

**A ESCRITA DAS RUAS NOS CONTOS “D. JOAQUINA”, DE JOÃO DO RIO, E “A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO”, DE RUBEM FONSECA**

***THE STREETS’ WRITTING IN THE SHORT STORIES “D. JOAQUINA”, BY JOÃO DO RIO, E “A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO”, BY RUBEM FONSECA***

**Gilda Vilela Brandão**  
**UFAL**

**Resumo:** Em companhia da prostituta Kelly, Augusto-Epifânio, personagem do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca (1925-2020) percorre uma cidade degradada, na tentativa de encontrar resíduos de um passado-memória. No conto “D. Joaquina”, de João do Rio (1881-1921), o narrador, como se estivesse munido de um acessório sofisticado – um binóculo de teatro – observa os movimentos da velha prostituta que dá título ao conto, D. Joaquina. Ao estabelecer um contraponto entre personalidades literárias tão diversas e tão distantes no tempo, pretende-se examinar como ambos os contistas absorvem um universo urbano deteriorado, unindo o estético ao histórico.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca; João do Rio; cidade.

**Abstract:** *With Kelly, a prostitute, as company, Augusto-Epifânio, character in the short story “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, written by Rubem Fonseca, travels through a degraded city, in an attempt to find residues of a past-memory. In the short story “D. Joaquina”, by João do Rio (1881-1921), the narrator, as if were equipped with a sophisticated accessory - a theater binocular – observes an old prostitute’s movements called D Joaquina, character who gives title to the story. We are establishing a counterpoint between literary personalities so diverse and so distant in time, intending to examine how both short-story writers absorb a deteriorated urban universe, uniting the aesthetic with the historical.*

**Keywords:** *Rubem Fonseca; João do Rio; City.*

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as *vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia* tão nitidamente quanto um desfiladeiro. (BENJAMIN, 1993, p.73; grifo nosso).

Publicado em 1919, na coletânea *A mulher e os espelhos*, o conto “D. Joaquina” articula-se em função do pensamento estético que norteou a obra de João do Rio<sup>1</sup>: o de incorporar, à nossa literatura, a face dos marginais urbanos que proliferavam nas ruas e nos becos do Rio de Janeiro. Temos, de partida, uma narrativa que, tendo como centro de atenção a velha prostituta D. Joaquina, uma “pobre coitada que faz a rua à noite” (RIO, 1995, p. 25), funciona fora do domínio da mundanidade sofisticada (no qual a crítica, de um modo geral, vem inserindo o autor), o que já configura uma transgressão à tradição romântica de narrar histórias em que tudo era elevado, espiritual, ideal, festivo e utópico:

Naquela noite, aparecera, entretanto, uma criatura de destaque no meio. Era velha. Tinha a face severa na queda das pelancas; curvava como se fosse muito idosa; caminhava com uma andar de avó impertinente. E usava perfume, sombrinha, mantilha de renda sobre os cabelos grisalhos. Chamei a atenção de Augusto. (RIO, 1995, p. 26).

Absorvendo essa tradição marginal, Rubem Fonseca foca a história de seu tempo, e publica o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, no qual a personagem Augusto Epifânio – o duplo nome, conforme se verá, guarda uma conotação sarcástica – , empenhado em diminuir o fosso que separa letrados e iletrados, consciência política e alienação, “além de andar [...] ensina as prostitutas a ler e a falar de maneira correta [pois], a televisão e a música tinham corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas também.” (FONSECA, 1992, p. 19). Estamos, pois, diante de dois escritores guiados pela perspectiva estética comum de buscar nas ruas motivos abundantes de não-veneração ao canônico, donde se infere que cânone e marginalização são termos relacionais que, substancialmente, não se repelem:

O cânone, o canônico, seria o regular, o estabelecido, o admitido como garantia de um sistema enquanto a marginalidade é o que se separa voluntariamente ou o que resulta separado porque, precisamente, não admite ou não entende a exigência canônica. (JITRIK, 1998, p.19; tradução nossa).

---

1. *Nom de plume* de João Paulo Emílio Cristovão dos Santos Barreto. Paulo Barreto inicia sua carreira jornalística aos 18 anos, no jornal “A Tribuna”, com uma crítica à peça “Casa de bonecas”, de Ibsen – primeiro indício de sua paixão pelo teatro, encenada pela renomada Lucília Simões no teatro Santana (atual teatro Carlos Gomes). Meses depois é admitido no jornal “A cidade do Rio”, e, a partir de 1901, colabora nos jornais “O País”, “O dia”, “Correio Mercantil”, usando pseudônimos variados, prática comum à época. Em 1903, ingressa no jornal mais influente da época, a “Gazeta de Notícias” e adota o *nom de plume* com o qual ganha notoriedade no meio jornalístico e nas rodas mundanas e sociais. Cito Renato Cordeiro Gomes: “Em 26 de novembro de 1903 nasce João do Rio, com artigo “O Brasil lê”, enquete sobre os leitores preferidos do leitor carioca. Daí por diante, o nome que fixa a identidade literária engole Paulo Barreto”. (Cordeiro Gomes, 1996, p. 44). As informações biográficas foram retiradas de: MAGALHÃES JÚNIOR (1978) e RODRIGUES (1994).

Isso nos leva também a perceber de imediato que a matriz construtiva de ambas as narrativas é a cidade, lugar onde “ o capitalismo, o poder e o dinheiro se tornaram grandezas incomensuráveis”. (BENJAMIN, 1993, p. 172). Consideremos, no entanto, as configurações históricas particulares. Abordá-las, embora sucintamente, pode fortalecer a compreensão tanto das obras quanto do contexto social no qual atuam narradores e personagens. Contemporâneo de Olavo Bilac, Machado de Assis e Lima Barreto, João do Rio tem suas raízes fincadas na passagem de uma sociedade de tipo mercantil para uma sociedade às voltas com o processo tecnológico, já em curso há mais de meio século nos países hegemônicos europeus – Inglaterra, pólo industrial do mundo, e França – cujos efeitos na complexa estrutura social e cultural brasileira são cotejados por Florestan Fernandes:

Se na Inglaterra, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, a máquina provocou desajustamentos relacionados com o ritmo de mudança da natureza humana, em um país como o Brasil, ela teria de associar-se a desajustamentos ainda mais graves. A razão disso está na forma abrupta de introdução da máquina e na falta de experiência socializadora prévia. O homem teve pouco tempo a ajustar-se às situações novas, passando do *carro de boi e da lâmparina para o automóvel e a eletricidade* - sem falar na energia atômica - em um abrir e fechar de olhos. ( FERNANDES, 1960, p. 66-67; grifo nosso).

A produção de João do Rio situa-se nessa esdrúxula passagem do *carro de boi para o automóvel*, quer dizer, no início do processo de modernização do país, no bojo do qual ganha mais força o movimento de emancipação da metrópole portuguesa, já iniciado com os movimentos independentistas, agora impulsionado pela necessidade súbita de engrandecimento econômico da pátria. O ensejo de participação na divisa “marcha para o progresso”, encetada pela velha Inglaterra, pode ser considerado o princípio motivador que deu partida para o projeto urbanístico do Rio de Janeiro, realizado em 1903-1904, pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1863-1913) fotografado pelo alagoano Augusto Malta, (1864-1957) e inspirado, segundo consta, no projeto urbanístico do barão Georges-Eugène Haussmann ( 1809-1891), prefeito de Paris, realizado durante o Segundo Império ( Napoleão III) :

O alargamento das vias do centro foi uma das realizações de Passo. Estas são em resumo as principais: abertura das Avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá [...], Beira-Mar e Atlântica, todas novas; alargamento das ruas Treze de Maio, Carioca, Assembléia, Sete de Setembro, Marechal Floriano, Visconde de Inhaúma [...], *Visconde de Rio Branco*, Frei Caneca [...]. Além disso, cortaram-se ou arrasaram morros, como o do Castelo e do Senado, para abrir espaço às novas vias. Quase todo o velho calçamento colonial foi substituído [...]. Cortiços, hospedarias, estalagens, pardieiros, restos vivos de um passado morto, confundiram-se no pó das derrubadas. Foi-se a cidade dos imperadores, do rei e dos vice-reis. Delineou-se a metrópole republicana. ( MELO FRANCO, 1973, p. 324; grifo nosso) .

José Rubem Fonseca escreve nas últimas décadas do mesmo século, quando o país já se acha inserido, ainda que tardiamente, no ritmo imposto pelo capitalismo industrial. Sua escrita, situada historicamente no processo da aceleração do capital – portanto, em plena agudização dos problemas sociais e consequente deterioração das relações humanas – fere o leitor pelo tom ultra-realista, assinala Antonio Candido:

Essa espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estréia em 1963). Ele [assim como João Antonio] também *agride o leitor* pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de *notícia crua da vida*. (CANDIDO, 1981, p. 66; grifo nosso)

A expressão “notícia crua da vida”, empregada por Candido, para caracterizar a escrita do contista, romancista e ex-comissário do Distrito Policial de São Cristovão, Rubem Fonseca, cabe bem na enunciação estética do autor de *A alma encantadora das ruas*, habitual freqüentador tanto da cidade de fantasia, urbanizada, artificial quanto da cidade real povoada por seres jogados à margem da urbanização, e por cujos becos o jornalista enveredava em busca de matéria para suas reportagens, ao passo que desvelava as condições de subexistência dos “mutilados da *belle époque*” (ARNONI PRADO, 1983). Ao ler a trilogia intitulada “Três aspectos da miséria”, Antonio Candido surpreende-se: “o olhar, que registra, passa, por uma espécie de evolução, do pitoresco e da constatação para a cólera e a revolta” (CANDIDO, 1980, p. 90). O trecho abaixo, extraído da crônica “A Fome Negra” é, sem dúvida, mais uma “notícia crua da vida”, dentre tantas encontradas nas páginas de não-ficção do cronista carioca:

De madrugada, escuro ainda, ouviu-se o sinal de acordar. Raros ergueram-se. Tinha havido serão até a meia-noite. Então, o feitor, um homem magro, corcovado, de tamancos e beiços finos, o feitor que ganha duzentos mil réis e acha a vida um paraíso, o Sr. Corrêa, entrou pelo barracão onde a manada de homens dormia com a roupa suja e ainda empapada do suor da noite [...]. Estávamos na ilha da Conceição, no trecho hoje denominado – A Fome negra. Há ali um grande depósito de manganês e, do outro lado da pedreira que separa a ilha, um depósito de carvão. P. 151. (RIO, 1952, p. 151.)

Para o autor de *Dentro da noite* e de *A mulher e os espelhos*, se a ficção deve apresentar aspectos da realidade, a realidade deve aparecer na ficção da maneira mais real possível. As faces que conheceu ao vivo, transfigurou-as em contos como “A menina amarela”, “A noiva do som”, “Última noite”. Em “D. Joaquina” encontrou nas ruas, mais uma vez, a matéria de que precisava para dar curso à sua imaginação. Rubem Fonseca, por seu lado, conheceu de perto os *lumpen* urbanos. Não é de estranhar, pois, que seus narradores aportem em um local específico, o centro do Rio de Janeiro, metáfora e metonímia da miséria urbana corroendo a cidade. E, se João do Rio, escolhe, como matéria de sua ficção, as ruas periféricas do centro do Rio de Janeiro não é tão somente para

saciar a atração de um narrador-personagem *voyeur* por “esses equívocos de dramaticidade misteriosa” (RIO, 1995, p. 25), mas porque ali a miséria é chocante, no que o autor aponta, diga-se de passagem, para a inoperância da fórmula “o Rio civiliza-se”.<sup>2</sup>

Aquele canto perto dos Telégrafos, às nove de uma noite de inverno... Em frente, os destroços da antiga Ucharia, embocando a rua Clapp, cheia de prédios grandes, com lanternas... Para baixo, os jardins sucessivos da praça até ao cais, sob o permanente estendal de lâmpadas elétricas – tantas que na poeira azul da luz os transeuntes se destacavam ao longe *como vistos por um binóculo de teatro*. (RIO, 1995, p. 25; grifo nosso).

Para o narrador de Rubem Fonseca, trata-se de escavar, em uma perspectiva geográfica, um *centro*, a partir do qual seria possível, a Augusto Epifânio, desvendar o sentido de sua própria cultura, empreendimento a que se dedica com afinco, embora para isso seja necessário fazer algumas contorções físicas:

[Augusto] se mudou para o sobrado da chapelaria para melhor escrever o primeiro capítulo, que compreende, apenas, a arte de andar *no centro da cidade*. Não sabe qual capítulo será o mais importante, no fim de tudo. O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais *pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo*, o centro não tem um morro verdadeiro; como ocorre com o centro das coisas em geral, que ou é plano ou é raso, o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para o ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado e dele não dá para se ter a menor idéia de como é o centro, não se vêem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias a ar poluído pousado sobre a cidade. (Idem, *ibid.*, p. 26; grifo nosso).

O humor disfarça a ansiedade melancólica deste *solvitur ambulando*, ex-empregado da companhia da rede de águas e esgotos ( assim mesmo, em letras iniciais minúsculas), mastigando sua solidão em um sobrado infestado de ratos – metáfora da podridão e da promiscuidade do real – no trabalho paciente de recolher, dia após dia, a história da cidade, na tentativa de transformar a atrofia intelectual da prostituta Kelly em uma consciência organizada. Imagens deprimentes vão acoplando-se umas às outras : o maneta que vendia “um ou dois cigarros para os sujeitos que não [tinham] dinheiro para comprar um maço inteiro” (*id. ib.*, p. 28); os graviteiros semi-analfabetos que escrevem “vencidos” com “s”; a agressividade de Zé Galinha, um dos agregados da “família” Gonçalves; o “pequeno barraco de papelão em que Ana Paula vive com o marido e a filha sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil” (*id. ib.*, p.31); o trabalho noturno de Hermenegildo, “que não faz outra coisa na vida senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel” (*ib.* p. 20) e as agruras de Raimundo, “aos vinte anos [...] camelô na rua Geremário

---

2. Trata-se de um jargão lançado pelo cronista Alberto Figueiredo Pimentel ( 1869-1914) na seção “O Binóculo” do jornal *Gazeta de Notícias*. Figueiredo Pimentel é autor de um romance considerado naturalista , *O aborto* (1893), reeditado em 2015.

Dantas, em Madureira; aos vinte e seis, pastor da Igreja Jesus Salvador das Almas” (id.ib., p. 14).

São cenas narradas de modo descontínuo, com interrupções por vezes bruscas. Por meio dessa narração instantânea. Rubem Fonseca vai conjugando as imagens degradantes do presente ao processo de investigação do passado. Misturados, presente e passado compõem dois movimentos narrativos temporais que se alternam em momentos do mais puro lirismo.

O passado buscado pelo narrador fonséquiano é a cidade – referência incontestada para João do Rio. Para Augusto, o retorno ao passado arquitetônico é uma forma de compreensão da história do Rio de Janeiro; para Kelly, no entanto, isso não tem validade nenhuma:

- Eu vou te levar para ver a *Avenida Rio Branco*<sup>3</sup>
- Eu conheço a Avenida Rio Branco, diz Kelly.
- Vou te mostrar os três prédios que não foram demolidos. Eu te mostrei a foto da avenida antigamente?
- Não me interessa essa velharia. Pára com isso (FONSECA, 1992, p. 31; grifo nosso).

Aos poucos, perfila-se, na estrutura interna do texto, a agonia de um narrador melancólico, ao perceber a inoperância de seu projeto idealístico de suprimir a miséria pela educação. Discursivamente, a miopia intelectual de Kelly interfere no tom desse narrador, cujos olhos não cessam de contemplar as fachadas dos prédios, signos visíveis da passagem do tempo, elementos de ligação entre memória, ficção e realidade, conforme atentara João do Rio: “Meu amigo, do Rio de Janeiro, dentro de dez anos, não há senão a vaga recordação” (RIO, 1911, p.311),

Como todo andarilho de longo curso, como foi, em seu tempo, o autor de “A rua”, Augusto Epifânio observa o desaparecimento de velhas profissões (“Como os negócios da chapelaria foram diminuindo gradativamente a cada ano, pois as mulheres deixaram de usar chapéus, até mesmo em casamentos [...], o sobrado, que não interessava a ninguém, ficou vazio.” (FONSECA, op.cit. p. 17). Buscando e entrançando os fios do passado, o narrador desfaz, solitariamente, os velhos nomes das ruas, como se estivesse percorrendo uma espécie de *corredor da memória*:

“Você está livre?”. [Kelly] informa o preço e menciona um hotel na rua das Marrecas, que antes se chamava rua das Boas Noites e havia ali a Casa dos Expostos da Santa Casa, mais de cem anos atrás; e a rua já se chamou rua Barão de Ladário e se chamou também rua André Rebouças, antes de ser rua das Marrecas; e depois seu nome foi mudado para rua Juan Pablo Duarte; mas o nome não pegou e voltou a ser rua das Marrecas. (FONSECA, 1992, p.21.)

Nesse quadro de insulamento, acentuam-se os momentos líricos da narrativa fonséquiana, cujo ponto nodal situa-se no movimento dialético localizado entre a imagem que o escritor-idealista, Augusto Epifânio, pretende guardar, com certa nostalgia, de sua cidade no século passado e a corrupção gerada pelo presente. E aqui ganha importância fundamental o papel da memória:

3. Antiga Avenida Central, uma das artérias construídas durante a gestão Pereira Passos. (cf. citação anterior, retirada de Melo Franco).

[A tarefa da memória] é salvar [o passado] no presente graças à percepção de uma semelhança que o transforma em dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 1985, p. 44)

Esculpir, pelo recurso da memória, o vazio, desde uma cadeira até uma forma arquitetônica (“Durante muito tempo, depois que o cinema virou uma sapataria, a cadeira [de Rui Barbosa] ficou isolada por um cordão de veludo”) (id., ib., p.41), é uma maneira de conceber o lugar que se foi, na formulação de Michel De Certeau (1994, p. 188-189), como uma “presença de ausências”, como um *lugar-palimpsesto*, forma que saindo do passado aponta para uma realidade material inacabada: “o que se mostra designa aquilo que não é mais: aqui vocês vêem, aqui havia...”, sinaliza De Certeau ressignificando a noção do lugar. Guardando o patamar da ficcionalidade, o narrador de Fonseca enlaça o histórico ao ficcional:

Augusto tem um destino naquele dia [...]; ainda que pareça deambular, nunca anda exatamente ao léu. Pára na rua do Teatro e olha *para o sobrado onde sua avó morava*, em cima do que agora é uma loja que vende incenso, velas, colares, charutos e outros materiais de macumba, mas que *ainda outro dia era uma loja que vendia retalhos de tecidos baratos*. (FONSECA, 1992, p. 23; grifo nosso).

No discurso fonsequiano, a consciência do passado, ponto sólido para a constituição do presente, é trazida por Augusto e pelo Velho, os únicos dotados de conhecimento para empreender essa travessia:

O Velho disse que ali havia sido a casa do conde de Estrela, no tempo em que a rua se chamava rua do Cano, porque nela passava o encanamento de água para o chafariz do Largo do Paço, largo que se chamou depois Praça Pedro II e depois Praça Quinze. “A mania que essa gente tem de mudar os nomes das ruas. Venha ver uma coisa”. (id., ib.p.17.)

Décadas atrás, em sua crônica “A Rua”, João do Rio traçava infatigavelmente o histórico das ruas: “[A rua da Quitanda] tinha mesmo a mania de mudar de nome. Chamou-se do Açougue Velho, do Inácio Castanheira [...], do Tomé da Silva, que sei eu? Até mesmo Canto do Tabaqueiro. Acabou Quitanda do Marisco, mas [...] cortou o marisco e ficou só da Quitanda (Rio, 1951, p. 16). “Na ficção de Fonseca, o memorialismo poético renasce na voz de um Velho de “mente arguta” (FONSECA, ibid., loc.cit.), contador de histórias, lembrando melancolicamente o que foi engolido pelo tempo. No discurso nostálgico que o caracteriza, o Velho (a inicial maiúscula simboliza o respeito à tradição) consegue conciliar, em dois tempos, esse dilaceramento:

---

4. Ver nosso artigo ( caso haja interesse) intitulado “O efêmero e o *fait divers* na crônica de João do Rio, publicado no vol. 29 n. 2 da revista ALETRIA, abr jun 2019. p. 103-118.

- Vai ser tudo derrubado, diz o *Velho*.
- Antigamente era melhor? diz Augusto.
- Era.
- Por quê ?
- Antigamente tinha menos gente e quase não havia automóvel (FONSECA, 1992, p. 31).

A essas descobertas frustrantes opõe-se uma metáfora afetiva, representada pelas árvores do Campo de Santana, reduto de paz, retorno benfazejo a um universo puro (em nosso sistema imaginário, árvores vaticinam força): “– Por que você quer continuar vivendo?” pergunta o Velho. – “Eu gosto das árvores. Quero acabar de escrever *o livro*. Mas às vezes *penso em me matar*. Hoje Kelly me abraçou chorando e tive vontade de morrer” (FONSECA, 1992, p.48; grifo nosso). O propósito inicial do *solvitur ambulando* de formar a consciência crítica de Kelly, por meio da memória cultural – “Vamos, o Velho está esperando”, diz Augusto”. “Bagulho ordinário”, diz Kelly.” (id.,ib.,p.37) – “ fracassa, assim como fracassa a intenção paródica que o movera – a de visitar, em tons zombeteiros, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)<sup>5</sup> :

[Augusto Epifânio] toma cautela para que o livro não se torne um pretexto para arrobar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. (FONSECA, 1992, p. 19)

A referência a essa obra não ficcional de Joaquim Manuel de Macedo reitera-se no título do conto, por meio da substituição do substantivo *passeio*, de sugestão puramente idílica, pelo substantivo *arte*. Contudo, o termo *arte* (do grego *ars/ areté*, no sentido de “virtude”, “talento” “coragem”) guarda um sentido diverso daquele usualmente concebido: a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro não visa à Beleza – tentativa estética totalmente estéril. Ao contrário, a idéia conceitual da palavra *arte* aparece, aqui, compatível com a *noção de esforço* – forma, aliás, de fazer, também, arte – visto que se trata de achar a beleza em um lugar onde, talvez, ela não esteja, isto é, na cidade.

Em João do Rio, o narrador passa igualmente por processos de auto-percepção. Na tentativa de desvendar o mistério da velha prostituta, dedica-se a investigá-la (“andando, resolve-se a dificuldade”, dissera Augusto Epifânio), sem, no entanto, deslizar para o final agônico sintetizado na idéia-suicida da personagem fonsequiana. Concluído o processo de investigação, o narrador-personagem de João do Rio toma conhecimento de que a prostituição é um “trabalho” de sobrevivência, realizado com a anuência dos próprios filhos de D. Joaquina – transgressão monumental, violenta e demolidora, para a época. E há, ainda, o aparente paradoxo desse narrador sofisticado e de seu acompanhante demonstrando uma empatia, ainda que momentânea, pela miséria:

5. “Pelo esplendor do passado, portanto, e ainda pela sua má fortuna da atualidade, o convento de S. Antonio da cidade do Rio de Janeiro deve chamar nossa atenção e tornar-se o objeto de desse estudo desvelado em alguns de nossos passeios. “. (MACEDO, 1942, p. 124).



E entramos no teatro com a boca amarga, a tristeza inútil n'alma para discutir nos intervalos com senhoras e cavalheiros a voz do tenor e a plástica da prima-dona. Seria uma calamidade se todas as coisas fossem imprevisitas.... (RIO, 1995, p.31).

Construtor de frases feitas (“Seria uma calamidade se todas as coisas fossem imprevisitas...”), João do Rio usa e abusa de aforismos cortantes,<sup>6</sup> herança guardada, sem dúvida, de Oscar Wilde de quem foi tradutor (*Salomé*) e leitor assíduo. Umberto Eco esclarece as origens do aforismo:

Nada há de menos definível que o aforismo: o termo grego, além de “coisa colocada à parte para uma oferta” veio a significar no curso do tempo “definição”, dito, sentença concisa. . Tais são por exemplo os aforismos de Hipócrates. Portanto, o aforismo é, segundo Zingarelli, “uma breve máxima que exprime uma norma de vida ou uma sentença filosófica”. O que distingue um aforismo de uma máxima? Nada, senão a brevidade.( ECO, 2003, p. 63).

E Romano de Sant’Ana, ao estudar a linguagem aforismática de Machado de Assis, complementa:

Há no aforismo assim como no provérbio, um processo de tornar mais clara a mensagem sempre a partir da oposição dos elementos. [...] A estória não é escrita senão para se chegar a uma moral, a uma máxima, a uma síntese didática sobre o cotidiano do homem. (ROMANO DE SANT’ANA, 1977, p. 142).

Em “D. Joaquina, o aforismo “ O sentimento é uma ilusão da civilização” opera uma cisão entre arte sentimental, passadista, e arte moderna, anti-sentimental por excelência. Encerrando uma norma ou uma verdade dogmática, a linguagem aforismática de João do Rio emula uma câmara cinematográfica, é um instantâneo da vida urbana. Traduz a imediaticidade do real. Nada surpreendente para um leitor habitual de seus textos.

Ressalvadas, evidentemente, as diferenças estruturais, a cidade, para ambos os narradores, é uma fraude, uma remitificação do real, palco de encenações, lugar onde a miséria humana é mais visível. Ao fazerem uma opção radical pela rua e com a historicidade que lhes é própria, João do Rio e Rubem Fonseca, cada qual com seus modos de sentir, parecem ter em mente as orientações de Benjamin sugeridas na epígrafe. Perder-se na cidade significa embrenhar-se pelo seu passado (Rubem Fonseca), é saber desvendar-lhe os engodos (João do Rio). Andarilhos urbanos, não seria possível esperar deles nenhuma empolgação diante do que vêem. A partir de um traçado esboçado no mundo empírico – o mundo da prostituição urbana – recriam uma atmosfera tingida de trágica melancolia.

6. Os aforismos de João do Rio podem ser encontrados tanto em suas crônicas quanto em sua ficção. . Cito alguns: “A vida foi sempre uma depravação, isto é o uso dos instintos com o molho picante da imaginação” ( “Maria Rosa, a curiosa do vício”); “O mundo é uma grande máscara que só descansa no carnaval “ ( “Máscaras de todo o ano” ); “O cheiro é a alma dos seres” ( “A mais estranha moléstia” ); “Os doidos têm sua razão como os são têm as suas manias e as manias do são com a razão dos doidos, dão em geral um homem normal” ( “Alguns poetas do hospício”). E assim por diante. Como é sabido, o aforismo foi intensamente praticado por Guimarães Rosa ( “Mulher perversa não se preserva”; “Amor certo é mais que único” ( “ Rosalinda, a nenhuma”) e por Machado de Assis, conforme lembra Romano de Sant’Ana ( 1977) no estudo citado.

## REFERÊNCIAS

ARNONI PRADO, Antonio. Mutilados da belle époque. (notas sobre as reportagens de João do Rio). In: SCWARCZ, Roberto. Os pobres na literatura. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 3. ed. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. II.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: \_\_\_\_\_. *Teresina e etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio, Os brasileiros e a literatura latino-americana. In: Novos Estudos CEBRAP, no 1, dez/1981.

CORDEIRO GOMES, Renato. Eu –próprio, o outro: os nomes –máscaras. João do rio. – vielas do vício , ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume /Damará, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

ECO, Umberto. Paradoxo e aforismo. In: \_\_\_\_\_. Sobre a literatura. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Florestan. *Obstáculos extra-econômicos à industrialização no Brasil*. In: *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Eropéia do Livro, 1960, p. 66-67.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. [*Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JITRIK, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”.. In: Cella, Susana (comp.). *Domínios de la literatura – acerca del canon* . Buenos Aires: Lousada, 1998.

MACEDO, Joaquim Manuel. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (edição revista e anotada por Gastão Penalva e prefaciada por Astrojildo Pereira). Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *Rodrigues Alves – apogeu e declínio do presidencialismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973. v. 1. ( Documentos Brasileiros, n. 155)

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (em convênio com o Instituto Nacional do Livro), 1978.

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1995.

RIO, João do. *Cinematógrafo* (crônicas cariocas). Porto: Chardron, 1909.

RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio. Catálogo bibliográfico (1899-1921)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

\_\_\_\_\_. *João do Rio – uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ROMANO DE SANT’ANA, Affonso. “Esaú e Jacó”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

## **Gilda Vilela Brandão**

---

Professora aposentada de Língua e Literatura francesas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

*Recebido em 10/05/2022.*

*Aceito em 10/06/2022.*