



Sebastião Marques Cardoso  
(UNICENTRO – Guarapuava, Pr)

*Cartas de um dandy: um estudo sobre a  
técnica literária em João do Rio*



### RESUMO

A inserção de textos menores no corpo do texto principal é um procedimento em série largamente utilizado por João do Rio. Muitos autores nacionais ou estrangeiros, sem qualquer distinção, utilizaram e ainda utilizam esse recurso de grande importância para a criação literária. Portanto, do ponto de vista de sua origem e de sua popularização, a intercalação de textos ao corpo de outro texto não consiste em nenhuma novidade na literatura, mas na de João do Rio, especificamente, essa intercalação de textos parece evoluir da reportagem e da crônica para formas mais complexas de composição, funcionando muitas vezes como elemento estruturador do texto dramático ou narrativo.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, João do Rio (1881-1921), composição literária, revisão crítica.

### ABSTRACT

*The insertion of smaller texts into the body of the main text is a procedure in series widely used by João do Rio. Many national or international authors, without any distinction, used and still use this resource of great importance to the literary creation. Therefore, from the point of view of its origin and of its popularization, the intercalation of texts into the body of another text does not consist in any novelty in literature, but, in João do Rio's work, specifically, this intercalation of texts seems to evolve from the documentary or the chronicle to more complex forms of composition, functioning many times as an organizing element of the dramatic or narrative text.*

**Key-words:** Brazilian literature, João do Rio (1881-1921), literary composition, critical revision.

Antes de comentar o uso da carta como um dos recursos técnicos mais expressivos de que João do Rio lança mão na criação de seus textos convém retomar alguns dos procedimentos largamente utilizados pelo autor, que podem igualmente caracterizar sua obra como também constituir pistas de acesso para reflexões posteriores. Com a publicação de *As religiões no Rio*, em 1904, João do Rio adota e confirma um procedimento de redação jornalística que iria condicionar a maior parte de sua produção literária posterior, sobretudo a crônica. Como um atento observador da vida cotidiana do Rio de Janeiro, João do Rio incorpora em suas reportagens fragmentos discursivos de atores sociais desconhecidos, com os quais muitas vezes não se identifica, marcando-os e distinguindo-os textual e graficamente em suas reportagens. Com esse procedimento, além de delimitar as fronteiras discursivas entre o sujeito da enunciação e o sujeito da enunciação enunciada, João do Rio registra e comprova suas investigações com as falas de outrem. Ademais, João do Rio incorpora tabelas, gráficos e registros diversos ao corpo de seu texto, para ilustrar e confirmar a natureza daquilo que pretende elucidar em suas reportagens.

No seu primeiro livro de crônicas — *A alma encantadora das ruas* —, publicado em 1908, João do Rio faz uso, em larga proporção, desses recursos experimentados inicialmente em *As religiões no Rio*. O autor incorpora em suas crônicas uma infinidade de canções, versos e orações populares. Todo o mundo da vida cotidiana da cidade pode se adensar e se comprimir na crônica, até tabuletas e discursos de vendedores de livros podem se converter em matéria artística através do olhar de João do Rio. O escritor não deixa escapar nem mesmo a poesia popular que circula entre os presos da Casa de Detenção do Rio de Janeiro, trazendo-nos, carregadas de uma ironia fina, vozes anônimas, desconhecidas e marginalizadas pelo sistema social e cultural brasileiro:

Quantos poetas perdidos para sempre, quanta rima destinada ao olvido da humanidade! Cheio de interesse, um papel que me caía nas mãos, com erros de ortografia, era para mim precioso. Mas afinal, um dia, ao sair da Detenção com os bolsos cheios de quadras penitenciárias, remoendo frases de psicologia triste, encontrei no bond um poeta dos novos, que, há vinte e cinco anos, ataca as escolas velhas./ æ São uns animais! Bradou ele, logo após um aperto de mão imperativo. Este país está todo errado. Há mais poetas que homens. Eu, governo, mandava trancafiar metade, pelo menos, ali com castigos corporais uma vez por mês! Mal sabia ele que a Detenção já está (sic) cheia. (RIO, 1910, p. 274).

Esse encantamento e interesse pela cultura popular, que se traduzem na incorporação direta do discurso de outrem ao texto do autor, mantendo-se, é claro, as fronteiras discursivas, se mantêm nos livros de crônicas seguintes: em *Cinematógrafo*, como atestam as crônicas “Alguns poetas do hospício” (RIO, 1909, pp. 203-211) e “Epitáfios” (RIO, 1909, pp. 229-239); em *Vida Vertiginosa*, com “Jogatina” (RIO, 1911, pp. 125-140) e “O fim de um símbolo” (RIO, 1911, pp. 285-297); em *Os dias passam...*, ultrapassando as fronteiras do Rio de Janeiro para os limites de Minas Gerais, com “Da estação ao santuário” (RIO, 1912, pp. 123-131), “Os mendigos” (RIO, 1912, pp. 150-158), “A feira” (RIO, 1912, pp. 159-167) e algumas passagens de “Dias de Burla” (RIO, 1912, pp. 169-314). Não se limitando exclusivamente à geografia brasileira, João do Rio, em *Fados, canções e danças de Portugal*, de 1910, faz um registro paciente dos principais e tradicionais hábitos da vida lusitana; trata-se de uma coletânea de canções e fados portugueses com partitura musical, acrescidos de um primoroso e longo prefácio; em *Portugal d’agora*, de 1911, João do Rio registra suas impressões acerca da vida política, social e cultural de Lisboa e do Porto, cujos apontamentos trazem fragmentos de poetas portugueses tradicionais e contemporâneos.

Outro recurso estilístico bastante utilizado por João do Rio, e isso passa toda sua produção literária também, é a utilização de frases de efeito, constituindo verdadeiros paradoxos nietzschenianos wildenizados. São frases que, muitas vezes, se repetem. Vejamos um exemplo. Em *Vida vertiginosa*, a propósito das casas de jogo ilícitas, podemos lá encontrar: “Em nome da moral, dos princípios da moral, muita gente se revolta ou finge revoltar-se, pedindo aos chefes da segurança a perseguição- que extinguindo alguns focos fatalmente valoriza outros. *A moral é uma qualidade que se exige nos outros.* [Grifo nosso]. É cada vez mais a mais elástica [a] qualidade social. A maioria dos que clamam jogam morbidamente. Mas nem pode deixar de assim ser. O jogo é uma aventura.” (RIO, 1911, p. 138). Nesse caso, o sujeito da voz ficcional é o próprio João do Rio, o narrador da crônica que se expressa discursivamente.

Em *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*, encontramos a frase acima novamente, com apenas uma única mudança- a troca de um vocábulo sinonímico por outro: “*A moral é uma capacidade que se exige nos outros.* [Grifo nosso]. E é sempre uma covardia defensiva. Os elefantes não têm moral e são os animais mais honestos da criação...” (RIO, 1920, p. 63). Esse

pensamento acerca da moral está pulverizado em toda a produção literária de João do Rio, mas, como vimos nesse último livro de João do Rio, o autor utiliza a voz de outro sujeito ficcional, no caso a voz de Godofredo de Alencar, para veicular sua opinião, cristalizada infelizmente, pois ela se mantém de obra para obra. A “orientação dialógica do discurso”<sup>1</sup> está presente em João do Rio, a todo momento.

Além de Godofredo de Alencar, a personagem Barão Belfort, que aparece com seus discursos excêntricos e sua curiosidade mórbida em quase toda produção literária de João do Rio, e figuras menores, mas que apresentam características semelhantes, como Rozendo Moura, por exemplo — uma personagem de *A mulher e os espelhos* (RIO, 1919, pp. 95-111) — constituem verdadeiros *alter-egos* de João do Rio, e este, o grande *alter-ego* de Paulo Barreto. É João do Rio, com muita pompa e estilo, que se dirige ao público carioca em 1905, ainda encantado com a novidade das conferências, no Instituto Nacional de Música, depois transcrita em *Psicologia Urbana: “Nietzsche dizia que a moral é aquilo que desejamos respeitada pelos outros. [Grifo nosso]. E daí nas sociedades constituídas a mentira como a base da vida. Um povo civiliza-se à proporção que sabe mentir mais e melhor”. (RIO, 1911, p. 159). Esse apego à filosofia de Nietzsche pode ser confirmado do início ao fim de sua carreira artística, com desdobramentos bastante previsíveis, como acabamos de ver. Mas a presença de Nietzsche no discurso ficcional de João do Rio é mais forte do que poderíamos supor. Mais adiante, veremos como João do Rio se coloca diante da modernidade, ao propor personagens *en abyme*, cuja solução parece residir numa solução puramente nietzschiana.*

A incorporação de textos menores (versos, canções, orações, gráficos, tabuletas e discursos diversos) evolui para a incorporação de textos maiores. Em *Vida vertiginosa* (RIO, 1911, pp. 139-140) e em *Cinematógrafo* (RIO, 1909, pp. 52-54), a notícia de jornal ganha corpo, intercalada, ao gênero da crônica;

<sup>1</sup> Entendemos a “orientação dialógica do discurso” na acepção de Mikhail Bakhtin, como uma manifestação artística de fenômenos discursivos: “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. /.../ [Na literatura em prosa,] a dialogicidade interna torna-se um dos aspectos essenciais do estilo prosaico e presta-se a uma elaboração literária específica”. (BAKHTIN, 1988, pp. 85-93).

e o bilhete, na peça *A bela Madame Vargas* (RIO, 1973, pp. 61), além de constituir-se num componente crucial para a progressão da narrativa, é, também, um dos aspectos narrativos mais surpreendentes de que João do Rio lança mão para carregar ao máximo de densidade dramática seu texto teatral.

Mme. Vargas faz sua recepção no seu terraço, próximo à Tijuca. Na recepção, José (Dr. Ferreira) não esconde o amor que sente pela Mme. Vargas ao Barão Belfort. Contudo, Carlos — amante de Mme. Vargas — sente ciúme e desconfia desse envolvimento entre ela e José, seu novo pretendente. Carlos, enciumado, pede a Mme. Vargas para que se afaste dele imediatamente. José, moço rico e distinto da sociedade, revela o seu amor por Mme. Vargas. Esta fica lisonjeada, confessando que também o ama. Porém, temendo a intervenção de Carlos, pede desesperadamente a ajuda de Barão de Belfort. Mme. Vargas tinha planejado o seu casamento com José fora do Rio, para evitar as possíveis calúnias de Carlos. Mesmo advertido pelo Barão, Carlos — tendo reenviado para José um bilhete que recebera de Mme. Vargas meses antes —, insiste, com isso, em impedir o casamento da pobre viúva. Porém, no momento culminante do drama, Barão mais uma vez interfere na cena, obrigando Carlos a parar de molestar Mme. Vargas, sob a ameaça de pô-lo na prisão. Assim, Mme. Vargas pode se casar novamente, reparar seus erros e cuidar, sobretudo, de todos os seus problemas financeiros.

Enfim, a peça *A bela Madame Vargas* traça um retrato bastante ilustrativo da sociedade carioca do início do século, onde, por detrás das grandes recepções, se esconde uma luta constante para manter o *status quo*. Mme. Vargas vence pela beleza, que lhe era própria, e pela astúcia do Barão, espécie de “curinga” na literatura de João do Rio. Em *A bela Madame Vargas*, o bilhete é, inicialmente, aspecto narrativo que impulsiona e dá dinamicidade ao texto literário, provocando nos protagonistas a sensação nos protagonistas de urgência, de comunicabilidade secreta e rápida, não se opondo, necessariamente, a um desenlace narrativo que não desejam ver concretizado. Em seguida, o bilhete, quando Carlos decide reenviá-lo a José, constitui uma arma poderosíssima, pois o emissor (Mme. Vargas) torna-se refém de um homem enraivecido pelo desprezo amoroso concedido por ela. Com o reenvio do bilhete a José, dado que o bilhete não possuía data e o nome do destinatário, Pedro tenta, então, atrapalhar e impedir ao máximo o desenlace que se precipita na narrativa: o casamento de Mme Vargas com José e a ruptura dela, definitiva, com o ex-amante.

A carta, como gênero intercalado à crônica, aparece pela primeira vez em *Cinematógrafo*. “A carta de um delegado à Exposição” (RIO, 1909, pp. 293-299), originalmente publicada em *A notícia* (RJ), em setembro de 1908, revela traços *sui generis* de uma elaboração artística que continuamente seriam reutilizados nas crônicas, nos contos e nos romances posteriores do autor. Nessa crônica, a carta aparece na sua integralidade, sem cortes ou fragmentos. João do Rio a introduz no corpo da crônica, sem perder de vista a sua disposição na ordem temporal dos acontecimentos no interior do próprio texto. A leitura da carta no texto da crônica é garantida, então, pela verossimilhança que o autor soube muito bem conduzir. A presença marcante da carta, quase que tomando todos os espaços da voz discursiva do narrador, não descaracteriza, portanto, o gênero crônica e, muito menos, a intenção crítica do autor. O cronista forja uma situação narrativa inicial favorável à leitura, ao corpo da crônica, de uma carta inteira. Após a leitura da carta por uma das personagens, volta-se à situação inicial. O narrador retoma a sua voz e, com uma ironia que lhe é própria, satiriza a vida mundana do Rio de Janeiro.

A carta aparece, em seguida, no romance *A profissão de Jacques Pedreira*, em 1911, como *pimenta* na vida amorosa extraconjugal de Alice dos Santos com Jacques Pedreira. No final do capítulo V do romance, “O incidente Fatal”, o copeiro da residência de Jacques entrega-lhe uma carta de Alice, onde revela a existência de uma outra carta que denuncia o seu envolvimento com Alice para Arcanjo dos Santos, seu marido (RIO, 1992, p. 56). Há apenas um fragmento da carta de Alice, e a carta anônima sequer aparece no romance. Contudo, o capítulo seguinte, “O mais feliz dos três...” (RIO, 1992, p. 57-67), gira inicialmente em torno da disputa verbal entre Arcanjo e Alice, em que o primeiro, acusando-a de infidelidade, mostra-lhe, com constrangimento, a carta anônima que estava guardada em seu bolso. Alice, todavia, não confessa sua traição, fazendo Arcanjo crer que foi apenas um ato de calúnia e difamação. O episódio da carta anônima funciona, no romance de João do Rio, como tônico para tornar ainda mais intenso o desejo de Alice por Jacques, pois a “entrava da carta excitava-a” (RIO, 1992, p. 61). Após a discussão com Arcanjo, Alice escreve, imediatamente, uma nova carta a Jacques, mandando-a pela criada de quarto. Alice tinha, também, a mania de escrever cartas.

A carta anônima aparece nominalmente em “O avesso da vida”, crônica de *Os dias passam...* (RIO, 1912, pp. 21-29). Um redator plantonista conta

que é responsável pela leitura das cartas anônimas que chegam à redação do jornal. Para o redator, as cartas anônimas sempre dizem o contrário daquilo que é veiculado publicamente. Mas, o que mais nos surpreende nessa crônica é o tom parodístico que o texto assume, ao simular a apresentação, em um salão, de uma conferência. No final da crônica, o jornal noticia, no dia seguinte, o sucesso da conferência do jornalista quando, na realidade, este foi incapaz de conduzi-la adequadamente, sendo, ao final, carregado por dois homens. O jornalista, enquanto discursava para o público, bebia Kummel. Embriagado, o jornalista aproveita para ainda parodiar o texto bíblico: “Menti-vos uns aos outros até o dia do juízo final”. (RIO, 1912, p. 29). A crônica “O avesso da vida” incorpora, em sua tessitura, um gênero discursivo alheio, no caso, a conferência. Esse gênero alheio poderia ser, como vimos, as modinhas, os versos, as tabuletas, os bilhetes e as cartas; João do Rio aproveita, enfim, todos esses recursos, embora originalmente constituam textos distintos, na redação de suas crônicas. O reaproveitamento desses gêneros, menores ou não, não fica restrito somente ao âmbito da crônica; João do Rio vai além: também os incorpora ao teatro, ao romance e ao conto.

Ainda no mesmo livro de crônicas, podemos encontrar “A correspondência de Plínio — o jovem” (RIO, 1912, pp. 84-92). A literatura cômica e fantástica ganha força em João do Rio através das cartas. No Brasil, seis cartas são redigidas e enviadas pelo romano Plínio a outros romanos hospedados em Paris. Contudo, essas cartas retornam ao Brasil, porque em Paris tais destinatários não são encontrados. Essas cartas, seis grandes invólucros de grosso papel de linho, são cedidas ao narrador pelo administrador do correio brasileiro. O narrador, surpreso com a inusitada situação, resolve traduzi-las e divulgar cada uma delas em sua crônica. As cartas parodiavam o estilo das crônicas de viajantes, reproduzindo, no início do século XX, uma literatura de informação enviesada, em que a primazia da descrição dos aspectos frívolos da sociedade ganha uma esplendorosa relevância. Antes de descrever as *coisas* da capital Rio de Janeiro, Plínio, o *globe-trotter* da civilização, conta que a propaganda no *Figaro* do Brasil constituiu o principal motivo que o fez vir para o Brasil. Em seguida, começa, então, a contar as suas impressões acerca de sua estada no país. Mais tarde, retomaremos essa crônica, visto que ela constitui uma peça extremamente importante para o entendimento da estrutura do romance *A correspondência de uma estação de cura*, publicação de João do Rio, de 1918.



A vertigem das cartas está, também, em *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Como? Na segunda edição portuguesa do livro, de 1920, depois da abertura com dois frontispícios, um de Marco Aurélio e outro, logo abaixo, de St. Paul Renan, há, em seguida, na próxima página, uma pequena nota de esclarecimento e, logo após, uma carta de Abel Botelho, servindo de prefácio ao livro. A carta de Botelho traz a data de 1917, ano em que João do Rio publica em folhetins, n' *O Paiz*, *A correspondência de uma estação de cura* e, em volume, *Pall-Mall Rio de José Antonio José* e *No tempo de Wenceslau*. Godofredo de Alencar, entidade ficcional de João do Rio, natural do Rio de Janeiro, 30 anos, solteiro, viajou, em vez de ser bacharel e de temperamento lírico-irônico, envia uma carta para seu amigo José Antonio José, outra invenção de João do Rio, que se preocupa exclusivamente com os pequenos fatos frívolos da sociedade, pois acredita que esses fatos possam explicar e exprimir a verdadeira fisionomia mental de uma cidade — o Rio de Janeiro. A crônica aparece, pela primeira vez, em *O Paiz*, em junho de 1916; nela, Godofredo de Alencar comenta a etiqueta do “beijar-mão”. A introdução do “importantíssimo” beijo à mão, na sociedade carioca, deveu-se, segundo Godofredo, ao *Protocolo em Sociedade*, do Diretor do Itamaraty, Rafael Mayrinck. Educado em Paris, Rafael Mayrinck deixou sua contribuição à vida mundana no Rio, “digna” de ser lembrada na coluna *Pall-Mall Rio* de José Antonio José (RIO, 1917, pp. 144-148).

Numa outra carta, Godofredo de Alencar, a propósito de uma festa de outeiro na Igreja da Glória, pede a José Antonio José para que, em sua coluna, alerte o Cardeal-Arcebispo sobre a má conservação do patrimônio da igreja. Momentos antes, José Antonio José expõe a carta do famigerado Barão de Belfort, que reclama a ausência do amigo na festa da Glória, no domingo à noite (RIO, 1917, pp. 364-366). Como podemos notar, as cartas funcionam, na literatura de João do Rio, como um poderoso meio de comunicação entre as mais variadas personagens. Em algumas crônicas, as cartas chegam a ofuscar a presença do narrador-primeiro, sujeito ficcional da enunciação. Cabe a esse narrador exercer uma atividade puramente secundária na narrativa.

No que se refere exatamente ao emprego da carta na criação literária, *A correspondência de uma estação de cura* é, sem dúvida alguma, a realização literária de João do Rio mais complexa e harmoniosa. No romance, podemos encontrar quinze missivistas ao todo — incluindo uma carta jurídica-

que escrevem para diferentes destinatários. As 37 cartas contabilizadas no romance não estão, todavia, divididas aproximadamente entre os missivistas. Antero Pedreira, Teodomiro Pacheco e José Bento respondem, juntos, por quase a metade das cartas que, no romance, aparecem. Portanto, essas personagens, sobretudo as duas primeiras, têm um papel de destaque na condução da narrativa. Os protagonistas do romance, Olga da Luz e Olivério Gomes, respondem, juntos, por apenas cinco cartas. Embora escrevendo pouco, os protagonistas freqüentam as páginas de muitas cartas no romance, porque muitos hóspedes, restritos ao espaço do hotel de uma estação de cura, os conhecem e sabem, pois, das pretensões de Olivério Gomes e da inocência, apesar de rica, de Olga da Luz (à espera de um pretendente que a faça se apaixonar). Estarão, entre os missivistas, aqueles que apóiam e conspiram a favor do sucesso de Olivério Gomes na relação com Olga da Luz e aqueles que tentarão impedir ao máximo o relacionamento entre os dois, utilizando-se para isso de meios dos mais bárbaros possível.

A personagem Antero Pedreira, a mais atenta observadora das intrigas do rol de “personagens figurinos” (CARDOSO, 1999) que habitam o romance, é o cicerone que informa ao público leitor, ao redigir suas cartas para, exclusivamente, uma senhora de Petrópolis, as últimas novidades, os roteiros de viagem e os mais variados aspectos que revestem a “grande semana”. Antero descreve, com muita cautela, a clientela que freqüenta o hotel e as possíveis opções de lazer que a grande semana oferece, como ir ao Politeama, à noite, e, durante o dia, fazer um passeio no Posto Zootécnico da cidade. Mesmo surpreso com a ausência de qualquer notificação de recebimento de suas cartas, Antero tem plena consciência de que elas chamam a atenção pelo estilo, pois todas elas, além de demasiado longas, ultrapassam suas fronteiras discursivas, chegando a constituir verdadeiros folhetins (RIO, 1992, p. 63) ou mesmo capítulos de um romance (RIO, 1992, p. 98) acerca da vida mundana, em Poços de Caldas.

O neurastênico Teodomiro Pacheco é o missivista que, como repórter, está sempre à procura de fatos imprevistos. Suas cartas trazem, na maioria, notas amargas da semana de veraneio. O lado oculto e sombrio da semana é vislumbrado nas cartas de Teodomiro, demonstrando muito conhecimento acerca das tradicionais casas de jogos e de prostituição espalhadas pela cidade. A esnobe sociedade do Rio e de São Paulo — impedida de ir à Europa por conta da Guerra e retratada pelas cartas de Antero — é, nas cartas

de Teodomiro, vista como um organismo social que, por detrás de sua ostentação, carrega patologias sérias, muitas delas de origem mundana. Ironicamente, no título do romance há a inscrição “estação de cura”, podendo ser apreendida pelo leitor de duas maneiras: a semana é *cura*, numa perspectiva inicial, para as dificuldades pecuniárias de Olivério Gomes que, com a ajuda de Dona Maria de Albuquerque, tenta conquistar o coração de Olga da Luz, filha de um industrial paulista milionário; e, numa outra perspectiva, é a desculpa para muitos veranistas, através de banhos termais, acoiarem-se de doenças infecciosas. A leitura por diversos ângulos só é possível graças à forma encontrada por João do Rio para escrever o romance. A reunião, no romance, de diversas epístolas, escritas por missivistas distintos, deu à obra um aspecto polifônico que valorizou sobremaneira a técnica epistolar utilizada pelo autor.

A maior contribuição de Teodomiro, como elemento participante da estrutura ativa do romance, não está, entretanto, nas cartas que, distribuídas ao longo do romance, revelam as excentricidades da semana e os aspectos mórbidos finamente disfarçados pelos veranistas. A contribuição maior de Teodomiro está em sua última carta, na carta que encerra o romance. Nessa carta, Teodomiro revela a seu amigo, Dr. Godofredo de Alencar, o motivo da reunião das cartas dos hóspedes do Grande Hotel num só volume. Godofredo funciona, na narrativa, como um autêntico narratário, pois é ele quem recebe todo o conjunto de cartas. As cartas foram retidas pelo porteiro do hotel, chamado Troponoff que, cuidadosamente, transcreveu-as no livro comercial do hotel. Descoberto pela polícia, Troponoff é preso e as cartas, depois de algum tempo, são remetidas a seus verdadeiros destinatários. Mas Teodomiro, aproveitando o descuido da polícia, furta o livro comercial que estava nos aposentos do porteiro. Depois de lê-lo, Teodomiro redige a carta anexada ao final do romance- “Explicação final e desnecessária, como todas as explicações” —, dizendo que segue, junto à sua carta, o livro comercial de Troponoff (RIO, 1992, p. 116-119).

O registro de mais um fato imprevisto — a retenção das cartas dos hóspedes do hotel por um porteiro maluco — instaura, no romance, uma voz crítica que questiona os fundamentos dos valores sociais. Essa voz crítica obriga-nos a reler o romance sob novas perspectivas. O “naturalismo” tardio do romance, impiedosamente criticado por Lúcia Miguel PEREIRA (1950, p. 275), resulta, graças à técnica epistolar empregada por João do Rio, numa

literatura inovadora nos seus aspectos formais, digna de ser lembrada, avaliada criticamente e reincorporada, por definitivo, ao cânone da literatura brasileira.

No romance *A correspondência de uma estação de cura*, João do Rio adota, como estratégia textual, dois mecanismos que, sobretudo nas crônicas, foram bastante utilizados: a incorporação a uma outra modalidade textual de cartas e de notícias de jornal. Ao corpo da carta Teodomiro reserva, ainda, espaço para transcrever o fragmento da notícia de jornal, bem ao sabor da literatura policial em que o delegado de polícia desbarata Troponoff (RIO, 1992, pp. 117-118). Em ambos os casos, a estratégia textual adotada pelo autor garantiu ao leitor do romance a sensação de veracidade discursiva (“verossimilhança”) na apresentação dos fatos da história ficcional e, sobretudo, na organização do material, a coletânea de cartas formando um livro, que lhe chega às mãos. Como vimos anteriormente, em variados textos de João do Rio, que antecederam a publicação do romance, o uso da carta e da notícia de jornal, bem como uma infinidade de outros textos menores no corpo de outra modalidade narrativa, vinha caracterizando, cada vez mais e melhor, e depurando, ao mesmo tempo, um modo específico de fazer literatura. *A correspondência de uma estação de cura* é a decantação epigonal de um estilo literário que estava se formando a partir da publicação de *As religiões no Rio*.

A explicação para o sucesso de *A correspondência de uma estação de cura* ainda parece estar muito além daquilo que imaginamos. Cinco anos antes da publicação do livro, a crônica “A correspondência de Plínio — o jovem”, guardadas as proporções, antecipa a fórmula do romance. A experiência adquirida por João do Rio, ao escrever essa crônica, pode o ter levado, momentos depois, a pensar a estrutura do romance de uma forma similar. Na crônica, a explicação sobre a reunião das cartas, no caso de um mesmo remetente, vem antes da exposição de cada uma delas arroladas no texto; no romance, a explicação vem após a exposição, ao final da seqüência de cartas arroladas no texto; na crônica, o narrador introduz as cartas sem, contudo, estar inserido em uma delas; no romance, o próprio narrador, o responsável pela disposição das cartas, está circunspecto a uma delas; na crônica, a elaboração do texto é, em decorrência do gênero utilizado, menor, pois o autor trabalha um número bastante reduzido de personagens e de cartas; no romance, o número de personagens e de cartas é bem maior,

tornando a obra muito mais complexa. Além dessa experiência anterior com as cartas e das muitas outras já lembradas por nós no desenvolvimento dessa análise, reside, no passado remoto da produção jornalística de João do Rio, uma outra experiência composicional que, aos nossos olhos, poderia passar despercebido mas que, aos olhos do autor, poderia ter nele suscitado as primeiras reflexões acerca da utilização das cartas como parte integrante de textos jornalísticos e, por que não, de textos literários? A resposta parece estar em *O momento literário*, inquérito produzido por João do Rio, publicado em 1905.

Na organização do inquérito sobre a vida literária no Brasil, João do Rio, juntamente com um amigo, possivelmente Medeiros e Albuquerque, se preocupa com o método a ser utilizado para indagar os principais literatos contemporâneos brasileiros, antes de formular o questionário propriamente dito. Os dois decidem sobre a maneira de colher as informações dos literatos que fariam parte do inquérito: “— a resposta por carta para os que estão fora do Rio ou são muito reservados, e a entrevista para os outros”. (RIO, 1905, p. XVII). Com certeza, essa decisão sobre a condução do inquérito ajudou a garantir o sucesso do empreendimento de João do Rio e, acreditamos, que o teria ajudado também, sub-repticiamente, em outras formulações futuras.

Depois de lançadas as perguntas, perfazendo um total de cinco questões, e definida a lista de escritores a ser consultada, João do Rio obtém, por cartas, as respostas dos seguintes autores: Medeiros e Albuquerque, Afonso Celso, Luiz Edmundo, Clovis Bevilacqua, Sílvio Romero, D. Júlia Lopes de Almeida, Curvello de Mendonça, Arthur Orlando, Pedro do Couto, Nestor Victor, Sousa Bandeira, Júlio Afrânio, fragmentos do livro de Augusto Franco como resposta, Alberto Ramos, Raymundo Correia, Silva Ramos, Garcia Redondo, Frota Pessoa, Osório Duque Estrada, Laudelino Freire, Rocha Pombo com “tiras de papel”, Inglês de Sousa, Rodrigo Octavio, Elysio de Carvalho e Fábio Luz. Todos esses autores responderam por cartas, alguns porque realmente estavam fora do país ou em outros Estados, mas a maioria pode ser enquadrada na ala dos “reservados”, pois, mesmo estando no Rio, esses escritores fizeram questão de responder através de cartas.

A resposta por cartas pela maioria dos escritores consultados deve ter suscitado em João do Rio algumas conclusões bastante esclarecedoras. Essas conclusões poderiam tê-lo orientado na sua produção artística futura.

Por exemplo, há nas cartas dos diversos escritores uma estilização vaidosa que encobre, muitas vezes, a intenção primordial do inquérito; assim, a carta, num trabalho de reportagem pouco pretensioso, é vislumbrada como um recurso estilístico surpreendente. Há, ainda, nesse inquérito, uma seqüência de cartas redigidas por vários remetentes, organizadas em função de um evento comum — o inquérito — por um jornalista; isso serviria, então, como substrato na formulação de crônicas, de contos, de peças teatrais e, sobretudo, do romance *A correspondência de uma estação de cura*. Nesse livro, como já vimos, podemos encontrar uma série de cartas organizadas em função da semana de veraneio, a “grande semana”, por um sujeito ficcional bastante parecido com a figura do repórter.

No conto “O veneno da literatura”, pertencente ao livro *A mulher e os espelhos*, de 1919, as cartas marcam, mais uma vez, a sua inquestionável presença na literatura de João do Rio. Nesse conto, o narrador conhece muito bem a personagem Justo de Sousa com a qual continuamente tem rotineiros encontros, travando pequenas palestras. Num desses encontros, Justo conta que uma missivista, de pseudônimo “Leonia”, envia-lhe, com freqüência, cartas amorosas e perfumadas escritas à máquina, chegando algumas delas a atingir aproximadamente dez páginas. As cartas, além de despertar uma deliciosa e angustiada preocupação em Justo, despertam, também, a curiosidade do narrador. Justo mostra ao narrador, ao longo da narrativa, vários trechos ou mesmo cartas inteiras que lhe chegam. As suspeitas recaem sobre a inteligente Margarida de Paiva. No final do conto, temos a confirmação de que Margarida é a verdadeira autora das cartas, graças ao serviço de uma agência secreta de informação, realizado a pedido de Justo.

O que nos chama a atenção, ao lermos o conto, é, mais uma vez, a solução encontrada pelo autor para a criação de seu conto. Como temos há algum tempo observado na literatura de João do Rio, essa “fórmula” vem sendo utilizada desde a publicação de *O momento literário*, quando a autor resolve colocar cartas inteiras, e algumas delas possivelmente reescritas por ele, dos escritores abordados por seu inquérito. Na leitura do conto, podemos, ainda, notar algo simples, uma despretensiosa fala de Justo sobre as cartas de Margarida: “— /.../ Reuni-lhe as cartas. São capítulos de um romance interessante: o romance da imaginação. Se ela publicá-lo ou se alguém por ela publicar estas duas cartas, ninguém acreditará que no século XX, uma pequena educada, de boa sociedade, passou vários meses a escre-

ver de paixão a um homem quase velho, sem procurar conhecê-lo, antes se encobrando sob absoluto incógnito”. (RIO, 1919, p. 254). A idéia de Justo de que as cartas possam ser reunidas para constituir um romance reconduz-nos à idéia de João do Rio, ao elaborar *A correspondência de uma estação de cura* e tantos outros textos com a mesma habilidade técnica. Contudo, a fórmula empregada no conto de João do Rio já está demasiado viciada e em declínio, pois sua repetição, após a publicação de *A correspondência de uma estação de cura*, não traz nenhum outro recurso estilístico, mesmo associado às cartas, que pudesse ser ressaltado como um desdobramento das então conhecidas técnicas estilísticas utilizadas pelo autor.

### REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950, v. XII.
- RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*. Nova edição. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- \_\_\_\_\_. *A bela Madame Vargas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/MEC, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A correspondência de uma estação de cura*. 3. ed. Texto apurado pela primeira edição, de 1918, por Adriano da Gama Kury. Notas de A.G.K. e Alexandre Eulalio. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione/Instituto Moreira Salles, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.
- \_\_\_\_\_. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. Estabelecimento de texto e notas por Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Scipione/Instituto Moreira Salles, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As religiões no Rio*. Prefácio de Luís Martins. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Fados, canções e danças de Portugal*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- \_\_\_\_\_. *No tempo de Venceslau*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.

- \_\_\_\_ . *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.
- \_\_\_\_ . *Os dias passam...* Rio de Janeiro: Chardron, 1912.
- \_\_\_\_ . *Pall-Mall Rio de José Antonio José*. Inverno mundano de 1916. 2 v. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.
- \_\_\_\_ . *Portugal d'agora*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.
- \_\_\_\_ . *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.
- \_\_\_\_ . *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

Endereço do autor:

Rua Bernardo José Lacerda, 216 – Santa Cruz  
CEP 85015-400 – Guarapuava – PR  
Tel. (42)623-7678 – Cel. (42)9104-4023  
E-mail: [sebastiaomarques@uol.com.br](mailto:sebastiaomarques@uol.com.br)