderna transforma o espaço da cidade em seu baluarte máximo, o dandismo opera enquanto um método insurgente, advindo dos antigos padrões aristocráticos, contra o sistema político-social imposto pela burguesia que promovia o igualitarismo, buscando o esforço e a individualidade defendidos e valorizados também pela *flânerie*. O dândi, com sua postura marcada pelo requinte e elegância, almeja a originalidade e a diferenciação de si próprio em meio à multidão citadina. Procura reaver o prestígio e o individualismo para si próprio, enquanto marcas da pretérita monarquia, através de suas vestimentas, seus acessórios e seu comportamento – verdadeiros fetiches dos quais fará uso para validar esta postura. Contra o pragmatismo e a própria noção de identidade, enquanto grupo cultural, da burguesia moderna, o dândi torna o corriqueiro ato de vestir-se em uma arte, em seus trejeitos um manifesto da individualidade, em seu comportamento perverso o brasão de seus ideais. É por isso que acessórios como luvas, chapéus, monóculos, charutos, cigarrilhas, flores à lapela, dentre muitos outros, são artifícios de ampla importância para individualizá-lo frente à grande massa urbana.

E o dandismo assim se constitui justamente por buscar o choque e a surpresa de seus expectadores (os demais indivíduos da turba moderna), para que então ele próprio seja alvo de nota e admiração, satisfazendo seu *ego* narcísico e egocêntrico. Através de sua impertinência e sua impassibilidade, alternando sangue frio com astúcia mordaz, afirma sua individualidade sobre os demais, em uma clara postura elitista sustentada a partir do princípio de ociosidade aristocrática. Como diz Secco (1978, p. 33):

Vive, assim, num espaço de alienação, não tendo consciência do próprio processo social que o envolve, mantendo-se, então, prisioneiro de um mundo imaginário, onde um ritual de “aparências” mascara sua real identidade. O dândi cria, então, através de seus trajes, atitudes e gestos requintados, um mundo aristocrático ilusório, onde ele representa o tempo todo, permanecendo inteiramente alienado da realidade social que o circunda.

Da mesma forma que o *flâneur*, o dândi irá operar nos espaços liminares que a própria Cultura irá estabelecer, dentro do cenário urbano moderno. Em tais espaços, marcados como fornecedores do divertimento e da ociosidade tão queridos ao dândi, pode-se assistir a sua transformação em uma espécie de “ator”, interpretando seu papel

para o divertimento e satisfação daqueles que o observam e que por ele são observados, rendendo-lhe desta forma um profundo senso de prazer alcançado. Em tal paradigma comportamental, vê-se o prazer sendo realizado, sumariamente, de uma forma contemplativa, da natureza do *voyeur*, decorrente da existência do desejo alimentado (pelo dândi e por sua “plateia”) validar-se como um ato contemplativo, que se configura enquanto uma perversão posto que os desejos deste grupo encontram-se desviados do objeto genital, trocando (em atitude tipicamente fetichista) o prazer biológico pelo contemplativo, quase que artístico, da própria vivência daqueles que praticam o dandismo. Logo, é possível dizer que o dândi posiciona-se integralmente no limiar do equívoco, nos aspectos múltiplos de suspeição do objeto sobre o qual divaga, num curioso fractal da personificação projetada, fantasmagoria do sujeito perverso dentro da cidade moderna.

São estes sujeitos, perversos e perversores, presentes nestes espaços umbrais da cidade moderna, que irão incorporar, segundo Benjamin (1989, p. 243), “os altos e baixos do divertimento e das mudanças sexuais do amor, como a mudança das imagens oníricas”. A *flânerie* e o dandismo, por conseguinte, tornam-se também elementos umbrais desta liminaridade moderna – e aqui resgata-se o sentido tríplice de umbral enquanto espaço (liminar), o obscurecimento do sujeito (perverso), e finalmente a confluência dos dois sentidos anteriores, o limite permitido (fantasmagórico) entre a Cultura opressora e a Pulsão narcísica, configurando espaço e essência deste indivíduo que é o dândi.

Seria possível dizer, por sua vez, que a fantasmagoria do sujeito moderno remete, ao contrário, para o conjunto das imagens criadas a partir da concepção do espectador – concepção esta comumente moderada pelo aspecto pessoal e subjetivo de sua visão, meio sensorial sumariamente resgatado no processo de criação e percepção desta mesma imagem. Percebida diante da impossibilidade de se existir uma variação da natureza da imagem projetada e da imagem percebida, para a qual o indivíduo sempre será espectador, a fantasmagoria está em consonância com os conceitos clássicos para os quais esta imagem lançaria sua luz sobre o espectador, permitindo-o percebê-la com sua visão, delineando-a daquilo que é oculto pela ausência de luz. Logo, seria a imaginação a capacidade de se “materializar”, a partir destas zonas crepusculares, a imagem fantasmagórica, mediante um procedimento que nada possui de sobrenatural.

Esta fantasmagoria, então, consiste do “fazer aparecer” uma gama de imagens, que remetem ao domínio da *phantasia*. Daí se afirmar a condição de possibilidade desta

fantasmagoria encontrar-se no vazio entre o ato da percepção e o símbolo percebido, constituindo assim um aspecto inerente ao espectador, que toma consciência do estar fatalmente inserido neste jogo, não somente percebendo com sua visão a imagem, mas sendo também por ela interpelado, visto, percebido. E, contudo, é na natureza da própria percepção sensorial que se encontra tal caráter interpelador da fantasmagoria, enquanto ilusão produzida sobre o espectador por si próprio, afetando não apenas sua percepção, mas também sua resposta emotiva a esta, bem como outras diversas. E assim tem-se a emoção do visual, aspecto típico da figura do *flâneur* e do grupo do dandismo, enquanto projeção artificial de um mecanismo sensorial, raiz da forma e matéria dos *phantasmata*. Esta imagem espectral, refletora e refratária do indivíduo, enquanto um continuo da percepção, é sempre uma repetição, pois pode-se afirmar que todo o olhar desta imagem é fantasmagórico.

Assim, diz-se deste grupo social, refratado em sua própria fantasmagoria, e sem identidade própria, enquanto instalado num espaço socialmente neutro, já que a sua identidade se configura apenas numa máscara social que se mantém presa a dependências socioculturais externas. É neste espaço de neutralidade identitária e mascaramento social que se faz ouvir o discurso de João do Rio, inserido dentro de um processo de estudo e leitura da realidade urbana do Rio de Janeiro – a mesma sociedade que irá nutrir a fantasmagoria da modernidade. São estes aspectos que serão canalizados e utilizados para dar corpo à ficção de *Dentro da noite*, refletindo o duelo entre o ser apolíneo e o ser dionisíaco em uma sociedade burguesa moderna, retratada sob ângulos tais que ela própria recusa reconhecer-se, efeito da fantasmagoria criada na representação do indivíduo na cidade.

Trata-se, desta forma, de um discurso que irá atestar os bailes de gala e as festas nos bairros pobres da cidade, sem, contudo abandonar o enfoque da nobreza decadente e os *nouveaux-riches* do Rio de Janeiro, a se aglomerarem em torno das confeitarias nascidas juntas à abertura da Avenida Central, e transformando as zonas periféricas em áreas para a concretização de seu próprio prazer perverso. Um discurso, em sua essência, de natureza inquiridora, embora marcado por diversos vazios, posicionados de maneira estratégica a condicionar a apreensão e a percepção do leitor – os mesmos vazios que constituem o jogo de percepção e sugestão por detrás da fantasmagoria.

Uma vez compreendido este processo de perversão do sujeito, pertencente à cidade, e a imagem fantasmagórica que um irá produzir no outro, é possível entender agora a natureza múltipla e perversa da própria cidade dentro do discurso labiríntico do

sujeito moderno, através das várias facetas arquetípicas por ela representada. O que, por fim, leva a uma outra figura arquetípica íntima deste cenário de perversão sociocultural da cidade moderna, bem como o jogo teatral perpetrado pela *flânerie* e pelos dândis neste espaço liminar e umbral: diz-se aqui, surpreendentemente, de um certo aspecto da *Grande Mãe* jungiana, em sua face mais maliciosa e insaciável – Lilith, a senhora da noite e dos mistérios.

Segundo a teoria psicanalítica jungiana, o comportamento de uma mãe para com o seu filho não advém, *a priori*, dela própria enquanto *persona*, tampouco de seu próprio *caractere*⁹ – originam-se, pelo contrário, de uma estrutura modelar em torno da “mãe” enquanto um símbolo, representado pelo sujeito materno e projetado no sujeito filial. Este mesmo símbolo, ainda segundo Jung, configura a “Grande Mãe” enquanto representação universal, criada a partir de uma experiência cultural de um determinado grupo. Esta mãe simbólica, enquanto imagem sígnica (isto em composta *de* e *para* um determinado signo), revela tanto esta globalidade de *caractere*, a respeito desta representação universalmente circunscrita a um determinado grupo – e, contudo, também implica em uma imagem ambígua e dual, ora positiva, ora negativa. A natureza positiva desta Grande Mãe faz-se solícita, simpática, sábia – enfim, *fértil* em todos os sentidos, sempre disposta a nutrir sua criança. A natureza negativa, por sua vez, configura a face oculta, abismal, insaciável e sedutora – enfim, aterradora e inevitável como a própria Morte.

Ainda segundo Jung, esta natureza dual e contrastante difunde-se à larga por diversos agrupamentos simbólicos por diversas Culturas, o que garante este aspecto global ao arquetipo. E, contudo, o *ego* deve afinal buscar a conciliação destas naturezas tão díspares em sua mãe, para enfim alcançar uma interação que seja plena e eficaz: precisa, portanto, saber amar a “grande deusa da fertilidade”, e também temer a “rainha da noite”, aspectos duais pertencentes à mesma *persona* no que tange a esta figura arquetípica da Grande Mãe. Este relacionamento entre a o sujeito materno e o sujeito filial representa significativamente um fenômeno cultural e histórico, que pode ser observado não apenas nos núcleos familiares, mas também (e especialmente neste último caso) nos vários núcleos sociais presentes, por exemplo, num espaço como a cidade moderna – também associada, como já se disse, ao símbolo mítico do labirinto.

⁹ Mais conhecido como “caráter”, em português, termo usado como sinônimo de personalidade. Usa-se aqui a variante latinizada para evitar confusão com o termo da linguagem comum, referente aos traços morais da personalidade do sujeito. Para maiores detalhes, consultar: JUNG, Carl Gustav. **O homem à descoberta de sua alma**. 2ª ed. Trad. Camilo Alves Pais. Porto: Tavares Martins, 1975.

Este aspecto dual da Grande Mãe, de luz redentora e treva perversora, também remete ao símbolo da Origem, cujo potencial remete aos estados de indiferenciação e formação do sujeito enquanto indivíduo cultural (tal como o labirinto, a partir da ideia do *conflito*). É esta projeção que remete à fantasmagoria da cidade e do indivíduo na modernidade, referendando conteúdos do inconsciente ora individual, ora coletivo, que se faz projetar no *espaço* exterior ao próprio sujeito, o que configura uma espécie de “plano exterior de projeção”, identificável a partir tanto do texto onírico, quanto do texto literário. Tem-se, portanto a equação simbólica que equivale a mulher, e seu corpo, ao mundo, enquanto receptáculo – tanto da vida, quanto do desejo inconsciente e perverso – e aqui se encontra a figura de Lilith.

De acordo com a mitologia hebraica, Lilith foi a primeira esposa de Adão, uma espécie de espírito aéreo, sedutor e demoníaco, que por não submeter-se à autoridade masculina parte rumo às “cidades do mar”, tornando-se a partir daí a protetora dos lugares ermos, das cidades desertas e em ruínas, bem como a representação por excelência do mal que seduz e se alastra pela terra. Algumas interpretações acerca desta figura mítica apontam para a possibilidade de que ela seja a mulher com a qual Caim teria coabitado na famigerada “Terra de *Nod*” (palavra em hebraico que remete à ideia do sujeito errante), portanto mãe de Enoque e matriarca da primeira cidade, fundada por Caim com o nome do próprio filho. Lilith também terá uma forte associação com a serpente, símbolo primevo tanto da astúcia quanto da sedução e do poder, como explica Brigitte Couchaux (in BRUNEL, 1998, p. 582):

Laços estreitos o unem (o mito de Lilith) à serpente: lembranças de um culto muito antigo que honrava uma Grande Deusa chamada também a “Grade Serpente” e “Dragão”, potência cósmica do Eterno Feminino adorada sob o nome de Astartéia, Istar ou Ishtar, Mylitta, Innini ou Innana. Inscricões descobertas nas ruínas da Babilônia (Biblioteca de Assurbanipal) esclarecem as origens de Lilith, cortesã sagrada de Innana, a Grande Deusa Mãe, enviada por esta última para seduzir os homens na rua e leva-los ao templo da Deusa, onde se realizavam os ritos sagrados de fecundidade.

Dentro desta matriz mítica, Lilith também foi ligada às forças caóticas da Natureza – o próprio nome possuindo um parentesco de ordem léxica com as palavras sumérias para lascívia (*lulti*) e libertinagem (*lulu*), fazendo referência à natureza permissiva, sedutora e corruptível da mulher-serpente. Também Lilith possui uma matriz linguística com as palavra “luz” em grego (*law*), latim (*lux*), alemão (*licht*), dentre outros núcleos fonéticos indo-europeus – o que garante ao mito também uma

natureza iniciadora e libertadora posto que Lilith também seja capaz de “ver com uma visão penetrante”, ou mesmo “libertar-se da obscuridade”. Mesmo alguns dos antigos textos literários os quais Lilith irá protagonizar (de uma forma ou de outra), a figura mítica fatalmente intervém no destino dos demais personagens a partir de curiosas jornadas iniciáticas, em especial referentes à natureza rebelde e revoltada do sujeito, disposto a lutar por seu direito à liberdade e à busca pelo prazer pessoal, ainda que para tanto deva condenar-se a si próprio (daí também sua natureza egocêntrica e perversa).

É esta interpretação que irá criar um elo intenso e vívido entre a figura de Lilith e o espírito da cidade, perversor do indivíduo que nela habita – visão que, ainda simbolicamente permeia todo o texto bíblico, desde a Babel nos relatos do Gênesis até a Babilônia das visões apocalípticas de São João¹⁰ – nomes que, enquanto signos, remetem à mesma ideia, qual seja o próprio conceito de “confusão” (Babel) ou mesmo de “porta dos deuses” (Babilônia). A partir desta relação sógnica de Lilith com o arquétipo da Grande Mãe, torna-se possível uma relação íntima entre este espírito da noite e a cidade enquanto espaço de vivência do sujeito, em especial da modernidade. E, contudo, o que tudo isto teria com o discurso literário do homem moderno? Ora, é Lilith, deusa profana ligada à terra e à maternidade (fatores que remontam ao arquétipo da Grande Mãe), quem irá perverter o sujeito contra o “sagrado” que se instaura nos grandes centros urbanos – o mesmo sagrado que será problematizado (ou mesmo anulado) pela concepção labiríntica do sujeito moderno de si próprio e do espaço da cidade, no qual agora se encontra circunscrito.

Considerando este mesmo substrato sagrado, interrompido peremptoriamente em seu *devoir*, faz referência à integração do homem com o espaço ao seu redor, Lilith, afinal, como a própria personificação do Mal instaurado no Mundo, seria uma figura análoga ao “Anjo da História” benjaminiano, espírito que atesta à terrível e fatídica jornada do homem rumo ao desastre, cujo “rosto está dirigido para o passado”, capaz de ver no âmago da História “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”, desejoso de “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”, mas impedido por uma grande tempestade que “prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las”, tempestade esta levando-o sempre para frente, em constante errância, “para o futuro, ao qual ele vira as costas” (BENJAMIN, 1994).

¹⁰ Para maiores informações, consultar: BIBLIA, N. T. Apocalipse de João. Português. Bíblia Shedd. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Edições Vida Nova, 1997. Cap. 17, vs. 1-6.

Esta figura, concebida por Benjamin e que teima em abandonar um mundo do qual o sagrado se retirou – um mundo, este, pertencente ao espaço urbano da modernidade – não é de todo avessa à “cidade arquetípica”, enquanto signo de Lilith, da sociedade moderna. Desta forma, este espaço se transfigura em palco das paixões do *ego*, agenciando fortuna e miséria, inspirando a paixão insaciável prazer e pervertendo-o dentro da Cultura que se, por um lado, os reprime, por outro fornece espaços nos quais este sujeito moderno possa realizar-se plenamente, a partir de seu comportamento considerado desviante. Novamente Couchaux (apud BRUNEL, 1998, p. 584) explicita esta relação entre a sedução de Lilith e do espaço urbano moderno, ao dizer que:

Lilith é uma sereia encantadora, a eterna mulher fatal de charme e irresistível e infernal, que, por seu mistério, provoca nos homens o desejo e o sentimento de aventura, e os conduz assim à sua perda. É desse modo que ela aparece sempre nas obras modernas e contemporâneas do final do século XIX e do século XX. (...) O aspecto “devoradora de filhos” de Lilith amplia-se até a condição da grande mãe destruidora que engole o mundo humano inteiro em sua grande boca de inconsciência, violência e morte.

O sujeito que se encontra sob tais influências entrega-se à busca compulsória e fatal por sua natureza, libertina e totalitária, isolando-se desta maneira dos demais sujeitos não-perversos, desafiando os ditames da própria Pulsão de Eros e tornando-se como que um emissário dos impulsos de morte que, agora, o regem – isto mesmo irá originar, em 1932, o que o psicanalista austríaco Fritz Wittels iria batizar como sendo a “neurose de Lilith”. E, contudo, a evolução do mito – bem como suas constantes e inúmeras revisitações pelo discurso literário moderno – traz à baila aspectos tanto do espaço labiríntico, quanto mais do mito de Lilith, ao cenário da cidade moderna: um cenário de problematização da própria vida e do sujeito, do poder opressor da Cultura (constantemente associada a uma autoridade de cunho paternal) e da rejeição adotada por aqueles que optam pelo “avesso” da Lei e da Ordem, habitando e validando os espaços umbrais presentes na cidade moderna. Portanto, para melhor compreender a cidade moderna enquanto espaço receptor e engendrador do discurso literário (aqui representado pela coletânea de *Dentro da noite*), é válido um estudo mais aprofundado desta que foi conhecida, durante a *Belle Époque* brasileira, como a “Paris dos trópicos”: diz-se, evidentemente, do Rio de Janeiro, a “frívola city” de João do Rio.

CAPÍTULO 4 – O mo(n)struário de João do Rio: a fenomenologia da perversão em *Dentro da noite*

Após a exposição, nos capítulos antecedentes, dos diferentes pressupostos a partir das quais a presente análise irá se fundamentar, é possível lançar-se ao estudo teórico-crítico dos contos nos quais a perversão irá se configurar como força agenciadora do discurso, seja através da apresentação dos núcleos narrativos de primeira ordem, a partir de um sujeito narrador que irá subverter o discurso dentro dos próprios contos, através da representação das várias perversões urbanas e depravações amorais que configuravam o *modus vivendi* da elite burguesa carioca do início do século XX.

É notável a maneira pela qual a bivalência cultural é propagada, projetada no sujeito moderno que se encontra no limiar entre a moralidade aparente da burguesia e a sensualidade manifesta das classes baixas da sociedade carioca. Este padrão permitirá antever certo aspecto monstruoso da *Belle Époque* carioca, posto esteja mascarada por uma estética e um gosto *art nouveau* que, por um lado, instigavam o imaginário cultural dessa sociedade, e por outro (o lado “noturno”) garantia os espaços de liminaridade nos quais se exprimia, com elegância e crueldade, todas as pulsões sufocadas e os impulsos perversos desta sociedade¹¹.

Nestes contos de João do Rio, é notável a presença de um mundo glamoroso e cruento, no qual a elegância mascara a sordidez, desvelando os umbrais da própria cidade e do sujeito que a constitui e a representa. É neste espaço, repleto de “esmaltes árabes”, “tecidos finos de cambraia”, “porcelanas da Pérsia” e outras futilidades que se vê manifestar-se o sombrio, o bizarro, a degeneração e perversidade de uma sociedade que mantinha um intrincado jogo de bovarismo, alimentando a aparência moderna e esclarecida da cidade moderna sem, contudo, privar-lhe de gozar os prazeres mais excessivos e delirantes aos quais se sujeitava pelos umbrais da cidade moderna. A este respeito, Walter Benjamin (ao tratar da cultura urbana parisiense) afirma que este culto da mercadoria, conseqüente do modismo das exposições universais parisienses, “transfiguram o valor de troca das mercadorias” além de criarem “uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano”, com isso instaurando uma fantasmagoria moderna cujo objetivo seria a distração gozosa do sujeito moderno.

¹¹ A este respeito, Walter Benjamin afirma que “o prazer dessa classe se deparava com limites tanto mais estreitos quanto mais se quisesse entregar a ele dentro dessa sociedade”, prazer este que “prometia ser menos limitado se ela pudesse extraí-lo dessa sociedade”, desde que fruído a partir da “identificação com uma sensibilidade que ainda percebesse encantos nas coisas danificadas e corrompidas” (BENJAMIN, 1989, p. 55).

Ainda segundo Benjamin, tal era facilitado pela “indústria de diversões”, responsável também por este bovarismo moderno ao qual “o sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros”. Por fim, este fetichismo da mercadoria corresponderia “a defasagem entre o seu elemento utópico e o seu elemento cínico”, posto que tais elementos “se sedimentam marcadamente na *specialité* – designação de uma espécie de mercadoria surgida a essa época na indústria de luxo”¹².

E, contudo, ao contrário do que se poderá crer, as histórias de *Dentro da noite* não se limitam a um simples aglomerado de costumes e fantasias de um momento pretérito da história, resultados de um espírito criativo inconsequente e da observação altaneira do espaço urbano moderno. O que aqui se estuda, afinal, é o momento em que luz e treva se eclipsam na constituição psicológica do sujeito, é o umbral entre a lei e o prazer, lucidez e delírio – um retrato, ainda que fosco, de tudo aquilo que o homem moderno, enquanto sujeito veiculado à Cultura vigente do capitalismo aburguesado e subjugado aos seus ditames, poderia ainda se tornar. Percebe-se aqui, uma vez mais, as influências decadentistas¹³ de João do Rio, movimento estético fortalecido a partir de um amplo fenômeno de revivalismo do gótico na literatura europeia ao longo do século XIX. Através de escritores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Algernon Blackwood – e em especial o irlandês Bram Stoker, com seu romance *Dracula* publicado em 1897, espécie de peça metonímica deste movimento literário e de suas influências na literatura das primeiras décadas do século XX, como é o caso com os contos de *Dentro da Noite*.

Essa extensa e rica produção representa, tanto na arte literária quanto na própria cultura da sociedade, a ruptura com padrões vigentes, estabelecidos pelos realistas, naturalistas e parnasianos neoclássicos – mas, principalmente, uma ruptura com os próprios valores morais da sociedade burguesa de então. Trata-se, desta forma, de uma literatura de afronta, combativa, que volta seu discurso contra o racionalismo e o materialismo da cultura burguesa moderna, optando, em contrapartida, pelas zonas obscuras, permissivas e ilógicas do subconsciente (e suas manifestações no espaço físico em torno do sujeito moderno), onde fulguram as mais diversas pulsões instintivas de prazer e terror, para a vida e para a morte. Esta literatura, liminar desde sua vera

¹² BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio R (Org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Ática, 1985, pp. 35-36.

¹³ Para uma melhor compreensão das influências do Decadentismo na literatura brasileira, consultar PORRU, Mauro. Prefácios do imaginário decadentista. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). **Arte e artifício: manobras de fim-de-século**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. pp. 57-68.

essência, terá ligações com o projeto estético e ideológico que João do Rio – além de outros escritores brasileiros, como o próprio Machado de Assis, Pardal Mallet, Gabriel Marques, Coelho Neto e Gastão Cruls – irá alimentar em sua produção literária, de natureza tanto representativa como crítica das minúcias e traços constituintes desta sociedade moderna, sua Cultura e o sujeito na qual se insere.

Em terras brasileiras, o Decadentismo literário foi curiosamente afetado pelo racionalismo de Pereira Passos e Oswaldo Cruz, mediante as reações de fascínio e receio da população ao progresso e à ciência louvados no período da *Belle Époque*. Tais aspectos da sociedade, em especial a metrópole republicana que era o Rio de Janeiro, fatalmente se tornariam matéria prima para narrativas que, por um lado, atendiam aos projetos estéticos e ideológicos que eram então defendidos, mas por outro muito se assemelharam ao legado literário herdado pelas artes neogóticas britânica, norte-americana e francesa. Fato é que a produção literária entre o derradeiro século XIX e o nascente século XX serviu tanto como o último embate travado com as estéticas racionalistas e apolíneas que a antecederam, quanto como um agente antecipador do Modernismo – espécie de umbral entre o passado e o futuro, e que por isso mesmo irá “varrer” para longe (juntamente com os sobrados em ruínas e os tipos impertinentes) boa parte desta literatura de tendências finisseculares, e que teve grande sucesso junto ao público leitor nos anos de sua realização.

Do discurso decadentista, as narrativas liminares – aquelas que terão na cidade moderna o espaço favorecido às suas próprias elucubrações – são as que mais se aproximam da fortuna literária deixada por João do Rio. A cidade (ou, ainda, o seu lado mais permissivo) moderna irá figurar como cúmplice e agenciadora das personagens, em desafio aberto às definições e convenções estabelecidas pela cultura burguesa dominante. Nestas personagens, há que se notar um traço de personalidade recorrente e predominante, que se define pela ambivalência, pela contradição, pelo paradoxal – e pela obscuridade da noite, signo icônico à coletânea de João do Rio.

Desta forma, a presente análise permite-se lançar ao estudo do *corpus* eleito, subdividido em grupos de afinidade à manifestação do comportamento desviante a partir das personagens mais centrais à trama dos contos – e, oportunamente, abre margem à concepção de uma *fenomenologia da perversão* enquanto marca do projeto estético e ideológico da literatura de João do Rio – que, segundo um de seus biógrafos (RODRIGUES, 1996), foi não só um ávido leitor, mas também dedicado tradutor, dos grandes nomes da “Cultura Obscura”, como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. É,

afinal, neste ambiente “noturno” que a cidade e a personagem revelam, sem receio ou pudor, a apresentação de sua individualidade carregada de vícios, receios e mistério, personificando a fantasia urbana que se erigiu à sombra do dandismo e dos *flanêurs*.

I.

O pathos do homem moderno: contos de vampirismo

E, contudo, em se tratando destes traços decadentes em João do Rio, há que se considerar a transição dos ermos frígidos de campas desoladas para o espaço urbano, pululante e ululante de matéria viva. Com isso, substitui-se o velho castelo assombrado (cenário típico das vertentes góticas e suas revisitações) por um vagão de trem noturno, vindo do centro urbano e partindo para a periferia, local oportuno à realização de vícios os mais diversos e aterradores – como no caso do jovem Rodolfo, personagem central do conto *Dentro da noite*, que inaugura a coletânea.

A princípio, o próprio cenário do conto causa certo incômodo por sua natureza, haja vista que, desde 1910, as linhas de trem no Rio de Janeiro haviam sido privatizadas e, à época de João do Rio, ainda estavam em fase de experimentação – além de serem consideradas altamente inseguras, não só por sua falta de fiscalização, mas por tornarem-se abrigo de criminosos e arruaceiros em geral. Em oportuno acréscimo, vale ressaltar que Rodolfo – “o mais elegante artista desta terra” – é confrontado por seu amigo e interlocutor, Justino (e pelo narrador anônimo da história, cuja presença se passa incólume dentro do vagão), “às onze de uma noite de temporal”. Considerado até então por seus pares um sujeito de boa índole e honesto, Justino entabula conversa com Rodolfo a partir das notícias correntes a respeito de seu noivado com a jovem Clotilde, encerrado de forma súbita e inexplicável. O jovem artista, que se considera “um miserável desvairado” e um “infame desgraçado”, começa a contar a sua história com as seguintes palavras (RIO, 1978, pp. 2-3):

É o fim, meu bom amigo, é o meu fim. Não ha quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise.

A perturbação de Rodolfo, o próprio revela ao amigo Justino, ao narrador anônimo do conto e ao leitor do mesmo: em certa noite de baile, ao avistar a noiva

“decotada, com os braços nus”, descritos como “delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher”, o senso de posse e de pertencimento (a partir do casamento a ser realizado) de Rodolfo é canalizado em uma curiosa fixação com a sensualidade latente de Clotilde, através da nudez de seu busto e braços na noite em questão – efeito que o rapaz caracteriza enquanto um forte desejo de posse, “de beijá-los, de acaricia-los, mas principalmente de fazê-los sofrer” (RIO, 1978, pp. 3-4).

Vê-se aí a perversão de Rodolfo manifesta em sua gênese, pois a reação ambígua que teve diante da imagem sensualizada da noiva (enquanto uma violação da pureza ingênua de Clotilde, ou mesmo a tentação ferrenha dos desejos recalçados de Rodolfo) desperta-lhe um desejo não sexual pela companheira, mas um impulso de “agarrar-lhe os braços, sacudi-los, aperta-los com toda a força, fazer-lhe manchas negras, bem negras, feri-los...” – impulso este cuja explicação o próprio Rodolfo não é capaz de dar, e explica-a apenas como uma possível nevrose¹⁴.

O desejo, pervertido no impulso agressivo contra os braços da noiva, torna-se mais e mais intenso à medida que o jovem Rodolfo busca dominá-lo, contendo-se “por dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer”, e afinal amadurece na pulsão sádica de ferir os braços de Clotilde a alfinetadas, “de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cozê-los devagarinho, a picadas” (Id., p. 4). Rodolfo, então, contém-se ainda por mais algum tempo, assombrado pelo desejo de macular as carnes da noiva, fruindo com o seu prazer sadista de fantasia-la sangrando pelas picadas nos braços, atçada pela visão dos “braços nus como na primeira noite”, “sua forma grácil e suave” permitindo-lhe a sensação da “finura da pele” e do antegoço, “quando pudesse enterrar o primeiro alfinete”, já imaginando como realizaria seu ato de perversão: “escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne que havia de sentir” (Id., Ibid.).

A perversão de Rodolfo manifesta-se então na forma de um desejo vampírico, de traços sádicos, de ferir o objeto proibido de seu desejo, fruindo não mais com o prazer que o corpo da noiva poderia suscitar, mas com a inclinação parafílica de furá-los com objetos perfurantes de uso cotidiano (e marcadamente inseridos no plano de ação do sujeito feminino daquela sociedade) – o que poderia também ser considerado uma perversão, substituindo o ato de penetração sexual pelo ato de penetração das agulhas.

¹⁴ Do francês *névrose*, equivale ao termo de língua portuguesa “neurose”. Para a psicanálise as neuroses advêm de tentativas ineficientes de se lidar com conflitos e traumas previamente recalçados. O que distingue, portanto, o neurótico de um sujeito psicologicamente estável é o seu comportamento marcadamente excessivo e intenso, bem como sua incapacidade de lidar com situações conflitantes, tanto interna quanto externamente, de maneira satisfatória.

Freud, em seu artigo a respeito do fetichismo (1996), considera tal fenômeno de ordem psíquica uma perversão de natureza sexual, cuja condição *sine qua non* seria a projeção simbólica, a certa parte do corpo ou de algum objeto, da potestade fálica percebida como ausente no corpo feminino. Não apenas isto, mas também o fetiche opera enquanto salvaguarda do sujeito que o cultua contra a ameaça da castração, na qual a recusa e o recalque se fazem presentes. Para Freud, a substituição deste falo materno (simbólico) pelo objeto fetiche (físico) não só evita um poderoso desafeto ao sujeito, mas principalmente corrobora a sua identidade sexual, posto que agregue ao corpo feminino valores e capacidades tais que o tornam em um objeto de desejo (sexual), além de ser um facilitador do prazer sexual em si mesmo: “Aquilo pelo qual os outros homens têm de implorar e se esforçar pode ser tido pelo fetichista sem qualquer dificuldade”¹⁵.

No caso deste Conde Drácula tupiniquim, o prazer que sente ao ferir com agulhas a sua noiva pode ser facilmente categorizado como um fetiche, ainda mais pelo caráter fálico que o objeto “agulha” possui, tanto fisicamente, quanto simbolicamente, posto seja capaz de *perfurar e ferir* a carne alheia (do corpo feminino) a fim de que um gozo sexual, mas não pelo sexo em si – configurando aí a perversão. Tanto que, quando o fantasiar a respeito do fetiche já não mais lhe satisfaz, Rodolfo confessa seu desejo a noiva, afirmando estar “apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço”, ao que Clotilde responde, num misto de assombro e abatimento: “Se não quer que eu mostre os braços porque não me disse a mais tempo, Rodolfo? Diga, é isso que o faz zangado?”. Rodolfo então justifica o desejo perverso (não tanto para Clotilde quanto para si mesmo) como uma compensação pelo suposto ciúme ao vê-la decotada e com os braços expostos, afirmando: “É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete”. Mediante os naturais assombro e temor da jovem moça, Rodolfo revela uma vez mais sua nova natureza, de traços vampíricos, ao confessar que “Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento” (RIO, 1978, p. 5).

Quando, afinal, obtém permissão para dar vasão ao seu desejo pervertido de feri-la com o alfinete – mas antes de realizar o ato perverso – chega ao ponto de justificar-se também a partir do suposto perfil feminino ao qual pertencia Clotilde (e uma miríade de outras jovens moças da alta classe burguesa): “Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina!” (Id., Ibid.).

¹⁵ FREUD, Sigmund. **Fetichismo**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 175-185.

Tem-se então um primeiro clímax do conto, com a primeira fruição vampírica de Rodolfo – que, como seria de se esperar, dará margem para a realização de muitas outras num futuro próximo. Agora oficialmente transgredido o limiar da ordem e da lei de normalidade impingida pela cultura burguesa, Rodolfo passa pelo processo de transformação do “cidadão modelo” ao “tipo monstruoso”¹⁶ – processo recorrente em vários outros contos da coletânea – pois não mais se deixa segurar pela sensação de culpa, tornando sua pulsão perversa cada vez mais complexa e elaborada, sempre gozando uma alfinetada a mais durante seus encontros com Clotilde. E aqui, oportunamente, o amigo e interlocutor Justino (outro tipo perverso, mas de natureza diferente, mais contemplativa que atuante) dirige ao amigo as seguintes palavras, após um longo intervalo de silêncio (RIO, 1978, p. 6):

Caso muito interessante, Rodolfo. Não ha dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marques de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um Jack hiper civilizado, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes.

A referência ao famigerado assassino em série de prostitutas do distrito inglês de Whitechapel tira qualquer sombra de dúvida sobre a natureza monstruosa em *devir* no jovem Rodolfo, e a menção de figuras públicas famosas por sua ética e desapego comprova o nível de subversão ao qual homens como Justino lograram chegar – a construção caleidoscópica do homem burguês e moral a partir de um tipo perverso e amoral. A condescendência de Justino para com Rodolfo é sintomática deste fenômeno, justificado agora por um terceiro como um comportamento não apenas corriqueiro como também instigante, pois a perversão alheia (ao menos em se tratando dos contos de *Dentro da noite*) irá sempre despertar perversões alheias, de natureza voyeurística, posto os sujeitos agora se dividam entre espectadores e atores de uma complexa e deliciosa atuação, revelando o lado mais tenebroso e insaciável do gênero humano.

Após um novo período de conflito e repressão gerados pela culpa, seguido de uma nova recaída, definidos como um “*maelstrom* de angústias, de esforços, de desejos,

¹⁶ O mesmo fenômeno pode ser encontrado na literatura de Kafka, por exemplo, em sua obra *A Metamorfose*, ao transformar Gregor Samsa (agente de contravenção à lógica burguesa) em um artrópode agigantado. A este respeito, consultar COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

a luta da razão e do mal, o mal que eu senti saltar-me á garganta, tomar-me a mão, ir agir, ir agir...”, Rodolfo descreve o ápice da perversão do desejo sexual no impulso sádico de alfinetar a noiva, ao usar termos comumente associados à consumação do ato sexual para caracterizar a sua fixação perversa – “carícia lenta”, “relaxamento dos nervos”, “doce acalmia” (RIO, 1978, p. 7). Valendo-se do silêncio de Clotilde, Rodolfo entrega-se plenamente ao gozo diário de suas perversões, até que o estado doentio e definhado da noiva chegou ao conhecimento de uma das criadas da casa que, alertando aos patrões, cobraram da filha a verdade sobre aqueles ferimentos nos braços. Descoberto em seu vício, o noivado é desfeito e Rodolfo, agora sem o seu objeto primordial de fruição, transforma-se derradeira e completamente (RIO, 1978, p. 9):

Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras ideias. Perder a Clotilde foi para mim o sossobramento total. Para esquecê-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, frequentei alcouces. Até aí o meu perfil foi dentro em pouco o terror. As mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror.

Tal como o supracitado serial inglês, Rodolfo busca a fruição de suas perversões vampíricas em prostitutas espalhadas pelos subúrbios pobres do Rio, mas nem mesmo elas suportam o seu comportamento desviante, que segundo Rodolfo “sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes”. A queda de Rodolfo de um tipo respeitável à criatura monstruosa da noite suburbana completa-se quando passa a obter sua satisfação aleatoriamente, “nos tramways, nos music-halls, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas”, por ser um *modus operandi* descomplicado: “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” (Id., p. 9).

O conto se encerra com a confissão de que Rodolfo, antes do acidental encontro com Justino, estava ali e perseguição a uma de suas vítimas, ainda em conflito com os antigos padrões morais que lhe proibem a plena fruição de seus impulsos sexuais naturalmente despertados, entre o temor e a satisfação de sua nova condição monstruosa de “alfinetador serial”. O narrador anônimo então dá a chave de encerramento do conto, e segundo suas palavras finais (Id., p. 11)

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 desgraça e delírio.

Em curioso paralelo com o grito inaudito da próxima vítima de Rodolfo (esperado, porém não realizado), o trem parece proclamar em seu brado que, por onde quer que o progresso avance, também a natureza cruenta e insaciável do Homem seguirá. O leitor partilha da apreensão do narrador anônimo pois, da mesma forma que a noite é desperta com o brado alucinado e tresloucado da locomotiva, também a variadíssima fauna da perversão urbana será desperta através das personagens presentes nos contos subsequentes. *Dentro da noite*, enfim, trata das pulsões vampíricas do jovem Rodolfo, que cede lenta e fatalmente ao desvario irresistível de sua fonte perversa de prazer, ao infligir estranhas torturas à sua noiva, morbidamente passiva – um curioso paralelo à “donzela em perigo” da tradição decadente – para então lançar-se à uma miríade de novas vítimas, amparado pelo manto encobridor e permissivo da noite que cai sob os subúrbios cariosas.

No conto seguinte, nota-se um novo caso de vampirismo – desta vez, porém, de uma natureza menos física e mais anímica¹⁷. Se em *Dentro da noite*, Rodolfo enfrenta a sua fixação por alfinetar mulheres avulsamente nos lugares públicos menos nobres do Rio de Janeiro, em *O monstro* trata-se do jovem dândi Luciano de Barros que, diferente do seu par perverso, confessa seu comportamento desviante em um cenário em tudo diferente daquele lúgubre vagão de trem (RIO, 1978, p. 143):

Era depois de jantar e nós estávamos em casa de Lauriana de Araújo, uma das mais elegantes raparigas, de uma vaga semi-sociedade em falha, sustentada por um velho banqueiro de tavolagens e com grandes pretensões a mulher de espírito e à literatura. Os jantares eram sempre excelentes; o *maitre d'hôtel* irrepreensível, os serviços lindos, e bem se podia notar naquele ambiente, onde o velho banqueiro tinha o bom gosto de não aparecer, que Lauriana de Araújo sabia escolher com arte uma roda de homens citável.

A anfitriã, Lauriana de Araújo, jovem alpinista social que, não fosse o enfoque em Luciano de Barros, mereceria um estudo mais apurado de sua própria *persona*, é descrita também como vestida “sempre de rendas brancas, como envolta em espumas”,

¹⁷ Para maiores informações, consultar o instigante trabalho de Albert J. Bernstein a respeito do que se propôs chamar de “vampiros emocionais”: BERNSTEIN, Albert J. **Emotional Vampires: Dealing With People Who Drain You Dry**. New York City: McGraw-Hill Professional Publishing, 2002.

uma “anfitriã amável” que era capaz de, “como ninguém, liquidar em seu proveito o dinheiro alheio sem estrépitos escandalosos”. Lauriana, bem como os demais presentes, representam aqui a fina-flor da sociedade burguesa perversa *high-life*, dentre os quais um conselheiro, um deputado, e um poeta acadêmico (RIO, 1978, pp. 144-145).

Em dado momento, Luciano confessa aos demais presentes o seu caráter monstruoso, e sente-se bastante à vontade em fazê-lo pois, nas suas palavras, ele “pode confessar os seus apetites sem correr o risco de poder contemplar o mundo através das grades de um cárcere” (Id., p. 143). Trata-se, então, de algum padrão de comportamento que não desafia o sistema legal ao qual todos os presentes estão subjugados, mas de algum padrão próprio de comportamento capaz de subverter a Lei moral e ética daquela sociedade caleidoscópica a qual Luciano e seus pares pertencem.

Jovem de traços notáveis, com “trinta e dois anos, um físico menos mau, visto discretamente, sou mais inteligente do que o vulgar e tenho algum dinheiro”, alega que, “com esses elementos congregados” e “com uma alma incapaz de amar e dedicada senão à variedade”, Luciano alega poder “numa sociedade moderna ser simplesmente o monstro”, fazendo-se amar. O próprio conto dá, a princípio, o nível do ridículo a que tal confissão pode chegar, ao revelar para o leitor que “um prolongado riso correu pelo salão de fumar”. Luciano retoma tranquilamente a sua auto expiação, afirmando que “é preciso partir do princípio que toda mulher ama”, mas “ingenuamente e deixa-se seduzir, deixa-se amar amando absolutamente uma vez na vida: a primeira” (Id., p. 145). Continua então seu discurso, quase que metafísico, sobre a própria perversão, afirmando o amor tratar-se de um aroma delicado, “eterno, mas nem todos o podem ver, através da perversão do *flirt* ou das luxúrias perdidas”. Afinal, após algumas páginas de crescente expectativa, Luciano revela a natureza de sua perversão (Id., p. 146):

E a minha imensa monstruosidade está exatamente em procurar o amor, gozar esse perfume e perde-lo. (...) Ando por todos esses *clubs* e aborreço as mulheres que arrastam vestidos de contos de réis; percorro os bailes e os *rahuts* com medo das *flirteuses*; frequento as caixas de teatro e em cada mulher que se pende para mim, sinto a falsificação. Que fazer? Percorrer os meios humildes, e descobrir, pobresitas e sem nada, as crianças que ainda não amaram. Imaginem vocês um homem com todos os instintos de perversão da nossa roda como facilmente pode empolgar uma alma ingênua, seduzida apenas pelo exterior.

O seu prazer está em subverter estas jovens donzelas impúberes (ao melhor estilo dos “homens fatais” das novelas góticas), e reconhece que “desfolhar essa flor (a inocência), violentamente, como um sátiro, não é crime – é instinto”. Munido de seu

charme e de sua “fúria de caçador”, vive pelo prazer que sente ao “prelibar a volúpia de um beijo de virgem, um beijo sugado na boca ainda não beijada...”. E, tal como o caso anterior, de Rodolfo, aqui também se observa a ritualização desta prática num *modus operandi* notável e lógico: a princípio, “eu vou, eu passo, eu cumprimento”, “no dia seguinte torno a passar”, e então “três dias depois lhe mando uma recordação. Tudo é tão simples com os pobres!” (RIO, 1978, p. 147).

Nota-se aqui a crença da burguesia carioca, cuja representação metonímica no conto se dá pela personagem de Luciano, de que o seu espaço (o espaço *chic*, culto, urbanizado, limpo) não permite a fruição de certos impulsos, os subúrbios e bairros pobres (excluídos da onda modernizadora da cidade) serão os espaços liminares nos quais este sujeito poderá fruir à larga os seus desejos os mais incongruentes. É nestes umbrais da cidade moderna que Luciano fará despertar o desejo em suas vítimas não somente por ele (enquanto sujeito), mas por tudo aquilo que ele representa (Id., *Ibid.*):

A princípio é apenas a vaidade. Um homem tão bem vestido, tão distinto, tão fino que podia ser amado por lindas mulheres da sua ordem... Depois o orgulho, a sensação de que é melhor do que as outras por ter sido a preferida, – orgulho que se perfuma de gratidão, uma vaga, muito vaga sensibilidade. Em seguida, a intimidade de um ente que não a ralha, que lhe reflete em admirações como um espelho simpático todas as pequenas belezas da sua beleza.

Luciano vê este processo não apenas como um ritual para a consumação de seu prazer perverso, mas um jogo – um processo lúdico que potencializa a sua própria fruição, pois “as regras são infalíveis como para todos os jogos, e a vitória sorri-me”. A partir deste momento – este “grande momento”, o “momento do iniciador” – o jovem perverso lança-se ao gozo inebriante, com direito a “as carícias na mão”, “as carícias nos braços”, “os contatos fugazes que indicam tudo”, “um beijo nos cabelos, outro longo, guloso, mordido, na nuca...”. E ainda afirma que seu desejo é canalizado naquilo que a inocência mais resiste em ceder ao aliciador (Id., p. 148):

Eu tenho a nevrose das bocas. Há algumas muito vermelhas. Há outras de um róseo pálido. O movimento da língua passando pelos lábios dá-me crises desesperadas, e certas criaturas quando riem sugerem-me auroras em que eu desejo estancar toda a sede de uma noite em claro, que é a minha vida.

A curiosa fixação oral que Luciano mostrará ao longo do conto dá o tom de sua perversão, não apenas pela *boca* destas damas ingênuas de berço humilde que são

eleitas enquanto suas vítimas, mas por decidir sorver o que ele considera como o prazer do primeiro amor. Tal como em sua contraparte vampírica, a sexualidade de Luciano fixa-se no objeto oral a partir de um comportamento sádico, de cunho iniciatório e subversivo. E, como seria de se esperar, ao revelar a verdadeira natureza de sua monstruosidade aos companheiros até então incrédulos, a história de Luciano agora perturba e desconcerta os demais, pois “os cavalheiros pareciam um pouco nervosos, e Lauriana batia o leque de sândalo” – e houve quem arriscasse dizer tratar-se de uma “doença cerebral” (RIO, 1978, p. 149).

E, contudo, tal como no caso de Rodolfo, Luciano é consolado por um dos presentes, que afirma-lhe de seu comportamento perverso: “Não é muito bonito, mas nada tem de ofensivo”. Ele próprio trata de maneira leviana o seu mal, reconhecendo-se “um homem que borboleteia a sua perversão pelos botões entreabertos da vida. É até bonito!”. E, após um breve relato da última de suas aventuras, preocupa-se apenas em arrumar-se, “consertando a gravata branca”, (Id., p. 150), enquanto os demais observam-no perplexo – com uma notável exceção: a anfitriã, “a linda Lauriana”, que faz um pequeno discurso propiciatório do vício de Luciano, o qual vale a pena ser aqui resgatado (Id., pp. 151-152):

Mas não te julgues, com esse exagero de análise e de pretensão, o único monstro, meu caro amigo. A cidade está cheia desses defloradores do amor. A vida é uma luta de sexos. Há criaturinhas que morrem ceifadas em botão, depois de levemente aspiradas pelos intelectuais gastos como tu. Há outras, porém, que resistem e ficam como eu.

Ao que, surpreendentemente, o conto encerra com um silêncio geral dos convivas, e Luciano, dominado por uma súbita palidez, mira-se surpreso de si mesmo diante do espelho onde, instantes antes, ajeitara a sua gravata. Com este fechar de cortinas do conto *O monstro*, nota-se uma vez mais a consumação do padrão perverso no sujeito inserido na cultura burguesa moderna, e a cumplicidade dos demais para com estes desvios do que vem a ser considerado enquanto norma vigente¹⁸. Diferente de Rodolfo, Luciano vale-se de sua beleza, seus recursos e sua sagacidade para encontrar, seduzir e “vampirizar” as suas vítimas, para após seis meses reiniciar o seu jogo perverso.

¹⁸ Percebe-se aqui um dos intertextos literários da obra de João do Rio, qual seja a personagem central do romance de Oscar Wilde *O Retrato de Dorian Gray* (1890). Para maiores informações, consultar FARIA, Gentil Luiz de. **A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira**. São Paulo: Editora Pannartz, 1988.

O comportamento deste *homme fatal* dá o tom da perversidade latente nesta Cultura, e o nível ao qual acabou por chegar sendo considerado uma espécie de “anormalidade normal” – e contudo, o que realmente perturba não é tanto a indiferença plangente com que Luciano se culpa de sua perversão, mais preocupado com sua aparência física diante do espelho: é a possibilidade de um embate entre um desses tipos de homem perverso com o *alter generis* – a mulher, perversa e insaciável – como dá a entender o discurso final da anfitriã Lauriana.

O último conto a ser analisado sob a égide dos seres noturnos e parasíticos trata-se de tal encontro – o choque entre um sujeito masculino perverso e um sujeito feminino sexualmente insaciável – com a vantagem de ser vivenciado em pleno vigor do Carnaval carioca, ícone derradeiro de toda essa perversidade latente na classe mais abastada do Rio de Janeiro durante os anos da *Belle Époque*. *O bebê de tarlatana rosa*, bastante representativo desta natureza vampírica do sujeito masculino inserido na cultura burguesa moderna, trata da aventura do jovem Heitor de Alencar durante os dias de carnaval – um dos mais notáveis umbrais da permissividade instaurados pela Cultura burguesa na sociedade carioca. Nas palavras do próprio Heitor (RIO, 1978, p. 155):

O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é um carnaval. (...) E Heitor de Alencar esticava-se preguiçosamente no divã, gozando a nossa curiosidade.

Tal como em *O monstro*, a revelação de Heitor de Alencar (personagem recorrente em toda a produção literária de João do Rio) se dará em um dos salões chiques da burguesia carioca, em companhia de um certo Anatólio de Azambuja, “de quem as mulheres tinham tanta implicância”, uma “extravagante boêmia” chamada Maria da Flor, e o famigerado barão André Belfort – outra das personagens recorrentes na literatura de João do Rio e, no caso deste conto, espécie de padrinho às avessas do jovem Heitor, ao melhor estilo “Lorde Henry/Dorian Gray”, do romance decadentista de Oscar Wilde¹⁹.

O jovem aspirante a dândi demonstra certo envolvimento galante para com seus expectadores, e – atendendo aos pedidos sedentos de seus convivas – dispõe-se a narrar

¹⁹ WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010. Para maiores informações sobre as múltiplas perversões das quais o par Henry/Gray são devotos praticantes, consultar MASON, Stuart (Ed.). **Oscar Wilde: Art and Morality**. Illustrated Edition. Fairford: Echo Library, 2011. 80 pages.

a sua história, não sem antes tecer um breve comentário sobre a natureza moral por detrás da celebração do carnaval, e as aventuras daí decorrentes: aquele que se lança a uma aventura como esta se encontra “disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias”. Trata-se, sem sombra de dúvida, de alguém vitimado pelo “desejo, quase doentio” como que “incutido, infiltrado pelo ambiente”. Em meio ao carnaval, “tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo”, e ao longo desses “quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível” (RIO, 1978, p. 156).

Nota-se aqui, segundo o discurso de Heitor, que o carnaval será um daqueles inúmeros umbrais fornecidos pela cultura burguesa vigente aos sujeitos perversos, um espaço liminar no qual há a suspensão (momentânea, ainda que efetiva) da Lei e da Moral, permitindo assim comportamentos os mais insólitos e histórias as mais impressionantes, como a que o próprio Heitor está prestes a contar. Antes, porém, continua com o seu pequeno tratado da moralidade carnavalesca (Id., *Ibid.*):

Os sorrisos são ofertas, os olhos suplicam, as gargalhadas passam como arrepios de urtiga pelo ar. É possível que muita gente consiga ser indiferente. Eu sinto tudo isso. E saindo, à noite, para a pornéia da cidade, saio como na Fenícia saíam os navegadores para a procissão da Primavera, ou os alexandrinos para a noite de Afrodita.

Oscilando entre os grandes salões burgueses e a farra dos populares, Heitor e seu bando chegam ao ponto de lançar-se “ao baile público do Recreio²⁰”, repleto de “gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge, um cheiro atroz, rolos constantes...” – enfim, o cenário perfeito ao perverso grupo de carnavalescos liderado pelo jovem Heitor, todos com o único desejo de “acanalhar-se, enlamear-se bem”, apesar da festa mostrar-se uma (Id., p. 157)

desolação com pretas beicudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de íncubos em frascos de álcool, que têm as perdidias de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas

²⁰ Atualmente conhecido como “Recreio dos Bandeirantes”, a região do Jardim Recreio só começou a ser urbanizada em princípios do século XX, e à época possuía valor de mercado muito inferior em comparação aos terrenos vizinhos. O norte-americano Joseph Finch Wesley, tendo comprado um dos terrenos do Recreio, começou a promover visitas a cada fim de semana para aqueles que estavam interessados na compra dos demais lotes. Ao longo dos anos, muitas famílias ricas vieram a adquirir posses naquela região (que carecia de uma verdadeira estrutura urbana), construindo casas de veraneio muito isoladas umas das outras.

feitas de pasta de mata-borrão e de papel-arroz. Não havia nada de novo.

É então que, afastado dos demais por uma eventualidade das celebrações, Heitor percebe próximo a si, “gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa”. O jovem repara em tudo, desde as “pernas de meia curta” aos “braços, o caído das espáduas, a curva do seio” e “um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando”. Em pontos negativos, Heitor nota apenas um: “só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar par verifica-lo falso”. Toma então a única decisão lógica neste cenário: “Passei-lhe a mão preguei-lhe um beliscão” (RIO, 1978, p. 157).

Para a infelicidade do rapaz, o grupo exige-lhe atenções exclusivas, e abandonando o súbito e apetitoso bebê, partem todos para o “*club* mais *chic* e mais secante da cidade”, como a compensar os excessos populares do Recreio – isto no sábado de carnaval. No dia seguinte, surpreendido por um “beliscão na perna” para “pagar o de ontem” (Id., p. 158), Heitor reencontra-se com o bebê de tarlatana rosa, de carnes fartas e nariz postiço. Após interromper brevemente seu relato para algumas considerações à parte de seus ouvintes, e para acender mais um cigarro (uma genuína cigarrilha egípcia, vale ressaltar) Heitor descreve com pesar o desaparecimento, por uma segunda vez, do bebê em meio à turba de foliões. Sem o seu objeto de prazer, e fatigado dos companheiros, confessa ter caído, durante a terça-feira (último dia das festividades), “no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os instintos fustigados” (Id., pp. 158-159). E aproveita o breve interlúdio para retomar suas considerações a respeito do carnaval:

De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente.

A esta altura, Heitor, que “estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida”, desce ao fundo da espiral perversa de sua folia: “Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar”. E, contudo, mesmo reconhecendo tratar-se de um comportamento “ignóbil”, justifica-se pela constatação,

aceita pelos demais presentes, de que “felizmente muita gente sofre do mesmo mal no carnaval”. E, apesar de sua faina, Heitor supõe-se “sem sorte, com a *guigne*, com o caiporismo dos defuntos índios”, posto mal houvesse se aproximado de alguma rapariga dentre os foliões, “era ver fugir a presa projetada” – e tanto mais se esmerava em descer do suposto pedestal de moral e conduta ética da alta burguesia com os demais celebrantes, mais malsucedidas era suas incursões: “Fiquei nervoso até o fim do baile, vi sair toda gente, e saí mais desesperado” (RIO, 1978, p. 159).

Além desta representação quase caricata dos demais foliões, os quais Heitor (enquanto membro daquela elite burguesa socialmente dominante) considera as únicas criaturas dignas de repúdio. Com isto, não só o jovem perverso deixa transparecer todo o discurso excludente e elitista do qual é o orgulhoso portador, mas cria um vínculo empático entre ele próprio e os seus ouvintes – e, conseqüentemente, com o leitor do conto – tornando assim o carnaval carioca um objeto de estranhamento, capaz de atrair e repelir ao mesmo tempo. E isto, claro, para preparar os seus expectadores ao clímax de sua história, quando reencontra afinal o seu apetitoso bebê, em alta madrugada (Id., p. 160):

As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfumadas dos fogos de bengala, caíam em sombras – sombras cúmplices da madrugada urbana. E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. Oh! A impressão enervante dessas figuras irreais na semi-sombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços... E os dominós embuçados, as dançarinas amarfanhadas, a coleção indecisa dos máscaras de último instante arrastando-se extenuados! Dei para andar pelo largo do Rocio e ia caminhando para os lados da secretaria do interior, quando vi, parado, o bebê de tarlatana rosa.

O espaço, agora uma desolação agourenta em meio às avenidas desérticas da madrugada do último dia de carnaval, dá um tom menos lânguido (do período de procura e espera de Heitor, nos dias anteriores) passa a acompanhar a respiração daquelas duas figuras solitárias e sedentas uma pela outra. Expondo um ao outro o seu desejo fremente, Heitor e o bebê decidem por escolher um local mais propício à fruição de seu “bestial desejo”. O *crescendo* do conto começa, Heitor sentindo “a arritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero”, afinal encontrando um refúgio satisfatório “diante da entrada que fica fronteira à rua Leopoldina”, para então ser

arrastado pelo bebê, que “atravessou a praça, metemo-nos pela rua escura e sem luz” e, “ao fundo, o edifício das Belas-Artes era desolador e lúgubre”, apara, após um breve interlúdio à paixão abrasadora que ambos sentiam, seguirem pela “rua Luís de Camões”, “bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música” (RIO, 1978, p. 161).

Uma vez mais, nota-se aqui os traços de uma literatura de moldes decadentistas em João do Rio, no cuidado que tem em aliciar à descrição do espaço o ritmo e a sensação necessários à construção e efetivação do enredo de seu conto. E, contudo, a fábula grotesca que está prestes a se concretizar não se passa entre corredores soturnos de um velho castelo ou em meio às lápides assombrosas dalgum cemitério abandonado, mas em meio às ruas abandonadas de uma cidade que, justamente por ter experimentado nos últimos dias um mergulho vertiginoso na amoralidade permissiva das mascaradas, agora faz sentir com muito mais peso o silêncio e a solidão sepulcrais que imperam naquele espaço. É como o próprio Heitor reconhece: “Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes”. Segue então o diálogo que dará o tom do desfecho inesperado desta aventura (Id., pp. 161-162):

- Então, vamos? indaguei. - Para onde? - Para a tua casa. - Ah! não, em casa não podes... - Então por aí. - Entrar, sair, despir-me. Não sou disso! - Que queres tu, filha? É impossível ficar aqui na rua. Daqui a minutos passa a guarda. - Que tem? - Não é possível que nos julguem aqui para bom fim, na madrugada de cinzas. Depois, às quatro tens que tirar a máscara. - Que máscara? - O nariz. - Ah! sim! E sem mais dizer puxou-me. Abracei-a. Beije-lhe os braços, beije-lhe o colo, beije-lhe o pescoço. Gulosamente a sua boca se oferecia. Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso. Sorvi-lhe o lábio.

Uma vez mais, é o nariz postiço do bebê de tarlatana rosa quem irá canalizar todo o incômodo de Heitor com aquela situação, impedindo-o de alcançar o gozo pleno. O nariz que “avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal-estar curioso, um estado de inibição esquisito”, toma para si as atenções do perverso *flâneur*, que dispõe-se a tentar arrancá-lo do rosto do bebê, que enlaçava Heitor nas mais profundas e apaixonadas carícias, como “uma possessa tendo pressa”. Quando, afinal, distraído com os beijos apaixonados de Heitor, o bebê cede o bastante para que o incômodo nariz postiço lhe seja arrancado do rosto, Heitor surpreende-se: “eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante - uma caveira com carne...” (Id., p. 162). Após a descoberta insidiosa,

Heitor “tremia de horror, de nojo”, ao passo que o bebê de tarlatana rosa, lançado ao chão, “num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos”, justifica-se: “- Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? aproveito. Foste tu que quiseste...” (RIO, 1978, p. 163).

Uma breve nota, não para justificar o repúdio de Heitor, mas para talvez esclarecê-lo ainda mais: este tipo de deformação dos ossos do nariz é um sintoma recorrente dos estágios mais avançados da sífilis, doença venérea que por muito tempo assombrou e atormentou homens e mulheres afeitos a uma vida sexualmente permissiva. Enfim, a descoberta deste outro “monstro” urbano (posto que o próprio Heitor seja também um deles), seguida da crescente tensão narrativa do conto, causa nos expectadores de Heitor um horror e um asco bastante intensos. Também não é um caso de se apontar algozes e vítimas, posto a própria personagem do bebê ter anteriormente confessado a sua perversão.

Resta ao atemorizado Heitor apenas despejar sua frustração (posto o seu desejo perverso tenha sido impedido pela cena do nariz postiço) que, após sacudir o bebê com violência, sente “uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote”, e deixava-se dominar por um “imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria...”. Uma nova frustração surge, pois Heitor é impedido de violentar o bebê por um guarda que se aproximava, e confessa seu desejo por manter-se anônimo: “Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo o mundo que a beijara?”. Sem outra alternativa, põe-se a correr, “e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre”.

A narrativa de Heitor termina em um momento de súbito pavor e estranhamento, quando o jovem percebe que, ao procurar as chaves de sua casa em um dos bolsos, nota que suas mãos detinham com intenso ímpeto “uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (Id., p. 163). O jovem Heitor, todos os ouvintes (e alguns leitores também) são então dominados por um torpor paralisante, interrompido pela figura elegante e oportuna do Barão Belfort que, levantando-se, chama um dos garçons presentes para reabastecer os presentes de bebidas, e diz: “Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do Carnaval a sua aventura? Esta é pelo menos empolgante” (Id., p. 164).

O bebê de tarlatana rosa, imbatível captação dos tons sombrios e da perversidade que a burguesia carioca de princípios do século XX buscava esconder ao primeiro olhar, causa uma sensação curiosa de atração e repulsa – em tudo análoga ao estranhamento freudiano²¹. A este respeito, uma interessante nota de Adelina Freitas et al. (2009, p. 140), que afirma o estranho freudiano tratar-se de uma “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, tornando-se atemorizante “precisamente porque não é conhecido e familiar”, com a ressalva de que “nem tudo o que é novo e não familiar é assustador”, posto para o estranho quotidiano tornar-se no estranho freudiano “algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não-familiar”, para que assim a experiência do estranhamento se faça sensível ao sujeito. Nesta categoria de estranho, “há uma reapropriação do passado em função do presente que, de alguma forma, faz com que este passado retorne com um viés de surpresa e temor”, constituindo assim “um sentimento de estranheza que nos castiga e atormenta, a impossibilidade de esquecer o desejo e trazem à tona a outra cena que nos aliena de nós mesmos, exigindo a busca de um sentido”, posto que, para Freud, o estranho “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.

Heitor de Alencar – uma figura vampírica não tanto por sua perversidade de consumo, mas por sua insaciável sexualidade latente – enfrenta a imperiosa pressão dos espaços de liminaridade por ele vivenciados, projetados no próprio cenário da metrópole noturna através da celebração do carnaval, operando como a fantasmagoria moderna que irá refletir as pulsões perversas e os impulsos amorais desta personagem que, como nas histórias de Rodolfo ou Luciano, se fazem perpétuos pelo constante *devoir*: não mais Conde Drácula a caçar, faminto, jovens virgens pelas ruas da brumosa Londres, mas um jovem burguês que, dominado por seu apetite sexual, busca saciá-lo da maneira mais eficaz dentro dos limites impostos pelo sistema, a Cultura que originalmente reprimiu estes mesmos instintos, mas também cria as oportunidades para pervertê-los e saciá-los segundo esta nova diretriz.

Vampirizando suas pulsões perversas pela dor (ou humilhação) alheias, Rodolfo, Luciano e Heitor são os primeiros tipos deste mo(n)struário da perversão urbana na literatura brasileira. Sobressaem, nos contos de *Dentro da noite*, o clima e o estilo típicos da vertigem carioca, que marcou a sociedade *high-life* da *Belle Époque* brasileira

²¹ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318.

com esta faina perversa e insaciável, através dos tipos os mais depravados aos quais a corrente análise se lança com maior profundidade nos tópicos subsequentes.

II.

O vício intoxicante: contos de manias

Emoções, segundo conto da coletânea de *Dentro da noite*, é o primeiro a colocar em cena a ilustre figura do “velho barão Belfort”, elemento simbólico da *flânerie* e do dandismo da *Belle Époque* carioca, do cinismo cavalheiresco e da elegância leviana que irão marcar não apenas os maneirismos, mas o próprio discurso desta singular e perversa personagem, recorrente ao longo de toda a produção literária de João do Rio. Belfort, presente enquanto narrador *perversor* do discurso (e da personagem central da trama), possui a verve e o carisma de se fazer uma figura de importância notável na narrativa de *Emoções*, sua presença libertina e iniciatória influenciando perniciosamente as personagens de Oswaldo e Praxedes, “O Chinês” – este último figurando em um papel de destaque no conto.

Logo ao início do conto se observa a primeira nota de perversidade no discurso do Barão, que revela ao seu interlocutor que, mesmo perdendo a partida de cartas a que jogava com um certo Oswaldo, não poderia deixar de apreciar aquele sujeito singular, “que ainda tem emoções”. O inominado interlocutor então observa que os olhares do Barão “seguiam, frios e argutos, o jogo do bom Oswaldo”, sorrindo “um sorriso mau, entre desconfiado e satisfeito” (RIO, 1978, p. 16). A fala talvez desperte estranhamento justamente por deixar antever algo de inesperado na figura do barão: por apreciar o rival, mesmo face à derrota no jogo, Belfort confessa também apreciar o fato de Oswaldo ainda ter emoções, deixando antever algo de sua própria perversão. E, contudo, o foco desta análise há de ser a personagem de Praxedes, que em breve se fará figurar no conto.

Ao longo da trama de *Emoções*, é notável o papel que Belfort (“esse álgido ser”, “horrrível e macabro”, “mas delicado”) irá interpretar enquanto o aliciador das perversões alheias, alimentando desta maneira as suas próprias pulsões – o gozo das emoções, mas apenas quando são vivenciadas por alheios. O barão revela a seu interlocutor anônimo que “o homem é um animal que gosta” – e caracteriza-se enquanto um *connoisseur* das emoções, particularmente as alheias: não o “bisbilhoteiro das taras do próximo”, mas “gozador das grandes emoções de em torno”. Para o barão, “ver

sentir, forçar as paixões, os delírios, os paroxismos sentimentais dos outros é a mais delicada das observações e a mais fina emoção” (RIO, 1978, pp. 16-17), e estabelece nesta fala a sua função de *voyeur* do prazer alheio e gozador das emoções daí advindas, o que o constitui enquanto “ser horrível e macabro”, por suas próprias palavras, “mas delicado” (Id., p. 17): enquanto um perfeito *flâneur* da cidade moderna e dândi da cultura urbana, Belfort não se entrega às simples perversões da observação de comportamentos impróprios; alimenta-se, antes, de emoções mais refinadas, produzidas em seus objetos pela exploração sucessiva e compulsória dos umbrais por si descobertos, permitindo a perversão dos mais incautos desejos.

Uma vez sugerida esta sua natureza no limiar entre a elegância e o vício, o barão irá narrar a história do prazer conquistado – e o contar esta própria história rende-lhe prazer, posto que aí também possa gozar os efeitos de sua enunciação por intermédio de seus ouvintes, incitando neles as emoções as mais intensas e exóticas o possível. Segundo Benjamin (1989, p. 130), o efeito de torpor advindo deste processo “é cronologicamente especificado, da mesma forma que o sofrimento que ele deve aliviar”. O tempo, desta forma, é sentido a partir da tessitura das fantasmagorias criadas pelo sujeito perverso que as projeta – e o jogo, segundo Belfort, é por excelência “o único instinto de perdição que ainda desencadeia tempestades nos nervos da humanidade” (RIO, 1978, p. 17).

Surge então Praxedes, o Chinês, “última observação” do Barão Belfort: sujeito do tipo distinto, “falava inglês, estava no comércio e vinha de Xangai, com um carregamento de poteries e bronzes por contrabando, para vender”, além de ser “imberbe, ativo, paciente” (Id., p. 17) conquistando assim as atenções do perverso Belfort. Era também homem de família, posto “saía pela manhã, trabalhava, voltava para o jantar, e não se largava mais de junto da Clô” – esta última sua fiel esposa, Clotilde. E prossegue: “Não tinha um vício, nunca tivera um vício, era um chinês espantoso, sem dragões e sem vícios!”. Quando o barão percebe tratar-se de um sujeito “legislativamente moral” (Id., p. 18), observa-se o início de seu estudo de caso a partir de Praxedes, frente à sociedade burguesa e bovarista da cidade carioca em plena *Belle Époque*.

O vício de Praxedes, a válvula que se abrirá torrencialmente à passagem de suas perversões retraídas pela cultura burguesa, dominante e castradora, será antevisto em casa do Barão, durante um jantar no qual os homens jogavam e Clotilde cantava, “com a voz triste, a ária do suicídio da detestável *Gioconda*”, em curioso adiantamento ao

desfecho da trama. Belfort descreve que Praxedes, ao tomar das cartas, “olhou-as indiferente, mas as minhas palavras ouvia-as desvanecedoramente. Jogamos a primeira partida. Os seus olhos começaram a luzir. Jogamos outra” (RIO, 1978, p. 18) – e aqui a virtuosidade da perversão rebenta em cheio, “a paixão voraz, que corrói, escorcha, rebenta” (Id., 19), para usar das palavras do próprio Belfort. Em se tratando dos jogos de azar, grande linha de força que irá orientar o discurso narrativo do conto – e a perversão que figura expressivamente em *Emoções* – Anatole France (apud BENJAMIN, 1989, p. 249) afirma o seguinte:

Ainda se o jogo desse apenas infinitas esperanças, se não mostrasse mais que o sorriso de seus olhos verdes, talvez não o amássemos tão ardorosamente. Mas ele tem unhas de diamante, é terrível; concede, quando lhe apraz, a miséria e a vergonha; é por isso que o adoramos. A atração do perigo é subjacente a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer mesclado ao medo embriaga. E que há de mais terrível que o jogo? Ele dá e tira, suas razões não são absolutamente as nossas razões. Ele é mudo, cego e surdo. Pode tudo. É um deus.

E, segundo as assertivas do próprio Benjamin, este tipo de sujeito (em cuja categoria encontra-se, agora, a personagem de Praxedes) seria representativo de um mecanismo de perversão buscado pelos jogadores em geral, burgueses que, uma vez inseridos no universo dos jogos de azar, comportam-se “de tal forma que, mesmo em sua esfera pessoal, não importando quão apaixonados eles possam ser, não podem atuar senão automaticamente” (Id., p. 128). Diz-se aqui da ludomania, o conhecido vício pelo jogo, que mesmeriza e seduz suas vítimas a despeito das consequências negativas que daí possam advir, ou mesmo do desejo de interromper a partida. Compulsão de natureza obsessiva, segundo algumas classificações, a ludomania é um mecanismo perverso em que a fruição do prazer sexual é substituída pelo antegoço de um prazer incerto, que pode tanto maximizar o efeito do gozo (quando alcançado) quanto potencializar o efeito de sua interdição (quando imposta).

Voltando à trama de *Emoções*, há que se testemunhar o inabalável poder de sedução e aliciação de Belfort, que em uma única noite encontra o ponto de impacto mais volúvel na constituição psicológica de seu objeto, o Praxedes, e o introduz na perversão que o irá condenar à maior das fatalidades. O Barão revela que, segundo sua própria percepção perversa, o processo da paixão pelo jogo encontra-se no fato de que este independe do passado: diferentemente do sistema capital manifesto e validado pela burguesia, a mesa de jogo não se vale de qualquer conquista de ordem material, méritos

ou posições que o sejam – e aqui a principal distinção entre ambos os sistemas capitalistas. Trata-se, segundo o Barão, de um evento que “quando empolga, domina e envolve o homem, é o mais belo vício da vida”, “enlouquecedor espetáculo de uma catástrofe sempre iminente, de um abismo em vertigem”, e confessa ao seu interlocutor que “o chinês era patético”: “dedos trêmulos, assoando-se de vez em quando, os olhos embaciados, quase vítreos”, descreve a maneira pela qual Praxedes “rouquejava num estertor silvante que parecia agarrar-se desesperadamente à bola”, e enquanto esta corria lápida pela roleta, “alma do pobre esfacelava-se na corrida, esforçando-se, puxando-a para o número desejado, num esforço que o tomava roxo...” (RIO, 1978, p. 19).

Desta forma, para dar continuidade ao seu pequeno experimento, Belfort deixa-se estar ao lado de Praxedes, “só para não perder algumas horas o interesse desse espetáculo”. O barão revela que o Chinês não abandonava a mesa de jogo, deixando-se dominar pela permissividade daquele espaço, pela encenação social de aceitação e camaradagem, posto que “a gente do clube, vendo-o ganhar, ganhar mesmo uma fortuna, já o tratava de dom Praxedes”, e pelo próprio barão, testemunha de sua fortuna e de sua ruína: “Ao cabo de uma semana, entretanto, a *chance* desandou” (Id., Ibid.).

O barão então informa de um longo interlúdio, após o qual se reencontra com o Praxedes “numa batota da Rua da Ajuda, com o fato enrugado e a gravata de lado”, já totalmente dominado pela paixão do jogo. Pede algum dinheiro, alegando estar “cansado de peruar”, necessitado de sentir e gozar o prazer vertiginoso da mesa, e “arrumar tudo no 00”. E então Belfort, após lhe ceder a quantia suplicada, dá o seu aval da perjura alheia: “Compreendi então a descabida vertigem daquela queda” (Id., p. 20). Algum tempo depois é Clotilde quem se torna objeto da avaliação de Belfort, “uma flor de beleza, com os olhos vermelhos de chorar e as roupas já estragadas”. Após descrever um breve reencontro com a esposa de seu objeto de estudos, Belfort se cala por algum tempo – para então descrever outro reencontro com o Chinês (Id., p. 21-22):

Ao outro dia, porém, Praxedes, com sorrisinhos equívocos na face escaveirada: “Esteve com a Clô, hein? Conservada apesar da desgraça, a minha mulherzinha, pois não...?”. Recuei assombrado. Aquele homem bom, digno no fundo, aquele homem que amava a mulher, para arranjar dinheiro com que satisfazer as cartas e a roleta, mercadejava-a aberta, cínica, despejadamente. – “Que queres tu? Indaguei áspero, tem vergonha, vai, some-te!”.

Aqui observa-se uma curiosa suspensão do comportamento cortês e ponderado do Barão: reagindo com um misto de surpresa e repulsa, não se espanta tanto com a

indecorosa oferta de Praxedes, mas com as possibilidades daí advindas. Teme reconhecer-se próximo de Clotilde, a quem definira anteriormente como uma “interessante rapariga”, e teme sobretudo perder o seu atual objeto de análise – posto que, se por acaso seduzisse a esposa do Chinês, mitigaria (ainda que indiretamente) uma parcela notável dos problemas do casal, o que diminuiria a influência do vício sobre seu objeto – um resultado de todo indesejado a Belfort, certamente.

Uma tão grave alteração de humores no (até então) cordato Praxedes é explicada por sua mania com o jogo, que perverte o seu prazer na experiência sadomasoquista – a que apenas o jogo, a raiz de sua perversão, pode propor, de forma tão elegante e em doses imperiosamente homeopáticas. Para Belfort, é “a alucinação”: o Barão observa, impaciente, o desvelar da história de Praxedes e de seu vício como um espectador num teatro, “como quem espera o final de uma tragédia, porque tinha a certeza do paroxismo daquele vício” (RIO, 1978, p. 22) – o que de fato ocorre com o suicídio brutal e cruento de Praxedes, no mais profundo desespero, rebentando o crânio pelas quinas do cômodo no qual se encontrara com a esposa pela última vez. E Belfort, após ceder alguma atenção à viúva (vitimada por suas próprias artimanhas), busca regalar-se com a visão do defunto, “com a cabeça fendida e os lábios coagulados de sangue roxo”. Mas o que de fato lhe desperta a atenção no cadáver de Praxedes foi o “o olhar vítreo, a mão recurva” – uma pose que, segundo o Barão, deixava-o como a “acompanhar o mal a que o impelira a sua bola de aço”. Praxedes jogou com a própria vida e encontrou-se em severos débitos, ao passo que Belfort vive para se refestelar naquela pequena tragédia e passar a história adiante. Ao final do conto, Belfort confessa abertamente, através de seu diálogo com o desconhecido interlocutor, “mirando-se no alto espelho do vestiário” (RIO, 1978, p. 23), que satisfaz seus prazeres pela perversão do *voyeur*, através das emoções alheias, projetando seu *ego* num intrincado e singular jogo de espelhamento e alteridade.

O Barão diz ainda que Oswaldo (o já pervertido jogador, do início do conto) acabaria como Praxedes, mas de alguma outra forma: “Só os chineses morrem às cabeçadas por sentir de mais!”. A tensão aqui construída revela o profundo clima de miséria e abandono que havia se instaurado sobre o casal Clotilde e Praxedes, culminando no desfecho simbolicamente sugerido pela música tocada por Clotilde naquele distante jantar em que Belfort lançara a semente do vício ao Chinês. Aqui culmina o prazer perverso do barão, pois o tom trágico que traz a história ao seu desfecho é recebido com o gosto febril e o frenesi prazenteiro que Belfort nos revela

sentir, ele próprio eximindo-se de qualquer culpa para com aquele fatal evento ao afirmar que Praxedes “é o único culpado por sua sina” (RIO, 1978, p. 23) – quando o que se percebe claramente aqui sugere um assassinio, ainda que de maneira velada e sutil, cuja condução dá-se magistralmente pela premeditação do próprio Belfort.

O conto se encerra na última observação do narrador anônimo, interlocutor do Barão: “E fomos jantar tranquilamente na sua mesa florida de cravos e anêmonas brancas”, confirmando a leviandade e o clima jocoso que perfaz toda a narração de Belfort da espiral de paixão e loucura pela qual fez singrar Praxedes. Disto entende-se que o sujeito perverso encontra a realização plena de suas pulsões através de uma vivência regrada pelo trauma e pela catástrofe, dominada pelo caos e engendradora da ruína completa, através da permissividade da mesa de jogo.

No conto *Aventura de hotel*, tanto a ambientação quanto a natureza de suas personagens aponta para a casta mais *chic* e *high-life* da sociedade carioca da *Belle Époque*. Toda a trama se desenvolve em um “hotel da rua do Catete”, o que já revela o *status* elevadíssimo tanto do hotel quanto de seus ocupantes, “uma sociedade heteróclita mas toda bem colocada”. O narrador (uma vez mais, uma personagem anônima) pontua alguns dos hóspedes nominalmente, por terem certa participação na “aventura” que se dispôs a narrar (Id., pp. 129-130):

O proprietário orgulhava-se de ter o senador Gomes com as suas sobrecasacas imundas, o ex-vice-presidente da ex-missão do México, a primeira ex-grande atriz de revista, com o seu cachorro, Mme de Santarém, divorciada pela quarta vez em diversas religiões, o barão de Somerino do Instituto Histórico, um negociante tuberculoso chegado das altitudes suíças com o fardo enorme da esposa, o engenheiro Pereira mais a mulher, mais sete filhos, mais a criada, a notável trágica Zulmira Simões em conclusão da sua última peregrinação provincial em companhia do elegante Raimundo de Souza, duas senhoras entre viúvas, solteiras ou estritamente casadas, (...) o deputado Gomensoro (...), o velho ministro do Supremo, Melchior, e seu sobrinho Raul Pontes, rapaz elegante, vivaz, espirituoso, com vinte anos irresistíveis.

Como o próprio narrador afirma, naquele hotel encontravam-se “grandes nomes, gente importante, um complexo armorial de celebridades funcionárias e de titulares empastilhados”, e em meio aqueles salões “podia-se ver os representantes de todas as classes sociais desde a diplomacia até o trololó”. Vale ressaltar, as mais recentes aquisições do inominado hotel foram justamente o ministro Melchior e seu jovem sobrinho Raul, este último rapidamente caindo nas graças dos hóspedes veteranos, pois

ao cumprimentar o deputado Gomensoro, “o Dr. Raul Pontes ria a bom rir” enquanto o velho deputado surpreendia-se com o aparente sumiço de seu relógio, que na opinião dos demais “evaporara-se de certo”. A partir deste ponto, o narrador começa a explorar os detalhes mais melindrantes da aventura, pois alega que, no dia seguinte ao episódio do relógio desaparecido, dera pelo sumiço de um seu “alfinete de turmalina azul com brilhantes do Cabo, linda joia e lindo presente”. O que decide fazer, porém, é manter sigilo: ao invés de “descer, prevenir o gerente”, decide por uma postura mais prudente, de silêncio e espera, pois atesta que “uma queixa sem provas contra o criado acirra a má vontade. Menos talvez que as queixas com provas, mas sempre o bastante para sermos mal servidos” (RIO, 1978, p. 130).

E então, após um breve interlúdio (“três ou quatro dias de espera”), encontra-se com o senador Gomes no saguão do hotel – não sem antes pontuar tratar-se de uma figura “que só tinha livros e roupas velhas no seu aposento” –, que lhe pergunta a respeito do alfinete desaparecido. O personagem então confessa que, além da sua prudência, trata-se também de uma figura inteligente: “Por que diabo”, pergunta-se, “naquele distinto hotel, o senador indagava de um alfinete desaparecido? Tê-lo-ia apanhado por farsa?” (Id., p. 131).

Antes, porém, de levar mais a fundo sua pequena investigação, o personagem vê seu interlocutor engajar-se em um duelo verbal com a Sra. Zulmira Simões, e “em tão elevada esfera da dramaturgia espanhola”, ele afirma, “Gomes não respondeu à minha pergunta”. No dia seguinte, toma consciência do sumiço também de seu porta-níquel de prata, e passa a defender a existência de um gatuno no hotel – “porque era o gatuno, não havia dúvida” – não roubara objetos mais valiosos de seu quarto, “certo para mostrar que aquilo era seu, que aquilo estava ali porque ele voltaria”. Novamente, a possibilidade de um alerta é desconsiderada, por se tratar de um “hotel tão distinto”, e aquele propósito “pouco correto” de emitir um alarme apenas “estabeleceria o desequilíbrio na confiança geral” (Id., p. 132).

Uma vez mais, no dia seguinte – desta vez durante um *tête-à-tête* com Zulmira Simões – descobre um novo furto, um dos pertences da própria atriz que “tinha um valor todo estimativo, era um berloque que me dera o Raimundo logo no começo da nossa ligação”, e também o Dr. Pontes dera pelo sumiço de seu porta-níqueis. E, ainda segundo o narrador anônimo (Id., p. 133):

Horas depois felizmente rebentava o escândalo. Pela manhã, Mme de Santarém dera queixa por lhe terem roubado um *face à main* de

madrepérola com incrustações de ouro sob desenhos, dizia ela, de um pintor húngaro. E o gerente pôs fora o criado Antônio, porque a ele faltavam também passadores de guardanapos – dois, três por dia. Antônio saiu protestando, furioso. Falou até de processo por perdas e danos. Era um ladrão cínico. E durante o almoço a conversa generalizou-se. Ninguém escapara. O que acontecera comigo acontecera com de Sousa, com o barão de Somerino, com o negociante tuberculoso, com o ex-vice-presidente da ex-missão do México, com a estrela revisteira, com o Dr. Melchior. Todos tinham sido roubados e confessavam por desabafar. Havia até mesmo recordações.

A série de furtos então começa a chocar e impressionar tanto funcionários quanto hóspedes, pelo quê de inacreditável que possuíam – tanto pela perícia do gatuno quanto pelo nível de excelência do hotel (e de seus hóspedes, evidentemente). Credo serem vítimas de “ladrões geniais”, após a expulsão do copeiro os demais hóspedes passam a reconsiderar suas suspeitas, por Antônio aparentar apenas “mais um doente”, um ladrão medíocre – ser ladrão mesmo fosse, e isso não tanto pela sua natureza, mas por seu não pertencimento àquela ordem elevada e privilegiada da burguesia carioca. De qualquer forma, o narrador percebe um reflorescer da confiança dos demais nos serviços do hotel (e uns nos outros) na primeira semana após a expulsão do copeiro, período intercalado, “com grande pasmo”, pelo reaparecimento do *face à main* de Mme de Santarém e do berloque de Zulmira Simões.

A única conclusão a qual os hospedes se aventuram a chegar no momento, contudo, é verbalizada pelo negociante tuberculoso, de que aquela história nada mais era do que “uma aventura”, “um caso de diabolismo”. Uma vez mais o narrador repara no comportamento dissonante do Senador Gomes, visivelmente enfasiado com aquilo – não tanto com os furtos, mas com a reação como que dramatizada dos demais hóspedes. A isso o anônimo narrador acrescenta sua crença de que o gatuno, ainda em liberdade, “existia, anunciava a sua presença, estava ali, ao nosso lado. Audácia? Loucura? Estupidez?” (RIO 1978, p. 134). No dia seguinte, uma nova série de objetos furtados aos hóspedes, desta vez “um colar de ouro com pedras finas da atriz Simões” e “os brincos da mulher do tuberculoso”. Como seria de se esperar, a atmosfera passa da desconfiança à paranoia (Id., p. 135):

Os hóspedes trancavam o quarto e saíam levando os valores no bolso, mesmo para almoçar. A limpeza era feita na presença dos respectivos locatários. Já ninguém se falava direito, já ninguém conversava. Havia entre nós um ladrão. Um ladrão! O medo prendia as senhoras aos quartos. Ninguém saía sem necessidade urgente, com receio de ser

apontado pelo menos um segundo, como o fora o Antônio. Éramos os forçados daqueles crimes; tínhamos que chegar à tragédia. O gerente, lívido, armava uma polícia interna ferocíssima; os criados serviam, coitados! com uma humildade dolorosa, temendo a suspeita, o ex-vice-presidente da ex-missão do México teimava em escrever ao chefe de polícia, em varejar os quartos.

Uma vez mais a polícia é considerada, e uma vez mais sua intervenção é descartada, pois tratava-se certamente de “outra tolice”, haja vista ali estar alojada “gente respeitável” (RIO, 1978, p. 135). E, contudo, nenhuma das contramedidas deu o efeito esperado, pois o gatuno continua com sua onda de furtos, deixando apenas duas alternativas: ou deixar o hotel – opção difícil, haja vista a aura de poder e elitismo que um local como aquele conferiria aos seus hóspedes – ou ainda apelar aos policiais, o que curiosamente todos evitaram até o momento, possivelmente pela associação da presença dos oficiais da lei à “diminuição” daquele distinto hotel e de seus ocupantes, maculando a imagem de equilíbrio e perfeição tão ao gosto daquela burguesia elitizada da *Belle Époque* carioca. Nota-se, neste conto, a reação quase alérgica que estes praticantes do esnobismo *high-life* têm à polícia e demais representantes da Lei, justamente por deixar transparecer os vícios mais abjetos aos quais alguns de seus representantes se dão ao luxo de cometer. Nota-se aqui, uma vez mais, que a depravação dos costumes é a marca registrada daqueles que se propuseram a elitizar e alavancar os padrões culturais do espaço urbano.

Dando sequência aos eventos do conto, o narrador apresenta uma descoberta acidental a respeito do jovem Raul Pontes que, tendo entrado no quarto da Mme de Santarém – supostamente para “as delícias de um *après-midi* amoroso com a honestíssima senhora” – deixa o cômodo instantes depois, com o andar apressado. Naquele mesmo dia a “gentil senhora” alardeia para os demais o desaparecimento de um seu broche de rubis, o que reacende as suspeitas contra o jovem Raul, que à ocasião “tinha o mesmo pasmo dos outros, o mesmo ar, o mesmo olhar”. “As provas”, sentencia o narrador, “eram contra ele, absolutamente contra” – mas devia evitar-se um escândalo público caso realmente fosse amante da recente vítima, pois “afinal era um homem que devia respeitar a família e o tio!” (Id., p. 136).

Prestes a tornar público o seu conhecimento do caso, vê-se uma vez mais interrompido – agora pelos “os dois olhos do senador Gomes, enquanto este, balançando a cabeça, balançando a faca entre os dedos, parecia por todos os modos pedir-me para não dizer nada. Gomes sabia!” Mediante esta nova revelação em seu

pequenino *roman policier*, uma vez mais o narrador contém seu impulso de confessar o crime alheio, com o salvo-conduto de que naquele momento “entravam a Pepita, mais o seu cachorro”, visivelmente abalados devido ao “desaparecimento de um anel marquise, admirável, segundo a opinião da estrela” (RIO, 1978, p. 137).

A situação chega a tal ponto que todos os hóspedes, desabafando suas mágoas e receios a partir da fala inflamada do engenheiro Pereira, seguido por algumas curtas e eficientes considerações do próprio Pontes – o que faz o narrador admirá-lo, ou por se tratar de um criminoso engenhoso ou um genuíno ingênuo –, leva à decisão geral de solucionar o problema através de uma vistoria conjunta dos quartos, a fim de revelar a identidade do misterioso e inconveniente gatuno. E, contudo, tão logo decidam por esta resolução, o senador Gomes levanta-se habilmente de seu lugar e deixa o recinto sem despertar as atenções alheias – que não as do próprio narrador que, erguendo-se com semelhante rapidez, alcança-o no corredor do hotel. Estando ali os dois, sozinhos, encontra certa liberdade para confiar-lhe as suspeitas (Id., pp. 138-139):

- O gatuno é ele. Vi-o entrar no quarto da Santarém...
 - Não é.
 - Então quem é?
 - Não sei.
 - É impossível negar mais tempo. Ou o senhor diz-me ou eu explico tudo em público. Só o muito respeito...
- Gomes teve um gesto alucinado, junto à escada que dava para os aposentos superiores.
- Nada de palavras inúteis. Jura segredo?
 - É um crime.
 - Jura?
 - Juro.
 - Pois salvemos uma pobre mulher, salvemos uma desvairada, meu amigo, salvemo-la! Não, pergunte por quê. Amo-a como pai, como amante, como quiser.

O desconfiável senador Gomes então revela a real natureza daquele surto de pequenos e detestáveis furtos – uma mulher, a quem o senador é incapaz de revelar em seus crimes pela natureza dos sentimentos que sente por ela. “Vou mandá-la embora e ao mesmo tempo tremo de vê-la no cárcere”, ele diz, além de acusar sua loucura e o disparate do jovem Raul. Pede então ajuda ao narrador anônimo, dando-lhe garantias de restituir os itens subtraídos a seus respectivos donos, como ele mesmo já o tem feito, e rapidamente sugere buscarem um esconderijo ao notarem uma misteriosa figura que “descia a escada sutilmente”. Ainda escondidos, o senador confia ao narrador um

pequeno embrulho – supostamente com alguns dos itens furtados – e garante ao seu interlocutor restituir o restante no dia seguinte, pelo correio.

O desfecho do conto principia-se com a tensão do senador desamparado, a cujo comportamento o narrador reconhece que “era atroz, era trágico, era ridículo ver aquele homem ilustre e honesto a guardar os roubos de uma cleptomaníaca satânica e era estúpido o que eu fazia! Mas irresistível” (RIO, 1978, pp. 139-140). Em seguida, a faina justiceira dos hóspedes, que começam sua improvisada investigação criminal, e afinal o mistério da figura que descia as escadas, “gatuna inteligente” detentora de “uma ousadia, de um plano, de uma afoiteza, de um egoísmo diabolicamente esplêndidos”. Sem poder resistir, o narrador espicha-se para fora de seu esconderijo improvisado e, curioso por saber quem era “aquela de que me fazia cúmplice, aquela que misteriosamente, impalpavelmente, durante um mês, trouxera ao hotel atmosfera de dúvida, de crime, de infâmia” – e, “contendo um grito de pasmo”, descobre tratar-se de ninguém menos que a “sorridente e calma” Madame de Santarém (Id., p. 140).

O vício cleptomaníaco da personagem-chave do conto não é difícil de fazer reconhecer, mas como explicar a perversão de seu comportamento? Além do prazer perverso sentido pelo cleptomaníaco instantes antes e durante seus ataques, há de se notar um padrão na natureza dos itens furtados: um relógio, um alfinete de gravatas, alguns porta-níqueis, um colar de ouro, um par de brincos, um broche de rubis, um anel marquise, além de um berloque e um espelho – estes últimos restituídos aos seus donos por direito.

É notável que o único item restituído (possivelmente pelo senador Gomes) à personagem culpada trata-se de um pequeno espelho de mão, no qual as implicações simbólicas da trama do conto poderiam até mesmo justificar uma antecipação sutil de seu desenlace. E, contudo, *Aventura de hotel* deixa muito a desejar como um conto pertencente à tradição decadente dos “crimes caseiros”, pela sua simplicidade no detalhamento das engrenagens chave de tal história e superficialidade no trato tanto com o espaço quanto com as personagens. E, contudo, o seu valor como um *testimonial* da natureza perversa e fetichista do sujeito burguês na modernidade carioca, haja vista todos os pertences roubados serem de valor mais sentimental ou acessório que monetário a seus respectivos donos, e todos eles representam alguma peça do vestuário que represente o *status* social e aquisitivo daquele que o possui.

A perversão aqui, por fim, trata-se da fixação nos *objetos* detentores de certo poder simbólico desta sociedade teatral, altamente iconoclástica e fetichista, e a

necessidade quase visceral que certa mulher – de passado e moral duvidosos, vale ressaltar, se as afirmações do narrador forem dignas de crédito – sentiria em subtrair certos pertences de seus devidos donos, tomando-os para si própria, e tendo a malícia necessária para forjar o furto dos próprios objetos pessoais, a fim de afastar quaisquer suspeitas. Como forma de fruir a sensação de poder e o prazer daí advindo, a cleptomania em *Aventura de hotel* serve para que a personagem de Mme de Santarém mostre-se superior às demais, não só por sua argúcia no crime, mas por *possuir* a fonte perversa de poder dos seus pares, dominando-os assim de através de um ato monstruosamente simples e perverso.

III.

Estigmas da modernidade: contos de estranhamento

No que diz respeito ao estranhamento freudiano e aos traços grotescos presentes em *Dentro da noite*, três contos se sobressaem aos demais: *O fim de Arsênio Godard*; *Sensação do passado*; e *A peste*. Pode-se notar aqui a presença daquele tipo de assustador, marcado por traços de angústia e do horror pessoal, desperto a partir de algum elemento familiar ressignificado paradoxalmente àquilo que é estranho sem o deixar de ser familiar ao sujeito, daí surtindo as respostas emocionais de inquietante desafeição. Esta relação, compreende-se, será nestes contos de *Dentro da noite* engendrada a partir dos traços grotescos²² reconhecíveis ao longo dos contos, que operam enquanto agenciadores de um fator de estranhamento antagonizando o ideal da Cultura vigente na *Belle Époque* carioca.

Esta estrutura narrativa, cuja verve se encontra na emoção desperta por seu narrador em seus interlocutores, tanto dentro do próprio conto (as demais personagens) quanto fora dele (os leitores do texto literário), permite a defesa de uma “estética do estranhamento” na produção literária de João do Rio, com atenção especial aos três contos supracitados. *A priori*, é necessário esclarecer que esta estrutura será pontuada como aquela caracterizada por uma estética da *sensação*, ou seja, por uma estética que, ao deslocar os parâmetros da realidade, cria uma atmosfera inusitada, mas não de todo desconhecida, gerando uma intensa relação entre repulsa e atração. Essa manifestação

²² “Grotesco (...) é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo”. KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

no discurso literário do *unheimlich* freudiano advém do entrelaçamento entre a realidade latente e a realidade manifesta nos contos aqui abordados, sendo que as sensações suscitadas por eles emergem de um simbolismo intrínseco à estética decadentista, capaz de delinear a aura do Belo/Horrível como motor propulsor do processo perceptivo.

Para tanto, há que se compreender o grotesco enquanto agente de apagamento de barreiras (até então) solidamente estabelecidas entre duas recepções diferentes e antagônicas de um mesmo discurso, diferentes pelo nível de confiabilidade nesta ou naquela interpretação dos fatos – ou seja, entre o Real e o Não-Real. O grotesco também se constitui a partir de símbolos referente ao mistério, ao desconhecimento, enfim à *noite* enquanto signo do que é lúgubre e angustiante, por escapar à compreensão do sujeito com o qual interage e por perturbá-lo com a suspensão das leis e códigos que, até então, sustentavam solidamente a sua recepção à realidade propriamente dita. .

Segundo Wolfgang Kayser, teórico alemão de literatura que manteve grande parte de sua produção crítica durante a primeira metade do século XX, é possível consolidar a palavra “grotesco” a partir de dois planos significantes: um primeiro “para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos”; e um segundo “para designar o ‘teor’ de estórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro” (KAYSER, 1986, p. 76). Desta forma, cria-se um vínculo entre o mundo, dito “real”, e o domínio do fantástico que a ele irá se vincular, fenômeno tido em si já como grotesco, posto que deforme os elementos nativos deste plano “real”.

Pode-se, então, afirmar que o grotesco enquanto elemento temático de uma obra de arte não se constitui apenas a partir da “destruição da ordem moral do universo”, ou mesmo do amálgama de domínios que, isoladamente, pouco ou nada possuem em comum. Trata-se, sobretudo, da derrocada de forças que sustentam e orientam o mundo em si, sem desviar o leitor destas obras de um senso de absurdo que o incomode justamente a partir de sua falta de sentido (Id., p. 160). Desta forma, ainda segundo o raciocínio de Kayser, o grotesco vem colocar em xeque a estabilidade das forças apolíneas e científicas que permearam a Cultura burguesa da segunda metade do século XIX, através da união de elementos dissidentes e paradoxais *per se* em um discurso violador da lógica clássica e esteticista, subvertendo assim a própria ideia de castidade do corpo físico, cujos interstícios se encontram trespassados por plasmações que, a partir desta síntese, expõem enfaticamente o que, até então, deveria ter permanecido em ocultamento absoluto.

Já em se tratando de *O fim de Arsênio Godard*, o foco de análise difere dos contos anteriores, que tergiversam sobre a perversão de uma única personagem: aqui, trata-se de toda uma situação em que a personagem central à trama, o Sr. Arsênio Godard, se encontra. O conto – que, segundo pequena nota após o seu título, foi retirado “do diário íntimo de um revoltoso” – ocorre durante a Revolta da Armada, promovida por unidades rebeldes da Marinha do Brasil, cujo palco central foi a Baía de Guanabara, contra as forças de Floriano Peixoto (referido no conto como “o marechal”). Uma vez mais, é um narrador anônimo quem toma às rédeas do discurso, e começa por revelar seu envolvimento em uma espécie de perseguição, juntamente com outros dos marinheiros revoltosos, aos agentes de Floriano. E confessa (RIO, 1978, p. 43):

Os nossos nervos, excedidos já por aqueles três meses de enjaulamento na baía, sob o canhoneio das fortalezas e as necessidades mais duras, começavam a dar aos pequenos fatos uma importância capital, uma importância desproporcional. Assim, ao recebermos a denuncia amiga de que um ou mais homens conseguiram a nado levar instruções aos legalistas, a explosão da nossa cólera foi tal que, vendo-a, ninguém deixaria de julgar as instruções causa única do nosso enervante estado.

Vê-se, aqui, até que ponto a circunstância traumática do conflito armado e do isolamento em um navio haviam afetado os marinheiros combatentes. Uma dieta miserável (“Havia oito dias mastigáramos a meia ração de feijão preto sem toucinho”), o peso do dever exigido para com a nação (“O patriotismo, a indignação pelos descabros do governo”) – tudo, enfim, cooperava para o estado desesperador daqueles homens, cujo único anseio naquela altura era “deixar a baía, era acabar com aquilo, era tirar dos ombros aquela mão de ferro das situações insolúveis em que só complicavam as traições dos ingleses, as intimativas americanas e a falência das nossas vitórias”. Com toda esta carga de estresse e frustração, a válvula de escape oportunamente manifesta foi a possibilidade de captura do grupo traidor, “como se fosse ele a causa do ror de desastres havidos”. Após uma breve discussão com o médico de bordo sobre a punição a ser impingida, surge a figura do comandante, “cavalheiro elegante e fino”, que segreda aos seus homens a possibilidade de tratar-se de um estrangeiro – e, sendo este realmente o caso, não seria “mira de um tiro ao alvo geral”, executado como traidor, mas sofreria um fim mais digno de sua infâmia (Id., p. 44).

Somando-se ao fato de se tratar de um ato de traição para com os revoltosos, as ações deste misterioso sujeito teriam um peso muito maior naquele meio por tratar-se de

um estrangeiro, adicionando-se então a postura xenófoba dos marinheiros aos demais agentes causadores de um estado psicopatológico muito peculiar e potencialmente perigoso. O narrador promete que “o miserável veria com quem se metera!”, e reconhece que “no olhar de cada um de nós havia a expectativa e no riso dos outros, como talvez no nosso, um repuxamento de lábios queria sorrir e mostrava os dentes como um esgar de fera”. E, depois de uma longa espera, “todos nós corremos numa ânsia má, numa ânsia de vingança, ávidos de ver em primeiro lugar o torpe, o infame, que toda noite passava por nós arriscando a vida para complicar e perder a nossa vida”, o navio de linha agora dominado por um “surdo rumor de cólera”. Assim foi recebido o traidor, “amarrado, manietado, como que dobrado em dois, um corpo nu, membrudo e forte”, de “uma cara comum, de bigode castanho e olhos turvos” (RIO, 1978, p. 45).

Tratava-se, afinal, de um único sujeito – um francês – que contrabandeava cartas entre os agentes de Floriano a fim de pôr em risco as ações dos marinheiros revoltosos. Após uma breve discussão entre o francês e seus captores, o comandante ordena leva-lo à sala de armas, a esperar sua sentença. Quando indagado sobre qual punição optou, ele responde placidamente que, já tendo pensado no castigo apropriado, irá revelá-lo ao prisioneiro apenas na manhã seguinte, pois “é preciso fazê-lo passar a noite fazendo palpites” – pois, explica, à sua tripulação, a vantagem em tal tratamento está em ser “interessante passar a noite imaginando várias desgraças irremediáveis, que todas elas são perfeitamente possíveis e hão de se dar algumas horas depois...”. Os demais se recolhem, perguntando-se “que castigo imaginaria aquele homem refinado e distinto?”, e “como estaria o outro, nu, na madrugada álgida lá em cima?” (Id., p. 46). Obtendo a confirmação de que o prisioneiro dormia, os marinheiros passam uma noite insone à cata de alguma ideia da natureza do castigo que o francês sofreria.

Nesta cena, percebe-se que, ao contrário do que se esperaria, o comandante não está disposto a conter a crueldade latente em seus homens – pelo contrário, ele a alimenta, por também demonstrar o desejo de canalizar o seu sadismo (amplificado, possivelmente, naquele contexto de revolução) na figura de seu prisioneiro, fruindo de um prazer perverso com a possibilidade de fazê-lo sofrer. O comandante, desta forma, constitui-se no elemento mais potencialmente perigoso ao prisioneiro, pois mesmo afligido pelos males do confinamento no navio, ele – sempre caracterizado em sua elegância, refinamento e distinção – detém uma racionalidade perversa para encontrar a forma mais sofrível de punir seu prisioneiro, sem, contudo tirar-lhe a vida e, com isso, eliminar o objeto de sua fruição.

Retomando a trama do conto, na manhã seguinte os marinheiros se encontram com seu prisioneiro – cujo nome, agora o sabem, é Arsênio Godard – e com seu comandante, cuja chegada é sucedida por “um arrepio geral, um arrepio de medo”. Afinal é-lhes revelada qual a punição que o prisioneiro irá sofrer: antes de dispensá-lo, o comandante afirma que receberá roupas, um beliche próprio, refeições em companhia da tripulação, e – talvez o único ponto negativo – uma escolta constante e alerta, para que não tentasse fugir. Atônitos, os marinheiros são então agraciados com a seguinte ordem do comandante, delegada pelo tenente de bordo: “O Sr. comandante proíbe que se converse ou se responda ao preso”, e haveria por força considerar “uma deslealdade à causa e à sua pessoa” trocar qualquer palavra que fosse com o prisioneiro, “até segunda ordem”. O narrador então compreende o verdadeiro castigo com o qual Arsênio será penalizado, “o suplício do silêncio”, e segundo ele próprio alguns dos marinheiros (“eram os ingênuos”) acharam a punição estranhamente branda. Já os demais “sorriram, imaginando as resultantes daquele *sport*, a perseguição do silêncio ao pobre sujeito”, e perguntavam-se da maneira pela qual o prisioneiro se vingaria (RIO, 1978, p. 48).

Aqui se principia o perverso e delongado suplício de Arsênio, que à primeira refeição com seus captores, busca de todos os meios agradecer-lhes as condições (supostamente) amigáveis de seu aprisionamento, e quando é ignorado por completo pelo comandante o narrador anônimo confessa que aquele teatro “era cômico, se não fosse atroz”, e questiona a capacidade de Arsênio resistir àquela constante “humilhação sem palavras”. O primeiro dia da tortura haveria de ser, por força, o mais brando, devido à incompreensão de Arsênio da real dimensão de sua sentença: passa-o “passeando no convés”, buscando travar algum diálogo qualquer com seus captores, mesmo durante “o clássico bombardeio de terra para os navios, dos navios para a terra”. Sem conseguir trocar uma palavra sequer com os marinheiros, Arsênio oferece-lhes os seus serviços, ingenuamente creditando o silêncio ao ressentimento da tripulação, e afirma que “não sou adversário, sou um ganhador, que, como os *condottieri*²³, mercadeja o seu valor”, e se considerava à disposição do comandante e de sua tripulação (Id., p. 49).

Na manhã seguinte, Arsênio parece compreender melhor a sua sina, pois se mostra à companhia durante a primeira refeição com uma feição sombria, e uma vez mais oferece seus serviços e seus conhecimentos à causa daqueles homens. Ignorado

²³ Mercenários armados com o comando de uma milícia, sobre a qual tinha comando ilimitado, capazes de estabelecer contratos com aqueles Estados que se interessassem pela contratação de seus serviços.

por completo, o narrador considera que Arsênio, “tipo voluntarioso”, já realizava um esforço hercúleo para “conter a cólera, para não desesperar diante daquela horrível situação que o fazia viver no navio como se estivesse só”, e talvez tinha ainda esperanças de se mostrar mais resistente que a perversidade dos marinheiros, a manter aquela penitência segundo ordens de seu comandante. Com o passar dos dias, porém, vê-se a derrocada de Arsênio durante aquela tortura, que começa a questionar o próprio valor de sua individualidade na busca de uma explicação para aquele comportamento de seus captores, considerando-se “um idiota, um animal, um leproso”, perguntando-se “Que sou eu?”, e afirmando ser tão infame quanto o castigo que sofria os próprios algozes que o aplicavam.

Começava, a partir dali, “a luta mais curiosa e mais atroz, o *sport* mais doloroso e mais inquietante que jamais viramos, entre a palavra e o silêncio”. A tripulação, “com o instinto animal de vencer, não respondia só para obedecer ao comandante, não respondia porque responder seria a vitória do pobre diabo”, considerando-se “um componente daquela máquina de separação, (...) o pneumático da vontade, a rarefação do homem, porque a palavra é a vida, e falar, trocar palavras é sentir-se viver”. Arsênio estava sendo encastelado pela amurada de silêncio erigida por seus captores, “aquele muro de mudez que as suas palavras não podiam, não conseguiriam quebrar”. Após dois dias de selvagem resistência, Godard aparece no refeitório, “feroz e sombrio como um jaguar”, conseguindo reduzir suas tentativas de comunicar-se apenas a agradecimentos e cumprimentos matinais. Começa a se transformar em uma criatura irascível, pois carecia de “sentir que não estava morto” (RIO, 1978, p. 51), pondo-se a elaborar ardis para ludibriar seus captores e força-los ao diálogo.

Desde disfarçar a voz e chamar os marinheiros pelo nome, a pedir fósforos para cigarros e entrar de súbito nas conversas alheias – nada, porém, dava resultado, pois a vontade dos captores era de ferro: “Nós estávamos, porém, numa situação por demais irritante, com os tiroteios, a falta de víveres e a certeza de um fim próximo, para consentir em perder”. O arrastar dos dias apenas fazia endurecer a frustração do prisioneiro e a perversidade dos captores, e desta forma seguia aquele jogo abominável entre as partes, “diabólico *sport* de um homem contra trezentos, querendo falar, querendo viver, querendo rebentar o sudário de silêncio com que o enterravam moralmente, sem o conseguir” (Id., p. 52). Arsênio se rebaixa mais ainda, e passa a forçar a comunicação com seus captores confessando intrigas e ameaças de motim, mas

também nisso fracassou – os marinheiros agora o consideram como um objeto, sem vontade ou desejo.

A decadência do prisioneiro então se torna visível: “as pálpebras arroxadas, o semblante lívido, o olhar apuado pela preocupação constante, o gesto vago”. Tanto que, mesmo em meio à troca de tiros e aos corpos agonizantes do navio, ele não resiste mais e suplica que seja atendido em sua existência: “Fale-me! Fale-me! Pela sua honra, pela sua farda! Diga sim! diga não! Diga qualquer coisa!”. Passa a humilhar-se, a chorar compulsivamente, buscando desesperadamente o termo daquela sua sina – mas, nas palavras do narrador, “o bandido era o inimigo, e cada vez que uma bala trazia o desastre, a cólera aumentava contra a sua figura lívida de traidor desesperado” (RIO, 1978, p. 53). O comandante, a esta altura, reafirma suas ordens, o que causa uma nova transformação em Arsênio, que transita agora do estado lastimável e humilhante para novamente uma postura furibunda, desta vez muito mais violenta que a anterior. E, contudo, nada seria capaz de remediar aquele suplício (Id., p. 54):

Mas a cólera, como as lágrimas, batia de encontro ao ilimitado e asfixiante silêncio. Não o ouvíamos, não o sentíamos. (...) Tudo anunciava o fim da nossa aventura, e cada vez mais o nosso ódio se acentuava contra aquele objeto solto a bordo, o mercenário, o traidor. Os acontecimentos, os desastres desenrolaram-se com o cortejo de mortes, de humilhações, e diante de nós, com as ideias empaladas num silêncio desesperador, o animal sofria a nossa vingança por todos a quem nos era impossível estraçalhar, matar, vencer.

A esta altura, alguns dos marinheiros começam a considerar o fim de seu suplício, não por piedade, mas por tratar-se de mais um com quem dividir os parcos mantimentos da campanha. E, contudo, o comandante responde apenas que “é preciso que ele pague a dedicação aos outros”, pois acaso houvesse se resignado à sentença “há muito estaria morto”, contudo tendo escolhido resistir com fúria ao castigo “havemos de o trancar cada vez mais no castigo”, pois o desespero crescente de Arsênio é notável aos seus captores – e isto, perversamente, lhes apraz (Id., Ibid.)

A decadência física e mental de Arsênio prossegue, “a barba crescida, o cabelo pelas orelhas, falava alto para se ensurdecer, para enganar os ouvidos, para iludir aos próprios sentidos”, “mudando de voz, imitando vozes de mulheres, vozes de bichos”. Os mais ingênuos acreditavam que, afinal, a loucura houvesse consumido seu odiado prisioneiro, ao passo que Arsênio começa a menosprezá-los, alegando ter remediado seu suplício “ouvindo outras vozes responderem às minhas perguntas”. Ao alvorecer do

sexagésimo nono dia de sua tortura, Arsênio parece afinal ter-se resignado: “foi à mesa silencioso e sério, pediu um cigarro, passeou pelo tombadilho, dormiu direito” (RIO, 1978, p. 55). No dia seguinte, porém, rebenta toda a carga de frustração construída ao longo de setenta dias de suplício, e Arsênio consegue ludibriar um de seus vigias a ponto de roubar-lhe a arma e ameaça-lo de morte caso não trocasse consigo uma palavra que fosse. O narrador confessa então o ponto culminante daquele embate (Id., p. 56):

Uma luta travou-se. O marinheiro era um caboclo enorme. Prendera a mão que apontara o revólver e com a outra arrumara um soco à cara do preso. Mas Godard sentia decuplicadas as forças. Com a mão livre atirou-se ao sabre do marinheiro. O outro desviou. Caíram ambos tropeçando num jarro. Godard parecia um florete; o marinheiro era uma torre. O fragor de luta chegou até nós.

Mesmo com o reforço dos demais marinheiros Arsênio se mantém em sua luta alucinada contra o silêncio, “para mostrar que eu não estou morto, que eu vivo, que eu sou Godard!”. Após arrombarem o cômodo no qual o prisioneiro se trancara, deram com ele “brandindo o sabre, nu, com a cara em sangue, os cabelos empastados” (Id., Ibid.). Tão preocupados estavam em manter o objeto de sua sádica tortura, que mal prestaram atenção ao outro marinheiro, este possivelmente ferido, e atiraram-se em ferrenha perseguição a Godard, “uma caçada infernal a bordo” para evitar que ele se lançasse ao mar e acabasse com aquele jogo perverso. “Era preciso apanhá-lo vivo, vivozinho, inteiro”, confessa o narrador, “para sujeitá-lo ao regime desesperador, de novo, eternamente”.

Acuado, Arsênio reconhece na morte a melhor saída para aquela tortura, e age conforme para obter seu livramento o mais rápido possível – o que vai contra o intento de seus captores, que “mordendo os lábios para não deixar escapar uma praga, uma invectiva”, estavam divididos entre mata-lo ali mesmo e captura-lo para manter o castigo. A indecisão, entretanto, “foi um instante apenas”, pois tendo se lançado primeiro ao sabre que furtara de seu guardião, os marinheiros conseguem então deter Arsênio, que “sentiu-se preso pelas pernas e emborcou, enquanto cem braços estendiam-se, arrancavam-lhe a arma, esmurravam-no, surda, silenciosamente” (Id., p. 57). E, para assombro dos presentes, Godard lança-se sobre a arma de outro marinheiro, desenhando um talho profundo no próprio pescoço.

Vítima de um ferimento fatal causado pelas próprias mãos, o narrador declara o fim de Arsênio Godard, recebido com “um ódio violento, um ódio desesperado fez-nos

ainda segurar o cadáver a ver se vivia”, e a isto se segue o desfecho do conto – no qual o narrador declara que Arsênio, sua vítima, “fugira à sentença”, escapando da tortura purgatorial impingida pelo comandante através de seus subordinados, agora “impotentes para continuar, a aperta-lo infinitamente naquele sudário de silêncio que fora o nosso mais feroz, mais tremendo, mais dilacerante castigo” (RIO, 1978, p. 58).

A perversão em *O fim de Arsênio Godard* encontra-se, por conseguinte, no comportamento de um grupo que, acuado em meio a um conflito armado, lutando pela sobrevivência, encontra em seu prisioneiro de guerra a válvula de escape ideal para todas as suas pulsões que, certamente, há muito não eram devidamente concretizadas. Neste conto em especial, a natureza anônima e representativa do narrador facilita um vínculo empático com a personagem vítima, Arsênio, deixando os seus receptores mais suscetíveis a sentir não só o crescente desespero do prisioneiro francês, como a relutância diabólica de seus captores em deixa-lo escapar do sofrimento impingido – o *estranhamento*, afinal, se dá pela atmosfera sádica dos marinheiros e a constante influência destes sobre seu prisioneiro, recalçando-o em sua própria subjetividade através do “suplício do silêncio”. Desta forma, Arsênio é impedido de ser reconhecido como sujeito por seus captores e, conseqüentemente, perde a própria noção de identidade que todo indivíduo psicologicamente saudável mantém de si, e tamanho é seu desespero que o suicídio se provou, de fato, a única escapatória.

O discurso do narrador anônimo, ecoando o discurso perverso de seu comandante – ocultado por uma aura de cavalheirismo e instrução – intensifica o tom da angústia sofrida por Arsênio, que resiste teimosamente por setenta dias àquele regime desumano imposto por seus captores, liberando-se através da morte e garantindo aos receptores do conto uma curiosa e bem-vinda sensação de alívio. Desta forma, a perversão não apenas é do personagem, mas da própria noção de realidade – por parte de Arsênio, quanto a sua subjetividade frente ao recalque sofrido pelo silêncio; e quanto aos receptores da história (dentre eles os leitores do conto), a suspensão da noção de realidade pela criação de um vínculo empático profundo entre eles próprios e Arsênio, vítima atroz de uma turba desumana e perversa.

Esta suspensão do Real – poder-se-ia dizer esta metamorfose da realidade num domínio grotesco – cria assim um *duplo* do personagem protagonista nos receptores de sua trágica história, nos quais as emoções de Arsênio são reduplicadas. Para Bravo, este duplo “é sintomático da crise da fé do homem moderno que substitui a transcendência pela mercadoria”, e esta experiência ocorre pela “desapropriação de si mesmo” através

do enfrentamento do “inferno pessoal”, explicando assim uma sensação de horror pessoal vivenciada por projetar-se do interior (do sujeito) no exterior, em algum espaço, circunstância ou elemento externo a si próprio, mas que o representa especularmente numa fantasmagoria de seus conflitos internos. “Tudo é pretexto para manter à distância o que está no interior do eu, ou seja, para coisificá-lo num duplo”, prossegue a autora, e afirma que este sujeito fracionado, ressignificado no seu duplo, externo e hostil, “é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu”, esta individualidade soberana “que se expressava no *cogito* dá lugar ao ‘quem fala por mim?’”, encontrando-se aí a brecha do sujeito moderno (BRAVO, 1998, pp. 278-279).

Em um espaço no qual o perigo latente, a instabilidade mental, o medo paranoico e a perversidade sadista imperam, nota-se claramente os traços da “estética do estranhamento” presente na produção literária de João do Rio, através dos traços grotescos agregados em *O fim de Arsênio Godard* por intermédio de uma torção do Real, que subverte a Norma em um novo *status quo* para o sujeito moderno, o torna a perversidade não só em um sinal sintomático da modernidade burguesa como um paradigma a partir do qual toda uma Cultura irá erigir os seus valores e modelos, mas como um traço latente e constituinte do perfil psicológico destes mesmos sujeitos.

Em *A sensação do passado*, o Barão Belfort – este perversíssimo dândi, figura elegantemente retratada em diversos dos escritos de João do Rio – reaparece como enunciador central do conto. Ele e seus ávidos expectadores buscam entender a estranha sensação despertada pelas coisas pretéritas, e o curioso inebriamento daí resultante. Um dos convivas afirma os homens não possuírem tal sensação “do não sentido, do total alheamento que o passado devia dar”, posto que todas as coisas “ficam na memória como coisas presentes que se afastaram” (RIO, 1978, p. 115). O Barão, contudo, afirma que tal sensação é perfeitamente possível: se por um lado desperta o sublime com o legado de um passado distante e ideal, suscitando tanto a Vitória de Samotrácia quanto as pedras de escavações egípcias, posto que “os grandes sentimentos e as grandes emoções são sempre os mesmos”; por outro lado, esta sensação traria um perturbador estranhamento, advindo da experiência do passado próximo, pois “só o que é medíocre, muito medíocre, dá a sensação do passado, mesmo que seja de ontem” (Id., p. 116). Belfort ainda diz do progresso da modernidade e a indiferença do sujeito moderno diante deste fenômeno, posto que “o presente não sente o passado porque o guarda no próprio plasma”, e somente as coisas triviais e medíocres trariam a verdadeira e perturbadora sensação do passado, “do velho quase incompreensível para nós, do velho

antipático, do velho repugnante, do passado integral”. Para isto, afirma Belfort, bastaria apenas o intervalo de dois anos – e inaugura seu discurso com uma (nova) declaração a respeito de seu *modus operandi*: “Eu apalpo as opiniões, o afinamento nervoso dos homens, nas pequenas coisas, nas emoções dos sentidos” (RIO, 1978, p. 117).

Para se tratar mais deste efeito de estranhamento, que irá nortear toda a linha narrativa de *A sensação do passado*, diz-se a respeito daquilo que se faz conhecido, familiar, sem deixar de encontrar-se em uma categoria do assustador, do grotesco – pelo acréscimo de algum elemento perturbador que lhe comprometa a recepção pelo sujeito, tornando-o fonte de mal-estar e desprazer. Para Freud, o elemento estranho parte da reapropriação de algum elemento do passado que se encontre em função do presente, permitindo o retorno de algo que, até então, permanecera recalcado. Este estranhamento então seria um agente da repressão a partir da impossibilidade em se abandonar o desejo, participando assim do processo de perversão das pulsões do sujeito (FREUD, 1976, pp. 285-289). Esta particularidade alienadora do elemento estranho constitui no interdito, o que se busca sem poder revelar-se, a *falta* de algum elemento que atesta justamente para sua *presença* fantasmagórica – e, neste conto, trata-se justamente de uma manifestação cultural corriqueira à época da *Belle Époque* carioca: a música dançante dos saraus familiares.

Dando prosseguimento ao seu discurso, Belfort confessa nunca ter pensado ser “tão simples e tão doloroso” este estranhamento causado pela sensação do passado: “fiquei aniquilado”, admite aos demais presentes. Explica então que, há alguns anos, fora convidado para um sarau familiar, “um baile nas Laranjeiras” que se não chegava a ser “superelegante, absolutamente *fashion*”, os presentes “dançavam ao som de um piano” – o gatilho para o estranhamento que será causado em todos os presentes, “o piano torturador” (RIO, 1978, p. 118). No piano encontrava-se Firmino, um músico “mulato de pastinhas, com os colarinhos altíssimos e o jeito pernóstico de levantar o dedo mínimo onde fuzilava um solitário”, responsável pelo divertimento prazenteiro dos presentes. A respeito desta personagem, Belfort diz à sua plateia tratar-se “de um desses pianistas da moda, peculiares à nossa sociedade, homenzinhos que vivem de escrever, com alguns erros e muitas aclamações, polcas, valsas e outros sons dançantes”, de sucesso recente nos bailes e salões modestos da sociedade carioca, que saracoteava enfaticamente o corpo ao piano, e “acompanhava com os ombros e a cabeça o balanço langoroso dos compassos, de olho aberto, beijo revirado, tal qual um gênio inebriado com a própria revelação” (Id., p. 119).

O Barão permanece inebriado com aquela atuação musical ao longo de toda a noite, cercado por “indivíduos hipnotizados pela sua virtuosidade” e “um rancho de moças, escoltadas por cavalheiros” que cobravam a Firmino uma ou outra melodia ao piano. E Belfort complementa ao dizer que, “ouvindo esse gênero musical”, deixava-se sentir “moço, com vontade de dar à perna, tamborilando nos braços da cadeira, gostando”. E, contudo, “quando o relógio batia uma hora”, o divertimento depara-se com terrível embaraço posto que em a “neuralgia, a terrível neuralgia do Firmino rebentara”, impedindo-o de dar prosseguimento à música e à dança que divertiam a todo o salão – o que despertou antipatias tanto no anfitrião do baile quanto nos seus demais convidados, “e o interesse de gozar a noite aumentava o ódio contra o pianista, como se ele tivesse a neuralgia só para os desgostar” (RIO, 1978, p. 121). É então que um dos convivas presentes encontra a solução para a insatisfação geral, e sugere que se chame certo Prates a que ocupe o lugar ao piano e dê continuidade às festividades da noite. E disserta brevemente a respeito desta súbita personagem (Id., p. 122):

O Prates, há vinte e cinco anos, era o Firmino de hoje. Morreu-lhe a mulher, foi para uma fazenda, não sei. O fato é que, quando voltou, já outros lhe tinham tomado o lugar. O Prates anda por aí furioso contra os rivais, e passa as noites assistindo aos bailes como convidado do sereno. Não perdeu o hábito, coitado! Era a sua atmosfera... De manhã lê os cumprimentos dos jornais e à noite espia os saraus. Original.

Dito e feito: instantes depois, com o tal Prates a tiracolo, torna-o o centro das atenções de todo o salão, oferecendo-lhe o lugar ao piano. Mas o músico veterano, ao preparar-se para sua atuação, já começa a despertar o estranhamento: “Hein? Que era aquilo? Era uma outra escala, uma escala estranha” (Id., p. 123). Segundo Belfort, o fenômeno ocorreria posto que Prates representasse, musicalmente (e, por extensão, culturalmente) aquele passado próximo que tanto perturbava e desconcertava o sujeito moderno, suscitando a angústia naqueles que testemunhassem a sua presença e consequente influência no espaço de permissividade instaurada que era o baile.

A familiaridade inquietante da escala musical levantada por Prates remete àquilo que a modernidade buscou deixar à sombra no espaço urbano, mas faz-se perversamente presente pela atuação paradoxal deste outro músico, simultaneamente familiar e perturbadora. E à medida que tocava, segundo a narrativa de Belfort, um “vago mal estar pareceu, de repente, estreitar a sala”, isto posto que a “sensação do passado enraivece sempre”. E então, “como se fossem recebendo uma longa humilhação”, todos

foram abandonando a dança à qual se entregavam, instantes atrás, com tanta intensidade, ao passo que Belfort manifestasse uma “vontade de rir e ao mesmo tempo de destruir, de quebrar o piano”, e olhava para Prates “como se olha um monstro, um trambolho que é preciso destruir” (RIO, 1978, p. 124). E complementa (Id., p. 125):

Eu nunca vira coisa tão assustadoramente horrenda. Era como se, de súbito, saltasse ao salão uma velha horrível, remexendo molemente as pernas bambas. A mixórdia espocava como um rebate devastador. Os tais sons dançantes eram impossíveis de dançar. Por mais desejos, por mais esforços que fizessem os dançarinos hábeis no *boston* e nas *americanas*, eram incapazes de fazer voltas sem errar, sem se encontrarem, sem desanimar. Dançar com aquela música tornava-se um tormento superior para os mais alegres.

O estranhamento e perturbação dos presentes seguiam, conseqüentemente, em proporção inversa ao prazer do próprio Prates, que “num gozo infinito, corria os dedos, evocando recordações, o Prates d’outrora, que dirigia os salões, o Prates querido, o Prates animado no turbilhão das valsas”. Belfort explica que os presentes, assombrados por aquela manifestação de uma fantasmagoria cultural que se comportasse na medida de um genuíno desrecalque, sentiam “o esmagamento com o dia de ontem, uma impressão de bolor, de umidade, de ridículo...”, enquanto o músico, “de mãos cruzadas no teclado, empinando o *cavaignac*, glorioso, ébrio de satisfação” (Id., p. 125), chegava ao fim de seu desastroso número. Eis como reage ao descobrir os efeitos de sua apresentação (Id., p. 126):

De repente, parou, olhou para todos os lados, sem ver, limpou o suor das fontes, abriu a boca num sorriso alvar. Não havia ninguém. Já muita vez, com certeza, lhe acontecera aquilo, na sua peregrinação melancólica. Prates ergueu-se pálido, tão pálido que eu pensei vê-lo cair com uma vertigem; pegou do chapéu, apertou o lenço na boca barbuda, como afogando um soluço e saiu vagarosamente.

E o conto se encerra com a declaração de que, com a saída de Prates do salão, os presentes entregaram-se aos “cristais da ceia” – e Belfort declara ter sido aquela a única vez em que vivenciasse a “sensação do passado” (Id., Ibid.). O conto, para buscar termo à sua análise, busca associar ao longo de sua narrativa uma série de imagens, sensações e conceitos em uma perversão da realidade moderna, caracterizada pela interdição do discurso de Belfort e as intermitências entre o factual e o sensorial que remetem à presença dos dois músicos – um, contemporâneo e componente daquela cultura perversa que constituía o sujeito moderno da *Belle Époque* carioca, e o outro, do passado

próximo, espécie de fantasmagoria daquilo que a modernidade perversora do sujeito buscava reprimir e afastar. *Sensação do passado*, então, mantém-se a partir do equilíbrio delicado entre o familiar e o estranho, mediado pela representação cultural da música nos salões de festa, o que possibilita um efeito de estranhamento – tanto dos demais presentes à apresentação de Prates, quando dos leitores do conto – mais intenso e profundo, pois se relaciona com diversos fenômenos inerentes à psicologia do sujeito, como o pensamento onipotente, o desejo (que se perverte), as relações entre o determinismo e o acaso, dentre muitas outras. Trata-se, por fim, não da limitação de situações de cunho psicológico no discurso literário, mas de tomar da obra artística e angariar os elementos mais significativos que compõem a perversão da modernidade.

Por fim, o conto *A peste* trata da história de Luciano Torres que, amigo de certo Francisco (recém-vitimado pela varíola), procura notícias deste após sua internação no Hospital São Sebastião, e fica profundamente perturbado com a extensão do mal causado pela peste na cidade, em Francisco – e, fatalmente, em si próprio. O relato mantém-se numa tônica como que memorialista até praticamente o último parágrafo, que marca seu desfecho, transparecendo no discurso de Luciano Torres uma vasta gama de sensações as mais perturbadoras, alternando entre um medo crônico e uma curiosidade crescente a respeito do surto de varíola que vitima a toda a cidade, como se vê no seguinte trecho (RIO, 1978, p. 197):

E comecei eu também a indagar, a querer saber. Então, continuava? Como era? Como se morria de bexigas? As pessoas ficavam muito coradas, sentiam febre. Havia várias espécies. A pior é a que matava sem rebentar, matava dentro, dentro da gente, apodrecendo em horas! Palavra, não era para brincadeiras. O Francisco abalara para o Corcovado, uma noite, sem me falar, sem me dar um abraço, e de repente naquela manhã, hoje, sabia por uma nota que ele estava no São Sebastião, com bexiga também, talvez morto!

Nota-se também que, junto a essa sombra de repulsa que Luciano vai alimentando para com a peste e suas vítimas, há uma espécie de graça subversiva para com os efeitos que esta nova realidade da “Frívola City” traz aos seus habitantes, como quando confessa que “a cidade estava tão alegre, tão movimentada, tão descuidosa” (Id., Ibid.). E, contudo, talvez justamente por perturbar esta rotina cultural de seus próprios pares, ao longo do discurso de Luciano transparece nitidamente o seu crescente assombro, a perturbação torturante que o tornará angustiado e perplexo diante do que aqui se chama de “o estigma de Obaluaê” – qual seja, muito mais a interferência

simbólica e cultural que a peste representa para a ideologia capitalista burguesa que quaisquer danos de natureza humanitária ou mesmo biológica. É o grotesco, enfim, a partir do descontrole do “mundo” enquanto plano do real, lentamente transformado num cenário absurdo e estranho por forças que não lhe são de todo incognoscíveis.

Neste ponto da narrativa, tal já se faz perceptível pelas próprias palavras de Luciano, ao dizer que “aquele hospital com ar de *cottage* inglês”, referindo-se ao prédio do São Sebastião, “é bem o grande forno da peste sangrenta”. Divaga ainda a respeito dos pacientes, vitimados pela peste, “como devem estar morrendo naquele instante”. Após descer do bonde que havia tomado para chegar até ali, vindo de seu luxuoso apartamento nas Laranjeiras, observa com temor o próprio mar, “um vasto coalho de putrefações, de lodo que se bronzeia e se esverdinha em gosmas reluzentes na praia morna”. Ao avistar as carroças da Assistência, confessa enfim “o pavor de ver descer um monstro varioloso, desfeito em pus, seguindo para a cova...” (Rio, 1978, p. 198).

Vê-se, portanto, que mesmo antes de marcar em seu discurso as experiências vivenciadas dentro do Hospital São Sebastião, Luciano já se encontra dominado por um processo de desilusão sinistra, que irá seguir num *crescendo* assustador até o desenlace do conto. A visão de Luciano, portanto, já deixa antever a sua própria visão infecta da cidade, a partir dos corpos vitimados pela varíola que a perturbam em sua ordem quotidiana. Desta forma, para a personagem de João do Rio, o “mundo” (enquanto espaço do real) torna-se um enorme sanatório, posto se permita invadir pelas forças estranhas e perturbadoras da peste. É por isso que o próprio discurso de Luciano se tornará em um grotesco, não tanto por tematizar a peste – mas sim por transformar aquilo que deveria ser pleno e lógico em absurdo e perturbador. E, juntamente com Luciano, também o interlocutor deste discurso é arrancado de sua zona de conforto para um espaço no qual suas idiossincrasias nada podem fazer para poupá-lo.

Quanto ao hospital, vale lembrar que o São Sebastião fora inaugurado em nove de novembro de 1889, e que o prédio (considerado hoje um marco histórico da cidade) foi por muito tempo uma autoridade na pesquisa e combate de doenças infectocontagiosas, um dos primeiros do Brasil a ser construído segundo o modelo inglês. O São Sebastião mantinha em pavilhões separados pacientes de diferentes doenças, e crianças e mulheres separados dos demais – e, quanto a Luciano, uma das primeiras impressões que terá do prédio é a seguinte (Id., p. 199):

Eu tenho medo, oh! muito medo... E aquele trecho da secretaria não é para acalmar o destrambelhamento dos meus nervos. Tudo é branco,

limpo, asseado, com o ar indiferente nas paredes, nos móveis sem uma poeira. Os empregados, porém, movem-se com a precipitação triste a que a morte obriga os que ficam. (...) há mulheres pálidas e desgrenhadas que esperam novas dos seus doentes, há velhos, há homens de face desfeita, uma série de caras em que o mistério da morte, lá fora, entre as árvores, incute um apavorado respeito e uma sinistra revolta.

A partir deste primeiro momento de impacto, e de suas impressões tanto do espaço quanto dos funcionários ali presentes, Luciano sente mais incomodamente a marca das bexigas naqueles “que vão sair, não morreram, estarão dentro em pouco na rua com a fisionomia torcida, roída, desfeita para todo o sempre”, além de lamentar para um dos funcionários do hospital que a peste “tem impedido vários prazeres da *season*” (RIO, 1978, p. 201). Uma vez mais, não o impacto da peste enquanto doença epidêmica que se faz sentir por Luciano, mas sim a perturbação que esta causa no ritmo cotidiano da Cultura burguesa carioca *high life*. Após breve diálogo com o funcionário do hospital, Luciano é levado a ver o amigo Francisco, agora enxergado pelo amigo enquanto uma figura tipicamente monstruosa, pelos traços grotescos que recebe ao ser vitimado pela varíola: “faces inchadas, vermelhas e em pus”; lábios que estavam “lívidos, como para arrebeitar em sânie”; olhos que já estavam “desaparecidos meio afundados em lama amarela, já sem pestanas e com as sobrelhas comidas”; enfim, uma face como que “queimada por dentro e estalasse em empolas e em apostemas a epiderme”, diante da qual Luciano se divide entre o sentimento fraterno para consolar o amigo, e o asco profundo a lhe inspirar a fuga (Id., p. 203).

Culmina aqui a angústia de Luciano: desde o princípio do conto acompanhado pela sombra da peste, somente agora é que sua dor nevrálgica explode como uma daquelas pústulas alojadas no corpo de Francisco. Vitimado pela consciência de sua própria vulnerabilidade frente aquela força terrível e natural que perturba a ordem quotidiana, Luciano acaba por tornar-se estranho a si próprio, passo derradeiro que dará rumo à própria ruína – tanto o é que, logo ao deixar o hospital após uma fuga desabalada por seus corredores saneados e labirínticos, confessa para si, bem como para o leitor que acompanha sua sina, o seguinte (Id., p. 204):

As plantas, as flores dos canteiros, o barro das encostas, as grades de ferro do portão, os homens, as roupas, a rua suja, o recanto do mar escamoso, as árvores, pareciam atacados daquele horror de sangue maculado e de gangrena. Parei. Encarei o sol, e o próprio sol, na apoteose de luz, pareceu-me gangrenado e pútrido. Deus do céu! Eu tinha febre. Corri mais, corri daquela casa, daquele laboratório de

horror em que o africano deus selvagem da Bexiga, Obaluaê, escancarava a face deglutindo pus. E atirei-me ao bonde, tremendo, tremendo, tremendo...

É, enfim, a derradeira confissão de que também Luciano Torres foi selado com o estigma de Obaluaê (o “Senhor da Terra”), ou ainda Omolu (“Filho do Senhor”), para os africanos, senhor soberano tanto de doenças contagiosas quanto da cura. No *mythos* africano chegado ao Brasil pelos escravos, Obaluaê castigava com a varíola aos seus inimigos, e seus sacerdotes (conhecidos como “iaôs”, “filhos”) cobrem-se de palha da cabeça aos pés, ocultando o corpo com suas vestes rituais e brandindo bastões semelhantes a vassouras, os “xaxarás”, símbolo tanto da propagação quanto da cura para as bexigas²⁴. A simples menção de tal entidade no conto de João do Rio, indiretamente manifesta na visão aterradora de Luciano logo após sua debandada do hospital, traz a memória os seres soberanos e grotescos da literatura lovecraftiana²⁵, cuja simples menção basta para perturbar a sanidade de qualquer ser humano – ou mesmo o famigerado conto de Edgar Allan Poe, *A máscara da morte rubra*²⁶, também remontando ao terror despertado pela mortandade e sofrimento que a peste pode representar.

O estigma de Obaluaê, portanto, não vem a ser apenas a varíola, seu “cartão de visitas” particular, mas também – e principalmente – a ameaça que o surto explosivo da peste lança a um padrão vigente, culturalmente fundamentado, de um substrato social do Rio de Janeiro do período da *Belle Époque*, colocando em xeque uma série de fatores considerados de primeira necessidade para esta sociedade, em especial a postura narcísica para com a imagem do próprio corpo, asseado e são, bem como a rotina social de diversão e banalidades que, diante da peste, deve ser terminantemente interrompida. Esta marca purulenta comporta-se, de forma sinistra e eficiente, como uma espécie de *id* culturalmente construído, uma força marcada pelo estranhamento e pelos traços grotescos entre o que é humano e o que não é, entre o são e o pestilento, entre a sanidade e a loucura mais aguda – este um dos traços mais básicos do discurso grotesco.

²⁴ As informações a respeito de Obaluaê/Omulu foram consultadas em: BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. São Paulo: Enio Matheus Guazelli & Cia Ltda, 1971. 239 p; e em ZIEGLER, Jean. **Os Vivos e a Morte** – Uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. 320 p.

²⁵ Para maiores detalhes sobre a concepção literária do horror em Lovecraft, consultar LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1987. 115 p.

²⁶ POE, Edgar Allan. *A máscara da Morte Rubra*. In: _____. **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2003. pp. 152-161.

É, por fim, nesta passagem que se pode perceber como uma “estética do estranhamento” se faz operar neste conto de João do Rio: através de uma miríade de traços marcadamente grotescos, tanto na temática do conto quanto também em sua estrutura narrativa, o discurso de Luciano Torres torna-se em um exercício verborrágico de desrecalque do trauma – qual seja, o surto pestilento de varíola – como forma de lutar contra a ameaça da “castração” sofrida pelo próprio Luciano frente o alcance maligno da pestilência. Uma castração, nota-se, que opera a nível simbólico, por se tratar da ameaça de perda do poder culturalmente legado às classes burguesas da *Belle Époque* carioca. O tumulto discursivo de Luciano, portanto, é mais um traço do grotesco no conto, posto que uma vez mais agregue em si domínios em tudo dissonantes dentro de um mesmo corpo (neste caso, o corpo enunciativo do discurso).

Rompendo assim com toda a lógica e segurança de uma realidade empiricamente crível, transmutada de maneira assombrosa em um evento de proporções monstruosas, o discurso de Luciano Torres opera também como fator de reconhecimento metonímico, há medida em que transforme o sujeito (vislumbrado a partir da própria personagem) em um reflexo aterrador e grotesco do mundo, invadido pelo absurdo e pelo sinistro, tornado enfim enegrecido pela incerteza no equilíbrio e nos absolutos. É aquele senso de horror pessoal desperto a partir dos caracteres grotescos presentes na *ideia* da peste, causando assim um profundo estranhamento em Luciano, que a testemunha, e do leitor, que o acompanha de forma indireta – mas nem por isso menos vívida.

Esse medo transmitido, através da personagem, para o leitor do conto de João do Rio, é despertado através do vislumbre dos espaços liminares e sombrios dentro da Cultura, que causam um misto de perturbação e interesse (análogos aos que Luciano sente quando próximo ao leito de Francisco, já integralmente castigado pela varíola). E, contudo, esta “literatura de horror”, agenciadora da estética do estranhamento de João do Rio, não incorpora necessariamente o espaço noturno e as manifestações tipicamente sobrenaturais presentes, por exemplo, em diversos textos da tradição gótica anglo-americana. Seu propósito derradeiro é esse medo refinado, enquanto prazer estético, a partir do que é estranho e perturbador da própria cosmovisão burguesa de um mundo que, fatalmente, se deixa dominar por essas mesmas forças grotescas – um traço, vale ressaltar, que torna íntima ao texto de João do Rio a situação sociocultural de seu próprio tempo, traço marcante em todo o seu projeto ideológico literário.

Através de Luciano Torres, a atenção do leitor se volta como que integralmente, ao longo do conto, para aquilo que foi “pervertido”, dentro do campo real, por forças

pertencentes a este mesmo campo, tornando-o distorcido e sinistro. Esta estética do estranhamento, por fim, configura um fator de ordem estrutural e temática, no conto *A peste*, justamente por sua natureza exprimir ao leitor deste discurso “grotesco” um espaço considerado natural, mas tornado alheio – causador, por sua vez, de estranhamento – e que toma de assalto tanto a Luciano como ao seu leitor de um senso de horror pessoal vívido e intenso, posto ameace o “real” sobre o qual as idiossincrasias mais elementares do sujeito moderno estão arraigadas. Daí, tem-se também a angústia de se reconhecer incapaz de viver num mundo exposto como grotesco e, acima de tudo, falho para com o sujeito, não tanto pela ameaça da morte física mas principalmente pela morte simbólica daquilo que satisfaz ao sujeito e lhe desperte prazer.

O estigma de Obaluaê, enfim revelado, nada mais é que a “fantasmagoria” de um *id* concebido da partir da cultura moderna do Rio de Janeiro vitimado pela varíola e, acima de tudo, pelo medo que sente de perder seu *status* enquanto cidade moderna e modelo de todo um ideário burguês. A peste, para Luciano Torres e os eventuais leitores do conto de João do Rio, não seria apenas o padecimento do corpo físico, mas sobretudo o medo por ele desperto de que o mundo, tão fragilmente erigido sobre uma miríade de crenças e anseios de natureza burguês-capitalista, venha a ruir terminantemente diante desta força assombrosa e incontrolável que, indiferente e absoluta, não escolhe por onde espalha a poeira infecta de seus xaxarás.

IV.

A ditadura dos sentidos: contos de hiperestesia

Em *Coração*, o narrador (uma vez mais anônimo) apresenta a história de proporções dramáticas de sua personagem, certo João Duarte, no que tange a sua vida familiar. O conto abre com a chegada da referida personagem à casa, onde descobre a filha (de nome Maria) acamada e prostrada por uma febre que, afirma-se, é intermitente. Após desfazer-se em mil cuidados com a menina, João – aqui descrito como “um pobre professor de matemáticas, com uma larga frente e um gênio arrebatado”, a quem muitos reputavam notáveis capacidades. Descendente de uma casa “rica e de raízes nobres”, decaiu para a completa miséria com a morte do pai, confiando sua parte nos espólios às irmãs e sustentando-se a partir das aulas que lecionava, o que, na opinião de alguns amigos, era um gesto excessivo (RIO, 1978, p. 78).

Vê-se aqui um primeiro vislumbre da curiosa perversão do professor João Duarte – que, ressoando as palavras de Justino em *Dentro da noite*, confunde-se com a aura de santidade que alguns indivíduos ostentam diante do mundo: considerado um “ser excepcional”, imputado com “o estofado de um santo”, João passava os dias alternados entre os laudatórios de alunos e companheiros de trabalho e os devaneios de um dia constituir família e poder dedicar-se a ela integral e completamente – o que acaba conseguindo através de seu casamento com “uma pequena de família humílima”, a qual conheceu em “um colégio gratuito em que meia dúzia de rapazes ensinavam meninas pobres”. Tendo proposto casamento de maneira súbita, durante uma de suas aulas, João se compromete a oficializar seu pedido à mãe da pequena, “uma senhora viúva de gênio irascível, que vivia com três filhas honestas a fornecer comida para fora” (RIO, 1978, p. 79).

Diante da feroz resistência imposta pela sogra ao casamento, João passa a oferecer pequenos mimos e agrados à noiva, “a enchê-la de cuidados, num exagero que a assustava”, através de um sentimento “mais de pai que de noivo, um amor sem desejo de carne, espiritual e enorme”. A partir daí, a pequena acostuma-se afinal com o noivo, vendo-o como uma figura paterna (possivelmente em substituição ao pai biológico, jamais mencionado durante o conto), e pede-lhe ajuda nos cuidados com a mãe, vitimada por uma inominada moléstia – ao que, confirmando a hipótese de que a menina substitui a figura paterna original (omissa) pela figura paterna pervertida (o noivo), ela compara a ambos quando afirma “O pai quando era vivo também fazia assim!” (Id., p. 80).

Freud, a este respeito, afirma que, diacronicamente, o ser humano necessita de uma figura de autoridade, a qual não só fornece a base para o seguimento da Lei e da Tradição como dá amparo e estabilidade à visão de mundo deste sujeito, que se vê desalojado na eventualidade de esta figura ser ameaçada em seu poderio, ou mesmo eliminada de todo (FREUD, 1970). Ainda segundo as postulações freudianas, a figura paterna também pode surgir ao sujeito como “símbolo da ausência”, de morte e estranhamento, analogia (ou reduplicação) da figura divina monoteísta, para a qual não é mais o Pai (enquanto figura falocêntrica do Poder e da Lei) quem elege aos seus filhos, mas eles quem o escolhem e perpetuam em seu lugar-símbolo (FREUD, 1996).

Começam então os suplícios de João com esta família a qual se agregou, pois seu caráter ingênuo e espiritualizado irá fornecer à mãe, juntamente com suas três filhas, uma oportunidade única de parasitar os recursos financeiros de João – que, carente de

mais capital, passa a manter um ritmo de trabalho intenso e desabalado. Um primeiro atrito mais sério foram os comentários feitos quando da mudança de João para a casa da noiva, onde passa a tomar pensão pagando três vezes mais o preço de aluguel de um dos cômodos mais desvalorizados – o que dá margem para comentários mordazes que irritavam profundamente a sua senhoria e sogra. Mesmo enfrentando as calúnias de maneira cândida e cordata, João é criticado em seu comportamento inocente e seu espírito nobre, ausente de “intenções más”, pois segundo a sogra “melhor que as tivesse! Ao menos sabia-se logo!” (RIO, 1978, p. 81).

Ao cabo de dois anos neste regime indigesto, ao qual João resiste em sua postura desapegada e seu amor paternal pela noiva, ambos se casam – ele, “com o mesmo fato preto com que diariamente labutava”, enquanto a noiva era recoberta com um dote vultoso, “tanto era o luxo para a noiva e tantos os objetos comprados para a nova casa, aos poucos, com mil sacrifícios e uma porção de trabalho, muito trabalho”. Apesar da esposa – cujo nome é finalmente introduzido à trama do conto, a saber, Aurélia – não ser o foco da análise aqui proposta, é válido um pequeno intervalo para se compreender a sua *persona* em *Coração*: a começar pelo próprio nome²⁷, a ela será associada uma perversidade de natureza material, sempre pronta a minar os recursos do ingênuo marido, posto que “não o amava”, “nunca amou ninguém”, o que o narrador explica no fato de que “o desequilíbrio nervoso da mãe redundara nela numa vaga histeria”.

Assim, ainda segundo o narrador, era-lhe necessário como paliativo à natureza histérica²⁸ “um homem brutal”, tendo ao invés disso encontrado “perdida no mundo uma rara alma”, o que possivelmente intensificaria o seu comportamento perverso. Além disto, vivia à sombra da mãe, que claramente tomou para si as funções castradoras e dominadoras da figura paterna (ausente), e assim “a influencia da mãe, as suas ordens, os seus conselhos era que a regiam”. Isto tudo, além de outros fatores de menor relevância, tornaram Aurélia uma figura perversamente dominadora e João um sujeito perversamente humilde e subserviente à esposa, “a criatura que tem a obrigação de dar” e, de fato, “dava como um escravo” tudo o que a mulher lhe exigia (Id., p. 81).

²⁷ “Aurélia”, forma latinizada de adjetivos referentes ao romper da aurora, ao que é fulgurante, dourado. Não se pode evitar a percepção de um (irônico) paralelo entre a esposa de João Duarte, ambos personagens de João do Rio, e o casal composto por Fernando Seixas e Aurélia Camargo, do romance alencariano *Senhora*.

²⁸ Vale ressaltar aqui a crença de que a histeria (do grego ὕστερα, “útero”) era uma condição peculiar às mulheres, derivada de certas perturbações no útero. O termo foi utilizado pela primeira vez por Hipócrates, que julgava a sua causa no movimento irregular do sangue do útero para o cérebro. Já para a psicanálise moderna, trata-se de uma neurose, conseqüente de uma profunda instabilidade emocional.

Vendo seus desejos maculados por aquela vida doméstica tempestuosa e convulsionada, o narrador alega que João, quando de seus embates com Aurélia, tinha “um grande desejo de insultar aquela criatura vulgar”, desejo este que “empurplecia a face de João” para logo após ser recalcado: “A pobre mulher não o compreendia”, e o próprio João era o culpado daquilo acontecer-lhe, pois “ele é que escolhera mal amando-a, amando-a com aquele estranho amor de altruísmo e incapaz de viver senão para por ela sofrer” (RIO, 1978, p. 82). Assim levavam os primeiros meses do casamento, com a crescente perversão de Aurélia em sua postura infantil e mimada e o crescente zelo de João pela esposa, posto sua perversão seja a do prazer obtido pela vivificação da figura paterna, o que facilmente estabeleceria um ciclo vicioso na vida do casal, com alguns raros e oportunos períodos de calma, durante os quais a mulher se deixava amainar em seu espírito soberbo e o marido se desfazia em pequenos mimos.

O próprio João tinha consciência da natureza perversa de sua esposa (mas nunca, claro, da sua própria), sem, contudo perturbar-se com o estado das coisas: “ela não o compreenderia nunca”, cogitava consigo mesmo, pois Aurélia “era um espírito de criança numa alma de mulher sem amor”, e comparava os sentimentos da esposa com os próprios, “aquela afeição tão fina, tão superior em que a honra, a dedicação, o sonho de um homem cheio de coração irradiavam?” (Id., p. 83). Mas o recalque de seus desafetos haveria por força de fazer brotar seus frutos fatais, como o narrador esclarece logo em seguida (Id., p. 84):

E João Duarte recalcava bem no íntimo um vago e atroz ciúme do que não existia, culpava-se, culpava-se e vinha a ama-la mais, a rodeá-la de maiores carinhos para não perde-la, para não se ver perdido, porque precisava amar alguém, dar a sua dedicação a alguém. Assim viveu dez anos. Parecia ter vivido vinte. Estava magro, abatido. As roupas de baixo tinha-as rasgadas. Os fatos duravam-lhe dois anos. Não bebia senão água: comia sempre pensando noutra coisa, e dormia pouco, cada vez menos, com o cérebro cheio de preocupações, as aulas, as vontades de Aurélia a satisfazer, os negócios a liquidar com os prestamistas.

E, contudo, antes que este regime funesto viesse a privá-lo da própria vida, João é surpreendido por uma novidade na sua rotina familiar: “a mulher se fez mais criança ainda, começou a ter vômitos, a sentir os pés inchados, a vociferar com ciúmes, despedindo as criadas aos gritos”. Confirmada a gravidez de Aurélia, João vê concretizados todos os seus grandes sonhos de uma vida familiar plena, “todo o desejo do pobre enfim realizado” com o advento daquele infante, marcado por duas noites

torturantes para Aurélia, que “gritou duas noites, julgando-se desgraçada”, lançando suas mágoas na forma de acusações contra o João, “intimamente culpando daquele horror o marido, que não dormia, de um para outro lado, aflito, pálido”. Afinal, a filha (posto tratava-se de uma menina) nasce durante “uma noite de temporal no mês de junho”, e mesmo a despeito da alegria sobejante que dominava o espírito do pai, alguns adiantamentos dramáticos à tragédia presente no desfecho do conto já se fazem sentir, pois como o próprio narrador afirma, “decerto o destino dando-lhe uma filha queria simplesmente aumentar as angústias desse humilde coração sensível, feito de excessos de ternura e de dedicação”: a menina nascera com a saúde frágil (RIO, 1978, p. 85).

Deslocando o foco de seu prazer perverso do objeto “esposa” ao objeto “filha”, este último muito mais coerente com a natureza de sua singular parafilia, João passa a dedicar toda a carga de atenção e cuidados à pequena Maria²⁹, o que atrai o desgosto de Aurélia tanto para a filha quanto mais para o marido, “apontando-o como o inimigo pronto a roubar-lhe o amor da filha”, comportamento descrito como “o próprio egoísmo, o feroz egoísmo das histéricas”. A saúde frágil de Maria dá mostras de sua seriedade “quando se anunciou a dentição”, sendo a menina “presa de uma febre violenta”, tornando João uma figura ainda mais dedicada e desapegada, tudo com vistas à recuperação da filha amada: “Ele nem mais dormia, nem mais comia, aflito, louco, com a pequenita nos braços, sem consentir que a tocassem” (Id., p. 86).

A despeito dos diagnósticos pessimistas dos médicos e das assertivas maldosas de sua sogra, os esforços hercúleos de João no sentido de ver a filha livre daquele mal parecem pagar-lhe a imensa carga de sacrifícios cometidos, fato notável mesmo aos médicos devido à recuperação inesperada da menina e o sofrimento incapacitante do pai. E, contudo, a saúde frágil de Maria catalisou ainda um velho problema no seio familiar de João, posto que Aurélia se tornasse “cada vez mais nervosa, de pior humor”, “não se sentia senão irritada contra a filha”, ao passo que João não via remédio senão dividir-se entre os amores de sua vida, o que só fazia crescer a mágoa de Aurélia e a admiração de Maria – única e exclusiva para o pai, posto a frigidez da mãe e a rigidez da avó não lhe cativassem as atenções. Responsável por praticamente toda a primeira educação da menina, João “fazia-lhe uma atmosfera de suavidades”, “lhe ensinou os primeiros passos”, “a fez repetir as duas primeiras sílabas formando sentido” (pode-se

²⁹ Em se tratando da natureza simbólica dos nomes das personagens femininas de *Coração*, a escolha do nome para a filha não é uma decisão fortuita: do hebraico מריה, “rebelião”, é também o nome de uma série de figuras femininas nos evangelhos íntimos de Jesus Cristo, a mais conhecida das quais aquela que o concebeu estando ainda virgem. Há também uma outra possível raiz, uma forma egípcia derivada de *mry*, “amada”, ou *mr*, “amor”.

adivinhar, sem sombra de dúvida, que palavra de duas sílabas seria esta) “e quem toda noite até Maria ter cinco anos a adormecia numa vasta cadeira de balanço a cantar baixinho velhas canções de embalar crianças” (RIO, 1978, p. 88).

Vendo em Maria a consumação de suas pulsões mais arraigadas, João “realizara a felicidade”, pois via na filha “um ente por quem se sacrificava mas que só no mundo a ele via com amor”. Mas agora, ao invés de definhar cumprindo com os desejos perversos da mulher, definhava em sua própria perversão no amor para com a filha, pois “a cada achaque de moléstia, a cada febre violenta da menina, ficava aí perto do leito, sem pregar olho, olhando-a, exigindo que ela vivesse”. Mais alguns anos passados nesta penúria e, finalmente, as esperanças de João vingaram, pois após o sétimo aniversário Maria demonstrara uma saúde menos frágil, enquanto ele próprio “já pensando num fenômeno de saúde, já descansado, já com o sonho de um futuro risonho ao ver a filha linda, corada, sadia” (Id., p. 89) – ilusão insensivelmente quebrada pela cena que abre o conto, previamente mencionada.

Incapaz de fiar no diagnóstico do médico, João testemunha um lapso de delírio de Maria, consequência provável da febre alta, e se vê incapaz mesmo de repelir o comportamento delirante da filha e acompanha-a, e enquanto Maria corre desabalada pelos cômodos da casa “ele precipitava-se para fechar uma ou outra janela, para amparar-lhe os passos titubeantes”. Desesperado com a possibilidade da morte desta – e o seu temor de que não aguentaria vê-la partir, João “sentiu que chorava, que pela primeira vez na vida chorava na presciência da fatalidade inexorável”. Assim, ele também deixava-se vitimar por uma febre, qual seja “a agitação febril em que a sua vontade se perdia”(Id., p. 91).

Após uma breve descrição lúgubre e agourenta do cenário – “aspecto que precede as tragédias, como se o inanimado, os móveis, os muros, os quadros, os objetos sentissem antes dos homens o arrepiamento da morte, a passagem da ceifadora” – dá-se então o súbito aparecimento da família de Aurélia, que “arrasava Guimarães e queria outro médico” além de demonstrar, como de costume, poucas esperanças na convalescença da menina. O outro médico, “moderno e célebre”, já surge com ares de charlatanice velada, “imaginando banhos quentes e injeções hipodérmicas de quinino, enchendo os aparadores de frascos e de caixetas” (Id., p. 92).

A doença de Maria persiste, o suplício de João se delonga, até que a menina, após despertar com o lamúrio do pai, aparenta alguma melhora – o que, obviamente, prolongou ainda a fantasia criada por João para não sofrer com a possibilidade de perda

do objeto de seu prazer perverso. Fantasia que será uma vez mais posta em xeque, desta vez pelo novo médico a tratar de Maria, quando alerta João sobre a recuperação da filha nos seguintes termos (RIO, 1978, pp. 93-94):

- O perigo ainda não desapareceu, meu caro. Sua filha tem uma grave moléstia com períodos fatais. Há quanto tempo caiu? Há oito dias. Desde esse momento os dias tem se conservado firmes, de sol. Esperemos que assim continue o tempo mais uma semana e eu garanto a vida da pobre criança. Mas, se por acaso tivermos uma brusca mudança meteorológica, uma tempestade, o abaixamento da temperatura – é difícil dizer qualquer coisa.
- Então, se o tempo conservar-se firme?...
- E se houver a tempestade...

Reconhecendo sua dependência das potestades naturais, o narrador revela que João “nunca na sua vida se sentira tão a braços com o destino triste”, posto que “a hiperestesia³⁰ da sua angústia, a tensão nêurica em que o mantinha a iminência do desastre” – enfim, todo o esforço dedicado à saúde e criação da filha – “faziam-no perder a noção nítida das coisas, esbatiam a vida em torno do grande problema : salvar Maria”. A tal tempestade que poderia selar o destino da filha “entrou-lhe no cérebro de matemático (...) como o anúncio da catástrofe que era preciso evitar” (Id., p. 94). Exponencializa então a vigília, alternando-a agora entre a filha e o firmamento, “com um medo supersticioso”. Percebe-se aqui sua crescente perturbação com aquela situação: para ele, “qualquer outro rumor, o arrastar de uma cadeira na casa vizinha, as vassouradas dos varredores pela madrugada, faziam-no pensar em trovões ao longe, em quedas d’água”, temendo que a fúria súbita dos elementos lhe desse o golpe fatal, ao longo de quatro longos e torturantes dias (Id., p. 95). E, enquanto vigiava o avançar e retrair da febre na filha, João é tomado de surpresa pelo Destino – de sua filha, e por isso mesmo também o seu (Id., p. 96):

No quarto dia – era de madrugada e já João fora varias vezes olhar o céu – estava sentado a olhar o sono tenebroso da filha, quando pelos seus olhos passou um relâmpago. Não, era de certo alucinação da fraqueza. Correu à cortina e quedou-se com um arrepio de horror. Grossas nuvens vinham vindo do ocidente. A luz da lua era de uma intensidade cegadora, envolvendo de tal sorte o casario que parecia livra-lo numa atmosfera de sol azul, coroando-o de *icebergs* de flocos.

³⁰ Distúrbio neurológico característico pela extrema sensibilidade de um sentido ou órgão através do aumento da intensidade das sensações experimentadas. A hiperestesia também causa uma notável excitabilidade fisiológica e aceleração de certos processos psíquicos. Pode ser causada ou amplificada durante estados de grande ansiedade, de fadiga ou esgotamento.

Na linha do horizonte, porém sucediam-se clarões como os que fazem os canhões ao longe a detonar. Era mesmo um canhoneio de chamas, de que ainda não se ouvia o barulho mas que barravam a barra do céu de putrefações luminosas.

Tal como em *A peste*, a Natureza aqui é vista como uma força revolta e imparável, em contraste com o poderio demonstrado pela cultura burguesa e seus agentes: transformada em uma entidade de traços monstruosos, a tempestade vem aticar a hiperestesia de João – qual seja, o seu sentimento perverso de amor desapegado para com a filha – e, num *crescendo*, toma o interlocutor do narrador anônimo num misto de temor e apreensão, particulares a uma espécie de estranhamento bastante íntimo à fruição da literatura decadente: “os pingos redobraram saraivando nos vidros”, enquanto os raios e trovões “tonitruavam, trovoavam, fragoravam no arquejo despedaçante do vento alanhando o negror do espaço de coriscos súbitos que rachavam a treva” (RIO, 1978, p. 97). A batalha de João contra as forças opressoras da saúde de sua filha – e de seu objeto de prazer perverso – se intensifica, pois “ele ficaria ali, contra o elemento, proibindo-o de entrar, impedindo-o de passar”, também em estado delirante devido à sua febril fixação, tanto que “abriu os braços nos portais, ficou assim longo tempo, pensando, pensando na tempestade, na filha, na tempestade que ia acabar, na filha que não podia morrer”. Afinal, desistindo de esperar pelo fim da tormenta (atmosférica e anímica), João surpreende a filha tomada de uma súbita queda de temperatura.

A ambientação do conto é forjada de maneira magistral e efetiva para que se espere de fato um “final feliz” a este conto: a breve suspensão nos temores de João é seguida pela consciência trágica do que de fato ocorrera com sua filha, que ignora-lhe os chamados esperançosos – mas interrompe seus esforços, pois cria estar “atormentando-a com certeza. Ah! que bruto era, que mau!”. E, então, entre os cuidados que julgava ainda ter para com a menina diante daquela nova complicação, o desfecho trágico de *Coração* é apresentado nos seguintes termos (Id., p. 99):

Maria tinha os olhos abertos, bem abertos, grandes, largos, abertos. Qualquer coisa de vidro cristalizava-lhe o brilho. E os lábios descerrados mostravam entre os dentes uns filamentos brancos, secos, uns filamentos que nunca vira. À luz da vela as pálpebras não bateram. Uma grossa lágrima rolava-lhe pela face. Já se lhe não sentia o respiração.

João Duarte deixou a vela ao lado, na cadeira, virou-se para um lado, virou-se para outro, passou as duas mãos pela cara, esmagando os dedos de encontro aos olhos, quis falar, quis chamar. Parou, pousou de novo o olhar no olhar que se embaciava, olhou, olhou a filha. Um tremor tomou-o, sacudiu-o, abriu-lhe a boca, como que lhe esgarçou

os músculos. As mãos críspam-se-lhe. E, de chofre, caiu para frente, sem apoio, no chão, com a face de encontro ao pé da cama, estalado de muito amar desgraçadamente.

Explica-se a razão pela qual *Coração* aparece aqui descrito como um conto de hiperestesia: não apenas pelo narrador ter associado o suplício de João a este mal, mas principalmente por, entre as perversões da mulher, suas próprias e (porque não dizer-lo) da própria filha, João desenvolve uma hipersensibilidade a indivíduos aos quais possa dedicar seu amor enquanto figura paternal (primeiro com Aurélia, e depois com Maria), desapegando-se de qualquer prazer sexual e espiritualizando suas relações interpessoais com fantasias românticas, sem jamais atentar para o desgaste (primeiro financeiro, depois fisiológico e finalmente psíquico) de sua própria pessoa. Tudo isto torna o conto tanto mais trágico, não apenas na triste sucessão de fatos que levam à morte de João – consequente de seu coração hipersensível aos sentimentos alheios – mas, principalmente, por revelar que nem mesmo esta figura beata e mártir que é João Duarte, esposo amoroso e pai exemplar, foi capaz de escapar à manifestação das perversões de seu tempo.

No conto *A noiva do som*, observa-se ainda um lado mais romântico (mas não por isso menos perverso) do Rio de Janeiro de *Dentro da noite*. O narrador, também aqui um anônimo, revela então um breve diálogo travado entre o famigerado Barão Belfort e outra senhora presente, que lhe nota certo ar de tristeza – a qual se explica por Belfort ter acompanhado um enterro recentemente. Mme Werneck, sua interlocutora, surpreende-se: “Triste por isso? O barão, homem sem emoções, triste porque acaba de fazer a coisa mais banal desta vida, entre pessoas de sociedade!” (RIO, 1978, p. 103). Vê-se que também este grupo pertence ao alto círculo da sociedade perversa da *Frívola City*, e está prestes a gozar a narração da história por detrás deste enterro que tanto maculou os humores do perverso Belfort.

O Barão revela aos seus acompanhantes que se tratava do funeral da “última mocinha romântica deste agudo começo de século”, chamada Carlota Paes. A história, segundo a opinião de Belfort, deixaria a todos os presentes “a chorar, e antes de tudo, nesta hora agradável, nunca me perdoariam” (Id., Ibid.). Obviamente, o alerta instiga a plateia a tomar conhecimento da história, a qual é apresentada nos seguintes termos (Id., p. 104):

Pois a pobre Carlota Paes, coitada, já com um começo de tísica e um perfil romântico, dava mesmo pena, à noite, no parapeito da janela,

muito branca, como desmaiada. Ninguém lhe sabia da vida, e vendo-a assim, à janela daquela velha casa, todos a deploravam. Quando a Carlota atravessava a brutalidade do bairro pobre, com a apagada dor dos humildes aristocratas, trazia no rosto um tal desgosto que era por quantos a conheciam um só lastimar. (...) Olhava os pobres e os parentes como se guardasse n'alma a recordação de um mundo melhor, alheava-se deles, e quando a viam recolher ao sobrado em ruína, já todos tinham a certeza de vê-la aparecer à janela, muito loira, e muito branca.

Em *A noiva do som*, nota-se a presença de um perfil arquetipicamente romântico em Carlota, jovem doente, bela e razoavelmente rica, cujos hábitos “de pássaro triste, com o olhar cravado no infinito, e toda a suavidade sensitiva” despertavam certa incompreensão e conjeturas as mais perversas. Carlota, que “mucilaginava uma dolorosa expectativa”, padecia a olhos vistos: Belfort, que confessa tê-la admirado, atesta que Carlota “estava diáfana, parecia uma ninfa virada em anjo de saudade”, confirma sua incapacidade em lhe compreender o “esquisito feitio” que lhe “esfriou a alma” (RIO, 1978, p. 105). E então, em certa noite de junho, o Barão descreve uma cena na qual Carlota, que “estava a chorar, nem sabia bem porque, diante da álgida luz do luar”, é surpreendida por um súbito “arpejo brusco e sonoro de um piano” na residência vizinha, e as “lentas espirais melódicas espraivavam-se, envolviam-na” em um “turbilhão contínuo de notas, de expressões subitâneas e diversas, a expressão persistente, torturante do desejo que não se termina e se preludia” (Id., p. 106).

A reação de Carlota pode ser considerada uma fantasia perversa, segundo a psicanálise freudiana, posto que a jovem crie um laço afetivo com o som do piano que desperte em si a satisfação ilusória para suas pulsões – que permanecem no interdito, supõe-se, devido a sua constituição física combalida pela tísica, doença por excelência tanto de românticos quanto dos decadentes. O mecanismo defensivo criado pela jovem estaria ainda dentro da proposta perversa de ilusão construída sobre a realidade não-satisfeita, na qual se submete o sujeito ao mal-estar cultural que impede a satisfação real de seus desejos, direcionando-o à perversão dos mesmos. Carlota passa então, a partir deste primeiro abalroamento com o misterioso pianista, a fantasiar a melodia produzida, que “como carícias de rosas, iam a pouco e pouco desfibrando-a, envolvendo-lhe a alma, machucando-a”. Gozando perversamente “o impalpável prazer até então vedado”, esta primeira auscultação musical, a jovem Carlota abandona-se a “um arrepio de gozo que lhe subia pelos braços e lentamente se irradiava pela nuca” – reações de cunho tipicamente sexual, como podemos confirmar pela fala seguinte de Belfort: “Para os grandes sensuais só há um gozo integral que exprima a ânsia de acabar e a fraqueza

humana – o som, a vibração de uma corda na lamentável evocação de vidas que se não realizam” (RIO, 1978, p. 106).

Após a primeira noite, em que Carlota entrega-se à fixação fantasiosa em que mergulha, ela “andava o dia à escuta e toda a noite passava, em que o oculto pianista tocava, presa ao parapeito, entre a luz dos astros e os sons misteriosos”. Pervertia suas pulsões no curioso ato, de natureza *voyeurística* – ainda que através do sentido auditivo, e não do visual, o que fazia de Carlota uma genuína *auditeur*. Ao mesmo tempo em que alienava-se da realidade de sua própria fragilidade fisiológica – o que irá acarretar no trágico desfecho da história – Belfort revela como Carlota “perdia totalmente as noites, essas noites de agosto, traidoramente frias, em que a luz brilha mais, há mais perfume no ar e as brumas, ao longe, parecem sudários consoladores”. E revela mais a fundo a natureza desta singular perversão dos sentidos (Id., p. 108):

Ah! O gozo do som! Os seus nervos sensíveis chegavam ao pranto, ao soluço, ao sorriso, como hipnotizados. Cada nota já lhe exprimia um sentimento; os trechos repetidos pelo artista ela os seguia, adivinhando acordes, adivinhando sons, como se fizesse o exame da sua alma de amorosa, e de cada vez, mais maravilhada ficava, bebendo a pleno trago o delírio, a morte, o êxtase da música encantada.

O Barão afinal encontra Carlota à beira da morte, “plenamente fora do mundo, gozando com um gozo feroz de agonizante” (Id., p. 109). Disposto a conferir-lhe uma última dose daquele prazer inebriante que também fora a ruína da jovem, Belfort vai à cata do misterioso músico, morador excêntrico escondido ao último andar da construção vizinha, que ao saber da história garante que irá tocar, mas com uma ressalva: “Mas escute, não lhe diga como eu sou. Eu sou feio, perdia o encanto!”. Até aqui se observa o gosto pela ilusão, pela perversidade da fantasia, a qual sustém a jovem Carlota até os derradeiros instantes de sua existência (Id., p. 110):

Ao lado, como uma ronda de astros que se despregassem do infinito, o piano explodia uma indizível revolta. Um tropel de sons reboou, entrechocou-se, deslizou, rasgando o ar, da terra às estrelas, com uma dor infinita. Depois, pareceu parar, tremulou brevemente, abrindo um paraíso, onde os arcanjos cantassem e, enquanto Carlota sorria, os acordes, como um coro de rosas, envolveram-na, beijaram-na. E ela morreu, docemente, sem uma contração, ouvindo a música do amor...

E assim Belfort encerra a história do conto, arrancando algumas lágrimas furtivas dos presentes – como havia alertado ao início. E, contudo, voltam ao clima

inicial de divertimento *blasé* em que se encontravam, no qual todos, “com afinco e erudição”, voltavam-se à crítica da música italiana. Quanto a este clima de suspensão e perversidade dos sentidos, no qual Belfort momentaneamente faz surgir as mais variadas emoções em seus espectadores, pode-se recorrer a Benjamin (1989, p. 50), que ao tratar de Poe – e aqui podemos seguramente aplicar sua fala à escritura de João do Rio – alega serem estes tipos de descrições uma expressão do “isolamento desesperado dos seres humanos em seus interesses privados”, através de uma intensa e portentosa *uniformização* ao qual estão passíveis, pelos efeitos da Cultura vigente. Já Gomes (1994, p. 72) diz-nos que este discurso, contraventor da modernidade e testemunha dos umbrais que ela própria semeou no espaço urbano, caracteriza-se pela semelhança com a constituição psicológica infante, pois a criança “vê todas as coisas como novidade e que está sempre inebriada”. Assim, pode-se dizer de João do Rio enquanto fixador do “grande panorama da vida fixado pela ilusão”, que percebe e representa a cidade enquanto “a obscena que as belas fachadas e os figurinos da última moda escondiam” (Id., p. 110).

Logo, em *A noiva do som*, pode-se afirmar que Carlota, através da omissão da realidade pela satisfação substitutiva de sua fixação pela melodia do piano, busca compensar perversamente a progressão de seu mal-estar cultural (e fisiológico, haja vista sofrer de tísica), haja vista os postulados freudianos a respeito do sonho e da fantasia – e, por extensão, da atividade literária – como poderosas ferramentas no processo de avaliação do sujeito angustiado. E, contudo, em doses mais largas (como é o caso do conto aqui analisado), esta mesma fantasia perversa pode causar sérios desvios da realidade, rumo à um espaço irreal e desviante, que deixará o sujeito ainda mais suscetível ao mal-estar e à angústia dos quais padece sob a regra da Cultura – um representante metonímico do processo que Belfort busca instaurar através de seu discurso perverso. Mesmo as súbitas paradas a que o leitor testemunha, em seu discurso de suspensão e perversão da realidade, comprovam a incompletude do sujeito na modernidade cultural da *Belle Époque* carioca, e a fixação perversa a qual recorre por encontrar-se incapaz de satisfazer livremente suas pulsões mais elementares.

Por fim, o conto *A mais estranha moléstia* irá trabalhar o a perversão sensorial de duas personagens, ambas pertencentes ao domínio das hiperestésias (ainda que tratem de sentidos diferentes). A primeira destas perversões pertence ao jovem protagonista, certo Oscar Flores, que confessa ao amigo (o narrador anônimo do conto) ser constantemente perturbado por seu olfato anormalmente aguçado. O texto é

inaugurado com as considerações do narrador anônimo sobre o horário e o local em que se encontra: “Era o momento verde, o momento do aperitivo outrora absinto”, “sentaram-me a uma das mesas do terraço de confeitaria, os olhos perdidos na contemplação da Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e de ruído” (RIO, 1978, p. 237).

Enquanto se deliciava com aquela visão, o narrador anônimo dá um retrato expressivo da cidade anoitecendo, “as sombras, a princípio de um azul furfureáceo, depois de um cinza espesso, iam preguiçosamente espalhando o veludo da noite na silhueta em perspectiva das grandes fachadas”, distraído que estava com a profusão de luzes artificiais que iam tomando vida, “a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelária e pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estalejamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento”, suspirando as delícias dos “contos de fadas que são as cidades!”. E prossegue (Id., p. 238):

Os meus olhos se fixavam na confusão mirionima das cores, vendo em cada roseta um caleidoscópio, sentindo em cada tabuleta o sonho postiço de um tesouro de Golconda, a escorrer para a semi-opacidade da noite cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safiras, espelhamentos jaldes de topázios, e eu recordava outras cidades, outras casas, o eterno *boulevard*, suprema orquestração do bom gosto urbano. Que fazer? Os meus olhos descansaram na multidão.

Nota-se que o narrador se apraz em “fazer botânica no asfalto”, no que se percebe tratar-se de um exemplar genuíno de praticante da *flânerie* (BENJAMIN, 1989, p. 34). A personagem então abandona seus devaneios urbanos e repara na figura incomum, “como tendo perdido alguma coisa, os olhos à procura, o nariz ao vento, o delicado Oscar Flores”. Descrito como “um ente muito fino, muito sensível”, alvo de alheios que lhe vituperavam, “e que de resto parecia ter na alma um fatigante segredo”, ao que o narrador considera consigo mesmo que tais segredos “fizeram-se para ser contados” (RIO, 1978, pp. 238-239).

Chama-o então, não sem certo estardalhaço comum à sua espécie urbana, convidando o outro a fazer-lhe companhia enquanto gostavam um aperitivo, o tal Oscar Flores é surpreendido pelo outro em sua procura de um terceiro, ao que fica visivelmente contrariado (“como se fosse apanhado em flagrante”). Nos instantes de silêncio em que permanece, o narrador se dedica à admiração do rapaz, “encantadoramente lindo com o seu ar de adolescente de Veroneso, a pele morena, o

negro cabelo anelado”, “a sua bengala de castão de turquesa, a gravata presa de um raro esmalte, a atitude inquieta de um príncipe assassino e radiante” (Id., p. 239).

Começa então a troca de confidências – um padrão já conhecido de outros contos presentes na coletânea de *Dentro da noite* –, durante as quais o narrador anônimo ausculta a emoção alheia através do relato de Oscar, sorvendo seu próprio prazer a partir dela. Sua própria curiosidade, em si só, já se configura em um desejo perverso, pois deseja apenas ouvir o companheiro para esclarecer a natureza das injúrias contra ele dirigidas: “– Então, Oscar, onde estás? É por isso que te caluniam...”. Oscar, “leit-motiv da falta de assunto”, revela então não ter segredos para com o amigo, apenas sofre “a mais estranha moléstia nervosa – que ninguém sabe”. Confundido pelos demais, que “pensam logo nas degenerações normais, no centro das loucuras que é a cidade”, diz tratar-se de algo completamente distinto, a que se refere como “minha moléstia” e a qual se dedicou integralmente: “A existência concentro-a nela, no desejo de doma-la e na irresistível vontade de satisfaze-la. Tenho estudado, tenho lido, tenho feito observações a ver se encontro outro tipo igual” (Id., p. 240). A este respeito, Jung afirma o seguinte (2008, pp. 103-104):

O lema “querer é poder” é a superstição do homem moderno. Para sustentar essa crença, no entanto, o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e eficiência, continua à mercê de “forças” fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm apenas novos nomes. E o conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento e, acima de tudo, com uma enorme coleção de neuroses. (...) O homem gosta de acreditar-se senhor da sua alma. Mas enquanto for incapaz de controlar os seus humores e emoções, ou de se tornar consciente das inúmeras maneiras secretas pelas quais os fatores inconscientes se insinuam nos seus projetos e decisões, certamente não é seu próprio dono. Esses fatores inconscientes devem sua existência à autonomia dos arquétipos. O homem moderno, para não ver essa cisão do seu ser, protege-se com um sistema de “compartimentos”. Certos aspectos da sua vida exterior e do seu comportamento são conservados em gavetas separadas e nunca confrontados uns com os outros.

Esta tal moléstia, retomando a narrativa do conto, tratava-se, segundo o estudado Oscar, (“sujeito muito razoável e muito refletido”, nas próprias palavras) de “um desequilíbrio dos sentidos, a exaltação lírica, o desenvolvimento assustador de um dos sentidos”, “único foco das sensações agradáveis”, “tirano da impalpável luxúria”. Aqui,

é necessária a percepção de como a personagem de Oscar se constitui, enquanto sujeito, a partir de seu próprio discurso, criando assim um *ethos* próprio através do qual deixa transparecer a autoimagem a qual veio a adotar através de sua perversão, a qual “deu-me da vida íntima uma prévia noção incorpórea, deslocou-me para um mundo de fantasia exasperante”, fazendo de Oscar “o lascivo da atmosfera, o gozador das essências esparsas, o detalhador do imponderável, o empolgado da miragem da vida” – o que explicaria os chistes dos quais é vítima. O narrador, por sua vez, expressa sua simpatia, “em primeiro lugar porque és belo, em segundo porque tens espírito, em terceiro porque nem a beleza nem o espírito conseguiram reduzir-te à atroz banalidade de ser totalmente feliz” (RIO, 1978, p. 241).

O narrador ainda alega que o desequilíbrio de Oscar “é de fato de uma psicologia muito sutil, muito trabalhada”, ao passo que este responde-lhe tratar-se de um mal incompreendido e incompreensível, posto ele mesmo se considere “o homem que analisa o seu tormento e não lhe resiste”. Passa então a tabular a sua ode ao cheiro, ao sentido que o tem dominado por completo por anos a fio, considerando-se “o escravo, o ergastulado do cheiro”. Este cheiro é a bússola primordial da natureza, posto que “há cegos e não há ser vivo que não respire e não sinta o cheiro”. E continua (Id., p. 242):

O cheiro plasma, porque está no ambiente. Os caracteres dos homens são feitos de essências, as profissões dão aos entes certos e determinados cheiros. Vive oito dias numa casa de perfumes ou no *boudoir* de uma mulher galante, e as tuas ideias tomam o aspecto de ideias com pó de arroz, de ideias efeminadas, *made expressly* para uma certa roda pueril. Sente o cheiro dos marinheiros, com o cheiro do mar e três ou quatro escalas de cheiros de óleos refrescados pela viração larga. Um homem sensível não pode viver muito tempo nesses lugares porque o cheiro permanente dá-lhe como uma continuidade da visão oceânica e um estado trepidante que lembra a vagabundagem de grandes navios por mares ignotos. A alma dos entes revela-se pelo cheiro.

Revela então não apenas a hiperestesia olfativa da qual sofre, mas uma crença fetichista de que tudo é determinado e modificado pela influência dos cheiros em derredor, os quais Oscar reconhece poder identificar com relativa facilidade, desde o cheiro das casas (“dir-te-ei a casa vazia apenas aspirando-a”) aos aromas das cidades, “que eu os sinto ao aproximar-me, ao saltar no desembarcadouro, cheiros que conseguem dar a impressão geral dos habitantes, cheiros honestos, cheiros voluptuosos, cheiros de seio...” – e isto muito antes do aclamado romance no qual um jovem francês

é apresentado com um olfato extraordinariamente apurado, mas não possui cheiro próprio (o que lhe rende a mais curiosa e perturbadora das perversões³¹). O outro considera este talento de Oscar algo “delicioso”, enobrecendo a natureza desta perversão na “hiper-acuidade de um sentido dirigida com estética” (RIO, 1978, p. 243).

Oscar fala então de sua fixação olfativa durante os anos infantis, “ensinando-me todo o pecado”, pervertendo-se em uma sexualidade precoce “porque cada nuca é um pouco do olor da natureza, e há bocas que são como orquestrações de odores”. Confessa que debruçava-se sobre as roupas das mulheres da casa para cheirá-las, fazendo o mesmo com os seus cabelos, “modos tão pouco normais que a família se assustava e as raparigas achavam uma infinita graça”. Assim, com o crescimento de sua perversão, “cada dia mais com caráter desabridamente sensual”, e passou a obter prazer com os cheiros os mais peculiares: “a erva molhada, o cheiro dos estábulos, um cheiro de nuca, um cheiro de corpo, e já começava a sentir as cruciantes necessidades de certos cheiros, que eram tão violentas quanto a fome ou o amor”. Por isso, “era preciso alhear-me, deixar a roda dos conhecidos, sair por aí a ver se descobria o cheiro que eu precisava, o cheiro que não sabia qual era, mas devia tranquilizar-me” – ao que o seu interlocutor anônimo afirma tratar-se da “obsessão de um cheiro nunca sentido” (Id., p. 244).

Oscar passa a contar suas peripécias ao longo da busca pelo tal cheiro que lhe seria a fonte de prazer e gozo máximo: irritou-se com a artificialidade dos perfumes, tendo inclusive se maravilhado e padecido com alguns compostos orientais; lançou-se às flores (parte componente, inclusive, do seu próprio nome), capazes de despertar a paixão mais intensa e os arroubos mais sinestésicos – e aqui percebe-se a extensão da perversão de Oscar, pois esta mesma sinestesia (a mistura heterogênea dos seus demais sentidos) é catalisada a partir do olfato. O narrador anônimo então insinua que a sua perversão não se trata de uma atração pela universalidade dos cheiros, mas da sua repulsa – ao que Oscar responde “tenho entre mim e a vida comum um como véu de talagarça espessa”, e tudo quanto faz na vida “sinto pelo cheiro, pelos cheiros, como um *setter* humano, amarrado à corrente da conveniência”, experimentando a cada dia “a existência de miragem olfativa”, vivendo em uma (Id., p. 248)

existência em que os cheiros visionam ambientes, descrevem as almas dos tipos que me rodeiam, dão-me sensações de cor, porque há odores de todas as cores; de sons, de músicas, porque cada cheiro é como um som diverso e o cheiro da baunilha é bem uma nota abemolada diversa

³¹ Trata-se aqui do romance de Patrick Süskind, *O Perfume*, publicado pela primeira vez em 1985.

do cheiro do cravo vermelho, esse sustentado de clarim; de gosto, porque os cheiros têm gosto; de excitação, porque todos os sentidos calcados por tamanha acuidade vibram a arcada furiosa de um desejo incompreensível, perpétuo, demoníaco, no meu pobre corpo.

Após mais alguns arroubos filosóficos, estetizando a própria perversão, Oscar confessa sua indignação com a Natureza, pois “todos esses perfumes elas os espalhou brutalmente, desvairadamente”, e seu único lapso de racionalidade foi “quando fazia a carne, quando criava a criatura, onde todos os cheiros da terra se encontram em suaves nuanças”, e confessa afinal a verdadeira natureza de sua perversão: “O que eu amo é o olor da carne, sempre uma orquestração, uma sinfonia de recordações de outros cheiros” (RIO, 1978, p. 249). Revela então a sensualidade de seu vício, enumerando as fontes mais odorosas do corpo nas quais encontra a fruição mais sublime: os cabelos, “em que a gente se perde como num imenso oceano de olências reparadoras”; as carnes, “feitas de leite e de sangue de cerejas”; as bocas, que “transfundem a alma como uma essência especial que parece o mel feito de todos os perfumes dos campos” – e Oscar reconhece ao confidente, por fim, que “as criaturas são as ânforas da harmonia dos cheiros” (Id., pp.249-250).

Assim, tal como outras personagens de *Dentro da noite*, a natureza da perversão de Oscar impede-o de fruí-la em seu próprio meio, pois aquelas pessoas “afogam a alma no artificial para encantar os simples, os brutais”, e procura o prazer naquelas “criaturas simples, as que não se perfumam, as que ignoram o postigo ignóbil da civilização, e guardam o próprio cheiro”, e acrescenta ainda que “é quando há a simpatia do cheiro, que é o irmanamento das almas” (Id., pp. 250-251). Revela, afinal, que há quatro anos, tendo sentido um cheiro sublime, “o cheiro do meu amor, numa criatura miserável”, pelo muito gozá-lo foi incapaz de identificar quem o possuía, desde então lançando em sua perseguição perversa a um único cheiro, sem contudo obter êxito algum: “pelo muito que me lembro da completa satisfação do meu desejo, dizer que nunca mais a vi, que a procuro, que a procuro e jamais a encontro...”, vítima da “mais rara moléstia, que ninguém sabe (Id., p. 252).

O conto, desta forma, se encerra com o levantar súbito de Oscar, segundo o narrador anônimo possivelmente por ter localizado aquele cheiro que há quatro anos o torturava em suas lembranças, e acredita que Oscar “talvez fosse na desvairada luxúria o grande sensual do ideal. E talvez não, talvez fosse um louco. Somos todos loucos mais ou menos”. E retoma à sua observação apaixonada da Avenida Central, na qual

“centenas de lâmpadas elétricas acendiam a sua grande extensão no clarão da luz”, para ela “a mensageira da verdade visível” (RIO, 1978, p. 253).

Em meio ao misto de perversões que são sentidas (ou mesmo referenciadas) em *A mais estranha moléstia*, o que desperta a atenção é o curioso jogo discursivo estabelecido entre o discurso verborrágico de Oscar Flores e os silêncios intransigentes de seu interlocutor, o narrador anônimo do conto, para assim comporem um *ethos* único e simbólico da perversão sensorial em meio à cidade moderna. No caso de Oscar, a purgação de suas paixões na busca alucinada por um determinado cheiro, desconsiderando todo o resto e tornando-se assim espécie de figura excêntrica nas rodas da alta burguesia; já no caso do narrador anônimo, jamais revela nada além de suas ações, não se perde em justificativas verborrágicas para a sua própria perversão, mas obtém dela a sua fruição de maneira tão nítida e tão contrastante com o amigo Oscar que é quase impossível não nota-la – trata-se da paixão do *voyeur*, que espraia o olhar pelas maravilhas babilônicas e babélicas da cidade moderna e, protegido por seu anonimato em meio à multidão inconstante daquele meio, pode frui-la tanto mais por ser capaz de nota-la e incapaz de se fazer notar por ela.

Vê-se, afinal, que neste conto João do Rio constrói um espaço (físico e social) capaz de despertar e instigar estes comportamentos desviantes, sem, contudo deixar de alcançar um plano mais espiritualizado destes comportamentos, ao menos na visão de suas próprias personagens. Descobre-se, em *A mais estranha moléstia*, uma verdade que irá permear todos os demais contos de *Dentro da noite*, qual seja que a perversão, enquanto sinal desviante do padrão psicológico do homem moderno, não se trata de um mal que deva ser visto como banal, mas sim de uma consequência desperta a partir dos ideais culturais em efeito durante os anos da *Belle Époque*, e que o maior vício deste homem moderno será o fruir da sensação – se não a fisiológica, como no caso de João Duarte, Carlota, e Oscar Flores, a psicológica, advinda do antegozo do objeto de prazer ao qual as personagens de João do Rio irão se devotar, como fuga daquele cerco estreito e imponente que são a Norma e a Lei instituídas pela Cultura burguesa moderna.

V.

A tragédia da vida privada: contos de bovarismo

Os dois próximos contos a serem analisados tratam de um desvio sutil, se comparado aos demais tipos perversos presentes no restante da coletânea, mas a que a

presente análise vem se referindo reiteradamente desde as suas primeiras páginas, e talvez configure enquanto a perversão *sine qua non* à burguesia moderna da *Belle Époque* carioca. Trata-se do bovarismo – a dramatização da vida quotidiana, considerada frugal e desinteressante, através da fantasmagoria de *glamour* e fortes emoções que a alta roda da sociedade do Rio de Janeiro saberia, por força, reproduzir através de seu próprio meio.

Em *A parada da ilusão*, fica clara esta necessidade através das duas personagens centrais (uma vez mais apresentadas por um narrador anônimo, ainda que familiarmente próximo), que se envolvem num belicoso e apaixonado caso de amor cujas bases foram lançadas neste mesmo princípio de bovarismo. O conto abre com a apresentação de Geraldo Pietri, que “sorria o sorriso satisfeito e vagamente mau que têm todos os homens quando recordam uma aventura em que foram os mais espertos”, tributando o que quer que fosse que lhe enlevasse o semblante ao puro acaso. Sabe-se então que se tratava de um rapaz pobre, sem pretensões – mas que estudava medicina e alugara uma pequena casa defronte ao mar, o que dá o tom de sua pobreza não tanto pernicioso como se supunha.

Traça então breve nota sobre sua ascensão de origem humilde a banhista carismático e estudante de medicina, considerando incomum aquela sua paixão pela vida insone do balneário, onde se deleitava em ver os tipos frequentadores: desde “mulheres pálidas, mães de família acompanhadas de crianças e de criadas, verdadeiros regimentos de cloróticos”, a alguns “sujeitos de passo trôpego, reumáticos, beribéricos, talvez tísicos”, sem se esquecer também dos “senhores respeitáveis, burgueses de ar solene, que tomavam banho de mar desde crianças” e daqueles “sujeitos que vinham especialmente para a pândega, as lições de natação, os namoros com apertões debaixo da água”. Por fim, mas não desimportantes, “as meninas assanhadas, as *cocottes*, as *cocottes* de uma palidez mortal àquela hora”, além de “muita mulher *chic*, muita mulher de estalo, que os mirones da praia até olhavam de binóculo” – uma das quais em breve se tornará o centro nervoso deste regime idílico de Geraldo (RIO, 1978, p. 168).

O jovem banhista, que admite não ter desilusões de grandeza para com os tipos femininos frequentadores do balneário, é amparado por um oportuno anonimato entre os banhistas, e os funcionários tratavam-no com amistosa intimidade – o que facilitou-lhe o súbito encontro com uma “linda criatura loira” (Id., p. 169):

- O senhor banhista, venha cá.
Nicolau adiantou-se.

- Não, o outro. Sim, você mesmo.

Geraldo sorriu enleado. Tomavam-no por banhista! Ele, um estudante, um acadêmico! Mas, ao mesmo tempo que o fato o humilhava um pouco, sentia um desejo imprevisível e romântico de se deixar passar por banhista e ter assim a sua primeira façanha de estudante. Os estudantes são todos levados da breca! Apertou o braço do Nicolau, disse-lhe em calão de Nápoles que o deixasse, e aproximou-se. A dama loira estava já vestida para o banho.

- Não quero mais aquele banhista velho. Há cinco dias que tomo banho e logo no primeiro pedi-lhe conservar-se o quarto seco. Não há meio. Veja só. Fica você. Quer?

Geraldo, ainda silencioso, aceita a oferta da misteriosa beldade loira, aceitando inclusive o pagamento que ela lhe oferecia de pronto. Quando interrogado a respeito de suas origens, entretanto, afirma-se italiano, “venuto da Napoli fa tre anni...”, em seus impúberes vinte e dois anos de idade, ao que “a dama loura olhou-o profundamente, teve um leve suspiro”, e perguntou-lhe o nome – ao que obtém como resposta “Túlio”, antes de chama-lo a dar-lhe o banho matinal. Geraldo – ou melhor, Túlio – fica “infinitamente alegre com a aventura”, tendo se desfeito em gargalhadas ao terminar o idílio marítimo com a “dama loura”. Surpreso pela “mulherzinha” considera-lo mais um dos banhistas, confessa que “o imprevisível do caso acendia-lhe o desejo de continuar”. Obtendo permissão do proprietário do estabelecimento, Geraldo entregou-se ao papel do jovem banhista italiano, Túlio, indo encontrar-se com a sua áurea dama todas as manhãs, religiosamente às seis e meia no balneário (RIO, 1978, p. 170).

Ao cabo de cinco dias neste regime teatral, Geraldo interpretava tão bem o seu alterego que sua protetora finalmente revela-lhe as credenciais: tratava-se de certa “Alda Pereira, brasileira, do sul, tinha vinte e sete anos”, sob a guarda de um “protetor sério, o senador Eleutério, que a tomara depois da separação do marido” – tudo dito muito natural e amigavelmente, durante as lições de banho. Quaisquer tentativas mais audaciosas de “Túlio” eram logo notadas por Alda, receosa que Eleutério descobrisse, enquanto ela, “depois que me separei do meu marido, tenho muito medo do ciúme...”. Ao sabor da “suave intimidade” durante os momentos no balneário, Geraldo ia aperfeiçoando a sua atuação, melhorando a qualidade do papel enquanto “procurava termos vulgares, copiava o rir dos outros, dizia coisas grossas com um ar ingênuo, o seu tom de analfabeto”, e assim Alda confiava cada vez mais em seu destro instrutor de natação, posto que “ela parecia ter cada dia mais confiança”, já arriscando um contato físico mais íntimo de “Túlio” (Id., p. 171).

Entretanto, surpreendido em certa ocasião quando Alda perguntara-lhe se sabia ler, Geraldo supôs que seu papel despertara alguma desconfiança, lamentando “o caso de avançar e não gozar mais o prazer de ser conquistado”. Diante da expressão apiedada de Alda, contudo, o rapaz permanece em sua pequena farsa, e afirma ser analfabeto. Alda, cujos olhos “nesse dia tomaram-se mais úmidos”, ao ser alcançada pela rebentação “se deixou positivamente cair no seu largo peito”. Geraldo, então, supõe tratar-se de uma paixão “como certas damas amam os impetuosos adolescentes das classes baixas”, chamando-a inclusive de “nevrosada romântica” e considerando toda a sua boa-sorte com aquela história. Alda então pergunta-lhe se gostaria de aprender, afinal, as letras (ela mesma se apresentando como diletta professora), e, uma vez marcado o encontro puramente educacional, “Túlio” “arranjara um dólmã de brim, um capote comprido; comprara o lenço de seda e um chapéu desabado para aparecer com a cor local. E fora”, rumo a casa de Alda Pereira – numa “casa elegante e discreta, com duas criadas apenas”, em certa rua da Lapa³² (RIO, 1978, p. 172).

O *rendez-vous* se dá a portas abertas, e Alda estava visivelmente “comovida, com um riso nervoso, as faces coradas”, ao passo que “Túlio” “achava aquilo deliciosamente ridículo”, associando ao seu temperamento mais brando a falta de iniciativas no que dizia respeito a beldade loura ao seu lado. A ele, era absurdo aprender as letras tendo “aquela interessante mulher” como professora – algo, segundo “Túlio”, típico dos “vaudevilles franceses, numa cena de burla”. Levando mais adiante a sua interpretação, Geraldo fazia de “Túlio” alguém “inteiramente bronco”, aproveitando-se que qualquer ocasião para “sentir os loiros cabelos dela roçando-lhe ao de leve a fronte”. Em certas ocasiões, inclusive, as mãos de ambos se encontravam, “as dela estavam geladas”, ao passo que as de Túlio ardiam de desejo (Id., p. 173).

Frustrado com o término súbito desta primeira seção educativa, Geraldo/Túlio deixa a casa de sua mestra bastante irritadiço, com laivos de revelar toda a verdade (ao seu próprio respeito), reconsiderando, porém as consequências de uma tal atitude: tanto esforço para não alcançar nada com aquela aventura, “uma aventura falha”, confessa para si mesmo que “aquela, ao menos, não lhe escaparia”. No dia seguinte, logo de manhã bem cedo, já a esperava no balneário, perdido de amores por Alda. “A paixão”,

³² Recentemente emancipado como bairro carioca, a Lapa da *Belle Époque* servia de principal via à passagem dos bondes elétricos, durante a administração de Pereira Passos a região ganhou ares afrancesados, tendo seu Largo arborizado, seu Passeio Público devidamente restaurado e construído o lampadário. Também é deste período os derradeiros dias da praia da Lapa, aterrada pela avenida Beira-Mar, serpenteando por toda a orla, até o Bairro do Botafogo – avenida esta reservada aos luxuosos palacetes da burguesia contemporânea.

acredita, “é quase sempre o desejo de um triunfo, que se imagina de um certo e determinado modo”, havendo sempre “um vencedor na alma de um amante”. Surpreendendo-a, na aula seguinte, com os supostos estudos alfabetizadores, “Túlio” favorecia o terreno para mais um avanço a sua causa: naquela noite, Alda “tinha a cabeça curvada, mostrando a nuca nua”, enquanto ele “estava encostado à mesa, com aquele tom vulgar e potente, que o seu físico ajudava”. O rapaz, que então “moveu apenas a cabeça e roçou o bigode no pescoço venusto”, desperta em Alda a reação tão ansiada àquelas suas investidas: “estremeceu, estendeu as mãos e suspirou como uma rola” (RIO, 1978, p. 174).

Embalados naquele momento explosivo e apaixonado, já agora “em um outro mundo”, Alda e “Túlio” acertam um pacto de silêncio a respeito do ocorrido – posto que, evidentemente, outros encontros como aquele haveriam de se seguir, e o narrador anônimo os informa nos seguintes termos (Id., p. 175):

A vida de delírio começou então. Ela entregava-se e sentia-o como um imenso acorde do seu próprio ser. Cada beijo era uma revelação, cada abraço a dissolução de um mundo. E a necessidade de ocultar de olhares profanos aquele sentimento ainda mais os incendiava. No banho, ela estudava o momento de apertá-lo, de mordê-lo, esperava com a porta do quarto entreaberta para um beijo; em casa, as lições de leitura eram a leitura de Paulo e Francesca, no verso de Dante. Jamais, porém, ela mostrava desconfiar da sua verdadeira situação, e Geraldo, sentindo-se indigno de si mesmo, continuava a ser o banhista Túlio, sem forças para dizer a verdade.

Descoberto o *affair*, Eleutério (“mais pai do que amante”) decide despachar Alda para o Velho Continente, “a ver se o escândalo terminava”, e a muito custo e a muito verter de lágrimas convence-a a partir (Id., Ibid.). Frente a fatal despedida, Geraldo/Túlio “relembra aqueles dois meses loucos de romantismo”, mas decidido a revelar toda a verdade, antes que fosse tarde demais. Nas palavras do narrador, “ele ia para o último ato”, e o figurino haveria de ser conforme: “penteou o cabelo como os banhistas, com muita brilhantina, pôs o chapéu e o capote, consertou ainda uma vez o lenço de seda e partiu” (Id., p. 176). Alda, prostrada de desejo e tristeza, faz então a própria reminiscência da paixão permissiva entre os dois, lamentando o próprio destino, ao que Geraldo/Túlio viu ser a hora adequada para suas revelações (Id., p. 177):

- Alda, tenho que te dizer...
- Não digas! não digas nada!
- Não, há um engano; um engano que não pode continuar.

- Não há, Túlio, não há!...
- Há.
- Pois deixa-o!
- Não. Tu pensas que eu sou o banhista Túlio, nascido em Nápoles.
- E não és? Es sim, és o meu Túlio.
- Criança! Eu sou estudante de medicina, chamo-me Geraldo Pietri.

Ao ouvir a declaração reveladora de Geraldo, Alda “recuava, com a fisionomia demudada”, enquanto o rapaz explicava que fizera tudo apenas para melhor amá-la. Sentada, notando um aproximar-se de Geraldo, a beldade loura apenas sorri e continua o diálogo revelador, agora por sua parte (RIO, 1978, p. 177):

- Não, senta-te. Ou vai-te. É melhor ires. Vai-te.
- Mas a nossa última noite?
- Vai-te.
- Zangaste-te?
- Não, pensei que tinhas mais espírito. Eu sabia, ouviste? eu sabia desde o primeiro dia, quem eras tu. Se não soubesse, teria perguntado por ti e dar-me-iam informações. Eu sabia. O meu amor nasceu de uma brincadeira. Tudo na vida é ilusão e só a ilusão é verdadeira. A verdade é a mentira porque é o comum e o vulgar.

Alda confessa então também ter amado o rapaz, a “Túlio”, e ansiava “fazer desse sentimento uma parada de gozo superfino”, no qual tanto ele quanto ela “nos esforçássemos por dar a cada um a ilusão”, alertando-o para o fato de que “nunca se desengana uma mulher porque não se mata a ilusão”. Alda confessa então ter sido o seu amor direcionado apenas e exclusivamente a “um ser idealizado, que seria chocante se fosse verdadeiro, um banhista imprevisto, um selvagem, filho do mar e das canções, em ti que o fingias bem”. Acusa Geraldo do assassinio de “Túlio”, sendo-lhe o outro (ele próprio, Geraldo) em tudo desimportante e desinteressante a ela. Explica já não mais ser preciso deixar o país, posto o objeto de sua paixão não mais existir, mas não sem antes alertar ao jovem e ingênuo Geraldo uma última vez: “E nunca, ingênuo rapaz, queiras ser verdadeiro nas coisas do sentimento que ama a ilusão” (Id., p. 178).

O conto, então, tem o seu abaixar de cortinas enquanto Geraldo, dominado por emoções as mais lamentáveis, sentia-se voltar à vida quotidiana e insípida que fora a sua antes da concepção de “Túlio”. Já á rua, para sempre fora da casa (e da vida) de Alda, tomado ainda de uma tristeza furiosa e envergonhada, pôs-se a correr receando ser descoberto durante aquele momento odioso, e apenas ao chegar em casa pôde dar plena vazão às suas lágrimas, por “não ter sabido guardar integralmente o princípio da vida - a ilusão...” (Id., Ibid.).

Se considerar-se a personagem “Túlio” enquanto uma extensão do sujeito Geraldo, chega-se à conclusão que este aquele opera enquanto Sombra deste em *A parada da ilusão*. Para Franz, a Sombra compõe-se tanto de forças criativas e benéficas quanto destrutivas e prejudiciais ao Ego do sujeito, cabendo apenas a ele o fruir destas potencialidades da Sombra e não deixar-se consumir por elas, dominando assim a sua paixão. E prossegue (2008, pp. 222-223):

A sombra não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego – aspectos que pertencem sobretudo à esfera pessoal e que poderiam também ser conscientes. Sob certos ângulos, a sombra pode também consistir de fatores coletivos que brotam de uma fonte situada fora da vida pessoal do indivíduo. (...) A sombra não consiste apenas de omissões. Apresenta-se muitas vezes como um ato impulsivo ou inadvertido. Antes de se ter tempo para pensar, irrompe a observação maldosa, comete-se a má ação, a decisão errada é tomada, e confrontamo-nos com uma situação que não tencionávamos criar conscientemente. Além disso, a sombra expõe-se, muito mais que a personalidade consciente, a contágios coletivos. O homem que está só, por exemplo, encontra-se relativamente bem; mas assim que vê “os outros” comportarem-se de maneira primitiva e maldosa, começa a ter medo de o considerarem tolo se não fizer o mesmo. Entrega-se então a impulsos que na verdade não lhe pertencem.

É notável, ao longo do conto, o peso simbólico que tanto Geraldo quanto Alda dão à metamorfose de um ser cotidiano em uma criatura quase arquetípica, esta Sombra sîgnica de um determinado sujeito, extremamente eficiente no despertar paixões avassaladoras. Nota-se aí a capacidade perversora da alta burguesia, que alcança um membro inferior – convertido em objeto de prazer perverso – e o engole para o próprio cenário de vícios e prazeres mirabolantes. Tal como o mar (ambiente comum em grande parte do conto), esta perversidade latente tanto em Alda quanto no próprio Geraldo se faz implacável e insaciável, mas como a viração da maré, como veio um dia há também de ir-se no outro, fatalmente, se as condições lhe forem favoráveis. A perversão de ambos, portanto foi escolher o bovarismo, pervertendo não apenas a si próprios, mas a realidade de suas *personas*, para assim alcançar mais facilmente a fruição do gozo. O perverso de *A parada da ilusão*, portanto, é a aceitação deste estado insatisfeito das personagens consigo mesmas, amplificado pelo contraste entre o real e o ideal de suas aspirações magnânimas, tornando assim a realidade um fardo e a fantasia, uma apetitosa válvula de escape àquele mal-estar, culturalmente propagado.

Já no conto *Última noite*, vê-se uma vítima diferente deste regime bovarista e perverso da burguesia carioca, uma que não encontra os meios necessários para se manter neste círculo e, como tudo mais indesejado pela Cultura moderna e dominadora, há de ser fatalmente menosprezado e excluído daquele meio a que aspirava e ao qual tanto ansiava pertencer. O conto, singular em todos os sentidos no que tange a coletânea de João do Rio, é de uma sensibilidade trágica que chega a ser impactante.

O conto se abre com a apresentação do jovem protagonista, Armando, ganhando uma aposta de mil réis em uma partida de bilhar – a qual, o anônimo narrador esclarece, teve de tomar de empréstimo dez tostões ao caixeiro dono do estabelecimento, certo Jeremias. Tentado a uma nova partida, o rapaz e seu desafiante são literalmente expulsos da mesa de jogo por Jeremias, com resmungos iracundos – não antes de Armando comprar-lhe fiado uma carteira de cigarros e uma caixa de fósforos. Armando então “vagou um pouco pela atmosfera deletéria do botequim, repleto de cambistas, de vendedores de senhas, de gente que não tinha o que fazer ao lado de uns tipos de torrinha, que trabalhavam o dia para fazer da claque à noite”, e repara então em sua aparência: “Estava pálido, com olheiras, a barba por fazer e o seu colarinho, emprestado, havia oito dias que lhe apertava o pescoço”. Sentindo-se zozzo pela falta de alimento nas entranhas, “não comera desde a véspera, e o dia anterior passara-o com uma meia e meio pão com manteiga” (RIO, 1978, p. 210).

Dirige-se então a um restaurante popular dos arredores, pouco asseado e repleto de homens carentes de alimento. Feito o pedido, após o qual “um calorzinho agradável percorreu lhe o corpo”, reconhece que possuía apetite para muitas outras refeições como aquele frugal prato que acabara de devorar. Sabendo, entretanto, que “o proprietário não fiava, e já era muito aquele jantar”, deixa o estabelecimento para então descobrir “no meio da rua que não tinha nada a fazer”, e coloca-se a reconsiderar a situação na qual vivia já há algum tempo (Id., p. 211):

Era um homem, completara vinte anos, conservara rijos os músculos e cheia de ambições a alma. Entretanto estava ali, na calçada, como um trapo, ao deus-dará da vaga humana, sem trabalho, sem morada. Para onde iria ele, coitado? Era onde calhasse que havia de dormir. Talvez ceiasse. E talvez no dia seguinte encontrasse um emprego. Oh! o emprego! Quantas desilusões e a quanta coisa descera para arranjar-lo!

Perdido lenta e fatalmente o seu orgulho ao longo destas últimas agruras sofridas ao longo de quatro meses, Armando se reconhece em maus lençóis, “perdendo a cor da face, impondo ainda o seu tipo sensual de adolescente”, envolvendo-se com tipos

perigosos, cometendo “pequenas ladroerias mais perigosas que grandes roubos”, realizando feitos insólitos e “lentamente, cada dia descia mais”. Faz então uma breve lembrança a respeito de suas origens humildes, vindo de Portugal “remetido a um tio padre que vivia em mancebia com uma cabrocha gorda para os lados da Penha”, tendo sido despachado por ambos a uma baiuca das redondezas – mantendo-se com relativo êxito neste regime por dois anos a fio, ao cabo dos quais a vida, fatalmente, desandou-lhe (RIO, 1978, p. 212):

Mas um dia uns camaradas lembraram ir ao teatro, a uma grande revista de certa companhia portuguesa. Foi, de terno novo, com um ramo de violetas à lapela. Nunca vira um teatro. Apaixonou-se por todas as mulheres, começou logo a considerar os cômicos grandes homens. Nessa noite esperou a saída dos artistas. No dia seguinte, apesar de tomar conta da taberna, às onze horas saiu pé ante pé para não acordar os outros, bateu a porta e voltou ao teatro. E como não tivessem percebido a sua fugida, todas as noites deu para fazer o mesmo. Estava de dia a cair de sono, mas já conhecia os coristas, já dizia a sua piada às coristas, já o porteiro da caixa lhe pedira dinheiro para o deixar passar, e uma artista, a Etelvina Soares, uma de pernas grossas, já lhe passara duas cadeiras de benefício.

Mesmerizado por aquela vida boêmia e alegre, Armando desviava da caixa do patrão a verba necessária para manter-se naquela pungente rotina – mas o homem, tendo descoberto a ladroeira, ameaçou-o de todas as maneiras possíveis e imagináveis. Com a ameaça da polícia, Armando conseguiu despedir-se com seus préstimos quitados, recebendo a quantia equivalente aos dois anos que ali trabalhara, “e caiu no oceano daquela vida sedutora, despreocupado e feliz”. Passava agora seus dias “nos ensaios, nas bodegas de artistas meio esfomeados”, tornando-se uma espécie de *flâneur* do mundo teatral, deixando-se abandonar àquela rotina perversa que lhe minava os pobres recursos. Encontrando dificuldades para se empregar novamente, posto “todas as portas se lhe fechavam nas casas de comércio, sabendo do tempo em que estivera desempregado”, Armando deixava escorrer os dias e noites dividido entre os teatros e os botequins, decaindo cada vez mais em miséria (Id., p. 213). A respeito deste tipo urbano, Benjamin diz o seguinte (BENJAMIN, 1989, p. 25):

No bulevar, desdobrava os ornamentos de suas relações com colegas e *boas-vidas*; e estava tão dependente de seus efeitos quanto as coquetes de sua arte de transvestir. (...) No bulevar, passava suas horas ociosas, exibindo-as às pessoas como parcela de seu horário de trabalho. Portava-se como se tivesse aprendido de Marx que o valor de cada bem é definido pelo tempo de trabalho socialmente necessário para

sua produção. Dessa forma, o valor de sua própria força de trabalho adquire alguma coisa próximo ao fantástico em face do dilatado ócio que, aos olhos do público, é necessário para seu aperfeiçoamento.

Voltando à personagem de Armando, agora amoldado “à infâmia, aos desejos misteriosos, às pândegas das noites”, vê-se então que se torna “sujo, com fome, sem ter onde dormir”, mas ainda considerando-se acima daquela miséria, “julgando-se mais do que fora antes, julgando-se mais, reagindo contra uma resolução que o fizesse mandar buscar pelos pais ou de novo o pusesse a trabalhar”. À frente agora de outro botequim, recheado por aquela “roda de atores principiantes, de contrarregras, de figurantes”, no meio da qual encontra “sujeitinhos lavados, bem como os coristas”, além dos “tipos em mangas de camisa” e, claro, todos famintos assim como ele estivera há pouco, vale-se dos seus “conhecimentos das noites passadas em claro nos cafés-bilhares, nas baiucas fétidas de jogo”, recebe um ingresso do chefe da claqué. Parte então rumo ao teatro, incógnito como apenas ele seria naquele cenário, alcançando o diminuto e abafado cômodo de Espínola, certo ator dramático pouco conhecido (RIO, 1978, p. 214).

À saída de Espínola, Armando se aloja no minúsculo camarim do artista, para repousar (“Dormir, não pensar, dormir apenas...”). Apesar do descanso inquieto, pois “dorme um sono mau, fatigante, interrompido pelas entradas do Espínola, cortado de toques de sino, de inferneiras de mulheres, de gritos, de músicas”, à meia-noite é desperto pelo ocupante original do bricoete. Armando e Espínola caminham por mais algum tempo até se despedirem um do outro, e o primeiro volta ao botequim do começo do conto, onde “há como ele outros rapazes, há coristas, há tipos reais”, indeciso quanto a onde passaria a noite (Id., p. 215).

Com o avançar da noite, Armando deixa-se mesmerizar com o movimento insone da cidade – “Os botequins vão fechando, rareia o trânsito, Passa de vez em quando um bonde. Aparecem os varredores da Limpeza Pública, numa nuvem sufocante de poeira” – para então ser surpreendido pela lua, “muito lânguida e muito pálida”, que “consola os tristes e os desgraçados”. Armando mantém a sua errância pela cidade insone durante o arrastar das horas madrugadoras, e decide por fim conseguir algum descanso num dos trens de circulação rumo ao subúrbio – e na estação encontra um eco lânguido e deprimente da mesma miséria que o acompanha (Id., p. 216):

Vai até a Central, já com os focos apagados. Há uma negra vendendo mingau para uma roda de notâmbulos: marinheiros e soldados ébrios, fúfias de galinho de arruda e chinelas sujeitos ambíguos de calça

balão. Palavrões choviam. A negra lavava a louça, e ao seu lado um canzarrão cinzento com vestígios de lepra, roncava.

Ignorando mesmo um casal a passear naquelas horas desconfiáveis pela estação (“Ele parecia radiante, e ela tinha esse olhar amortecido que as mulheres têm quando querem saber mais alguma coisa na vida”), Armando aloca-se em um dos vagões do trem, cercado por “gente vinda dos bailes, das tipografias, do trabalho”, que “lá se achavam apenas para passar algumas horas fora do relento” (RIO, 1978, p. 217). Ignorando os demais ocupantes do vagão, Armando ocupava-se em medir na balança a própria situação, achando-se em amargas faltas, posto estivesse “longe da família, longe da sua terra, sem auxílios”, estivesse descendo fatal e vertiginosamente “a rampa da vida certo de encontrar o abismo, mas incapaz de soltar um grito – por falta de coragem, por falta de energia, porque tinha de ser...” (Id., p. 218). Ocultando as lágrimas de seu amargo pranto, cai num sono terrível porque sublime, longe daquela miséria e daquele abandono os quais vinha experimentando nos últimos meses da sua vida.

Desperto já com os primeiros raios da alvorada, graças à bulha de um grupo de operários com os quais agora dividia o vagão, “foi para a plataforma do *vagon* olhar os últimos vestígios de uma das suas noites”. Reconsidera, uma vez mais, os rumos da sua desdita, reconhecendo que haveria por força de fazer “o mesmo que fizera antes, a mesma miséria, a mesma infâmia, o mesmo horror”, sem esperanças de encontrar forma de sustentar-se, à procura de qualquer um que porventura “tivesse piedade da sua atroz agonia”. Acalantado pelo galope frenético do trem em movimento, deixa-se enlevar pela natureza recém-desperta por aquela nova manhã, que se “abria em flor, ao beijo da madrugada” – quando repara certa corrente, pendendo entre o seu vagão e o seguinte (Id., p. 219). E então se dá o desfecho trágico do conto (Id., p. 220):

Seria tão interessante pega-la. Mas custava. Tudo no mundo custa. Estendeu mais o corpo, quase deitado, estendeu mais. O corpo falseou, pendeu. Quis salvar-se, numa súbita e desesperada angústia. Com os pés enlaçados na grade, ainda conseguiu prender as mãos nos para-choques. Mas um solavanco desprende-o. O corpo caiu. As rodas do outro vagão esmigalharam qualquer coisa. O trem continuou na luminosidade da manhã. E ninguém do trem reparou naquele fim de vida tão desconsolada, sob o calor do sol que começava...

Tal como Geraldo, Armando é uma triste vítima do bovarismo perverso da fatia *chic* e *snob* do grande centro carioca. E, contudo, não tanto por seus próprios méritos, como o jovem italiano o fora, mas por não ter subsistido ao sistema perverso que lhe era

imposto, e ao qual (por algum tempo) ansiou pertencer. Incapaz de se fazer engrenagem no maquinário perverso da urbe moderna, Armando vai decaindo mais e mais em sua própria miséria, decorrente do orgulho ferido, e qual um trágico Tântalo³³, quanto mais ansiava aquela esfera de luxo e divertimentos, mais dela se afastava e mais fundo se afundava na miséria e no abandono. É isto até o ponto em que, num trem que varava a noite (uma vez mais se vê este cenário lúgubre na coletânea, a outra ocasião tendo sido o conto *Dentro da noite*), o fio tênue de seu orgulho e sanidade rebenta, e deixa este mundo por um acaso funesto, tão anonimamente quanto fora inserido naquele ambiente perverso e enredador.

Considera-se, então, que diante deste cenário da sociedade carioca, bem como das tendências literárias daí originárias, em *A parada da ilusão* e *Última noite* João do Rio traz para o texto, através de várias marcas discursivas, que vão desde a ironia sardônica a um senso trágico fatalista, uma denúncia velada (ainda que efetiva) contra o bovarismo que é fruto da alienação intelectual precedente à construção de uma identidade cultural própria, no caso, o período entrópico dos primeiros anos na *Belle Époque* carioca. O abismo que se abre entre as duas experiências, a da realidade e a do imaginário, confere uma dimensão grotesca e lúgubre a este bovarismo, condição esta que irá permear os dois contos aqui analisados, sacralizando um *modus vivendi* que, inconsciente e metonimicamente, será absorvido e assimilado *a priori* pelas elites burguesas do Rio de Janeiro, e *a posteriori* pelas personagens de Geraldo e Armando. O enredo dos contos, por fim, é categórico segundo a crítica que João do Rio levanta contra esta postura de bovarismo adotada como estandarte da Cultura burguesa neste momento histórico da sociedade carioca: um desejo ambíguo e perplexo pela saciedade ao que a Cultura agora considera permitido e bem-quisto, mais pelo prazer em se jogar um jogo de aparências frente à sociedade burguesa do que pelo ato em si. Vê-se, por fim, que se os “meios” foram pervertidos de um momento a outro desta sociedade burguesa, os “fins” permanecem incólumes, quais sejam a manutenção de uma teatralidade do sujeito frente a um núcleo sociocultural mais abrangente mediante o cumprimento de valores e normas vistas como basilares nesta sociedade. Muito mais que nos demais contos presentes em *Dentro da noite*, nota-se aqui como a

³³ Na mitologia clássica, foi um dos reis da Frígia ou da Lídia. Por ter roubado dos manjares do Olimpo, substituindo-os pelas carnes do próprio filho, foi punido com um severo castigo no Tártaro, onde, num vale abundante em vegetação e água, foi sentenciado a não poder saciar sua fome e sede. Isto porque, ao aproximar-se da água esta escorria para longe, e ao buscar comer dos frutos das árvores, os ramos afastavam-se de si – a expressão “suplício de Tântalo” refere-se, desta forma, à desdita dos que desejam algo muito intensamente, aparentemente, ao alcance de sua realização, mas nunca concretizado.

permissividade e a dramaticidade desta classe social são sintomas de um distúrbio tão severa e profundamente arraigado na Cultura desta sociedade, que facilmente é passado por natural e desimportante – a saber, a própria perversão.

VI.

Sob lençóis alheios: contos de perfídia

Muito se tem escrito, na tradição crítica a respeito da literatura brasileira do XIX, a respeito das linhas tangenciais do discurso artístico com elementos de ordem social, econômica, política e cultural, especialmente no que diz respeito a certas práticas consideradas permissivas ou imorais ao padrão burguês – como a perfídia. Para a escola realista, por exemplo, a traição era um gatilho fértil em muitos de seus romances, questionando tanto a moral do sujeito traidor quanto o jogo de aparências desejado pelo sujeito traído. Pode-se dizer, inclusive, que a traição tenha se tornado uma prática social (quer aceita, quer condenada) reconhecida pela classe burguesa elitizada, e como se dá a recepção do sujeito traidor – comumente um sujeito feminino, vale ressaltar – a partir dos atos de perfídia.

No conto *Laurinda Belfort*, entretanto, nota-se uma curiosa e oportuna diferença para com a fortuna literária desta tradição realista: esta *mimesis* da cultura moderna, pela qual a sociedade burguesa carioca passou durante os anos iniciais da *Belle Époque*, figura ao longo de todo o enredo de João do Rio, que já remete metonimicamente à personagem que irá protagonizar a trama do conto. A partir daqui, pode-se avaliar a expressão literária da cultura burguesa urbana a partir de personagens femininas da literatura, enquanto representações de um sujeito a princípio defensor e detentor desta tradição patriarcal burguesa, para então descambar na construção discursiva de uma burguesia perversa e perversora desta mesma tradição, percepção que concilia o sublime ao grotesco neste momento crítico e ilustrativo de modernidade do cenário urbano moderno. Com a consequente criação de uma nova “mitologia urbana”, nas palavras de Gomes (1994, p. 107), a cidade moderna tem seu panteão nos tipos que melhor incorporarem este ideal dramático da Cultura em seu cotidiano, sob o olhar eufórico e vertiginoso daqueles que validarão este ideal através de suas próprias percepções a respeito de intervenções nesta cultura burguesa que, afinal, assume o seu caráter perverso. Com a integração liminar do espaço privado no espaço público da cidade moderna, também este sujeito irá deixar tênues as barreiras que separam suas duas

facetar, a partir do grande elemento cultural que é a urbe moderna, que perverte e deixa-se perverter na própria concepção daquilo que é considerado “aceito”, ou mesmo “de bom tom” frente a esta Cultura.

O conto principia com as considerações de Laurinda Belfort a respeito de seu amante, certo Guilherme: ao descobrir estar atrasada para encontra-lo “apaixonado e comum”, dividia-se entre ir ao *rendez-vous* com o amante e “o guloso apetite de deixar sem o seu corpo a absorvente entrevista”. À medida que se aproximava do ponto de encontro, a dama era tomada de “uma vaga contrariedade, a esquisita negação de todo o corpo como a tem a gente antes de fazer um enorme sacrifício...” (RIO, 1978, p. 181).

Entra então a fazer reminiscências, rememorando os primeiros dias da perfídia, quando “teria chicoteado o cocheiro para andar depressa, para voar” – mas naquele dia (uma quinta-feira) Laurinda “vestira-se devagar, conversara durante o almoço como toda a sua vida fora um resultado de imitações, fora um acompanhamento de figurinos”. Vê-se aqui já uma primeira confissão das práticas que irão culminar na sua perversão – a carência de *dramatizar* a própria vida, de torna-la uma fantasmagoria de algo menos palpável e mais glorioso que o correr lacônico dos dias quotidianos (Id., p. 182):

Em criança, imitava os gestos pretensiosos de altas linhagens de algumas das colegas de Sion; em menina e moça a sua linha fora sempre copiada de alguns tipos de romance, e quando a mamã lhe fez notar a necessidade de casar para satisfazer todos os apetites de luxo, imediatamente casou, inaugurando aquela grande vida artificial e custosa, com as salas compostas segundo desenhos de decoristas ingleses, os vestidos vindos de Paris e um ar de boneca social, que para sempre lhe tirara a ideia de amar alguém, além da sua prezadíssima pessoa.

Dedicando sua vida de *glamour* e prazeres permissivos, Laurinda (que, segundo o narrador anônimo, havia mesmo esquecido o marido) entregava-se a viagens por todos os grandes centros turísticos do Velho Continente, como Nice, Paris, e Cairo; precisava tecer opiniões a respeito da Arte, manter a sua vida social na capital carioca por intermédio do seu salão, “seu salão invejado, criticado, incomparável como Edmond Rostand, o campanilo de S. Marcos, a erosão inglesa do esporte e a graça parisiense”. O narrador então revela que, em certa ocasião por esta época, “tomara como dama de companhia uma velha inglesa esbelta, grande conhecedora de arte”, a quem Laurinda “tomou-a como quem consulta um pequeno Larousse” para poder estar devidamente inserida naquele círculo social ao qual tanto e tão profundamente aspirada com toda a pompa e circunstância requerida para aquele período, “época de excessos, de conquista,

de triunfo” (RIO, 1978, pp. 182-183). Tanto, que ao ser abordada pelo marido a respeito do hábito (subitamente adquirido) por fumar, Laurinda confessa que “grelho uma cigarreta” justamente por tratar-se de um hábito “*ultra-fashion*”, enquanto o marido haveria de ser “*old-style*”. E, contudo, Laurinda eventualmente fora vencida pela “vitória mundana”, ao que certa Alice Verride (“senhora entendida em adultérios mas da melhor sociedade”) recomendou-lhe um amante como remédio aquele embaraço do cotidiano, pois se por um lado “o marido não conta nunca, principalmente quando nos faz todas as vontades”, por outro seria mais emocionante “um homem que te preocupe, cuja paixão seja um *piment* para a tua vida, um ser violento” (Id., p. 183).

Laurinda, este vertiginoso símbolo da cultura burguesa da *Belle Époque* carioca, já começa então o seu discurso também circunscrita a um lugar de afastamento, qual seja, rumo a uma aceitação pelo viés da Cultura burguesa vigente e suas permissividades através justamente da prática da traição, desta prática que, agora, é tida como *flirt* elaborado e enredador, tido como “*chic*”. Convencida de que ainda havia algo a ser feito para atestar seu pertencimento à alta roda carioca, Laurinda, “uma parisiense, que tinha como nenhuma outra a arte sutil da *maquilage*, essa admirável estesia ateniense herdada por Paris”, considerava-se uma “*femme vieux jeu*” por ainda não ter cedido aquele perigoso jogo social que era a perfídia conjugal, tanto que passa a olhar o marido “com um vago desprezo, tal qual as damas dos romances a que uma grande paixão sacode”, pois aquela seria “a última etapa de mundanismo e de puro sangue da sua já gloriosa carreira na alta sociedade” (Id., p. 184).

O narrador confessa então que Laurinda já possuía um forte candidato ao cargo, de nome Guilherme, não sem antes admitir certo enfado do amante, que “não fazia outra coisa agora, passava a vida amando-a”, enquanto a própria Laurinda, “decididamente, enfasiava-se”, pois “tudo quanto é demais, aborrece”. Confessa a escolha do amante “por mundanice, por cabriolice da alma”, e entregar-se ao gozo do romance proibido “parecia-lhe uma nota essencial da moda, lembrava-lhe logo os romances de Paris, a psicologia passional das duquesas de alta linhagem” (Id., p. 185).

Outro ponto de interesse à análise que aqui se propõe, ainda que com certa humildade de argumentos, é a própria representação do amante: Guilherme (amasiado pelas circunstâncias à personagem de Laurinda) é descrito em diversas ocasiões de forma no mínimo pitoresca, seus traços como que levados à beira do ridículo: “tinha uma porção de roupas, andava à inglesa, trotando com os braços meio abertos, repartia o cabelo no meio como nos figurinos”, e possuía certas unhas que, após lima-las, “dava-

lhe um brilho metálico, incrível, um lustro, que, quando movia os dedos, parecia ter nas pontas palhetas de nácar” (RIO, 1978, p. 186). Estas mesmas unhas marcarão uma estranha fixação culposa em Laurinda no que diz respeito a figura de Guilherme enquanto seu amante, pois lembrar-se-á delas nos seguintes termos (Id., pp. 186-187):

Quando o jovem afortunado lhe premia a mão, o contato envernizado daquelas unhas dava-lhe num arrepio a delícia de mais um ofertório à sua beleza tão aguda, tão clara, tão moderna e tão perturbadora. Fora talvez essa a única razão porque se entregara à sensualidade meio *snob*, meio cerebral, de se sentir despir por aqueles pedaços de um vermelho especial e lustroso, o contato daquelas unhas artificiais e extra-humanas. E nos passeios, nos banquetes, as luminosas unhas de Guilherme preocupavam-na como o olhar invejoso de uma amiga, o luxo de mais uma renda, a volúpia de uma joia, que se não pôde possuir senão à custa de um enorme sacrifício...

Nova digressão, agora explicando o avançar do relacionamento perverso entre Laurinda e Guilherme: a princípio marcado por conversas furtivas, “a trechos pouco frequentados”, o rapaz se torna cada vez mais audacioso até que suplica a ida da amante “ao infalível ninho d’amor”, ao que Laurinda sede languidamente e ainda se lembra da “exasperação sensual da tarde intensa” daquele primeiro dia – sem jamais esquecer as unhas de Guilherme, “aquelas unhas brilhantes, coralizadas”, que ficavam mais e mais vermelhas à medida em que a perfídia avançava, e “que se machucavam desfazendo tecidos, que tocavam frias a sua epiderme”, mas mudam de súbito para se tornarem “carapaças de pequenos monstros estranhos, para acabar empalidecendo, fenecendo de perpassar pela sua carne como fica sem cor um rosto sempre votado à oração...”. O narrador alega que Laurinda, durante aquele *rendez-vous* perverso, “vibrara de um prazer como nunca tivera, o prazer sutil de gozar e desfazer o artifício máximo do outro”, e contudo àquele instante presente “ficara de gelo, esfriara, diante da pertinácia alvar daquela paixão” (Id., Ibid.).

Com o crescente afã de Guilherme por sorver o máximo possível daqueles encontros de paixão arrebatadora, Laurinda começa a se sentir humilhada e ultrajada pela voracidade do amante, considerando agora banal o comportamento apaixonado de Guilherme, crendo que seus encontros fortuitos nada mais fariam que “positivamente, estragar um dia por semana”. Fora o fato, de curiosa relevância, de que Laurinda se exasperava com a incapacidade de Guilherme “vestir uma senhora” – o que revela algo mais da fisiologia caleidoscópica deste rapaz, sempre com suas unhas a marcarem presença no corpo (e na memória) de Laurinda, que com “seus vestidos, complicados,

com ligaduras difíceis e ousadas de corte”, perdia-os para a sanha de Guilherme, “eram amarfanhados por ele, rasgados”, tanto que “num dia de frio, caindo do céu a umidade, diante do espelho, Laurinda suava de impaciência, tanto o idiota custava para lhe atacar o colete – já com as unhas quebradas; sem brilho de se roçarem e de a apertarem” (RIO, 1978, p. 188).

Este suplício fazia Laurinda delongar-se nos preparos para as incursões ao “ninho de amor” de Guilherme, mas o narrador revela que sempre que estivesse atrasada para algum encontro com o amante, Laurinda “corria ao *rendez-vous* com a louca vontade de que ele não a esperasse mais”, e explica este comportamento dúbio para com Guilherme “por condescendência, por fraqueza, por não achar o meio sério de se livrar de vez” (Id., p. 189). Exasperada com a crescente banalidade daqueles encontros, Laurinda ordena ao seu motorista que desacelerasse, sempre relembrando o monótono *modus operandi* do amante, cuja única novidade haveria de ser as fatais unhas polidas. Passa a considera-lo então um monstro, por impor-lhe aquele eterno e imutável suplício, e é interrompida em seus devaneios pela chegada ao local de encontro, e a surpresa de encontra-lo deserto, a casa completamente fechada por dentro. E aqui, o narrador anônimo dá uma mostra única de toda a perversidade de Laurinda (Id., p. 190):

Hein? Seria possível? Ele, então – e de súbito o desespero sufocou-a – não a esperava mais? Acabara a paixão? Então, ele também estava farto, estava cansado? Oh! ela já enjoava, já aborrecia aquele cidadão que a perseguira dois anos! Mas então essas coisas acabavam assim com a porta fechada, na cara, na sua face! O grosseirão insultava-a a ela, a ela, Laurinda Belfort, esposa de Soares Belfort!

Profundamente perturbada pela ideia de que alguém (e especialmente o amante) poderia enfadar-se dela, Laurinda deixava-se dominar por uma fúria muda e desesperada, toma afinal uma decisão, e “para seu castigo, por ter querido ser boa, por ter pena do infeliz, era ela quem não se fazia receber”. Abandonando o local de súbito, considerava aquele incidente em ganho para sua própria causa, pois “assim não perderia mais o tempo, ela que tinha tanto que fazer, que ainda não fora ao costureiro e tinha teatro à noite, jantar, um *five-o-clock* das Teixeira impreterivelmente às quatro e meia” (RIO, 1978, p. 190). Passa então a preocupar-se com as roupas, com a *maquilage*, e com o retorno vingativo e irônico que daria em Guilherme, “o mariola”, por tê-la feito passar por aquela situação (de recusa): “Gozar a cara dele, negar a sua ida lá”, e além disso “também mostrar um ar indiferente”, tudo para “tortura-lo com uma indiferença calma,

ignorante, com alguns bocejos, até tê-lo uma última vez e deixa-lo, abandona-lo, não ir mais”. Laurinda daria a volta por cima – ela, a preterida, ela a abusada do amor apaixonado, “ela, ela, ela a vencedora!”. Curioso notar, seu profundo desprezo não poderia deixar de lado as marcantes unhas de Guilherme, pois seu desejo era também “desprezar as suas unhas, o prazer mórbido de toca-las, as unhas...” (RIO, 1978, p. 191).

Dando ordens ao *chauffeur* de tocar para a cidade a toda velocidade (o que revela o “ninho de amor” encontrar-se nalgum bairro ermo e distante), Laurinda agora é tomada por uma súbita saudade daquele momento íntimo com Guilherme, percebendo “a falta daquela hora infame”, das palavras ingênuas e cansativas de Guilherme, e (claro) sentindo também a falta “daquelas unhas que lhe davam a renovação de uma sensação toda cerebral, para ao menos quebra-las mais uma vez morde-las, despreza-las”. Surpreende-se então a olhar os passantes pelas ruas, “na imensa confusão dos seus desejos”, na vã esperança de localizar o amante, “a ver se o via, a ver se o encontrava, para parar o carro, ou tocar à toda, ou cumprimenta-lo, ou fingir que não o via...”. Desejava sobretudo vê-lo uma vez mais, deitar seus olhos lânguidos e sedentos de desejo em Guilherme, “o pobre diabo, com os seus bigodes e aquelas unhas da cor do nácar rosa...” (Id., pp. 191-192). E assim o conto termina, com a grande Laurinda Belfort escondida em seu próprio carro, vertendo copiosas lágrimas – pelo desespero em se sentir abandonada pelo amante e pelo desejo que por ele sentia, por ter enfim perdido por aquele dia o objeto de seu prazer perverso.

Em *Laurinda Belfort*, nota-se uma miríade de perversões menores ao lado da traição conjugal enquanto prática permissiva naquela fatia da nata burguesa do Rio de Janeiro, personificadas na personagem central do conto e que lhe empresta o nome ao título. Laurinda, mulher volúvel e vítima de uma cadência vertiginosa ao manter suas paixões, acaba oscilando sempre no desejo de se imiscuir àquele meio, fazendo (e tornando-se) todo o necessário para ser devidamente aceita pelo círculo perverso da alta sociedade da *Belle Époque*. E, contudo, este conto – que poderia facilmente ser inserido no grupo representativo do bovarismo – mostra como a perversidade de Laurinda é toda canalizada e maximizada através de sua perfídia, tão arrebatadora para a personagem que a leva ao mais amargo prantear quando do desfecho do conto. E o mais curioso, por fim, é como ela irá personificar os altos e baixos da sua perversão nas unhas feminizadas de seu amante – um acessório marcante do esnobismo indumentário daquela sociedade, uma presença quase fetichista a qual Laurinda associa todo o poder e prazer (ou a falta deles) sentidos quando vitimada pela paixão do adultério.

Já em *Uma mulher excepcional*, também se fará menção a inúmeros padrões perversos, ainda que interligados de alguma maneira ao grande tema do conto (as missivas com declarações de amor) – sempre, vale ressaltar, à sombra de uma ameaça de traição, (supostamente) não consumada. O conto se abre dentro de um salão *chez* Irene de Souza, a figura central à trama e personagem referenciada pelo próprio título, um espaço já marcado pelo excesso e pelo fútil, pois foi ali que “a esplêndida atriz fundira o confortável inglês com o luxo do antigo”, fazendo habitar naquele cômodo “divãs fartos da casa *Mapple, bergères* mais ou menos autênticas do século XVIII, contadores do tempo de Carlos V”, além de pequenos mimos espalhados avulsamente “por cima das mesas, por cima dos móveis, nos porta-bugigangas de luxo”. Do espaço, passa-se à descrição da personagem (“Que legenda e que beleza!”), a partir das bravatas contra ela dirigidas por outras criaturas que a antagonizavam: uns diziam que foi “apanhada como criada de servir perto de um quartel para os lados de S. Cristóvão”, enquanto outros afirmavam Irene ser “filha de uma família muito distinta do Sul” (RIO, 1978, p. 223) – sem jamais, contudo, atinarem com suas verdadeiras origens.

E revelado então que Irene é artista dramática, “bela como a Vênus de Médicis”, rica, pois passa os dias de sua carreira como artista “a arrastar nos decadentes tablados cariocas vestidos de muitos bilhetes de mil, criados pelo *Paquin* e pelo *Ruff*”, além de virtuosa, por ser conhecida como “a bela Irene de Souza que queria ser a boa, a humilde, a simpática, a talentosa Irene”. É dito então de um seu companheiro, certo Agostinho Azambuja, “empreiteiro, rico, casado” – ainda que a relação entre Irene e Azambuja não esteja de todo inserida no contexto da traição conjugal, como se verá. A crítica também vaticinava a Irene (“tão boa porém, tão amiga, tão simples, tão séria...”) “todos os amantes imagináveis em vão”, além de outros absurdos como afirmarem “que os seus dentes como os seus sapatos eram feitos em Paris”, legarem à atriz certos hábitos chocantes, ao ponto que a “frase de um jornalista desprezado” tornou-se moto célebre nas altas rodas cariocas (Id., p. 224). E, contudo, a paciência virtuosa com que Irene recebia as calúnias terminou por amainar os ânimos e fazer murchar o ímpeto da calúnia.

Para fechar o cerco narrativo do conto, o narrador anônimo apresenta com maior largueza de detalhes a figura de Azambuja, que “tinha uma confiança muito elegante” em Irene, e mesmo ele não escapava das línguas ferinas, segundo as quais “esse homem vulgar, possuído de uma paixão devoradora”, tomara para si uma moça de berço humilde e “e fizera-a uma obra sua para dominar a cidade, uma mulher perfeita, falando

quatro ou cinco línguas, conhecendo música, vibrante de arte e de elegância que é a arte de ser sempre a tentação” (RIO, 1978, pp. 224-225). Sem jamais ceder à pulsão do ciúme para com sua *protégé*, Azambuja ocultava “a paixão, o ciúme, esses paroxismos fatais” por baixo de “numa serenidade de bom tom, talvez mesmo para Irene”, sabendo explorar em vantagem própria as paixões despertadas por Irene “recebendo na própria casa os apaixonados que a ela poderiam ser úteis para o reclamo, colocando-a numa posição verdadeiramente superior”, sem, contudo esquecer-se de questões mais pragmáticas, “porque lhe assegurava o futuro, comprava-lhe casas, joias”. Indagado sobre o seu comportamento para com Irene, responde apenas que “já não estou na idade de satisfazer os caprichos de uma mulher” (e, válido lembrar, trata-se de um homem casado), explicando a sua inquiridora que “a Irene quem a fez tal qual fui eu”, e que vive “do orgulho que ela me dá”, sendo a atriz então o seu “*chic*” (Id., p. 225).

O grande mistério, porém, era a capacidade de Irene manter-se fiel ao seu “patrocinador” (na falta de um termo mais apropriado): descrita como “uma rapariga de vinte e cinco anos, um verão ardentíssimo, uma beleza que chamava paixões”, Irene explica àqueles surpresos com sua fidelidade para com Azambuja que “não o posso amar como Julieta a Romeu”, por haver uma grande diferença entre a idade de ambos, “mas respeito-o e sou-lhe grata”, isto bastando-lhe para manter-se fiel e considerar-se “invulnerável”, chegando a afirmar que “seria muito parva se fosse perturbar a minha vida e a beleza que vocês proclamam com uma paixão”, a qual crê piamente que jamais se consumaria por seu conhecimento do sexo masculino – o que deu margem a uma nova maré de comentários: “Irene? Amantes não... A Irene procura alguém de quem o Azambuja não tenha ciúmes” (Id., p. 226). A atriz, que então “mostrando predileções excessivas, parecia sossegar com a esquisita calúnia e mostrava uma alegria, uma imensa satisfação na vida”, pegara a todos – o narrador aqui incluso – no súbito de sua partida, tendo recebido para maiores esclarecimentos o narrador em sua própria casa, “no meio da desordem do salão, onde havia malas, chapéus, plumas e um intenso cheiro de heliotrópio”, vestida “no seu quimono rosa, guarnecido de uma leve renda antiga” (Id., p. 227).

Explica então, ao se interrogar a causa de sua partida seria, afinal, alguma paixão, que estava a limpar um de seus móveis, jogando ao lixo declarações amorosas a ela dirigidas por uma miríade de admiradores anônimos, ao que o narrador se assombra: “Nunca tinha visto tanta paixão reunida e um sorriso tão destruidor nos lábios de Irene”. A atriz explica então tratar-se de uma das facetas de seu “amor ao teatro”, confessando

inclusive que lê as missivas em companhia do benemérito Azambuja. Convida então o narrador a ler aquelas declarações, que considera “a homenagem anônima, uma espécie de palmas num teatro cheio” (RIO, 1978, p. 228), ao que, tomado de uma ansiedade e (supõe-se) curiosidade arrebatadoras, se lança à tarefa de ler o vasto montante de declarações menosprezadas por sua receptora de direito, enquanto a própria providenciava o chá necessário aquele curiosíssimo *tête-à-tête*. Durante sua leitura, o narrador faz as seguintes considerações a respeito daquelas curtas e abrasadoras epístolas, enquanto as alternava com alguns comentários despreziosos de Irene (Id., pp. 229-230):

Ah! O estranho capítulo de psicologia, a descraizante página de análise! Daquela papelada subia como uma fúria de paixão, de doença, de loucura. Havia mais de quinhentas cartas, havia mais de mil postais e nesses quadriláteros de papel ardia um arco-íris passional desde a chama roxa da melancolia à chama rosa do amor precoce. (...) Mas as tolices, os gritos de paixão, que são sempre ridículos, não acabavam mais. Eu lia versos, lia pensamentos patetas, via toda a palpitação ingênua do coração dos homens; ameaças de suicídio, ofertas de dinheiro, descrições de vida futura, pedidos de uma humildade de rafeiro, agonias com erros de português, máximas idiotas e generosas (...), graças nevrálgicas de palhaço amoroso. Deus! O amor, que dolorosa moléstia...

Após breve pausa na leitura constrangedora das cartas, o narrador e Irene se entregam ao chá, servido com luxo e em grande estilo. O narrador então confia à sua anfitriã a grande idiotice masculina, pois a “mania de escrever cartas de amor é bem o sintoma de inferioridade”, posto que todas elas tenham sido anteriormente destinadas à lata de lixo, e se põe a admirar uma vez mais a beleza de Irene, toda de rosa, naquele quimono de seda”, e por isso mesmo o lembrava “uma flor maravilhosa, uma flor de lenda, inacessível aos mortais”. Julgava-a uma criatura sobre-humana, cria-a uma “Vênus Vingadora, da Vênus que não se entregara nunca, e era honesta sem amantes, sem crimes, sem calúnias...”. Ainda intrigado com a partida súbita de Irene para o Velho Continente, julgava-se acima de tudo amesquinhado diante daquela sessão aberta de leitura às declarações amorosas, dirigidas à ela que era (segundo, sempre, o próprio narrador “o polo do desejo”, surpreso com a quantidade aparentemente infundável das cartas, e particularmente assombrado com uma que encontrou, desprovida de qualquer senso: “Cruel. Hei de matar-te se alguma vez te encontrar ajeito. Não me quiseste e eu peno, peno há cinco anos. Conto que ainda hei de ver o teu sorriso indiferente, 6 8,6 8, oitavo do século, no mesmo lugar” (Id., pp. 231-232).

Após uma interrupção trivial a respeito de algumas banalidades, e a confissão de Irene de que Azambuja a manteria sob rédeas curtas, mediante seu séquito de espiões e informantes, o narrador se despede da sublime anfitriã, ainda assombrado e um tanto desolado com os resultados angariados com aquela sua visita, “porque afinal não há nada mais impertinente do que encontrar realmente honesta uma mulher que não tem o direito de o ser”, quando se encontra com um outro conhecido, certo Justino Pereira. Este, que ao saber do amigo *chez* Irene solta um “Boa pega!” espontâneo e cômico, desperta o senso de dever justiceiro do narrador para com Irene, afirmando-a “um espírito prático, incapaz de amar”, posto que lhe mostrasse as cartas de amor. E o diálogo, então, segue da seguinte forma (RIO, 1978, p. 233):

- As mulheres nunca mostram todas as cartas. É o seu grande trunfo.
- Velho céptico!
- Mesmo porque há cartas que os maridos e os amantes podem ler, cartas desvairadas, sem sentido... Que cara a tua! Pareces criança. Pois meu tolo basta uma combinação prévia, basta uma chave do sentido oculto. Por exemplo: Hei de matar-me. Tradução: Não deixes de vir. Peno há cinco anos. Tradução: Preciso de dinheiro.
- Ora o fantasista! Não me vai dizer que a Irene tem amantes.
- E se disser que tem mesmo uma espécie de gígolô, a quem sustenta?

O narrador, julgando Justino proferir calúnias despropositadas à sua adorada Irene, que segundo ele “está acima de maledicências”, parece não ter percebido que os códigos, citados a exemplo, pelo companheiro eram idênticos a uma das cartas por ele lidas. Justino então revela que a fonte daquela informação era segura e confiável, e o suposto amante tratava-se de “um lindo rapaz, corpo de esgrimista, olhos devoradores”, paulista de berço, chamado Victorino Maesa, e há a dois anos habitando na Itália (Id., p. 233). O narrador, pego de surpresa com aquela revelação, finalmente compreende a extensão de sua ingenuidade – o que lhe causa uma profunda e notável frustração. Tanto, que Justino (julgando-o apaixonado e contrariado) explica-lhe que “todas as mulheres são excepcionais quando se lhes quer prestar atenção”, todavia “no mundo não há uma que não tenha um segredo simples, que lhe mostra um reverso inteiramente diverso da aparência...”, com que então o conto se encerra (Id., p. 234).

Em *Uma mulher excepcional*, nota-se um pouco a perversão do bovarismo, a fruição do prazer a partir da dramatização da realidade – tanto pela ótica de Irene, que traz dos palcos o *glamour* e o brilhantismo e com eles investe sua vida quotidiana, representando uma mulher virtuosa e acima de qualquer suspeita (quando na verdade se

encontra amasiada com seu patrocinador e sustenta um jovem gigolô no estrangeiro), quanto pelo do narrador, que se faz expectador do romance dramatizado por Irene.

O incomum desta fenomenologia da traição mediante a cosmovisão burguesa da sociedade carioca é que, se a princípio a personagem feminina é representada, agora ela se faz representar. Simbolizando categorias de compreensão do sujeito moderno, através das quais se lança um novo olhar sobre esta mesma modernidade, a suposta traidora e a fruição de seus desejos à qual se entrega, e aqui se produz o estranhamento e o choque, mas também a cumplicidade e a compaixão, para com esta jovem dama que representa tudo que, frente à ótica vigente da cultura burguesa carioca, haveria de mais torpe e condenável num primeiro momento, para então tornar-se o que se havia de mais valorizado e almejado. Para Freud, este fenômeno apresenta-se da seguinte forma (1996, p. 134):

A civilização tem de utilizar esforços supremos a fim de estabelecer limites para os instintos agressivos do homem e manter suas manifestações sob controle por formações psíquicas reativas. Daí, portanto, o emprego de métodos destinados a incitar as pessoas a identificações e relacionamentos amorosos inibidos em sua finalidade, daí a restrição à vida sexual e daí, também, o mandamento ideal de amar ao próximo como a si mesmo, mandamento que é realmente justificado pelo fato de nada mais ir tão fortemente contra a natureza original do homem. A despeito de todos os esforços, esses empenhos da civilização até hoje não conseguiram muito.

Isto, afinal, lança um novo olhar sobre aqueles mesmos espaços liminares que são inicialmente rejeitados pelo sistema vigente, agora mantidos sob uma espécie de controle permissivo para que se possa obter o domínio do prazer – exemplos da interdição e do silêncio, no texto literário, enquanto reflexos da moral fragmentária daquele Cultura tão diversa da burguesia carioca através do discurso literário, a partir da personagem feminina que aí se faz presente.

VII.

As lârnias da cidade moderna: contos de sadismo

Por fim, se a presente análise principiou-se por tratar das figuras masculinas representantes desta perversão urbana e parasítica da *Belle Époque* carioca, foi considerado de bom-tom encerrá-la com a variante feminina destes seres vampíricos que foram Rodolfo Queiroz, Luciano de Barros e Heitor de Alencar: um conto,

ambientado nas pensões decadentes consideradas sob o domínio da prostituição de luxo; o seguinte, a perversão de uma mulher que se aproveita da paixão cega do marido para ver todos os seus caprichos atendidos (ambos os contos, vale ressaltar, apresentados pelo Barão Belfort); e, por fim, a voracidade assombrosa de uma criatura anônima, pervertendo a tudo e a todos em pleno dia de feriado santo. Tais contos, portanto, permitem a associação deste tipo feminino perverso com a figura como que arquetípica da “mulher fatal” das tradições artísticas do Decadentismo³⁴, presente tanto nas estéticas românticas quanto nas simbolistas.

Enquanto figura recorrente na tradição literária, a *femme fatale* têm suas origens traçadas até a personagem Adelaide, do drama *Goetz von Berlichingen*, de Goethe (1773). A personagem é considerada a criadora original deste elemento simbólico no romantismo, presente também no trabalho de diversos outros escritores do período, como Klinger, responsável por conceituar a *femme fatale* enquanto tal, além da balada *A bela dama impiedosa*, de Keats (1819) que também aporta uma importante diretriz para a mulher fatal do romantismo, assim como o romance *A confissão de um filho do século*, de Musset (1836). No período romântico, a *femme fatale* é dotada de uma natureza quase mítica, que associa lendas populares às figuras mitológicas para cria-la a partir da figura da “mulher vampira”, em curioso paralelo aos traços míticos de Lilith, sua contraparte arquetípica.

Já durante o período neogótico do Decadentismo, a *femme fatale* será transformada no grande símbolo feminino da literatura *fin de siècle*: segundo Latuf Isaias Mucci, a arte decadentista alia a “mulher fatal” ao satanismo e ao sadismo, padrão de comportamento que “marcou como um estigma a literatura decadentista” (MUCCI, 1994, p. 40). Já Corinne Booker-Mesana afirma que ela é a “portadora da infelicidade, versão feminina do bode expiatório”, uma criatura que “move-se sem cessar, metade fêmea, metade animal”, na qual “feminilidade e animalidade entram em sintonia” (in BRUNEL, 1998, p. 147).

É válido notar, portanto, que na tradição literária do período da *Belle Époque* (final do século XIX e começo do século XX), a figura da *femme fatale* se popularizou de forma assombrosa, representada de forma mais coerente ao decadentismo *fin de siècle* que marcara profundamente a literatura do período – sem, contudo, negar o seu histórico em vertentes artísticas anteriores, como o Romantismo que a inaugura. A arte

³⁴ Para maiores informações a este respeito, consultar MUCCI, Latuf Isaias. **Ruína e Simulacro Decadentista**: Uma leitura de Il Piacere, de D’Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. 182 p.

decadente, fértil de exemplos de uma figura feminina enredadora e perigosa, associada ao campo simbólico da noite, constituiu a *femme fatale* enquanto agente de um estranhamento e inquietação frente aos tabus burgueses ligados ao corpo da mulher, capaz de exercer uma influência poderosa (e, julgava-se, maléfica) sobre o homem.

Esta imagem decadentista da *femme fatale*, segundo Mucci, é, portanto um reflexo da concepção também decadentista do Amor, que se constitui a partir de dicotomias como “desejo e morte, volúpia e fatalidade, mulher e abismo” (1994, p. 71). É Helena quem revive do período clássico para os umbrais de um novo século, transformada agora em epítome da beleza sublime e da derradeira fatalidade, do ideal inatingível com o logro desafeiçoado, “a formosura e a ruína, articulando, num único signo, Eros e Tântatos” – uma mulher, enfim, “abissal, absoluta” (Id., p. 95).

A associação da “mulher fatal” pelo Decadentismo às figuras mitológicas de Eros, divindade grega do amor, e Tântatos, personificação grega da morte, dá-lhe um traço de voracidade que a aproxima ainda mais de Lilith, a face mais tenebrosa da Grande Mãe jungiana³⁵, posto que seu apetite sexual insaciável seja capaz de absorver os traços definidores do sujeito masculino, como sua virilidade e sua independência para com o sexo oposto. É esta criatura liminar que “surge da penumbra, vem de um mundo proibido e cobiçado pelos homens”, e quem será amparada pelo espaço sígnico da noite, cuja “atmosfera noturna presta-se ao proibido” (BRUNEL, 1998, p. 146). A abordagem de sedução desta *femme fatale* decadente, portanto, é mais velada, crescendo progressivamente em comparação ao crescimento do próprio gozo sexual.

Em *História de gente alegre*, cuja narração se passa entre o Barão Belfort e mais uma de suas companhias anônimas, cercados de figuras as mais diversas em um dos salões do *Smart Club* – majoritariamente “as *cocottes*, as modernas Aspásias da insignificância” (RIO, 1978, p. 28). O anônimo jovem ainda alerta que “antes de terminarmos o jantar, teríamos a mesa guarnecida por alguma daquelas figurinhas escapas de Tanagra ou qualquer dos gordos monstros circulantes...”, e fornece uma oportuna descrição destas mulheres (Id., p. 29):

Algumas vinham a arrastar vestidos de cinco mil francos; outras tinham atitudes simplistas dos primitivos Italianos. Havia na sombra do terraço, um desfile de figuras que lembravam Rossetti e Helleu, Mirande e Hermann-Paul, Capielo e Sem, Julião e também Abel Faivre, porque havia *cocottes* gordas, muito gordas e pintadas,

³⁵ Consultar JUNG, Carl Gustav. **Chegando ao Inconsciente**. In: _____. O homem e seus símbolos. Trad. Maria Lúcia Pinto. 2ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. pp. 15-132.

ajazadas de jóias, suando e praguejando. Falavam todas as línguas estrangeiras – o espanhol, o francês, o italiano, até o alemão com o predomínio do *parigot*, do *argot*, da *langue verte*. Só se falava mesmo calão de *boulevard*.

O próprio Belfort esclarece a descrição feita por seu interlocutor ao diferenciá-las das “altamente cotadas” às “da calçada”, mulheres conhecidas como “as excedidas das preocupações”, constantemente “enervadas”, “paroxismadas” (RIO, 1978, p. 31). Marcadas pela artificialidade, as *cocottes* fazem-se artistas num teatro de posturas socialmente instigantes e possíveis (dentro, é claro, de seu próprio espaço de permissividade). É nesta categoria que se encontra a personagem de Elsa D’Aragon, cuja morte inesperada choca ao acompanhante de Belfort – o qual, evidentemente, conta-lhe a história por detrás da inesperada perda. Elsa era uma “carnação maravilhosa de dezoito anos”, como diz o narrador analítico do conto, “lançada havia apenas um mês por um *manager* de *music hall*” – este mesmo *manager*, na opinião do jovem, um homem “cuja especialidade sexual era desvirginar meninas púberes” – o que confirma o pertencimento de Elsa encontrava-se ao mundo das *cocottes* acompanhantes de luxo. A sua morte, que segundo o barão devia ter sido “linda”, de uma “beleza horrível”, era o assunto do momento dos grandes salões e dos “conventinhos elegantes patronados pelas velhas *cocottes* ricas” da *Frívola City*, das “pensões de artistas” às “rodas de jogadores”. Revela-nos então que, dentro das diversas categorias existentes para o “fantochismo” feminino, Elsa tratava-se de uma *nature*, “com a fobia do artifício” (Id., p. 30).

Ele próprio expende algumas palavras para descrever a personagem de sua história: “Ancas largas, pele sensível, animal sem vícios” – evidentemente um estado de ingenuidade que o próprio barão se responsabilizará por corrigir. A jovem, segundo o barão, tentara de tudo para contornar a nevralgia: “os petimetres, os banqueiros fatigados, os rapazes calvos” – mas ao cabo de oito dias encontrava-se “com os nervos esgarçados, estava excedida”. E isto porque também buscasse escapar às intermitências de outra figura feminina da trama, em tudo oposta à Elsa, exceto pelo próprio nome – que se diferencia da outra apenas pela presença de uma única vogal, curiosamente fálica. Trata-se de Elisa, “a interessante Elisa”, sempre a sorrir para a *demosielle* D’Aragon, sempre presente nos círculos da alta classe carioca, “sem colete com o seu corpo andrógino morto” (Id., p. 33).

Ainda segundo Belfort, Elsa, apesar da aparência que “não deve agradar aos homens”, encontrava-se ao serviço constante e íntimo das *cocottes*, posto que ela “escreve cartas, arranja entrevistas, tem conhecimentos”, além, é claro (e muito ao gosto

do Barão) ser acusada de “todos os vícios, desde o abuso do éter até o unisexualismo”. Vê-se aqui a natureza do interesse de Elisa para com o seu *alterego*, de natureza notavelmente sexual: Elsa, “com os seus dois olhos mortos e velados”, buscava a jovem dama que apenas lhe “sentia uma extraordinária repugnância, um nojo em que havia medo ao mais simples contato”. Belfort então, muito oportunamente, resgata um breve diálogo que teve com Elsa na noite anterior (o dia de sua morte, por conseguinte), ocasião na qual a dama se encontrava “totalmente fora dos nervos e com um vestido verdadeiramente admirável” (RIO, 1978, p. 34):

“Então, como vai com esta vida?” – “Como vê, muito bem.” – “Mas está nervosa.” – “Há de ser de falta de hábito. Acabo por acostumar.” – “Com um tão belo físico...” – “Não seja mau, deixe os cumprimentos”. E de súbito: “Diga-me, barão, não há um meio de a gente se ver livre disto? Não posso, não tenho mais liberdade, já não sou eu. Hoje, por exemplo, tinha uma imensa vontade de chorar.” – “Chore, é uma questão de nervos. Ficará de certo aliviada.” – “Mas não é isso, não é isso homem!” – “Se a menina continua a gritar, participo-lhe que vou embora.” – “Não, meu amigo, perdoe. É que eu estou tão nervosa! Tanto! Tanto... Queria que me desse um conselho.” – “Para que?” – “Para aliviar-me.” – “É difícil. Você sofre de um mal comum, a surmenagem do artifício (...).”

Belfort sugere a Elsa que ela esteja padecendo um cansaço profundo advindo daquele constante jogo de aparências – a dama encontra-se exaurida por não conseguir acompanhar os lances daquela grandiloquente peça teatral que era a vida social na cidade moderna. E para medicar esta “surmenagem do artifício”, Belfort aconselha-a “uma paixão ou um excesso, um belo rapaz ou uma extravagância”, a buscar o fruto perverso do prazer nas castas menos abastadas da sociedade – aquelas em que o bovarismo e o jogo de aparências não se encontram em ação pela Cultura vigente, configurando as muitas zonas de permissividade oferecidas, pelo próprio sistema, dentro da cidade. Ou ainda “um grande excesso: *champagne*, éter ou morfina...” (Id., p. 35).

E, cruzando olhares com a figura da “interessante Elisa”, naquele exato momento em um “camarote fronteiro” de ambos, olhando-os “com os seus dois olhos de morta”, receita-lhe afinal, como possível solução à “surmenagem do artifício” de Elsa, os préstimos de “uma grande mestra dos paraísos artificiais”. Este tipo de satisfação substitutiva, como o disse Freud em *O mal-estar na civilização*, opera enquanto um mantenedor e enredador da fantasia do sujeito – agora também ao nível físico, e não apenas psíquico. O alcance dessa mesma ilusão é ainda assombroso posto que, à sua

maneira, dobre a realidade segundo a natureza de seus próprios desejos, e ainda provendo-lhe de doses intensas de prazer. Belfort, portanto, estabelece um novo nível neste jogo perverso: se a fantasia social deixava a personagem de Elsa sob profunda estafa, que buscasse então fantasias mais agudas e intensas, especialmente as adquiridas *artificialmente* – como o éter, o ópio ou mesmo a própria Elisa (RIO, 1978, p. 36):

Via-se a repugnância, a raiva com que ela fazia a cena de Lesbos – pobre rapariga sem inversões e esteticismos a Safo... A ceia acabou em espetáculo, e acabaria com todos os espectadores, se algumas mulheres com ciúmes dos seus senhores – ah! Como elas são idiotas – não os tivessem levado. Elsa às duas e meia fez erguer-se a Elisa, calada e misteriosamente fria.

Segundo o barão, Elsa estava a se entregar aos excessos justamente para provar-se livre – e que escolha poderia ser mais paradoxal e *chic* do que entregar-se ao “tipo que a repugnava, para mergulhar inteiramente no horror”? Belfort então se permite fantasiar a respeito dos minutos fatais passados entre as duas mulheres no quarto, Elisa “como uma larva diabólica, o polvo loiro da roda” prestes a gozar a delirante Elsa, “aquela linda criatura ardente, ainda com uns restos d’alma de mulher” (Id., p. 38):

Como luz havia apenas a lamparina numa redoma rosa. O quarto, cheio de sombra, mostrava, em cima das poltronas, as sedas e os *dessous* de renda da Elsa. Um frasco de éter aberto empestava o ambiente. A Elisa, o corpo da Elisa estava de joelhos à beira da cama. Os braços pendiam como dois tentáculos cortados. Inteiramente nua, o corpo divino lívido, os cabelos negros amarrados ao alto como um casco d’ébano, Elsa D’Aragon, as pernas em compasso, a face contraída, ainda sentada agarrava com as duas mãos numa crispção atroz, a cabeça da Elisa.

A jovem dama, “vítima de um suplício diabólico”, supostamente teria obtido uma espécie de vingança póstuma contra Elisa, sua assassina – como se deu o crime, entretanto, permanece um mistério: sabe-se apenas que a vítima, em seus últimos instantes, agarrara às mãos os cabelos de sua assassina, deixando-a imersa em um “momento de indizível terror”, posto que o desespero de ver-se ali, sem capacidade de mover-se, “a cabeça no regaço do cadáver” a segurar-lhe furiosamente os cabelos. “Os dedos de resto pareciam d’ aço” – confirma o barão ao seu atento ouvinte. Neste momento a narração, tal como em *Emoções*, sofre uma breve suspensão – um “silêncio”, durante o qual um “criado servia frutas geladas, esplêndidas peras de Espanha e uvas das regiões vinhateiras da Borgonha, grandes uvas negras”. E o barão,

curiosamente, “trincou de uma pera”. E então, *História de gente alegre* encerra-se no ápice desta perversidade, ao revelar que Belfort “mordeu com apetite a pêra”, como que a transferir para o gesto feito toda a carga de gozo a que atingia no ápice de sua perversão (RIO, 1978, p. 39).

Já no conto *Duas criaturas*, pode contar-se agora um grande grupo que será enlevado pelo discurso perverso de Belfort, no *grand hall* de algum hotel da elite carioca. A mesa na qual o Barão e o outro narrador do conto (também anônimo) se encontravam estava rodeada de figuras as mais diversas e benquistas pela sociedade *chic e blasé* da *Frívola City*, os dois acompanhados de alguns outros convidados, “senhoras e cavalheiros, perfeitamente felizes, as senhoras quase todas com largos *boás* de plumas brancas, chalravam e sorriam”. O narrador anônimo então declara estarem localizados em meio à “sociedade de entalhe que é o *éscol* dos hotéis”. (Id., p. 61). Belfort, “velho *dandy* sempre impecável, que dizia as coisas mais horrendas com uma perfeita distinção”, bem como seus demais convivas, são então surpreendidos pela súbita aparição da “Chilena”, personagem que irá figurar como protagonista na história a ser apresentada pelo barão, e descrita nos seguintes termos (Id., p. 63):

À porta surgiu como uma triunfal figura de Ceres, com o cabelo cor de ouro e o verde olhar coado por umas negras pestanas de azeviche. O seu lindo corpo era como que modelado pelo vestido de Irlanda e rendas verdadeiras. Nos dedos afilados e tênues como as pétalas esguias dos crisântemos, três ou quatro pérolas rosas; nos lóbulos das orelhas, duas negras pérolas e por sobre a gola leve de rendas brancas um virginal colar de pérolas.

Belfort explica então aos convidados, visivelmente chocados com a súbita aparição da donzela, que esta se encontra “esposa do cônsul do Haiti no Pará”, homem de muitas posses e possuidor de uma fortuna mais que considerável, ainda que seja “um caso de embrutecimento passional” (Id., p. 64). Explica então o epíteto da moça: as mulheres faziam referência ao nome de “Chilena” em referência à sua natureza “picante”, ao passo que “os rio-grandenses chamavam Chilenas como lembrança de certos estribos em que os pés ficam à vontade e toda a gente pode usar”. A senhora em questão seria a mais nova de três irmãs, as três com “topete, beleza, audácia” para tornarem-se o “vício arrasador” da *Frívola City* (Id., p. 65). Seguindo adiante, o barão revela que certas mulheres da sociedade possuem não apenas o frenesi, mas “o sinal de profissão” – caso das três irmãs que se identificavam por “Chilenas”. As duas mais velhas teriam se casado com ricos homens de negócio – ainda que Belfort deixe uma

ponta de dúvida quanto à fidelidade destas ao matrimônio – ao passo que a mais nova, Maria (a musa que turbou a refeição dos convidados de Belfort) seria “um caso anormal de luxúria, malbaratando dinheiro, embriagando-se, tripudiando no torvelinho da vida” (RIO, 1978, p. 66).

Trata-se aqui de uma das principais características no que diz respeito à representação da figura feminina pelo decadentismo – cujo projeto estético, como se sabe, influenciou intensamente a literatura de João do Rio. Diferentemente do ideal romântico, a mulher aqui toma a dianteira do processo de conquista, exercendo uma função mais atrativa e dominadora anteriormente era detida pelo homem – uma inversão dos arquétipos apontados por Freud em sua obra *Três Ensaios da Teoria Sexual*³⁶: o homem se torna visceralmente masoquista, e a mulher passa a exercer o sadismo.

Belfort confessa imaginar “o desespero de um pobre ente sem poder livrar-se de outro que se molda e curva e dá tudo, e é passivo e é humilde”: esta tortura, à qual Azevedo submetia Maria de todas as formas possíveis e imagináveis, degradando mais e mais sua imagem pública e moral, seria a “desgraça do amor, a maior desgraça” segundo o barão, posto que tal fatalidade lance “ao mesmo horror duas almas” (Id., p. 68). Azevedo teria assim criado uma profunda fixação por Maria quando de seu retorno ao Rio de Janeiro, “esfomeado de mulher e cheio de dinheiro”. É o que se pode observar, confiando na veracidade das palavras de Belfort, a respeito da relação entre Azevedo e Maria: aquele, um rico cônsul perdidamente apaixonado; esta, uma “dama de luxo”, dominada pelas pulsões explosivas que a levam a entregar-se completamente, a deixar-se “prender, pôr o freio, montar, esvaziar”.

O comportamento deste novo arquétipo masculino revela uma total perda do cuidado para com quaisquer fatores de *status* social diante deste tipo perverso de mulher, cujo prazer torna-se uma premência tão lancinante que incorre nas mais extremadas demonstrações públicas de humilhação e subserviência. E isto porque representem não apenas um tipo socialmente cristalizado pela cultura moderna, mas encarnem também os velhos ideais de luxúria e beleza, idolatrados por vários literatos do decadentismo. E o Barão ainda diz (Id., pp. 68-69):

Há entre os sexos um ódio latente. Quando um ser humilha a outro, esse outro toma crueldades de tirano, refocila em perversidades e em excessos. A chilena percebeu a excelência do momento, teve um assomo de dignidade, borrifada de lágrimas: Cale-se, Azevedo! O

³⁶ Consultar FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Sexualidade*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1970. pp. 119-231.

senhor é um ingrato! Nunca mais serei sua! Desconfiar de mim. Só se me der uma grande prova de confiança, o seu nome, a sua mão...

Em vários momentos da narrativa de Belfort nota-se esta curiosa inversão dos padrões sexuais, tanto em Maria como marca de sua inconstância e sua verve, quanto em Azevedo como uma consequência de sua incapacidade em abandonar uma relação que lhe proporcione algum prazer ao custo de sua completa dissensão na espiral da miséria humana. O seu tormento, que advém da dúvida em manter seu relacionamento com Maria a despeito das traições, ou então separar-se da perversa consorte e abandonar assim sua fonte de prazer, é um resgate à visão decadentista da *femme fatale*, a retirar o homem do seu lugar comum e perturbar o equilíbrio na ordem de poder culturalmente estabelecido – o homem então se torna mero fetiche, objetos suscetíveis aos seus caprichos e passíveis de manipulação consoante a sua própria vontade perversa.

Belfort então declara ter-se encontrado com o casal “em Paris, elegantemente instalados numa das avenidas da *Etoile*, um palácio discreto”. Maria ainda refestelava-se com a fortuna do marido, e “arrastava à noite pelos pequenos teatros maravilhosas capas de peles de muitos bilhetes de mil, e frequentava vários lugares maus” – tanto que o próprio Belfort, encontrando-a certa feita em um bistrô da “cidade luz”, pôs-se a indagar se por algum acaso a Chilena “bem podia estar de paixão por algum jovem apache, que os apaches são os homens belos de Paris” (RIO, 1978, p. 71). Maria, a “Chilena”, mulher, cheia de astúcia e malícia, valendo-se amplamente de seus poderes de sedução para dobrar Azevedo, o homem que é vítima de sua paixão, traça um novo umbral aos espaços de sujeição e domínio entre o homem apaixonado e a mulher desejada. E este jogo pervertido e perverso entre os sexos causa uma curiosa (e trivialmente confiável) sensação de “pena” ao barão, posto que diga de Azevedo: “Era e é um ser que ama”. E ainda afirma ser o amor “o desejo, mas o desejo da completa satisfação, dessa ilusão dos sentidos” (Id., p. 72).

Em *Duas Criaturas*, há também a predominância do exotismo e das impressões visuais ao se caracterizar o ambiente, unindo assim a sensualidade feminina ao charme ornamental – outro recurso utilizado à larga pela literatura decadente a fim de sugerir à figura feminina um caráter imemorial. O Barão ainda completa informando à sua trupe que Maria, ao voltar de Paris, “exigiu no seu palacete toda a ala direita mobiliada à indiana”, possuindo agora um quarto com “guarnições de seda verde pregadas a grampos de coral”, e defronte o seu leito “um *Vishnu* de marfim, o deus dos ricos”, a vigiar o sono da Chilena (Id., p. 71). Outra inversão se deixa aqui antever, quando

aqueles sujeitos, antes legados às margens do sistema cultural, alcançam uma posição em evidência no espaço urbano que os recebe, mas sem nenhuma pretensão moral explícita no contexto da obra literária a que se retrata neste estudo. E o conto termina com a prova inefável do eterno vício da mulher e a impensada complacência de seu homem, posto que Maria, “sob a luz opalizada das cortinas brancas, sorria, um sorriso misto de inexprimível ironia e de vaga satisfação”, dirigindo o olhar “como uma perturbadora carícia” na mesa de uma das portentosas personagens apontadas no início do conto e presente no salão, de nome Alberto Guerra, que continuava a almoçar, seguro dos seus *biceps*, dos seus brilhantes e quiçá dos seus versos” – e o narrador fecha seu discurso afirmando encontrar-se “no *brouhaha* entontecedor” do grande salão (RIO, 1978, p. 73).

Diz-se, portanto, de Maria não como um prolongamento do arquétipo romântico, frágil e doce enamorada, mas sim uma figura perversa e cruenta, beirando o dantesco, vilipendiando o seu objeto de amor às mais vis sujeições – ao passo que este mesmo objeto, o homem que se deixa vitimar por estas “sereias” da *high society*, deixa-se resignar justamente para não sacrificar ao seu objeto de prazer, sendo conseqüentemente humilhado e traído por esta criatura fatal – e aqui observamos uma última inversão: do discurso realista-naturalista, legitimador do adultério masculino em oposição à traição feminina, agora a contravenção da perversidade feminina e da ingenuidade masculina, manifestando um discurso contra a moral vigente da Cultura que defendia a sujeição das mulheres aos homens³⁷. Enfim, pode-se ver a Maria, em *Duas Criaturas*, como a carnção da lascívia, da amoralidade, da perversidade latente típicas daquele momento histórico, mas severamente reprimidas e segregadas pela cultura bovarista – afinal, um atestado à libertinagem e à permissividade instaurados na cidade moderna, para a devida liberação dos desejos e a satisfação perversa das mais diversas pulsões.

Já a narrativa de *O carro da Semana Santa* trata do desejo insaciável que constitui a ninfomania de uma criatura incógnita (supostamente uma mulher, mas sem maiores garantias para tanto), que literalmente devora uma miríade de rapazes dos mais diferentes tipos e idades durante a visitaçao ao Senhor Morto. O conto, o último do volume *Dentro da Noite*, traz uma narrativa marcada pelo bizarro e o misterioso, capaz de enredar os mais ávidos leitores, concebida em um tempo no qual as ambigüidades e

³⁷ A este respeito, consultar FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. 3 vols. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

paradoxos entre a modernidade e a tradição burguesa ditavam a norma e a moral no padrão de comportamento dos cidadãos do Rio de Janeiro em plena *Belle Époque*.

O carro da Semana Santa principia-se pela apresentação (lúgubre e decadente) do espaço no qual a trama se realizará, seguida pela introdução de Honório, que apresentará ao leitor os detalhes acerca do misterioso veículo que intitula a obra. O pequeno grupo discute as repercussões perversas durante a Sexta-feira da Paixão, afirmando que “a extravagância sensual da multidão”, a realizar verdadeiros “horrores junto ao corpo do Senhor Morto”, haveria de ser a mais apetitosa das aventuras (RIO, 1978, p. 259). Honório, à guisa de prelúdio a história que está prestes a contar, explica então aos seus ouvintes que “tudo na vida é luxúria”, e traça a sua filosofia da sensação a partir da assertiva de que “todos vivemos na alucinação de gozar”.

Explica então que a data em que se encontram é oportuna à observação de tal fenômeno, pois acredita que “um deus morto é a convulsão, é como um sinal de pornéia”. Nota também, sempre durante as diversas visitas ao Senhor Morto das quais tem participado, que “todas as hiperestesias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões” são reveladas ao público que, se não participa diretamente destes espetáculos libidinosos, ao lado de “históricas batendo nos peitos ao lado de carnações ardentes ao beliscão dos machos” e “nevropatas místicas junto a invertidos”, certamente se deleita em observar, ao melhor estilo do *voyeur* perverso, a manifestação pública deste “vulcão das paixões perversas” (Id., Ibid.).

Honório então dá princípio à narração de fato do conto confessando que é capaz de apontar a perversão em sua forma mais pura, “o vício que se não vê e dá calafrio do supremo horror, o vício misterioso e devorador rodando em tomo das igrejas” (Id., p. 260). Após confessar encontrar-se em pé de igualdade à multidão que o cercava, há três anos naquela mesma ocasião, posto que “a vontade do acanalhamento” o consumia por completo, devorando-o, afirma estar dividido entre a satisfação de suas perversões e o ocultamento das mesmas (Id., p. 262). Só então repara na visão de “uma velha berlinda com os estores arriados”, como que a esperar por passageiros. Descreve-a como semelhante a “um velho carro da Assistência”, de aparência decrépita e dimensões intimidadoras. Prossegue à investigação do estranho carro e afirma que, por detrás das cortinas vermelhas completamente imóveis, teve a mais absoluta certeza “de que ali dentro havia uma criatura, que ali vibrava estranhamente alguém”, posto que Honório

tenha presentido “o calor, o fluido ardente de dois olhos” que o estudavam atentamente, “a descobrir-me a alma” (RIO, 1978, p. 262).

Almejando aossar o insólito veículo, Honório parte à coleta de indícios das atividades ali perpetradas por sua misteriosa ocupante, pontuando suas descobertas com especulações a respeito do desejo pelo gozo e da perversidade em se alcança-lo – mas reconhecendo-se vítima desse *modus operandi*, pois confessa entristecer-se com os eventuais desaparecimentos do dito carro durante suas investigações, consolado pelo pensamento de que “seria agradável o que se fazia dentro, nas suas velhas almofadas!” (Id., 263). A tensão segue em *crescendo* à medida que Honório procura avidamente a explicação daquele mistério vertiginoso, sem contudo obter êxito seja na perseguição às supostas vítimas do carro, seja em interpelação direta ao próprio condutor, sempre fiel ao segredo de sua contratante. Próximo ao fim de suas forças – bem como daquela Sexta-feira da Paixão – Honório obtém as respostas que tanto ansiava com um grupo de curiosos que também observavam a derradeira aparição do carro por aqueles arredores. Segue um trecho deste diálogo tanto oportuno quanto esclarecedor (Id., 266):

- É boa aquela do carro, hem?
- É danada! respondeu um dos tipos.
- O que admira é a resistência dela! exclamou outro.
- Como resistência?
- Pois V. S. não sabe? É a mulher do carro da semana santa. Já está muito conhecida. Vem sempre naquele carro e chama os que agradam...

A *femme fatale* que governa o destino do carro da Semana Santa, em busca de corpos para saciar suas pulsões voluptuosas, opera como uma verdadeira entidade vampírica que recusa o sangue de suas vítimas, almejando talvez a extração de outros fluidos vitais. Sua peregrinação em busca de prazer opera a nível oposto às andanças dos peregrinos que vão de igreja em igreja para a visitação ao Senhor Morto, enquanto esta entidade misteriosa alimenta-se dos corpos vivos que se deixam entregar aos seus cuidados por detrás das cortinas de sua carruagem de delícias. Isto talvez possa frustrar o leitor do conto, posto a personagem enigmática e ilegível que é a *femme fatale* de João do Rio jamais se revele por completo, sua presença apenas presentida dentro do veículo que a representa, uma “Górgona de vício” cuja “fúria de um súcubo, a ânsia de uma diabólica” era apenas saciada através de “um bando de homens com o desespero sensual despedaçador!” (Id., Ibid.). Este “polvo de luxúria”, segundo Honório, seja qual for sua identidade (“Uma senhora de sociedade? Uma perdida?”, “uma mulher com bexigas,

outrora bela”, ou ainda “uma formosa senhora de alta posição”), será para sempre “uma desvairada, uma desgraçada” (RIO, 1978, p. 267), uma verdadeira pescadora de homens – mas no sentido mais perverso e carnal que a expressão possa possuir. O conto, por fim, se encerra com a observação de todos do veículo que, uma vez mais, aparece às vistas das multidões, encerrando as visitas ao Senhor Morto e a colheita de homens daquele ano, que “rodava devagar no meio da turba compacta” – o mesmo veículo, segundo as testemunhas, da história de Honório, “velho, sujo, vasto, lembrando a Assistência, o mesmo a levar o horror desesperado, a fúria da volúpia voraz, o pavoroso mistério do vicio delirante...” (Id., p. 268).

O carro da Semana Santa, conclui-se, opera enquanto manifesto do prazer perverso e do espírito profano que se entrega ao sacrilégio da pornéia no espaço destinado ao sagrado, que é a peregrinação em honra ao corpo do Senhor Morto. Crônica fascinante, ainda que sinistra, é mais um exemplo do repertório original e sedutor de personagens com os quais João do Rio povoa a sua produção literária, os quais confidenciam histórias e causos os mais escabrosos da natureza desviante e perversa do sujeito inserido no espaço da cidade moderna. Honório, representante deste grupo no conto analisado, busca portar-se sempre enquanto um observador consciencioso distante da história por detrás da *femme fatale* que ocupa o carro da Semana Santa – mas ao leitor atento não escapará o desejo que o próprio Honório alimenta de revelar este mistério pela sensação, ele mesmo, das delícias e absurdos que ocorrem dentro do lubrifico veículo. A sua aventura, ocorrida naqueles espaços liminares da cultura moderna legados aos substratos da sociedade urbana aquém da classe burguesa, é afinal plena porque possibilita o prazer do que é fruído apesar de proibido.

A crônica de devassidão e pecado lascivo a qual João do Rio apresenta neste conto revela, com uma ironia requintada e um senso crítico quase cirúrgico, o quê de perversidade sexual através da degeneração simbólica de uma data festiva reservada, originalmente, à sublimação das paixões humanas pelo espírito religioso – este um dos principais temas, e notadamente recorrente, da literatura finissecular. Encerra-se a análise aqui proposta com o binômio da composição da *femme fatale* enquanto imagem simbólica, habitante do inconsciente coletivo do espaço urbano moderno, símbolo no limiar entre o Grotesco e o Sublime por ser capaz de seduzir e atemorizar através de sua beleza sedutora e destrutiva, capacidades igualmente traçadas na misteriosa mulher de hábitos vampíricos que dá o tom grotesco e perverso de *O carro da Semana Santa*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme publicação *on-line* do jornal Globo (Caderno Rio), em 19 de abril de 2013³⁸, a respeito de arquivos históricos roubados, a diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio e Janeiro, Beatriz Kushnir, foi surpreendida pela devolução de uma série de livros e álbuns fotográficos de inestimável valor histórico e documental, por retratarem parte da história dos primeiros anos da República brasileira e das transformações vivenciadas no Rio durante os primeiros anos do século XX. Furtadas em 2006, as obras foram enviadas por uma agência de Correios dentro do próprio Rio de Janeiro, e vinham acompanhadas de cartas digitadas em computador e assinadas com o nome de João do Rio, que dizia ter adquirido “de porteira fechada grande acervo de herdeiros de um falecido colecionador”, alegando suspeitas de que os documentos em questão possam ter sido roubados (como de fato o eram) e que, neste caso, “o item retorna ao legítimo dono. Se não, fica como doação anônima ao acervo da instituição”. Entre os volumes retornados, constavam um álbum de fotos da Revolução Armada, de 1893, dois outros álbuns da administração de Henrique Dodsworth, interventor do Rio de Janeiro quando a cidade ainda era Distrito Federal, além de algumas fotos que mostram, dentre outras transformações as quais a cidade vivenciou no início do século passado, a abertura da avenida que, futuramente, seria conhecida como a Presidente Vargas.

A despeito do quê de seriedade por detrás deste ato retratado pela manchete, o quê de irônico e mordaz do anônimo benfeitor (ou gatuno, poder-se-ia também dizer) ao escolher justamente esta alcunha para a “devolução” dos documentos históricos. Isto pra mostrar apenas a atualidade e imanência da personagem que foi João do Rio, ao menos no imaginário popular carioca, e para começar aqui a defesa de sua fortuna literária resgatada pela presente análise através do estudo de *corpus* dos contos de *Dentro da noite*.

Após esta extensa, mas necessária, análise a respeito das personagens perversas e das condições perversoras retratadas na coletânea em questão, há que se retomar os conceitos de narrador racionalizante e narrador catártico: o primeiro, a figura anônima que acompanha e descreve a cena e o espaço físicos ao leitor dos contos, enquanto o segundo será quem de fato irá introduzir a trama do conto. Este último, perversor do

³⁸ Link: <http://oglobo.globo.com/rio/direcao-de-arquivo-da-cidade-quer-que-policia-federal-investigue-devolucao-de-obras-historicas-8167565#ixzz2R4HdFlah>. Acesso em: 26/04/13.

discurso literário, toma para si uma natureza essencialmente vampiresca e hedonista, que seja através da proposição de estudos” sociais, quer seja pelo reviver de algum caso notável, o narrador catártico (como o próprio nome o sugere) busca promover uma poderosa catarse tanto para seus espectadores quanto a si próprio, posto enquanto entretêm-nos com o seu discurso, almeja também gozar (novamente) o prazer já experimentado por intermédio de outras personagens, apresentadas ao longo das histórias. A indiferença atestada pelas atitudes ao longo da narração destes casos, e também no desfecho dos contos analisados, advém da natureza perversa das próprias personagens e de seus interlocutores, que buscam gozar emoções intensas por intermédio do sujeito alheio, não lhe importando os meios ou o próprio fim de seu objeto (que, constantemente, incorre em alguma tragédia). O que há, portanto, de monstruoso nessa perversão é seu aspecto de *voyeurismo* sadista, gozando a partir do frenesi e desespero que, em suas devidas particularidades, eram buscados de forma mais velada e menos artística por muitos outros sujeitos daquela modernidade perversa a figurar na *Belle Époque* – o leva a questionar, uma vez mais, a Cultura imposta por aquela sociedade, e seus desdobramentos até a nossa contemporaneidade. Com isso, também se conclui que este prazer perverso da *narração* também o é por ter escapado às restrições impositivas da Cultura vigente, logrando a fruição do prazer em atos verdadeiramente abomináveis, que são suavizados por apresentarem-se como fantasmagorias de si mesmos, através da ressignificação pela qual passam ao transformarem-se em discurso literário.

E, contudo, os próprios narradores catárticos, perversos por natureza, mantêm-se à margem deste prazer conquistado pela perversão narrativa, sem nunca mergulhar nos umbrais aos quais testemunha. Como o poeta caracterizado por Benjamin (1989, p. 130), tal sujeito “não toma parte no jogo; está em seu canto, não mais feliz do que eles – os que estão jogando”. É uma criatura cuja experiência perverteu-se na modernidade que o circunda, recusando o torpor das pulsões alheias para melhor usufruir sua própria permissividade, avaliada no profundo narcisismo sádico que orienta suas atitudes frente aos demais. E conforme Secco (1978, p. 33), pode-se observar na relação entre o narrador catártico, seu “duplo” – o narrador racionalizante – e seus demais interlocutores como a relação entre ator e plateia desta representação perversa que se faz da vida moderna, a estrutura de encaixe que se faz presente em toda a coletânea de *Dentro da noite*, processo deveras oportuno à compreensão da perversão narrativa instaurada neste espaço discursivo: este esquema de encaixe, perversor do foco

narrativo, cria um efeito de suspensão do gozo e de intensificação da expectativa perversa, amplificando o efeito de enunciação temática representativo em cada um dos contos.

Haverá, desta forma, a presença de dois elementos recorrentes neste discurso visceralmente fantasmagórico: um relato inicial, geralmente de natureza externa, feito por um narrador *analítico*, que abre o conto com observações de natureza ambiente, bem como alguma análise mais superficial das demais personagens presentes; e um relato secundário, de natureza mais introspectiva, feito por um narrador *perverso*, que constitui a essência narrativa dos contos apresentados, e será quem, em grande parte dos contos, irá manipular o foco do desejo das demais personagens, pervertido na circunstância narrativa por detrás deste segundo narrador. Trata-se então de um espaço de liminaridade *dentro* da literariedade perversa, presente em toda a obra e marcada pelo hedonismo e pela húbris – elementos que combinam perfeitamente ao dandismo da *Belle Époque*, e sua figura representativa no texto de João do Rio, os narradores perversos (e perversores) de *Dentro da noite*. Aqui se erige o “palco” no qual esta personagem traz à cena as suas histórias inauditas da perversão e amoralidade latentes naquela sociedade teatral, gozando duplamente da rememoração do fato enunciado e do efeito que tais histórias produzem em seus eventuais ouvintes, que se portam como verdadeiros espectadores das peças dantescas apresentadas ao longo da coletânea.

Em comparação às personagens que lhe servem de “platéia”, tais narradores comportam-se seguindo um profundo instinto de exibicionismo, posto que uma quantia considerável de seu prazer encontra-se também na contemplação alheia de suas histórias, das *emoções* que, a partir de seus contos, são despertadas nos ouvintes. Segundo Secco (1978, p. 42), esta criatura passa então a demonstrar uma natureza perversamente sádica, “já que o exibicionismo, no seu desejo de chocar ou horrorizar, revela um sadismo em relação àqueles aos quais se expõe, realizando toda uma vontade de onipotência”. E esta mesma onipotência – a consciência de ser o detentor do foco de prazer alheio – manifesta-se nos momentos de permissividade cultural e liminaridade narrativas, instaurados pelo discurso destes personagens.

E, contudo, este mesmo foco narrativo, de natureza perversa, não se basta a si próprio, necessitando, conseqüentemente, de um prolongamento que será apresentado mediante os vazios condicionantes da narrativa, mediado pelo elemento que irá, desta forma, criar uma segunda narrativa, complementar à primeira. É através deste recurso que se estabelecerá, dentro dos contos, um espaço para que o prazer se libere – mas de

forma perversa, pois este mesmo prazer só encontra uma maneira de contornar a censura ao nível da narração. Este processo pressupõe, desta forma, uma relação implícita de dominação-submissão, pois os narradores secundários vêm a exercer, através de seus discursos, um poder sobre o desejo e o prazer do grupo, ao mesmo tempo em que dependem do próprio grupo para firmar sua posição de superioridade e diferença dentro do processo narrativo. Assim, este narrador analítico, e o grupo do qual comumente faz parte, tornam-se uma espécie de espectador da narrativa secundária, promovida pelos narradores catárticos. Freud elucida as possíveis causas deste fenômeno, ao dizer que este instinto de destruição, associado à *pulsão de morte*, é moderado, domado e, conseqüentemente, inibido em sua finalidade, que seja proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza – neste caso, a natureza humana, composta pelas demais personagens dos contos.

O prazer do grupo se constrói, desta maneira, à medida que a narrativa de encaixe penetra os espaços dos personagens espectadores. Estes espaços de perversão do desejo supõem a presença de seres que não podem descarregar direta e livremente seus instintos, portanto estes personagens só irão liberar seus desejos de uma forma indireta, ou seja, identificando-se com os protagonistas das histórias que escutam. Tais reuniões destes seres “sociais” devem estar, ao nível da libido, interligadas mediante as necessidades comuns partilhadas pelo grupo, inclusive o que seria aqui o foco de seu prazer: as narrativas perversoras. E, contudo, devemos considerar o instinto agressivo deste mesmo indivíduo (a pulsão de morte), a postura hostil do indivíduo contra o grupo, instinto este que descobrimos em consonância à pulsão erótica do indivíduo.

Aqui se vê novamente o conflito entre as forças apolíneas e dionisíacas, a luta entre o desejo e a pulsão de morte, entre o instinto de satisfação e o instinto de destruição – o conflito que, em sua essência, consiste enquanto uma relação entre os dois tipos de voz narrativa dos contos apresentados em *Dentro da noite*, marcando-os desta forma pela utilização destas vozes (a racionalizante e a catártica) que se vale de perspectivas socialmente conhecidas para apresentar ao leitor o que se poderia ser chamado de “estudo de caso” da sociedade burguesa carioca, contemporânea do autor.

Tais personagens, verdadeiras efígies da cultura perversa da modernidade, fazem figurar em seu discurso a “cidade do vício” (GOMES, 1994, p. 111), em constante antítese ao ideal da cidade civilizada, baluarte da modernidade a ser defendido pela Cultura da *Belle Époque* carioca. A marca de sua perversidade é da natureza do

consumo, pois busca gozar seu prazer perverso projetando-o em sujeitos alheios, que amplifiquem os efeitos desejados.

Manifestando um aspecto da miséria e do vício que permeavam a *Frívola City*, tais sujeitos configuram um elemento deveras especial na narrativa de João do Rio, como diz Luiz Morando. A personagem é única, posto que tenha em suas mãos a oportunidade singular de testemunhar um dos muitos aspectos perversos da cidade e configurar o único meio pelo qual este texto possa transmitir-se adiante – que ele próprio exerça sua perversão ao longo do processo apenas atesta sua inserção compulsória na teia de perversidades tramada ao longo de todo o espaço de modernidade ali representado. Operando enquanto os finos observadores e degustadores das sensações alheias, atitude esta típica dos “cronistas da cidade”, estes sujeitos observam, perscrutam, analisam os meandros e os dramas, a tragédia e o mistério, o ingênuo e o excêntrico que a cidade permite criar-se, permitindo não apenas às personagens que lhe servem de plateia, mas também ao leitor de seu discurso (enquanto texto literário) “reconhecer os crimes alheios e os seus próprios” (MORANDO, 2010, p. 153).

Enquanto narradores perverso dos contos, tais personagens exercem um curioso poder sobre seus ouvintes através da *sedução*, mediada pelas próprias narrativas que apresenta dentro de um espaço de enredamento, no qual vale-se do caráter de fetiche dos acessórios de seus trajes, do tom de sua voz e de seus trejeitos – um perfeito ator que se entrega de corpo e alma ao papel representado. E seus expectadores, a quem nada de sumariamente importante ocorre no espaço dos contos de *Dentro da noite*, deixam-se viver uma existência breve, posto que estejam ali justamente para gozar o seu prazer, perversamente, através das narrativas apresentadas. A perversidade do prazer, enfim, estaria alienada na *ficcionalidade* daquelas personagens, transformando-se em uma espécie de “desejo da palavra” (SECCO, 1978, p. 37).

O incomum desta fenomenologia da perversidade atesta para a marginalidade e o bovarismo latentes às personagens enquanto representantes de um determinado grupo dentro daquela sociedade, onde os processos de obtenção do prazer pervertem-se como em operações de câmbio. Simbolizando categorias de compreensão do sujeito moderno, através das quais se lança um novo olhar sobre esta mesma modernidade, as amantes e o entorpecimento ao qual se entregam, cada qual à sua maneira, produz-se o estranhamento e o choque, mas também a cumplicidade e a compaixão, as jovens damas representam tudo que haveria de mais torpe e condenável àquela Cultura, e justamente o

que se havia de mais valorizado e almejado, posto que configurem os mesmos umbrais que são rejeitados pelo sistema vigente, e por ele mantidos para que se possa obter o controle do prazer – exemplos da interdição e do silêncio, no texto literário, enquanto reflexos da moral fragmentária daquele sujeito cultural da *Belle Époque* carioca.

Afinal, em todos os contos analisados, os narradores catárticos interpretam com maestria notável o papel perversor. É neste grande umbral da história cultural que se percebe a sujeição ao mal-estar típico da *Belle Époque*, posto que os sujeitos aí inseridos estejam a lidar com uma terrível ausência, que se busca preencher com experiências inteiramente novas, que fujam à rotina, em especial as de natureza perversa realizadas nos espaços de liminaridade fornecidos pela Cultura vigente.

Enfim, muito ainda poderia ser dito a respeito da perversão em *Dentro da noite*, especialmente ao se considerar os seus múltiplos intertextos com a literatura decadente de tradição neogótica – sobre o qual muito há que ser estudado e pesquisado, tomando como pressupostos as poucas assertivas que aqui foram feitas a este respeito. E, contudo, estas – e muitas outras possíveis – possibilidades de estudo seriam, a esta análise, um desvio incorrigível de seu principal objetivo, qual seja evidenciar um fenômeno em específico no objeto literário (a saber, a perversão) de forma a estabelecer o (des)encontro entre a teoria literária, a filosófica e a psicanalítica, privilegiado pela temática abordada nos contos de *Dentro da noite* e pela estrutura narrativa adotada em cada um deles. E, principalmente, pelo privilégio de se abordar um momento histórico marcado pelo que se convencionou chamar a “fragmentação dos espelhos”, onde o sujeito cultural começa a despertar para o seu não-lugar, para a sua natureza erma e volátil – e como a literatura se porta ao representar esta nova consciência.

E é desta maneira que, num misto de sadismo e manipulação narcísicos, as personagens verdadeiramente narradoras de João do Rio são capazes de engendrar as circunstâncias das demais personagens ao seu próprio favor ao longo de toda a obra, ora instigando-os a se submeterem aos vícios mais lancinantes, ora tomando para si as atenções ao desvelar uma de suas histórias. Em seu discurso e seu comportamento, marcados pela sutileza elegante e pela indiferença quase artística, elas se revelam através de seu próprio *modus operandi* enquanto a personificação simbólica do impulso perverso, envolvendo não apenas as personagens do romance, mas o próprio leitor da obra, estabelecendo então um primoroso espaço de permissividade em seu discurso, qual seja a própria literariedade de seu discurso cultural – o que, neste em *Dentro da noite*, se dará através do prazer sentido ao se contar uma história.

A título de conclusão, ainda que muito mais deva ser avaliado dentro deste texto literário, observa-se que vários aspectos como a construção das personagens, o espaço escolhido, a trama desenvolvida, a temática retratada e os vazios (narrativos e ideológicos) – todos estes elementos que, sob o efeito da escritura inventiva de João do Rio, serão marcados pela ironia, pelo paradoxo e pela repetição – irão orientar e induzir, de certa forma, a compreensão e a reação do próprio leitor ao texto escrito. O discurso constituído ao longo da coletânea, visceralmente inquisidor a princípio, se faz marcado de diversos vazios, posicionados de maneira estratégica a condicionar a apreensão e a percepção do leitor, entremeados por um relato inicial, geralmente de natureza externa, feito por um narrador analítico, que abre o conto com observações de natureza espacial, bem como alguma análise mais superficial das demais personagens presentes, e um relato secundário, de natureza mais introspectiva, feito por um narrador catártico, que constitui a essência narrativa dos contos apresentados, e será quem, na maioria arrebatadora das vezes, irá manipular o foco de desejo das demais personagens.

O foco narrativo das histórias e peripécias narradas por tais personagens não se basta a si próprio, necessitando, conseqüentemente, de um prolongamento que será apresentado mediante os vazios condicionantes da narrativa, mediado pelo elemento de encaixe que irá, desta forma, criar uma segunda narrativa, complementar à primeira. E é precisamente através deste processo que se estabelecerá, dentro dos contos, um espaço para que o prazer se libere – mas de forma perversa, pois este mesmo prazer só encontra uma maneira de contornar a censura ao nível do narrar.

Este processo de encaixe pressupõe, desta forma, uma relação implícita de dominação-submissão, pois os narradores secundários vêm a exercer, através de seus discursos, um poder sobre o desejo e o prazer do grupo, ao mesmo tempo em que dependem do próprio grupo para firmar sua posição de superioridade e diferença dentro do processo narrativo. Estas vozes que se debatem em *Dentro da noite possuem*, assim, um epicentro comum, de ordem psicossocial, cabendo ao narrador catártico manter certo distanciamento do grupo, bem como do narrador racionalizante. Comumente este distanciamento se dá pela natureza dos narradores secundários, em geral *flâneurs* e *dândis* que usam de ironia e certo charme macabro para construir seu discurso, de modo que as palavras sirvam de alimento para desencadear o prazer dos ouvintes envolvidos. Este discurso, invariavelmente, irá causar também inquietação e estranho gozo, devido à sua natureza incomum e perversa.

Desta forma, a coletânea de João do Rio pode apenas configurar espécie de legado da literatura gótica em inícios do século XX, no Brasil, já que o seu cenário de fascínio e massificação, aspecto influente também sobre a *Belle Époque*, instaura na literatura o limiar entre o desejo e a razão, bem como o sempiterno embate de subjugação que ambos perpetram entre si, mediado pelas personagens ambíguas e dissimuladas que configuram a trama dos contos de *Dentro da noite*. Não só isso, mas como um prolongamento do encadeamento perverso do discurso instaurado por suas personagens, pois se o narrador catártico frui o seu gozo perversamente na rememoração de suas (des)aventuras, e as personagens espectadoras alcançam o prazer perversamente, na passividade do ouvinte – ora, o último elo nesta cadeia perversa há de ser, sem sombra de dúvida, o próprio leitor, que se deixa enlevar pelo discurso ali figurado e, perversamente, alcança o gozo ao transformar aquele discurso (enquanto o objeto “livro”) na superfície especular de seus próprios afetos e prazeres. Este leitor, enfim, agrega ao livro uma capacidade física promovedora do prazer (perversamente, é claro, posto se dê através de sua leitura) tornando-se mais um sujeito espectador na trama perversa do discurso literário de João do Rio, a narrar suas histórias e casos de gente perversa, em circunstâncias perversas, envolvidas no jogo perverso por excelência que é a fantasia da criação narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, José Durval Cavalcanti de. Carta ao pai de F. Kafka. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 121-128.

BAKHTIN, Mikhail. Os estudos literários hoje. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. pp. 359-368.

_____. **Problèmes de la Poétique de Dostoievsky**. Trad. Guy Verret. Lausanne: Âge d'Homme, 1970. 320 p.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992. 358 p.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas, vol. 3). 271 p.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica , arte e política**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 222-234 (Obras Escolhidas vol. 1).

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu: Sociologia**. Org. Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983. 191 p.

_____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001. 320 p.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. 261-288.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. s. p.

CORREA, Carlos Pinto. **Perversão: Trajetória de um Conceito**. Estudos de Psicanálise, Rio de Janeiro, n.29, pp. 83-88, set. 2006.

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. 582-585.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). **Arte e artifício: manobras de fim-de-século**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. pp. 57-68.

CUNHA, Dirce Pereira da. Olhando a pulsão de morte: sobre o ato de criar. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 55-66.

_____. Don Juan e o engano da lista. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 101-111.

FRANZ, M. –L. von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. pp. 207-307.

FREITAS, Adelina Lima. Psicanálise e arte. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 31-38.

_____. O duplo na literatura e na psicanálise: William Wilson. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 139-150.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Psicanálise e literatura. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 13-30.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IV e V, Rio de Janeiro: Imago, 1987. pp. 17-566.

_____. **Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 117-230.

_____. **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970. pp. 59-124.

_____. **O Estranho**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 271-318.

_____. **Além do princípio de prazer**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 11-85.

_____. **Dostoiévski e o parricídio**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 205-234.

_____. **Moisés e o monoteísmo: três ensaios**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 29-66.

_____. **O Mal-Estar na Civilização**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 81-171.

_____. **Fetichismo**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 175-185.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 182 p.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. pp. 133-206.

JOUVIN, Solange. Trata-se de ficção. In: EDLER, Sandra Paes Barreto et al. (Org.). **Escritos sobre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. pp. 89-100.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: _____. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. pp. 15-131.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. 168 p.

KRISTEVA, Julia. **Étranger á nous-mêmes**. Paris: Gallimard, 1988. 293 pages.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.

MASON, Stuart (Ed.). **Oscar Wilde: Art and Morality**. Illustrated Edition. Fairford: Echo Library, 2011. 80 pages.

MORANDO, Luiz. **Crime, Perversão e Exotismo em João do Rio**. Aletria, Belo Horizonte, v. 20, n.3, p. 149-157, set.-dez. 2010.

MUCCI, Latuf Isaias. **Ruína e Simulacro Decadentista: Uma leitura de Il Piacere, de D'Annunzio**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. 182 p.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. 555-581.

RIO, João do. **Dentro da noite**. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1978. 268 p.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: uma biografia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 293 p.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Morte e prazer em João do Rio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves – Instituto Estadual do Livro, 1978. 81 p.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 257 p.

VITAL BRAZIL, Horus. **Dois ensaios entre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 134 p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. *et alli*. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMADO, Gilberto. **A Chave de Salomão e Outros Escritos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio/INL, 1971.

ARESTIZABL, Lima. Aspectos do *art-nouveau* no Rio de Janeiro. In: **Vidas das Artes**, n. 1, junho. 1975.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad.: Carlos Felipe Moisés *et alli*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

CARDOSO, S. M. **Dentro da noite, fora da razão: a construção do mito fáustico em João do Rio**. In: *Vértice*, Lisboa, n. 105, março-abril, 2002.

_____. **Novos itinerários de João do Rio: tecnologia e percepção literária em inícios do século XX**. Revista *Analecta*, Guarapuava, Paraná, v. 6, n. 1, p. 101-116, 2005.

ENRIQUEZ, Eugène. Imaginário social, recalçamento e repressão nas organizações. In: **A História e os Discursos**, janeiro/junho. *Tempo Brasileiro*, 36/37, 1974.

FARIA, Gentil Luiz de. **A presença de Oscar Wilde na Belle Époque brasileira**. São Paulo: Pannartz, 1988.

FIORIN, J. L. O discurso é reflexo da realidade? In: **linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1990, p. 52-56.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em, 2 de dezembro de 1970. 2. ed. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. **Considerações de atualidade sobre a guerra e a morte**. In: Obras Completas, Vol. 11. Trad.: C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Delta.

_____. **Metapsicologia**. In: Obras Completas, Vol. 8. Trad.: C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Delta.

_____. **Uma neurose demoníaca no século XVII**. In: Obras Completas, Vol. 2. Trad.: C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Delta.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **As Projeções do Ideológico**. Conferência realizada no I Encontro Nacional de Professores de Literatura, Departamento de Letras, CCE/PUC/RJ, jul. Rio de Janeiro: 1974.

_____ (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **A vida vertiginosa de João do Rio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. A heterogeneidade mostrada. In: **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 1997, p. 75-110.

MANTA, Inaldo de Lira Neves. **A Arte e a Neurose de João do Rio**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947.

MATTÉI, Jean-François. **A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno**. Tradução: Isabel M. Loureiro. São Paulo: Unesp, 2002.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. **Religião e preconceito cultural**. In: *Jornal do Brasil*, 20 de junho, Caderno B, Coluna 1. Rio de Janeiro, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. Literatura e Ciências Sociais: Literatura e Sociedade, Teoria Literária e Análise sociológica. In: KHÉDE, Sônia Salomão (Coord.). **Os Contrapontos da Literatura – arte, ciência e filosofia**. Petrópolis: Vozes, 1984.

RECKERT, Stephen. O signo da cidade. In: **O Imaginário da cidade**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **Atração do mundo: políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira**. Gragoatá, Niterói, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF/EdUFF, 2º semestre: pp. 31-54, 1996.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. Trad.: Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VENEU, Marcos Guedes. **O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio**. Revista de estudos históricos, vol. 3, no. 6. 1990.