



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**A FORÇA DA ATRAÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE OS CONTOS DE
JEAN LORRAIN E JOÃO DO RIO**

GRAZIELA DANTAS DE OLIVEIRA ALMEIDA

Rio de Janeiro

2019

GRAZIELA DANTAS DE OLIVEIRA ALMEIDA

A FORÇA DA ATRAÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE OS CONTOS
DE JEAN LORRAIN E JOÃO DO RIO

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Letras na habilitação
Português/Francês.

Orientador: Prof.º Dr.º Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

Rio de Janeiro

2019

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Graziela Dantas de Oliveira Almeida

DRE:114.169.794

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Francês.

Data de avaliação: ___/___/___

Banca Examinadora:

Marcos Rogério Tavares Sampaio Salgado – Presidente da banca examinadora
Prof.º Dr.º da Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: _____

Prof. Dr.

NOTA: _____

MÉDIA: _____

Assinatura dos avaliadores: _____

ALMEIDA, Graziela Dantas de Oliveira

A força da atração: um estudo comparativo entre os contos de Jean Lorrain e João do Rio. / Graziela Dantas de Oliveira Almeida. – Rio de Janeiro, 2019.

46 f.

Orientador: Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português/Francês) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 46.

1. Literatura brasileira. 2. Estudos comparatistas. 3. Belle Époque. 4. Decadentismo. I. Rogério Tavares Sampaio Salgado, Marcus, orient. II. Título.

RESUMO

A presente monografia tem por objetivo um estudo comparativo entre as obras de Jean Lorrain e João do Rio, aproximadas a partir do conceito de intertextualidade. Para tanto, foram analisados os contos 'A vingança do mascarado' e 'Uma máscara', 'O bebê de tarlatana rosa' e 'Visões d'ópio', respectivamente. A abordagem dos contos trouxe à tona convergências estilísticas e temáticas, sobretudo a vinculação com a estética decadentista.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Estudos Comparatistas, Belle Époque, Decadentismo.

ABSTRACT

The present monograph aims at a comparative study between the works of Jean Lorrain and João do Rio, approximated from the concept of intertextuality. For that, the stories 'The revenge of the masquerade' and 'A mask', 'The baby of pink tarlatana' and 'Visions of opium', respectively, were analyzed. The approach of the stories brought to the surface the stylistic and thematic convergences, especially the connection with the decadent esthetics.

Keywords: Brazilian Literature, Comparatives Studies, Belle Époque, Decadentism.

Amo a liberdade, por isso deixo as coisas que amo livres. Se elas voltarem é porque as conquistei. Se não voltarem, é porque nunca as possuí.

John Lennon

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, pois sem Ele, a caminhada percorrida seria laboriosa. Todos os obstáculos, ao longo desses 4 anos, foram vencidos com garra, perseverança e muita saúde para poder continuar seguindo em frente e acreditando.

A minha família por todo apoio, não só nos anos de graduação, mas como toda a minha vida acadêmica. Em especial meus pais, Marcia e Guilherme, que nunca se opuseram as minhas escolhas na hora de se decidir quanto ao curso na Ufrj. Eles sempre estiveram ao meu lado me incentivando e me apoiando nos momentos de alegria e de angústias.

Ao meu irmão Breno, por me render bons momentos de companheirismo e amizade, desde que eu te vi pela primeira vez, no ano de 1999.

Ao meu tio e padrinho, Marcos Dantas, por todo o apoio nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos e entes queridos que não poderão estar presentes nesse momento de tamanho entusiasmo na vida de qualquer formando; uns partiram cedo demais, deixando uma lacuna insubstituível. Meus avós maternos, Berbenita e Joaquim, minhas estrelinhas que tomam conta de mim e, tenho plena certeza, se regozijam a cada conquista de algum parente no plano terrestre. Amo vocês.

As amigadas que fiz ao longo desse percurso, antes mesmo de ser aprovada na universidade; os amigos de infância, os amigos que conheci na escola, os que conheci no pré-vestibular e aqueles que a Ufrj me apresentou. Vocês são os melhores!

Um agradecimento especial ao Fernando, por ter me feito aprender sobre a tão complexa obra de Marcel Proust. Obrigada pela paciência.

Ao Yan Juilien, amigo que, graças ao facebook, as fronteiras entre os nossos países foram encurtadas. A minha visão sobre o universo francês nunca mais foi a mesma desde a sua chegada. Obrigada pela doce e gentil amizade, sua ajuda no aprendizado do idioma foi imprescindível. O francês se tornou muito mais prazeroso de aprender quando eu escutava o seu sotaque *lillois*.

A França, país que permeia os meus sonhos desde os meus 13 anos, me possibilitando construir um universo imaginário baseado na crença do lema: Sim, os meus sonhos se tornarão realidade. A língua francesa foi determinante na escolha do curso de Letras.

A Ufrj pelo acolhimento durante todos esses anos. O fundão se tornou um lar de conhecimento, amadurecimento e de resistência em prol de uma universidade pública de qualidade para todos. Todas as diferenças de classe, cor, gênero ou religião, são apagadas; fazendo com que no curso de letras, nos tornemos um só.

Aos mestres que me ajudaram até aqui, desde o meu jardim de infância até o pré-vestibular. As freiras das escolas onde estudei, os administrativos e empregados.

Aos professores que conheci na graduação, em especial àquele que escolhi para ser o meu orientador: Marcus Salgado. Obrigada pela parceria ao longo de quase um ano de pesquisa. Obrigada pela solicitude e gentileza em responder as minhas mensagens de dúvidas e entregas de textos. Obrigada por todo o conhecimento que me foi passado nas aulas de Literatura Brasileira I e Temas e Problemas da Literatura. E, obrigada por ter me escolhido um tema o qual tanto me agradou!

E por fim, a João do Rio e Jean Lorrain, os verdadeiros responsáveis pela elaboração dessa monografia, o meu muitíssimo obrigada pelo legado que vocês deixaram. A simpatia com a Literatura *fin de siècle* me permitiu conhecer temas que, até então, eu tivera pouco conhecimento. A João do Rio, obrigada pela vasta obra sobre as memórias do Rio antigo; seus textos são uma viagem programada sem volta, em busca do resgate histórico da capital federal nos primeiros anos de República. A Jean Lorrain, obrigada pela orientação acerca de temas sobre as drogas e sobre a vida na elegante Paris oitocentista. Apesar de terem vivido numa época moralista e conservadora, vocês nunca deixaram escandalizar contra os padrões impostos pela sociedade; suas tendências homossexuais eram apenas um detalhe irrelevante na brilhante trajetória literária construída por vocês. Obrigada Lorrain, por ter servido de inspiração para João do Rio; e a esse, obrigada por ser um historiador do seu tempo. A bravura de vocês dois ainda há de ser reconhecida por tanto brasileiros e franceses que desconhecem seus próprios autores nacionais.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	JEAN LORRAIN: DECADENTISTA E ÉCRIVAIN DROGUÉ	10
3	JOÃO DO RIO: O CRONISTA DAS MÁSCARAS E DAS RUAS	17
4	JEAN LORRAIN X JOÃO DO RIO	28
5	CONCLUSÃO.....	44
6	REFERÊNCIAS.....	47

INTRODUÇÃO

A *Belle époque* foi um período de intensa prosperidade econômica e social iniciado nas últimas décadas do século XIX e que se estendeu até as primeiras do século XX, sendo certo que esse momento de euforia teve seu fim com a chegada da Primeira Guerra Mundial. Com Paris sendo o palco de toda movimentação característica da época, irradiando novos estilos de vida com a sua moda e costumes refinados, a virada do século trouxe perspectivas animadoras para a sociedade. O mundo brindou o advento de dispositivos e aparatos técnicos nunca vistos na história da humanidade, como o cinematógrafo, o telégrafo, o telefone, o automóvel etc. Nas construções, as fachadas e decorações exibiam o estilo arquitetônico *Art Nouveau*. No campo científico, Sigmund Freud cria a psicanálise, destinada a estudar o inconsciente individual, possibilitando, assim, descobrir as causas de suas perturbações emocionais.

A ilusória estabilidade da *belle époque* teve efeitos não só nas grandes capitais europeias, como também na América. O Rio de Janeiro, na época capital da recente República proclamada em 1889, era conhecido como a cidade-espelho de Paris nos trópicos. O prefeito Pereira Passos estava empenhado em modernizar a antiga colônia portuguesa de acordo com os padrões estéticos europeus. Para isso, foi necessária toda uma operação de reengenharia urbana, com a demolição de antigos casarões e casebres e a derrubada do morro do Castelo, que, trouxeram consigo, a reboque das políticas públicas higienistas e do cientificismo racista, a remoção das populações economicamente vulneráveis e, no campo da cultura, o cerceamento das manifestações populares de matrizes africanas. A vacinação contra as doenças epidêmicas se tornou obrigatória; contudo, não houve um esforço por parte das autoridades em informar a população sobre os seus benefícios. Resultado: as medidas autoritárias causaram uma enorme insatisfação popular, de que a chamada Revolta da Vacina passaria para a história.

Na *belle époque* carioca, as demolições de habitações coletivas permitiram o alargamento das ruas, facilitando a circulação dos primeiros automóveis que começavam a aparecer em cena. Os novos edifícios, construídos no estilo *Art-nouveau*, se assemelhavam às construções europeias, como se percebe nos projetos da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal, ou ainda no Palácio Monroe. A Avenida Central, atual Rio Branco, representou o marco inicial das reformas urbanísticas – exercendo o papel de uma *Champs Elysées* do Distrito Federal, com seu traçado a facilitar o escoamento de mercadorias vindas no *dernier bateau* europeu e, assim, promoveu o surgimento de uma vida comercial e cultural intensa. A cidade cosmopolita contava com uma população deveras heterogênea:

de um lado a elite carioca, em minoria, cujos interesses se limitavam a assuntos mundanos e irrelevantes; do outro lado, uma maioria desfavorecida pelas reformas do prefeito, para quem o passado colonial ainda operava fortemente.

O projeto de nação remodelada excluiu as camadas desabastecidas de poder financeiro em prol de um pequeno grupo economicamente dominante que acompanhava o ritmo acelerado das inovações recém chegadas à Capital Federal. O Rio de Janeiro, refeito com as transformações urbanísticas, contrastava com sua antiga imagem de feições coloniais.

Em meio a essas mudanças, Paulo Barreto ganhou espaço nas colunas de jornais com suas crônicas-reportagens que investigavam os dois lados da cidade, o luxo e o *lixo*. Inaugurando com essa crônica-*flânerie* um novo gênero literário, o amante das ruas cariocas, conhecido sob o pseudônimo de João do Rio, vai à caça de informações em todos os cantos da cidade: sobe os morros, assiste a cultos religiosos de herança africana, frequenta lugares de boêmia e de prostituição e discute assuntos fúteis com a elite do momento nos grandes salões. De aparência impecável e com gostos extravagantes, o cronista que se dedicou à imprensa, profissionalizou o ofício de jornalista. Suas crônicas descreviam as duas faces opostas do Rio de Janeiro, as quais coexistiam juntas no mesmo espaço.

Homem do seu tempo, João do Rio foi um ávido leitor de escritores decadentistas, entre os quais Jean Lorrain. Assim como o carioca, o francês fez uma síntese do seu tempo nas suas crônicas: frequentou lugares de depravação e opulência e exerceu grande atração sobre a trajetória tanto pessoal quanto literária de Paulo Barreto. Paul Duval (nome de batismo de Jean Lorrain), soube desfrutar na *belle époque* parisiense dos ingredientes para a composição de contos que ecoariam, mais tarde, sobre a obra de João do Rio.

O objetivo deste estudo é resgatar o trabalho literário, sob forma de uma análise comparativa, de dois escritores que, mesmo reconhecidos em vida, tiveram seus legados adormecidos após seus falecimentos. Tanto João do Rio quanto Jean Lorrain, foram personalidades importantes no período da *belle époque*; seja em Paris, como no caso de Duval, seja no Rio de Janeiro, com Barreto.

Os paralelos verificados entre os contos que serão analisados, apontam para um notável diálogo entre os textos. Há temas evidentes nas obras dos dois escritores, como o carnaval e as máscaras. Apesar de os assuntos discutidos na época, mundanismo e futilidades, ambos transitavam entre os dois mundos: de ricos e pobres. Por isso, é perceptível a convergência entre os contos.

Como João do Rio ficou esquecido durante décadas após seu falecimento, é de se esperar que o grande público desconheça a sua importância de sua obra e de sua figura de literato nesse período de grande efervescência cultural e econômica para a Capital Federal na virada no século. O mesmo vale para Jean Lorrain, e talvez até em maior medida: como ressalta Brito Broca, o escritor francês

era bastante lido nas duas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro; após a *belle époque*, seu nome praticamente desaparece das prateleiras, não sendo mais lido e caindo no esquecimento pela maioria dos brasileiros e especialistas em literatura até meados dos anos de 1980, quando sua obra passa por um progressivo processo de revalorização e recirculação ainda em curso.

No diálogo que se estabelece entre as obras desses dois autores, observa-se o efeito da intertextualidade, sobretudo no campo temático, uma vez que João do Rio trabalha com temas que já haviam sido elaborados literariamente por Jean Lorrain em seus contos. Desse modo, em relação ao método, é importante destacar que os contos serão analisados de acordo com a percepção do conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva. Já em relação à metodologia, optou-se por um estudo comparativo para explicitar essa dimensão intertextual que se pode estabelecer entre textos dos dois autores.

Em relação ao *corpus*, é importante destacar que os quatro contos selecionados para análise, dois de cada escritor, foram retirados dos livros *A vingança do mascarado* – ‘A vingança do mascarado’ e ‘Uma máscara’, organizado e traduzido por Marcus Salgado em 2013, traz diversos contos de Jean Lorrain; e *Dentro da Noite* – ‘O bebê de tarlatana rosa’, coletânea de contos de João do Rio, numa edição publicada no ano de 2002, pois a versão original foi lançada em 1910. O outro conto do carioca, ‘Visões d’ópio’, se encontra no livro *A alma encantadora das ruas*.

Como dito, a partir de um gesto comparatista, o *corpus* selecionado evidencia a existência de temas comuns entre os autores. Por conseguinte, é permitido ao leitor o papel assimilar a confluência entre dois escritores nascidos na mesma época, porém com nacionalidades diferentes.

Finalmente, em relação os objetivos da monografia, é fundamental salientar que a expectativa é de uma contribuição concreta para a ampliação dos estudos sobre a *Belle Époque* tanto na Europa como no Brasil, bem como da fortuna crítica dos dois escritores. Acreditamos, ainda, que, com a análise de autores e período tão importantes para a literatura moderna, também ampliaremos as contribuições no campo dos estudos comparatistas para o entendimento das relações no campo da cultura entre Brasil e França.

I. JEAN LORRAIN: DECADENTISTA E ÉCRIVAIN DROGUÉ

A partir de 1870, a Europa se encontrava em estado de inquietude, atravessada pela angústia e pela incerteza do futuro geopolítico depois de acontecimentos como a instauração do Segundo Império, a Guerra da Prússia e a Comuna de Paris; o cunho pessimista dava tom aos discursos marcados por algo com a sensação de um apocalipse próximo. O estado de melancolia se alastrava tanto nas artes quanto na sociedade. O espírito de decadência rondava o período; assim sendo, a desilusão com a existência, fez com que a geração de final do século buscasse na arte, por vezes de forma veemente ou mesmo exagerada, o refúgio para a aventura do ser.

Se o homem mudava, a estética também o acompanhava. No campo especificamente literário, a partir do decadentismo os escritores apresentam relativo distanciamento da estética naturalista (então em plena vigência), com a valorização do artifício e da estética urbana. O precursor da nova estética, Charles Baudelaire (1821-1867), é considerado um dos primeiros escritores a descrever e comemorar o crescimento das cidades, que foram palco de um aumento populacional desordenado (Cf: Menezes, 2007, p. 16). Com o crescimento das cidades e a invenção de artefatos modernos na época, percebe-se a existência de um homem também moderno apto a vivenciar as novas sensações e experiências que se apresentavam no ambiente citadino de finais do século XIX.

Além do tom pessimista em matéria filosófica, o decadentismo apresentou outras peculiaridades, como o artificialismo, o egocentrismo, o exotismo, a obsessão pela vertigem, a atração pela morte, a crítica ao modo de vida burguês e a apologia da transgressão:

[...] notamos que a nascente do decadentismo entre nós esteve atrelada ao gosto pela morte e pelas sensações inusitadas como forma de confrontar o apego burguês pela vida. Era o desejo de escandalizar a sociedade –*épater la bourgeoisie*– negar as alterações nos costumes locais, enfim, rejeitar o modo de vida burguês derivando um prazer estético da morte e do tédio. [...]. Vem daí então a noção de um estilo decadentista associado em sua origem à poética de Baudelaire. (LEVIN, 1996, p. 28)

O decadentismo apresenta dois avatares que sintetizam o modo de existência estético do artista do período: o *flâneur* e o *Dândi*. O primeiro estava empenhado em rondar pelas ruas da cidade, com destino incerto e aberto às ocorrências do acaso; observador arguto, o *flâneur* faz da cidade um retrato de suas investigações. O segundo é um homem que faz de seu corpo e de sua existência uma figura artística: para além dos trejeitos característicos e do vestuário extravagante, podemos definir o *Dândi* como “aquele que encerra, em sua postura, a atitude e semelhança à obra de arte, acima de tudo” (MENEZES, 2007, p. 18).

Com gosto e estilo refinados, o dândi era sempre visto ao lado de grupos elitistas nos salões nobres, uma vez que a sua “companhia era sempre prazerosa, um sujeito que conhecia os verdadeiros

segredos da vida elegante” (LEVIN, 1996, p. 49). De um intelecto superior, conhecedor de diversos assuntos e com um figurino extravagante, o dândi concorre para que sua imagem seja impossível de imitações. Com seus trejeitos próprios, numa forma de transgredir os artificialismos da época, o dândi critica os frívolos valores burgueses, “pois com seu vestuário ele consegue concretizar uma revolta nacional contra a vulgaridade da época” (LEVIN, 1996, p. 40).

O *dândie* se vangloria do seu modo e estilo de viver; ele deseja confrontar a estética hegemônica do período e, assim sendo, seus gostos são acrescentados com um bom toque de sensibilidade e irreverência. Atrelado a isso, o *dândie* ainda tinha a vantagem de deter os códigos sociais do artificialismo e do mundanismo: de companhia agradável, sua figura era flagrada em companhia de *gente chic* e na presença de membros das classes ociosas, em ambientes luxuosos abarrotados de obras de arte e objetos valiosos. Apreciador das artes, observador e um analista do seu tempo, assim podem ser definidos os cultores do Dândismo:

Procuravam se diferenciar pela elegância e pelos cuidados com o vestuário, mas também pelos prazeres com o tabaco, ou o gosto pelos esportes como a equitação, o tiro, a esgrima e a ginástica. [...]. Acordar depois do meio-dia, receber visitas ou visitar cinco salões de mulheres famosas, jantar num restaurante onde a mesa já estava reservada, ir à Opera ou ao Vaudeville, marcar presença na sala de espetáculos e depois ficar no Foyer para finalmente sair acompanhado e divertir-se até as três ou quatro horas da madrugada’. (LEVIN, 1996, p. 50)

Na Europa, a literatura decadentista teve como notável característica toda uma produção de escritos norteados pelo uso das drogas; seja pelo vício, ou por uma curiosidade, de maneira esporádica ou contínua. O uso dessas substâncias exercia fascínio nos artistas da época que buscavam um prazer onírico que se sobrepusesse à atividade consciente. Baudelaire é um dos inauguradores do tema das drogas na literatura francesa, anunciando-se, com ele, a estética decadentista e o espírito *fin de siècle*. Do francês ‘*Les Paradis Artificiels*’, a obra de Charles Baudelaire, que foi publicada em 1860, relata, entre outras coisas, suas experiências com o uso de substâncias narcóticas. O homem, combalido da vida natural, encontra nos paraísos artificiais, a porta de entrada para esse ‘novo’ mundo; e é nesse endereço onde os decadentistas buscarão novas sensações.

Nas primeiras décadas do século XIX, as substâncias tóxicas começam a ganhar espaço na literatura ocidental - como uma ciência, ao serem estudadas, utilizadas e descritas; já que o seu uso remonta desde a Antiguidade, amplamente utilizado no Oriente. O escritor inglês Thomas de Quincey publica em 1821 aquele que será o primeiro texto literário sobre as drogas, relatando os efeitos físicos e mentais do ópio. Se, na Inglaterra, Quincey inaugura o tema das drogas na literatura, na França o tema será consagrado por Baudelaire com a publicação de *Les Paradis Artificiels*. Viciados ou não, fazendo uso de maneira voluntária ou acidental, a toxicomania ganhou numerosos adeptos entre

escritores e artistas a partir da segunda metade do século XIX. Os decadentistas faziam o uso deliberado de narcóticos, seja para fins terapêuticos seja como um estimulante à atividade literária.

Nos últimos trinta anos do século XIX, cresceu de forma descomunal o consumo de drogas, como o ópio, a morfina e o éter; esse aumento deve-se a dois motivos. A partir de 1870, os médicos passam a prescrever, em grande escala, o uso dessas substâncias para aliviar as dores e evitar possíveis amputações – logo, com função anestésica. O segundo motivo seria a conquista de Indochina, onde o consumo desenfreado de ópio fazia parte do dia a dia da população local. Tendo a Inglaterra o domínio dessa região no extremo oriente, influenciou e fez da venda dessa droga um monopólio de finanças para a Coroa do Estado, expandindo a sua prática pela Europa; após a ocupação da colônia, essa substância se espalhou entre os colonos, membros da administração, oficiais da Marinha etc. O hábito de fumar, que já era conhecido nos portos franceses pelos marinheiros, estava tão em voga no período que, começaram a surgir as casas de fumo. As chamadas *fumeries*, influenciaram na criação de uma vasta literatura pautada no uso de drogas, sobretudo o ópio, no século XIX. Segundo Jean Pierrot: “Dès lors, dans les trente dernières années du siècle, des fumeries d’opium plus ou moins clandestines s’installèrent progressivement dans les grands ports français, en particulier Marseille et Bordeaux, et apparurent ensuite dans les grands centres de population”.¹ (PIERROT, 2007, p. 215)

Essas substâncias eram receitadas para o tratamento de doenças, visto seu alto poder terapêutico; e até para curar de um vício em outra substância nociva. Na época, as drogas não eram sancionadas pelo Estado, não eram consideradas um tabu ou mesmo uma transgressão de valores. O sentido da palavra na época, não carregava o mesmo significado nos dias atuais. Os médicos, alheios aos seus efeitos nocivos, prescreviam-nas para a cura de doenças. Não havia leis que regularizassem o seu uso e a sociedade as utilizavam em larga escala. Quaisquer que sejam os motivos, os escritores da época conheciam as drogas:

Coleridge et Quincey, Rabbe, Nodier, Nerval, Balzac, Gautier, Baudelaire, pour des raisons et dans des conditions diverses, de façon sporadique ou durable, par curiosité ou par nécessité, tous ces écrivains connaissaient la drogue. Quelques-uns, avaient trouvé dans les préparations opiacées l’apaisement de leurs souffrances physiques et morales. D’autres avaient cherché dans le haschich un adjuvant littéraire, le chemin du rêve et de l’imaginaire.² (LIEDEKERKE, 2001, p. 72)

¹ “Desde então, nos últimos 30 anos do século XIX, as casas de ópio se instalaram progressivamente, de forma mais ou menos clandestina, nos principais portos franceses, particularmente em Marselha e Bordeaux; e em seguida, apareceram nos grandes centros populacionais”.

² “Coleridge e Quincey, Rabbe, Nodier, Nerval, Balzac, Gautier, Baudelaire, por motivos e condições diversas, de forma esporádica ou contínua, por curiosidade ou por necessidade, todos esses escritores conheciam as drogas. Alguns, tinham encontrado nos preparos de ópio, um consolo para os sofrimentos físicos e morais. Outros, tinham buscado no Hashich, um ajudante literário, o caminho do sonho e da imaginação”.

Encaradas com certa tolerância hedonista, as drogas eram consumidas com grande liberdade no *fin de siècle*, com a particularidade de gozarem de notável culto entre as classes altas e a elite intelectual. Com Jean Lorrain (1855-1906), tendo pertencido a geração decadentista, a situação não foi diferente.

Nascido Paul Alexander Martin Duval, na região da Normandia, o francês constrói sua carreira literária pautada nas ideias difundidas pelo movimento artístico e literário vigente no momento. O fascínio pelos vícios e pelas transgressões conduz Lorrain a produzir uma literatura tencionando “retratar a decadência, a putrefação e a degenerescência da sociedade parisiense *fin de siècle*” (TAVARES, v. 3, 2005, p. 3). Homem do seu tempo, Paul Duval, na era da toxicomania no século XIX, usou e abusou das drogas; no entanto, elegeu o éter como preferida. Não se sabe ao certo quando essa substância entrou na vida do escritor, fazendo parte do seu cotidiano – precisa-se que a partir de 1887, Lorrain passa a ter alucinações e delírios mórbidos, devido ao abuso deliberado do éter (cf: Liedekerke, 2001, p. 159). Não são comprovados os motivos que levaram a esse vício inebriante; pode ter sido pelo seu poder analgésico já que o francês era acometido por crises de enterocolite, ou como um meio de aumentar a criatividade literária, um estímulo para recorrer à inspiração e, com isso, ter uma escrita leve e espontânea. De início, Lorrain aplicava pequenas doses; com o passar do tempo e a necessidade de aumentá-la para seu prazer pessoal, o francês abusa da substância e se torna um usuário recorrente dela – um eterômano, por assim dizer:

Lorrain avait très certainement cherché dans la drogue un moyen d’augmenter et de soutenir sa créativité littéraire. Mais il semble en revanche peu probable qu’il soit parvenu, sans le savoir, à un tel degré d’intoxication...[...] Jean Lorrain se serait mis à l’éther à la suite d’une entérocolite, parce qu’il avait des suffocations. [...], il s’agirait donc plutôt d’une toxicomanie de caractère thérapeutique, l’éther se justifiant par son pouvoir analgésique.³ (LIEDEKERKE, 2001, p. 158)

Quaisquer que tenham sido os fatores que conduziram Jean Lorrain para o vício, é correto dizer que o éter vira um objeto de desejo para o autor de *Monsieur de Phocas*. A sua obra é composta por personagens usuários de drogas, doentes e desequilibrados mentalmente; a inspiração para compô-los provém dos seus sonhos, pesadelos e visões. O mundo visto pelos olhos de Lorrain parece percebido através de um prisma, distorcido sob o efeito da droga. Publicado em 1895, o livro *Contes d’un buveur d’éther*, revela, de forma particular, a ligação do francês com o vício em éter:

³ “Certamente, Lorrain havia buscado na droga, um meio de aumentar e sustentar a sua criatividade literária. Mas é pouco provável que Lorrain tenha chegado a tal grau de intoxicação sem saber [...]. Jean Lorrain teria começado no éter por causa de uma enterocolite, devido a sufocamentos. [...], logo, se trataria mais de uma toxicomania de caráter terapêutico, se justificando pelo seu poder analgésico”.

Chez Lorrain, la drogue est partout, presque à chaque page [...]; ses esthètes decadentes respirent l'éther. C'est le cas des *Contes d'un buveur d'éther*. Derrière la fiction, on découvre alors l'éthéromane Lorrain, ses fantasmes et ses obsessions, ses malaises et ses angoisses, en un mot, son vécu de toxicomane. Chez lui, la première place revient à l'éther.⁴ (LIEDEKERKE, 2001, p. 157)

Em 1901 é publicada a obra-prima de Lorrain, *Monsieur de Phocas*; o cenário é o de uma casa de fumo, as *fumeries*, que ganham fama em fins do século XIX. Os objetos que compõe o ambiente são fundamentais para a sobreposição de imagens advindas do êxtase químico. O experimentador faz a viagem da realidade ao delírio num instante, sem se deslocar; o inconsciente projeta imagens desconectadas, evocadoras de vampiros, pesadelos e ambientes exóticos:

Em *Monsieur de Phocas*, temos a cristalização fundamental da fumerie exótico-artística, [...]. Cercados de tapeçarias, sedas bordadas e veludos, os convidados são servidos por criados javaneses que lhes apresentam os cachimbos recheados com a pasta esverdeada, [...]. Os javaneses desabotoam os coletes e entreabrem as golas das camisas para facilitar “o funcionamento do veneno”. E a viagem não se tarda a fazer: “semblantes crispados emergindo aqui e ali como máscaras, pálidos semblantes de intoxicados, já trabalhados pela embriaguez, outros se afundavam na noite. (SALGADO, 2013, p. 140)

Para Lorrain e outros escritores do *fin-de-siècle*, o instrumento encontrado para transgredir o real, para o esquecimento do *tedium vitae*, para a morte, para sensações diferentes das habituais, para inspiração literária, o desgosto com a vida presente...eram as drogas. Artificiais, elas eram a porta de entrada para o mundo artificial que os decadentistas almejavam; passando a fazer parte do personagem. “Une pipe d’opium, une dose de morphine, et c’était le rêve à portée de la main, le voyage immédiat”⁵ (LIEDEKERKE, 2001, p. 93).

Assim, a viagem que o *écrivain drogué* realiza para um mundo desconhecido e oculto, não necessita de documentos ou meios de transportes. Num lapso temporário, as nuvens do éter ou a fumaça do ópio ou do haxixe dissipam e sobrepõem imagens no inconsciente. Entre miragens e transbordamentos de emoções - atingidos quando o usuário faz uma entrega total do corpo e da mente, atingindo uma tal desordem dos sentidos que pode proporcionar a irrupção do *novo* – acarreta uma nova linguagem, com a escrita passando a ser marcada por uma *diferença*. Assim como toda viagem gera conhecimento, o percurso feito pelo *écrivain drogué* leva a um acúmulo de imagens criadas na

⁴ “Em Lorrain, a droga está por todo o lado, quase que em cada página [...]; suas estetas respiravam éter. É o caso dos *Contos de um bebedor de éter*. Por trás da ficção, descobre-se então, o eterômano Lorrain, seus fantasmas e suas obsessões, seus mal-estares e suas angústias; em uma palavra, sua vida de toxicômano. Nele, em primeiro lugar, vem o éter”.

⁵ “Um cachimbo de ópio, uma dose de morfina e, estava o sonho carregado na mão, uma viagem imediata”.

própria mente. A isso acrescentam-se as sensações experimentadas no corpo em êxtase; o produto final desse descolamento são suas recordações de viagem, por assim dizer:

É assim a viagem: feita sem se realizar, um deslocamento tão longínquo que não exigiu a distensão de um músculo, o desperdício de um passo dado rumo a qualquer ponto cardeal: pura dissipação, fumaça e cinza. [...]. Não é possível reter a viagem: ela é um estado temporário. (SALGADO, 2013, p. 145-146)

Com um papel de destaque na realidade e na ficção de Jean Lorrain, tanto a vida quanto a obra do decadente, foram permeadas pelo uso do éter. Engendrando na vida do escritor de maneira mais assídua a partir de 1887, a substância permitiu um aumento do seu potencial literário, aliado ao poder analgésico no combate das dores intestinais. O éter caminha junto de Lorrain, tornando-se indissociáveis ao longo de sua carreira:

Avec un art consommé, Jean Lorrain a su faire de la drogue un accessoire fantastique. C'est l'éther qui suscite les fantasmes morbides, les images d'épouvante, la distorsion du réel. Toute sa vie, la drogue l'a accompagné, hanté, poursuivi. Tant et si bien qu'elle a fini par imprégner son oeuvre.⁶ (LIEDEKERKE, 2001, p. 161)

Sem dúvidas, a droga era vista como um refúgio, um caminho para a invenção literária, fonte de inspiração, busca de novas sensações, uma negação ao mundo real. Assim, a nevrose do século XIX exigia venenos capazes de ir contra os valores burgueses do mundo real. Os prazeres excêntricos e as alegrias sem fim, seriam encontradas no mundo imaginário atingido com o uso de substâncias tóxicas. Nesse espaço de projeções, onde atuam as forças psíquicas, é possível notar o surgimento de narrativas fantásticas (cf: SALGADO, 2013, p. 139), muito frequentes em Lorrain, cuja obra é cercada de realidade e fantasia, devaneio e mistério. Essa “estética do pesadelo” (SALGADO, 2013, p. 139), ocasionada pela embriaguez de narradores e personagens, provoca no leitor um estado de dúvida quanto à veracidade da história narrada. Ao injetar a morfina e respirar o éter, novas sensações inebriantes se dispunham e, uma forma diferente de existência aparecia, a percepção alterada reencantava o mundo físico face à existência vazia, como se uma *ausência* fosse, enfim, preenchida, como se um novo mundo surgisse diante do corpo exausto do *écrivain drogué*:

On a vu dans le mal de vivre et le pessimisme des années 1880, dans ce que l'on a appelé la fin de siècle ou la décadence, une prédisposition aux stupéfiants. Une lassitude morbide suscitait le désir de sensations nouvelles. Des tendances à l'autodestruction et à l'anéantissement s'étaient fait jour. Il fallait transgresser l'ennui, c'est-à-dire la normalité et, en quelque sorte, la loi de l'existence. À cet égard, la drogue était une solution. [...]. Les

⁶ “Jean Lorrain soube fazer da droga um acessório fantástico, como que uma arte consumida. É o éter que suscita os fantasmas mórbidos, as imagens de um filme, a distorção do real. Em toda a sua vida, a droga o acompanhou, o odiou e o perseguiu. Tanto que por isso, a substância terminou impregnada na sua obra”.

décadentes avaient trouvé dans la morphine, comme dans d'autres drogues, un exutoire. Tout les y portait.⁷ (LIEDEKERKE, 2001, p. 108)

Com uma literatura ancorada nas flanagens pelo *bas-fond* parisiense e suas gírias, os percursos de Lorrain podiam incidir tanto sobre os salões mais luxuosos da sociedade (com sua apologia ao mundanismo e ao artificialismo) como se fazer a partir da frequência, noite adentro, de bares e cabarés, bailes de carnaval, ambientes clandestinos para consumo de drogas etc. A recorrência de temas sádicos e de traços caricaturais na escrita mostra como o escritor francês desejava fazer um retrato da decadência, putrefação e degenerescência da sociedade parisiense em fins do século XIX, assim anunciada por Salgado:

A belle époque parece cristalizar-se na escrita de Lorrain, com seus *salons* atravancados de bibelôs e exotismos, suas *fumeries* de ópio, suas hospedarias assombradas (parte das lendas urbanas em circulação no final do século XIX) e seus espaços sempre claustrofóbicos, como que pressentindo o achatamento do homem à condição bidimensional. (SALGADO, 2013, p. 18)

Em Jean Lorrain e em sua obra encontramos uma síntese dos temas caros ao decadentismo e a ampla utilização das estratégias inerentes ao Dândismo e à *flânerie*, transpostos ao plano do texto por meio daquilo que na época se chamava de *écriture artiste*. Além disso, Lorrain e sua obra encampam, ainda, o projeto estético do *écrivain drogué*, cujo ponto de inflexão na literatura francesa foi Baudelaire, a partir das sendas abertas poucas décadas antes por Thomas de Quincey.

⁷ “Visto o desgosto de viver e o pessimismo dos anos 1880, o qual foi chamado de ‘fim do século’ ou de decadência, surge uma predisposição as drogas. Uma lassidão mórbida suscitou o desejo de novas sensações. As tendências à autodestruição e o arrasamento estavam aparecendo. Era preciso transgredir o tédio, quer dizer, a normalidade; e, por assim dizer, a lei da existência. À esse respeito, a droga era uma solução [...]. Os decadentes tinham encontrado na morfina, assim como nas outras drogas, um meio de alívio. Todos faziam uso”.

II. JOÃO DO RIO: O CRONISTA DAS MÁSCARAS E DAS RUAS

No início do século XX, o Rio de Janeiro – antiga Corte e então Capital Federal – passou por uma série de mudanças em seu traçado urbano, modernizando-se de forma acelerada, graças a investimentos do governo federal e capital privado, que se proporcionaram à capital do país não apenas uma nova feição como também o ingresso na fase econômica do industrialismo moderno. Em fins do século XIX, a capital federal era acometida por doenças epidêmicas que vitimaram milhares de pessoas, devido às condições sanitárias e habitacionais; verificava-se um aumento demográfico da população, que se deslocava com dificuldade por uma cidade com ruas estreitas e sinuosas, características do estilo português de urbanização. Era preciso civilizar a capital de um país recém republicano que, até 1889, tinha um regime monárquico e escravista. Para isso, seria preciso reconfigurar o espaço urbano, remodelando a cidade carioca sob a inspiração da capital francesa. A ideia de fazer o Rio de Janeiro à semelhança das capitais europeias, sobretudo Paris, tinha por objetivo apagar a imagem de cidade colonial; para isso, foi designada ao então prefeito da capital, Pereira Passos (1902-1906) – o *Hausmann*⁸ tropical, a missão de reurbanizar e modernizar o Rio. Esse conjunto de reformas urbanísticas e sanitaristas, conhecidas como *Bota abaixo*, foi promovido pelo presidente da época, Rodrigues Alves (1902-1906), em coligação com o prefeito do Distrito Federal, com o fito de atrair capitais estrangeiros e fluxo migratório em direção a cidade-espelho de Paris nos trópicos: “Engenheiros, arquitetos, médicos, sanitaristas, técnicos de diferentes áreas recebiam em suas mãos a tarefa de criar os monumentos que nos trariam o progresso, a fartura e o reconhecimento” (LEVIN, 1996, p. 20). O Rio de Janeiro, centro cultural, financeiro e administrativo do país, deveria apresentar uma imagem de cidade cosmopolita, inscrita nos ideais de ordem e progresso que compunham a pauta ideológica do período.

O marco inicial dessas reformas foi a construção da Avenida Central, atual Rio Branco, inspirada na avenida francesa *Champs-Élysées*. Sua abertura possibilitou a circulação de automóveis, a construção de edifícios com fachadas no estilo *Art-Nouveau*, o fluxo de pessoas da alta sociedade cosmopolita em seus trajes da última moda europeia, o escoamento de mercadorias e o surgimento de um novo centro comercial- que até então era limitado à rua do

⁸ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), conhecido como Barão de Huassmann, foi prefeito de Paris de 1853 a 1870, responsável pelas reformas urbanas na capital francesa.

Ouvidor⁹. O Rio de Janeiro se remodela, se refaz, com políticas do Governo da Primeira República (1889-1930):

a Avenida Central passou a ser a grande metáfora dos novos tempos. [...] Quando, em 1910, seus edifícios ficaram prontos, e o conceito da avenida se completou, uma magnífica paisagem urbana passou a embelezar o Rio. A Capital Federal possuía agora um *boulevard* verdadeiramente civilizado- duas muralhas paralelas de edifícios refletiam o máximo de bom gosto existente- e um monumento ao progresso do país. (GOMES, 1996, p. 19-20)

O ‘novo’ Rio, que nasceu com a inauguração da Avenida Central e o alargamento das ruas, vivia momentos de intensa euforia; cenário grandioso dessa ‘gente *chic*’ que vivia às custas da imitação dos padrões europeus e cujos assuntos se relacionavam aos aspectos superficiais, do mundanismo etc, mantendo oculta a outra face de uma cidade não-moderna que ainda guardava problemas da sua época colonial e que foram relegados, esquecidos ou inviabilizados face aos eventos da modernidade que começavam a circular pelas ruas da Capital Federal. A modernidade que chegou à cidade carioca no início do século XX (com o cinematógrafo, o bonde à tração, o telégrafo, a imprensa, o automóvel etc.) incrementou os hábitos na vida cotidiana; o ato de comprar é eleito como sendo a atividade preferida de uma elite ávida pelas novidades vindas do exterior. O consumo aumenta, à medida que ocorrem as mudanças urbanas e financeiras numa escala econômica pautada nas técnicas do capitalismo ocidental:

A inauguração de ruas pavimentadas e aprazíveis facilitava a circulação de mercadorias e pedestres; as construções que satisfaziam padrões técnicos e estéticos inovadores, plenas de guarnições de ferro fundido e vidro, compunham uma, ‘vitrine’ do progresso altamente atraente; o consumo de produtos importados era incentivado em publicações de forte apelo visual; fatores que, conjugados, faziam parte de um processo em direção ao consumo de massa, pautado por valores consonantes com a crescente industrialização sob a ordem capitalista ocidental. (Gorberg, p. 66)

Numa outra extremidade, a capital federal não acompanhava o ritmo acelerado das inovações advindas com a modernidade. O passado colonial ainda operava no cotidiano de uma massa de excluídos naquela que havia sido a maior cidade escravista do ocidente no século XIX. O projeto de uma nação remodelada implicava na inviabilização de uma parcela significativa da

⁹ Cf: Gorberg, p. 65-66: “Com a abertura da Av. Central abriu-se espaço para a difusão de casas comerciais que ofereciam roupas em nova escala; a grande avenida, com edifícios majestosos em estilo eclético, dispostos contiguamente na via ampliada, embelezada e iluminada, inaugurou um novo centro mercantil de moda para além da já tradicional Ouvidor. Juntamente com o Largo de São Francisco e a Rua Gonçalves Dias, formavam um pólo emblemático de lojas sofisticadas”.

população, com seus hábitos nacionais, herdados de matrizes africanas e indígenas – indivíduos excluídos na modernização de um Brasil europeizado e de valores burgueses.

A noção de ordem e progresso da cidade que se reconstruía ficou restrita a uma parcela da população, as elites burguesas, da qual faziam parte políticos, diplomatas, nobres, escritores, *socialites* etc. e cujos assuntos debatidos eram:

tipo físico de moço bonito, rico e elegante, o egoísmo individualista (interessa-te por ti mesmo), a prática de esportes, as viagens (ele é um cosmopolita), a preocupação com a moda, a maneira de andar, o modo de falar, os costumes (o chá, o flirt, a dança), enfim o bom tom. (GOMES, 1996, p. 86)

O cotidiano desse pequeno contingente populacional que formava a elite urbana da Capital Federal se limitava às conversas nos Grandes Salões e nos demais espaços ocupados pela burguesia emergente, marcada pelo interesse por alta costura, etiqueta, belas artes, artefatos modernos e todo tipo de frivolidade mundana com que a alta sociedade carioca brindava e esbanjava no período da *Belle Époque*. A outra parte da sociedade, que estava em maioria, ainda continuava refém dos problemas sociais e financeiros que a acometiam. As mazelas ainda faziam parte da outra faceta do Rio modernizado, “onde os dez mil problemas graves são tratados como quem brinca com o último jogo da moda” (Gomes, 1996, p. 80).

A cidade do Rio de Janeiro, na virada do século, acompanhou um rápido crescimento demográfico na sua população, devido ao êxodo rural, a imigração europeia e pela transição da mão de obra escrava para a livre; os números de empregos informais aumentaram, circulavam pelas ruas e becos do centro ambulantes, trapeiros, engraxates, ex-escravos, usuários de entorpecentes etc.¹⁰ O aumento desordenado da população gerou habitações coletivas insalubres com superlotação, somado com as condições precárias de saneamento nas ruas do centro. Esse contingente populacional, desfavorecidos financeiramente, foram expulsos de seus alojamentos com as reformas estéticas empreendidas por Pereira Passos. São despejados dos cortiços, indo habitar nos morros da cidade- formando, assim, as primeiras favelas, para que os antigos casarões e ‘cabeças de porco’ pudessem ser demolidos e, assim, abrir espaço para a construção de avenidas e o prolongamento das ruas. Não só por isso, a demolição dessas moradias tinha por fim transformações sanitárias. O Rio de Janeiro era o foco de doenças endêmicas que

¹⁰ Cf: Levin, 1996, p. 20-21: “Segundo o recenseamento de 1906, havia na capital federal 811.433 habitantes, sendo que 200.000 pessoas viviam à margem, entre elas desocupados, vadios, mendigos e menores abandonados. A concorrência com a mão de obra qualificada dos imigrantes e a difícil situação econômica que o Brasil atravessara [...], fizeram com que o número de desempregados aumentasse’.

acometiam a população, tais como a peste bubônica, a varíola e a febre amarela. Como ressalta Orna Messer Levin:

foi ordenada a destruição de muitas propriedades, casas comerciais e cortiços, conforme já ocorrera em 1892 com o Cabeça de Porco, um dos maiores da cidade. O saneamento público passava necessariamente pelas ordens de despejo, sinal de uma verdadeira febre de demolições que aterrorizou os cidadãos, gerando protestos entre as diversas camadas da população. [...], muitos habitantes da capital reclamavam do autoritarismo das medidas governamentais, até hoje lembradas pelo seu caráter impopular. (LEVIN, 1996, p. 22)

A capital do país, insalubre, precisava erradicar essas epidemias; segundo o conhecimento de que se dispunha na época, os médicos atribuíam a causa dessas doenças ao amontoado de cortiços e casebres, e às ruas estreitas que impediam a circulação de ar e a passagem da luz solar, além da falta de acesso à água e ao esgoto:

As condições habitacionais também pioravam a cada década. Problemas básicos de higiene e saúde não eram sanados, como o abastecimento de água que se mostrava sem solução desde 1890, contribuindo para as constantes epidemias de varíola, febre amarela, tuberculose e malária. Em 1881, o Rio de Janeiro já contava com 1.331 estalagens, 18.866 quartos de aluguel, onde se amontoavam 46.680 pessoas. (LEVIN, 1996, p. 21)

Foi atribuída ao médico sanitariano Oswaldo Cruz a tarefa de erradicar as epidemias e doenças na capital federal. A vacinação se tornou obrigatória; no entanto, a população desconhecia seus benefícios - reservados aos profissionais da saúde e autoridades. O governo, por sua vez, não fez campanhas para esclarecer a importância da vacinação na prevenção dessas doenças. As pessoas foram vacinadas à força sem conhecimento do que se tratava, gerando uma revolta da população. De cunho autoritário, as medidas de imposição, realizadas sob o mandato de Pereira Passos, causaram grande insatisfação popular. Somente nos anos 1960 passou a ser de conhecimento público a necessidade da vacinação, com as campanhas de esclarecimento sobre a sua importância no combate às doenças. Ademais, fora criada uma rede de escoamento das água e esgoto.

As medidas de governo impostas na Primeira República visavam o saneamento e a urbanização do Distrito Federal, apoiando-se na noção de estética europeia para embelezar a capital do país naquele momento. As reformas urbanas promovidas na área do centro e na zona portuária e a criação de um programa de saneamento, almejavam dar ao Rio de Janeiro ares de uma cidade moderna e cosmopolita, propiciando a entrada de capital estrangeiro, a vinda de imigrantes e a chegada de implementos tecnológicos inovadores para a época, como o telégrafo, o automóvel, a iluminação elétrica e o cinematógrafo. Todavia, a noção de modernidade se limitou aos grandes salões cariocas, por onde circulavam as autoridades políticas e a elite

burguesa; de modo geral, a população carente ainda enfrentava os problemas de uma cidade com contornos coloniais, que foram mascarados com as reformas do *Bota abaixo*, no intuito de amodernar a capital federal de acordo com os padrões europeus, sobretudo francês.

A virada do século XX trouxe perspectivas bastante promissoras para o país; a possibilidade de um futuro próximo encorajava os ânimos ao mesmo tempo em que se traziam hesitações quanto ao que estaria por vir. A difusão da imprensa com suas técnicas (a litografia e a fotografia nos jornais, por exemplo) abriu caminho para vários literatos se consagrarem no meio jornalístico, já que os vínculos entre jornalismo e literatura eram notáveis naquele momento. Nesse âmbito, o jornalismo brasileiro, no início do século XX, se torna uma atividade lucrativa, com as transformações ocorridas na capital da República. Novos gêneros jornalísticos entram em cena, como a crônica e a entrevista; diante desse quadro, a produção de literatura caminha lado a lado com o jornalismo de caráter comercial. Sendo uma atividade lucrativa, diversos escritores almejam ganhar um espaço e, reconhecimento, nas colunas dos jornais com as publicações de suas obras; A imprensa teve um papel primordial na formação de profissionalização dos ‘homens de letras, conforme alega Flora Sussekind:

Atividade central não só porque possibilitava certo grau de profissionalização, mas também pelo aumento de prestígio e influência política que os homens de letras pareciam adquirir ao mesmo tempo que entravam de cabeça na atividade jornalística. O posto de editorialista, [...], era muito cobiçado e, para muitos escritores, constitui a ponte para iniciar uma carreira política. (SUSSEKIND, 1987, p. 75)

Em meio a esse quadro de ilusória estabilidade, emerge na República das Letras brasileira o mestiço Paulo Barreto, que seria mais conhecido por seu pseudônimo/heterônimo João do Rio. Espectador de seu tempo, João do Rio acompanha as transformações urbanas na antiga capital imperial em passagem para o signo dos tempos modernos no então Distrito Federal. Não obstante, vai às ruas investigar os acontecimentos da época, para produzir uma literatura diferente daquelas já vistas: a crônica reportagem – inaugurando, assim, uma nova forma de fazer jornalismo. Com seu ofício de repórter, o cronista produz um gênero híbrido cuja linguagem simples e acessível, relatava os fatos corriqueiros na *Belle Époque* da capital republicana. Sem ser historiador, João do Rio deixaria um precioso legado para futuros leitores – a de documentar os hábitos e costumes de uma sociedade marcada por notáveis contrastes socioeconômicos. Assim, conseguiu que sua obra permanecesse “como memória coletiva que documenta um tempo da sociedade carioca”. (GOMES, 1996, p. 89)

Por mais que tivesse tido o devido reconhecimento em vida pela sua obra (não podemos nos esquecer que João do Rio foi eleito para a Academia Brasileira de Letras - ABL, em 1910), o legado do cronista ficou no esquecimento após sua morte, em 1921. O mérito atribuído ao

escritor carioca só volta a ser valorizado em fins da década de 1970, quando diversos escritores resgataram a sua figura da obscuridade, dentre os quais se encontra Flora Sussekind, Orna Messer Levin e Renato Cordeiro Gomes.

Durante muito tempo, os cânones da literatura brasileira atribuíram uma mínima relevância para o trabalho deixado por João do Rio. Na fortuna crítica de três respeitáveis especialistas em literatura brasileira, Massaud Moisés, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi, apenas o primeiro confere uma ligeira importância para a obra do cronista – se comparado a Coutinho e Bosi. Em *História da literatura brasileira* (1984), a trajetória profissional de João do Rio é descrita como um louvável esforço de retratar, seja através de contos ou de peças teatrais, o período de efervescência cultural na Belle Époque carioca. Com o subtítulo de *Prosa Cidadina*¹¹, Moisés imprime o marcante trabalho do cronista carioca de maneira singela, em apenas um parágrafo dentre as quatro páginas acerca do subtítulo:

Às incursões, com êxito, pelo teatro (A Bela Madame Vargas, 1907; Eva, 1915), os livros em que reunia crônicas e reportagens (As Religiões do Rio, 1906; Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar, 1916; A Alma Encantadora das Ruas, 1918; O Momento Literário, s.d; etc.), válidos, [...], não só pelo estilo ágil e desempenhado como pelo caráter documental, fazendo dele o introdutor da crônica social mundana entre nós, João do Rio acrescentaria três livros de contos (Dentro da Noite, 1910; A Mulher e os Espelhos, 1918; Rosário da Ilusão; s.d), assim completando sua marcante contribuição à belle époque carioca. Levando ao extremo as tendências de época, especialmente as que prolongavam o clima decadentista, [...]. (MOISÉS, 1984, p. 234-235)

Em *A Literatura do Brasil* (1969), Afrânio Coutinho alega que João do Rio, apesar de escrever contos relatando o cotidiano fútil de uma elite na capital federal, não deixou de documentar fatos acerca de sua investigação em torno das práticas de fé da população marginalizada. Novamente, assim como se verifica em Moisés, a deferência ao repórter cronista se limita a algumas linhas:

Um cronista dessa época pré-modernista, Paulo Barreto (q.v), que sob o pseudônimo de João do Rio ficou sendo um dos espelhos fiéis das preocupações fúteis, dominantes nesse momento do Rio Civiliza-se e do Bota Abaixo, época de mundanismo, afetação e futilidade, não deixou de fazer, junto ao seu famoso inquérito sobre O Momento Literário (1904), o primeiro do gênero que se fazia entre nós, não deixou também de fazer uma reportagem análoga sobre As Religiões do Rio, como que a mostrar o interesse que prosseguia, desde o Simbolismo, por esse marginalismo religioso. (COUTINHO, 1969, p. 406)

Alfredo Bosi, diferentemente de Moisés e Coutinho, em *História Concisa da literatura brasileira* (1975), não reserva um parágrafo para descrever a significativa contribuição de Paulo

¹¹ Prosa Cidadina p. 234-238

Barreto no período pré-modernista. O nome do cronista se limita a uma citação, em uma nota de rodapé na página 223, quando entrevistou Coelho Neto, numa coletânea de entrevistas com seus contemporâneos escritores, em O Momento literário, de 1904: “Em entrevista concedida a João do Rio, Coelho Neto declarou: ‘A palavra escrita vive do adjetivo, que é a sua inflexão’”. (O Momento Literário, Rio, Garnier, s.d., p. 54)

O jornalista e repórter carioca ficou no ostracismo durante anos após a sua morte, em 1921. A crítica canônica dos grandes especialistas em literatura brasileira, como Moisés, Coutinho e Bosi, atribuíram pouco valor as obras de Paulo Barreto; sendo deixado à margem de outros escritores do mesmo período, dentre eles Euclides da Cunha, Graça Aranha, Coelho Neto e Lima Barreto.

Marcado pela atração mundana que sua obra causava, o introdutor da crônica social moderna, contudo, não ficou limitado ao jornalismo de gabinete, aguardando material para as reportagens; ao contrário, João do Rio vai aos espaços públicos poder observar e recolher informações para a construção de seus textos. Inaugurando uma nova forma de fazer jornalismo, o jornalista carioca sai do espaço das redações de jornais para especializar o profissional da imprensa que, até o momento, representava uma ocupação exercida por intelectuais e funcionários públicos nas horas vagas.

No seu ofício de jornalista, o repórter investigativo transita em dois mundos opostos: o moderno, recém construído *versus* o antigo colonial insalubre e inseguro. O ‘Rio civiliza-se’ funcionava como o lema das transformações ocorridas no cenário urbano da capital federal promovidas por Pereira Passos, responsáveis por esfacelar as feições de cidade colonial com seus casebres e cortiços. Tendo feito do jornalismo uma forma de expressão literária, atrelado com a modernidade advinda com a remodelação das *urbes* carioca, novos gêneros são incrementados nas folhas de jornais - como a crônica, a reportagem e a coluna de variedades, uma vez que era preciso atrair um contingente populacional ávido por assuntos da modernidade. O implemento de recursos já utilizados na Europa, faz a atividade jornalística adotar ares comerciais e empresariais, visando atender a dinâmica de consumo de um público interessado em diversos assuntos:

A notícia de fato passará a adquirir, aos poucos, a noção de produto comercial, em meio a tantos outros, na dinâmica da circulação de bens de consumo urbanos. E, como produto, estará cada vez mais destinada a incitar a curiosidade do público e ao mesmo tempo aplacá-la, trazendo “satisfação” a seus clientes, os leitores do jornal diário. (BULHÕES, v. 14, n. 32 (2007), p. 79)

Consciente dos novos tempos, João do Rio queria captar os breves instantes do cotidiano prosaico da vida urbana. O repórter-cronista não hesitou em ir atrás de notícias que fossem

capazes de instigar o interesse humano, não importando a localidade: “estivesse ela nos terreiros de macumba, nos morros, nas ruas, no meio político ou nos salões” (GOMES, 1996, p. 40). Assim sendo, o carioca frequentou dois mundos: lugares de perversão e luxúria, e os salões visitados por uma elite emergida das transformações urbanas. Com o intuito de registrar o dia a dia nas ruas, objeto de desejo e simpatia para Paulo Barreto, o cronista flana entre as ruas da cidade. O *flâneur* perambula por ruas, becos e vielas, captando e anotando o movimento nesses espaços públicos, sem deixar passar batido os detalhes. Para João do Rio, flunar “é ser vagabundo e refletir” (MENEZES, 2007, p. 30). Movido por uma curiosidade em descobrir e relatar o que se desenrola nesses espaços coabitados por camadas sociais diferentes, o repórter-mundano documenta suas observações através da ‘arte de flunar’:

As mudanças da cidade exigem uma reflexão, por isso, é preciso flunar. Flunar, porque flunar é ter o ‘vírus da observação ligado ao da vadiagem’, é comentar, admirar, ser um dileitante interessado pela história dos becos. O excuro pela cidade, ao qual se dedica o *flâneur*, promete resgatar a essência perdida com o progresso e com a falta de fé. Afetado pelas alterações da vida intelectual, o escritor encontra no *flâneur* a fórmula adequada para incluir a ocupação jornalística dentro do projeto de reconstrução da pátria. [...] o *flâneur*, apesar de vadio, é profundo, sente e reflete sobre a futilidade do mundo. (LEVIN, 1996, p. 141)

João do Rio, ao inaugurar um novo gênero jornalístico – a crônica mundana, é capaz de renovar a forma de fazer jornalismo, ao coletar informações, assuntos, além dos espaços aonde tinha chegado o progresso e a modernidade; ou seja, os lugares remodelados pelas construções de ruas e avenidas no centro do Rio de Janeiro: “É nisto que a crônica revela, para além da demarcação geográfica dos limites urbanos delineados pelas novas vias públicas, [...]” (LEVIN, 1996, p. 139). A crônica se tornaria o gênero híbrido preterido no período da *Belle Époque* carioca, com uma escrita facilitadora que acompanharia todos os processos de mudança no espaço e no tempo, com uma rapidez que não cabia para o detalhamento de informações. Seria possível, pela crônica, através de uma escrita ágil e dinâmica, capturar e objetivar a vida no dia a dia, com fácil entendimento; atingindo diferentes públicos e camadas sociais, visto que não era uma leitura maçante e extensa, sendo muita das vezes transmitida pelo contexto da oralidade para aqueles que não apresentavam letramento – a taxa de analfabetismo era alta. Em *Cinematógrafo de Letras*, Flora Sussekind informa: ‘Industrialização que lança os jornais na direção de um público de massa, coisa que, no Brasil de inícios do século XX, apresentava certas dificuldades, sobretudo pelo baixo número de alfabetizados: 18,5 % da população total (11.444.891 habitantes) em 1890; 33,1 % dos 13.422.259 habitantes, de acordo com o censo de 1900.’ (SUSSEKIND, 1987, p. 73).

A crônica captava com perspicácia a forma como o tempo passava diante dos olhos da sociedade, sem um narrador em primeira pessoa, pois a subjetividade implicaria num texto em formato de reportagem:

Este contraste, de um tempo narrativo outro à vivência cotidiana de um ‘presente flutuante’, faz-se acompanhar de transformações na própria forma de narrar. Contraste que tenta minar ao mesmo tempo a tendência à supressão da figura do narrador, em prol de uma narração ‘objetiva’, de reportagem. (SUSSEKIND, 1987, p. 102)

A efemeridade do novo estilo jornalístico surgia ao lado da recente cidade remodelada, submetida a ela e ao seu tempo de criação, pois a crônica retratava os fatos diversos do cotidiano de maneira objetiva e sem um aprofundamento; pois era preciso acompanhar a rapidez dos acontecimentos advindos da modernidade. Símbolo de uma cidade que emergia sob o apagamento da antiquada capital colonial, o cronista-repórter tira dela, de sua posição de observador, num tom impessoal, os temas para as crônicas: “a cidade é aquela que passa; tudo flui no tempo acelerado da velocidade e da pressa, [...]: ser breve na captação dos instantâneos do cotidiano, porque há outros mais adiante”. (GOMES, 1996, p. 97-98). Transitando entre as duas cidades, o moderno e o excludente, em diferentes camadas sociais, João do Rio registrou em suas crônicas, cenas da vida mundana de alguns e da penúria de outros, informando detalhes da época e do momento que está sendo observado por ele; conduzindo o leitor ao exercício da reflexão acerca de assuntos desconhecidos por parte do público leitor, notoriamente as elites burguesas cujos interesses estariam ligados a frivolidades no período:

Escrevendo um gênero novo na imprensa brasileira, a crônica-reportagem, observará e encaminhará análises do meio e do momento em que viveu, tendo consequência do efeito citadino, [...]. Nas reportagens, o olhar é mais atento e vagaroso e abre mais espaço à reflexão. Aí, ao invés de ‘correr para frente’, [...], vai justamente apurar e trazer para a cena de sua escrita o que Bilac e outros eufóricos da Belle Époque carioca queriam expulsar: as manifestações da cultura popular tradicional e os aspectos da miséria, dos becos sórdidos, dos livres acampamentos da miséria. João do Rio representa em suas reportagens a obscena escondida pelas máscaras consideradas bem-postas pela sociedade. [...] ‘o Rio civiliza-se’, que saudava a urbanização e o saneamento como feitos suficientes. Estava, na verdade, mostrando a ferida escondida pela ostentação. (GOMES, 1996, p. 65)

Da sua posição de *flâneur*, João do Rio observa e faz comentários distanciados sobre suas visitas ao *bas-fond* carioca, para não se identificar com o mundo empírico do grupo que vive às custas do abandono das autoridades e tiveram de se acostumar a todos de tipo que mazela que a vida lhe impõe. Ao flunar entre o diferentes níveis e grupos sociais, reportando, de um lado, uma parcela moderna e civilizada que copiava os moldes de vida europeus; e, do outro lado, o registro da precariedade de uma camada de grupos infortunados que foram esquecidos

pelos políticos no momento das reformas de embelezamento da cidade, cujas as ideias de avanço e progresso estavam longe de se fazer presente. João do Rio confronta a memória do passado com a do atual estado de modernidade da capital federal, proporcionando ao leitor, relatos de um submundo até então inimaginável na mente burguesa.

As notícias sobre o mundanismo que circulavam pela Frívola-City se faziam necessárias, uma vez que o Brasil estava entrando na esteira do progresso. O Rio encarava as reformas urbanísticas para se encaixar nos ideais de ordem e progresso promovido pelas autoridades da época; artigos de luxo eram importados da Europa, principalmente de Paris, para ser consumidos por um seletivo grupo social. O público ansiava por informações fúteis desse pequeno grupo heterogêneo que representava os avanços do progresso do país; as crônicas do repórter carioca fornecem àqueles leitores desafortunados, excluídos da *Society*, novidades sobre um mundo de acesso restrito:

A aceitação dos detalhes irrelevantes, dos incidentes diários de uma minoria hegemônica, esboça apenas o contorno do retrato dessa gente mundana, de uma hora para outra, consagrada como agente das alterações que fazem a imagem de um Brasil moderno. [...], recebe o mérito de poder fornecer os fatos que quase diariamente escrevem a história nacional. A ideia é fazer desses homens fúteis os heróis romanceados pela mão do escritor. (LEVIN, 1996, p. 101-102)

Introdutor da crônica social moderna no Brasil, João do Rio soube aproveitar as oportunidades que lhe eram apresentadas na virada do século, cujas mudanças transformariam a sociedade da época. A difusão da imprensa com as suas técnicas – como a litografia, o fonógrafo e o cinematógrafo - abriram caminhos para vários literatos de consagrarem no meio jornalístico, deixando assim, de ser uma ocupação feita somente nas horas vagas, pois era nos jornais onde seus textos seriam lidos pela massa urbana. As distâncias se encurtavam graças aos meios locomotivos, o tempo ficava estático numa imagem graças a fotografia, através dos artefatos mecânicos disponíveis desde fins do século XIX; as ruas pavimentadas e alargadas se tornaram ponto de encontro de diversos níveis sociais, desde tatuadores e usuários de ópio até diplomatas e políticos. Todavia, esses encontros sociais se restringiam a esses espaços públicos. A elite carioca, vestindo artigos importados de Paris, frequentava salões aristocratas “vazados de interiores bem-decorados e de locais de frequência restrita” (LEVIN, 1996, p. 76), onde prevaleciam assuntos acerca da frivolidade da época. Por outro lado, os desabastecidos eram figuras recorrentes em locais de depravação ou de culto a religiões marginalizadas. Crenças, hábitos e comportamentos herdados da miscelânea dos três povos residentes do Brasil – branco, negro e indígena, tiveram de se reconfigurar de acordo com os padrões elitistas exportados da Europa. A França se torna sinônimo de requinte e de bom gosto para a emergente elite no

Distrito Federal, passando a influenciar nos costumes dessa pequena massa populacional. A população carente continuava à margem da sociedade, não recebendo assistência financeira por parte do governo. A má distribuição de renda gerava um distanciamento entre a classe abastada e os que desconheciam as facetas do progresso recém chegado a capital.

Diante desse quadro ilusório, João do Rio festejou o advento dos tempos modernos com um “encantamento evidente” (SUSSEKIND, 1987, p. 25). Transitando entre diferentes localidades, o repórter festejava a possibilidade de acompanhar os artefatos modernos que se seguiam sob seus olhos com tal entusiasmo que não lhe sobrou tempo para titubear: “Sedução tecnológica e previsão de um futuro todo poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastros na técnica literária de Paulo Barreto” (SUSSEKIND, 1987, p. 20). O cronista concebeu a ideia do cinematógrafo de forma positiva, chegando ao ponto de alegar que a crônica seria irmã gêmea da cinematografia, que, na evolução das formas estéticas, a crônica se encaminharia no sentido da cinematografia, definição encontrada na abertura de sua coletânea de crônicas em 1909. Na medida em que a crônica, num tom impessoal de escrever sobre assuntos do cotidiano, dialogando com o seu leitor, seria capaz de operar na mesma objetividade que um cinematógrafo, registrando o cotidiano. Celebrando os tempos modernos, o progresso traz doses de embelezamento ao período que transforma a vida dos cariocas no início do século XX. Numa crônica de 1908, João do Rio comenta sobre as novidades técnicas do momento:

Todas as descobertas de há vinte anos a esta parte tendem a apressar os atos da vida. O automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento encurtando a distância e guardando as vozes para não se perder tempo, são bem símbolos da época. [...] Qual é o fito principal de todos nós? Acabar depressa! [...], o homem cinematógrafo resolveu suprema insanidade: encher o tempo, atopetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele. (JOÃO DO RIO apud SUSSEKIND, 1987:48)

III. JEAN LORRAIN X JOÃO DO RIO

A primeira aproximação que pode ser feita entre João do Rio e Jean Lorrain é no âmbito biográfico. A vida de Paulo Barreto se conjuga em muitos aspectos com a vida de Paul Duval. A começar pela identidade, pois ambos se apresentam sob forma de pseudônimos. “João do Rio” surge em 1903, época em que colabora para o *Gazeta de Notícias*, se tornando o mais conhecido entre, aproximadamente, outros dez pseudônimos: “daí por diante, o nome que fixa a identidade literária engole Paulo Barreto. Sob essa máscara publicará todos os seus livros e é como granjeia fama. Junto ao nome o nome da cidade” (GOMES, 1996, p. 84). Com Paul Duval não foi diferente: sob o pseudônimo de Jean Lorrain, suas obras se tornam a peça chave do movimento decadentista:

Jean Lorrain e Oscar Wilde constituem sua maior influência decadentista. No início do Século XX, a presença desses nomes em suas obras torna-se comum, influenciando até o seu modo de agir. Segundo seu primeiro biógrafo, R. Magalhães Júnior, o nome João do Rio foi escolhido por inspiração em Jean Lorrain que, erroneamente, o biógrafo afirmou ser a tradução do nome do escritor francês Jean da Lorena. A origem do pseudônimo de Paul Duval (1855-1906) é outra, sendo o verdadeiro responsável por inspirar João do Rio na escolha do pseudônimo de outro francês, Napoleón-Adrien Marx, que assinava suas obras Jean de Paris. (MENEZES, 2007, p. 29)

Ambos escritores vivenciaram o período fin-de-siècle; ou seja, presenciaram o avanço na ciência e tecnologia, na produção artística, o crescimento e desenvolvimento dos centros urbanos – impulsionando a vida nas cidades e possibilitando novas formas de sociabilidade. De construção afetada, tanto o carioca quanto o francês, tinham inclinações homossexuais. Sendo escritores finisseculares, Paulo Barreto e Paul Duval incorporam as tendências do movimento decadentista; dândis no estilo de vida, ambos partilhavam o gosto por vestimentas peculiares e extravagantes. O culto a si-mesmo do dândi fez com que Baudelaire considerasse a sua manifestação como uma espécie de religião. Jean Lorrain, assim como João do Rio, adota um “ideário cujo princípio era mostrar a rebeldia de maneira intelectualmente refinada” (LEVIN, 1996, p. 49). Com uma postura que se pretende revestida de valores aristocráticos (uma espécie de aristocracia do espírito) vida e ficção do escritor francês se fundem na mesma pessoa:

Em primeiro lugar, o culto a si mesmo, constitui uma característica do Dândismo que, em Jean Lorrain, aparece de forma acentuada em relação aos demais escritores decadentistas. Vale frisar que em nenhum outro escritor decadentista houve uma confusão tão acirrada entre o personagem e o próprio escritor, também dândi. (TAVARES, v. N° 3, 2005, p. 1)

João do Rio, que nasceu pouco mais de quinze anos depois de Lorrain, cultuava com afincos o ideário Dândista; o vestuário do cronista-repórter, de gosto singular e excêntrico, revelava as tendências de um Dândi inspirado nos renomados nomes do período decadentista:

Seu guarda-roupa, com o tempo, também denunciava suas preferências literárias. João do Rio apresentava-se publicamente, às vezes, como as personagens decadentistas próprias de Huysmans, Wilde e Lorrain – vestindo-se de fraque branco, como des Esseintes de *As Avestas*, ou usando terno e bengalas verdes, como Monsieur de Phocas, da obra homônima de Jean Lorrain – não deixando de ser notado onde quer que estivesse. (MENEZES, 2007, p. 28)

Almas de flâneurs, Paulo Barreto e Paul Duval não se fixam em nenhum espaço; pois preferiam ser espectadores do seu tempo ao fazerem um apanhado da sociedade da época. Como aponta Levin (1996, p. 147), “as perambulações do flâneur pelos lugares sombrios, pelos sítios recônditos cujo acesso é muito difícil, aproximam o ofício do repórter à experiência dos escritores finiseculares como Jean Lorrain, por exemplo, que tematizou a cidade de Paris em vários romances”. Se o Rio de Janeiro, capital do país e sede das transformações urbanísticas, concorrendo para ser conhecida como de cidade-espelho de Paris nos trópicos, foi o pano de fundo das obras do carioca, a capital da França viraliza como sendo o centro de efervescência cultural na Belle Époque europeia. Paris se torna o símbolo de cidade decadente, indo de encontro com a temática do escritor finisecular francês. Jean Lorrain perambulava pelos cantos da cidade para poder registrar os acontecimentos do momento:

De fait, Paris, apparaît comme le symbole même de la Décadence. Une Paris où la poésie et le rêve, par delà les laideurs encore ressenties de la civilisation industrielle, se glissent à la faveur de la nuit. [...]: le Paris nocturne, c’est celui de la ruée humaine vers les plaisirs, c’est aussi celui où le décor des rues, des vitrines, et les visages de la foule, sont transfigurés par la magie de la lumière artificielle. ¹² (PIERROT, 2007, p. 210)

Assim como João do Rio, o decadentista Lorrain, cujas obras tiveram influências de escritores como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Oscar Wilde e Hoffmann, frequentou dois ambientes da sociedade parisiense, por assim dizer, o luxo e o lixo. À margem do bas-fond e da elite intelectualizada, seu legado o torna um eminente escritor do período: “escritor decadentista por excelência, figura mercurial entre a lama do cais e o grand salon parisiense, entre o argot dos apaches

¹² “Com efeito, Paris aparecerá como símbolo da decadência. Uma Paris onde a poesia e o sonho, para além das feiuras ainda ressentidas com a Revolução Industrial, escorregavam a favor da noite. A Paris noturna, é essa de ruas humanas em direção aos prazeres. É também essa onde os cenários das ruas, das vitrines, os rostos da loucura, são transfigurados pela magia da luz artificial”.

e marinheiros e o esotérico idioleto literário da França finissecular” (SALGADO, 2012, p. 9). Assim sendo, o Rio de Janeiro está para João do Rio, assim como Paris para Jean Lorrain.

Nas áreas de atuação, Paulo Barreto e Paul Duval se assemelham por serem, além de escritores, cronistas e jornalistas. João do Rio também deixou sua contribuição para o teatro, dentre as peças mais famosas se encontra *A Bela Madame Vargas*, de 1907; o mesmo vale para Jean Lorrain que faz carreira na dramaturgia. Seres refinados e com boas doses de elegância, João do Rio e Jean Lorrain carregam aspectos comuns entre eles: homossexuais, finisseculares, pseudônimos, Dândis, flaneurs, amantes das cidades, jornalistas e cronistas da vida moderna... O poder de atração de Duval sobre os aspectos comportamentais do escritor da belle Époque carioca é notório e verifica-se sob diversos ângulos:

A verdade é que, se houve uma Wildemania na belle époque brasileira, podemos dizer que ela foi concomitante ao culto ardente de Jean Lorrain nos altares seletos da geração 1900. Prova disso é João do Rio, em quem os biógrafos e a crítica não hesitam em aninhar, nas genealogias literárias, para juntos dos paradigmas do texto decadentista conforme prescrito por Lorrain. O interesse por máscaras (e por conseguinte o carnaval), drogas, bas-fond e crônica compatibiliza de imediato os dois escritores. (SALGADO, 2012, p. 12)

Ainda que represente uma proximidade que se estabelece a partir de aspectos transcendentais ao texto, vale lembrar que essa aproximação biográfica deve ser considerada quando tratamos do programa estético do decadentismo, já que, herdeiros da rebelião romântica, os decadentistas valorizam a obliteração das fronteiras entre vida e arte.

No entanto, essa convergência entre Jean Lorrain e João do Rio se verifica também no plano do texto, já que as obras dos dois escritores estabelecem uma íntima relação intertextual, como daqui para frente tentaremos provar.

Assim, no campo específico da escrita, o diálogo intertextual entre os dois autores e suas obras pode ser encontrado em vários níveis: nas semelhanças estilísticas; na atividade como jornalistas que introduziram a crônica social moderna; na mistura de humor com discursos irônicos sobre o cinismo mundano e fortes críticas a sociedade da época; nas escolhas dos temas transgressivos de suas narrativas etc. João do Rio recorre à caricatura para escrever suas obras e abusa de efeitos estéticos e diversas referências explícitas ou implícitas, assim como faz Jean Lorrain, que utiliza elementos estilísticos no momento de criação dos seus textos:

Uma outra particularidade de Jean Lorrain é o recurso da caricatura e do narcisismo, muito frequentes nos seus textos, além da ironia e da sátira. Ele usa inúmeros recursos estilísticos (pastiche, paródia), epígrafes de grandes expoentes da poesia e da prosa do seu tempo, abusa de intertextualidade, cita e faz referências a personagens de seu tempo e fatos (como por

exemplo, o caso Dreyfus), subverte a sintaxe (em Monsieur de Bougreton, por exemplo). (TAVARES, v. 3, 2005, p. 3)

Com um gosto evidente para temas que coloquem em cena o mundanismo, submundo, perversidade e a degradação, os textos de Lorrain e os do cronista carioca dialogam acerca de uma produção baseada nesses temas. É comum encontrar contos sobre o sadismo e a morbidez; certos escritos situam-se na fronteira entre o universo fantástico e o mundo real – não podendo distinguir a sua veracidade. O cronista da belle époque ressalta a futilidade de uma minoria social frente ao modernismo alçado em terras cariocas; João do Rio lança críticas irônicas para o estado da então capital do país apoiando-se no mesmo discurso usado por Jean Lorrain:

Do mesmo modo que Jean Lorrain, João do Rio é extremamente irônico. João do Rio, nesse mesmo conto, faz ironia e deboche com as siglas e marcas de fábrica, aborda a futilidade, a tagarelice das moças que tinham como meta passear de automóvel com os seus parceiros e ironicamente ele as batiza de as mulheres do século XX! E no final do automóvel evolui para ser simplesmente o Satanás, é o traço de fino e intelectual humor, típico do Dândismo e do Decadentismo. (TAVARES, v. 3, 2005, p. 5)

Se o cenário para a criação das obras é a cidade – Rio de Janeiro ou Paris –, o contexto em que se desenrolam é o carnaval. A produção dos dois escritores da belle époque tem uma preferência por relatar os acontecimentos na época carnavalesca. Nesse momento é bastante propício o uso de máscaras; na literatura, o mascaramento encobre os segredos pessoais dos personagens, suas hipocrisias, oculta doenças e mascaram as identidades (inclusive sexuais). Em certos contos, o uso de máscaras encobre as lesões causadas na pele por doenças como a sífilis e a varíola, permitindo a personagem curtir o carnaval sem que sua enfermidade seja descoberta. Freqüentadores tanto da alta-rodada como dos becos mais perigosos, tanto Lorrain quanto João do Rio recorrem às máscaras sem discrição, como é percebido pela ocultação de seus nomes de nascimento. Os pseudônimos por eles adotados visam esconder suas personalidades por detrás de suas falsas assinaturas, além de criar um jogo de ‘esconde-esconde’ com o leitor. Essa prática de dissimulação de identidades não era considerada negativa, pois era comum nos círculos literários franceses e brasileiros.

O mascaramento pode ser visto, também, como uma característica do advento da modernidade, visto que as crônicas produzidas na belle époque apresentavam efeitos múltiplos e ambíguos. Atrelado a isso, as várias máscaras serviam para atrair capital, uma vez que visavam atrair compradores de diferentes classes. Paulo Barreto desenvolve personagens que assumiam diferentes posturas na urbe carioca – ora teciam críticas, ora enalteciam as vicissitudes urbanísticas. Sob a forma

de diferentes identidades para poder alcançar sucesso no mercado consumidor, Joao do Rio se mascara diante do seu público leitor:

A subjetividade em processo e em estilhaço que se desdobra nos pseudos nomes, esboçando identidades, faz o sujeito pluralizar-se em autorias diferentes. [...] Com o disfarce dos nomes ‘falsos’, figurinos e maquiagem [...] -, ele pode falar em nome da cidade, na escrita que é também uma máscara. Nessa escrita a cidade o atravessa. (GOMES, 1996, p. 48-49)

Diante da multiplicidade de personagens, Paul Duval e Paulo Barreto se desdobram em assinaturas diferentes na criação de um alter ego. Os pseudônimos assinados nos textos de ambos os escritores representariam um pouco a personalidade de cada um. Mais uma vez, tem-se João do Rio atraído por Jean Lorrain:

No capítulo IV, *Un homme heureux* (Um homem feliz), descobrimos a identidade do narrador, é o jornalista de Paris, Sr. Jacques Ménard. Este personagem, é de fato, um típico exemplo de alter ego de Jean Lorrain. O escritor decadentista e flâneur brasileiro e carioca, João do Rio (1881-1921) em várias obras suas, tem personagens parecidos com sua personalidade, ou seja, diversos alter egos, explicitamente inspirados em Jean Lorrain. (TAVARES, v. 4, n. 08 (2006), p. 3)

Antes de passar para a análise dos contos que compõem o corpus dessa monografia, é preciso compreender a relação intertextual que vincula os textos de Lorrain e João do Rio. Para tanto, é interessante retomar o modo de composição das crônicas e contos dos dois escritores à luz da teoria da intertextualidade.

Para a teoria da intertextualidade – de origem bakhtiniana e desenvolvida por Julia Kristeva – os textos são compostos de fragmentos, relações de troca, permutações de textos anteriores. Um texto é formado por palavras, pensamentos e ideias provenientes de um sistema múltiplo de operações passadas. Como sendo memória da literatura, a intertextualidade carrega a lembrança de algum momento da história passada, funcionando como uma espécie de biblioteca intelectual. Segundo Julia Kristeva, que introduz oficialmente o termo intertextualidade em seus artigos publicados e posteriormente reunidos em 1969 no livro *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, o sentido do termo é expresso da seguinte forma: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todos os textos são absorção e transformação de um outro texto” (apud Samoyault, 2008, p. 16). A intertextualidade carrega sentidos como transformação, cruzamento, relação e dinâmica num sentido mais extenso. Ou seja, pode-se dizer que todo texto é um apanhado de textos anteriores, uma releitura empregada de empréstimos. Gérard Genette, ao distinguir as cinco formas de transtextualidade, limita o termo intertextualidade do seu sentido ambíguo, formalizando seu significado; para ele, é uma

“relação de co-presença entre dois ou vários textos (práticas de citação, do plágio, da alusão)” (SAMOYAULT, 2008, p. 30).

Contudo, a relação de reconhecimento da presença de um ou mais textos em outro só é possível pelo conhecimento de mundo do leitor; a correspondência entre os textos permite que o leitor faça as suas associações mediante a sua memória subjetiva: “sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória” (SAMOYAULT, 2008, p. 52). Ou seja, um texto produz significância a partir do momento que seu sentido é compreendido no ato de leitura; o leitor reproduzirá as associações graças a intertextualidade – nada mais que “um conjunto de pressuposições de outros textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 26).

Nessa lógica intertextual, as pessoas também seriam, assim como os textos, recortes, conexões e correspondências da sua relação com o meio em que está inserido. O ser humano sofre influência daqueles ao seu redor, assim como as obras literárias; um texto não existe sozinho, ele é fruto do seu tempo. Michel Schneider, no livro *Voleurs de mots* (1985), reivindica seu argumento:

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (apud Samoyault, 2007, p. 41)

Genette, ao limitar o sentido usual da intertextualidade, passa a classificá-la em dois tipos: relação de co-presença e relação de derivação. O primeiro caso se refere às noções de citação, referência, alusão e plágio; o segundo, paródia e pastiche, são práticas intertextuais importantes para o elo de partida entre Lorrain e João do Rio – nesse caso, o pastiche. Essa forma de derivação se caracteriza pela imitação de uma obra literária ou criação artística, sem haver citação. O cronista carioca imita o modo de escrita do decadentista francês, todavia, sem citá-lo diretamente nas suas obras. O pastiche é responsável pela deformação do texto, porém, sem transformá-lo, como é o caso da paródia. Nas palavras de Samoyault:

Com mais frequência lúdica, a visada do pastiche pode revelar-se mais séria, no exercício de estilo que ela permite: ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo. (SAMOYAULT, 2008, p. 55)

A título de comparação, é importante reparar como João do Rio adota o mesmo estilo de escrita observado nos contos de Jean Lorrain: o discurso indireto livre. Nos fragmentos abaixo, toma-se nota do dialogismo, polifonia de vozes que ressoam na narrativa. A voz do narrador se mescla com

a da personagem; entretanto, por mais que dialoguem entre si, ambas as vozes permanecem distinguíveis. Paulo Barreto se deixa influenciar explicitamente pelo modo de escrita de Paul Duval para escrever seus contos, imitando-o. Verifica-se então, o pastiche sendo realizado como uma relação de derivação proveniente da intertextualidade. No conto “Dentro da noite”, o cronista mistura a voz do narrador com a da sua amada:

Ela estremeceu, suspirou. Eu tive logo um relaxamento de nervos, uma doce acalmia. Passara a crise com a satisfação, mas sobre os meus olhos os olhos de Clotilde se fixaram enormes e eu vi que ela compreendia vagamente tudo, que ela descobria o seu infortúnio e a minha infâmia. Como era nobre, porém! Não disse uma palavra. Era a desgraça. Que havia de fazer?... (RIO, 2002, p. 22)

Em Jean Lorrain, no conto “A vingança do mascarado”, é constatado o mesmo efeito de escrita, imitado pelo carioca:

Seria essa virtude que a fez respingar no mais aceso da batalha? Ou, sobre-excitada pelo prazer, pela música, pela luta e pelo ruído, teria obedecido, apenas, a uma agressiva nervosidade de matrona! O que é fato, é que, em plena avenida da Gare, em meio de uma chuva de confetti, ela se voltou furiosa, que parecia uma leoa, contra dois corpulentos dominós de cetim, que estavam parados atrás dela, e, engalfinhando-se no capuz do mais baixo, gritava: [...]. (LORRAIN, 2012, p. 28)

O pastiche é dos inúmeros dispositivos incrementados na escrita do cronista da belle époque carioca através do contato com o seu contemporâneo Duval, permitindo um notável grau de intertextualidade entre ambas as obras. Com uma leitura abarrotada de elementos perversos, macabros e supérfluos, os temas circundam entre a alta roda dos salões e os locais miseráveis, acrescidos com doses de escárnio e humor, João do Rio reproduz uma literatura semelhante à do francês Lorrain.

Os contos que serão analisados são indícios dessa notória interferência que procedeu na virada do século. Da parte do carioca, será feito um estudo sobre os contos O bebê de tarlatana rosa e Visões d’ópio; de Lorrain, Uma máscara e A vingança do mascarado. As temáticas têm como enredo a época do carnaval - essencial para o dispositivo da máscara, e, o uso das drogas. Contudo, é preciso examinar como procedia as festividades dessa época, pano de fundo para o desenrolar das tramas O bebê de tarlatana rosa, uma máscara e a vingança do mascarado.

O carnaval representado por João do Rio e Jean Lorrain, em fins do século XIX e início do século XX, é distinto da festividade conhecida atualmente, cujas origens datam nos anos 30, com a criação das primeiras escolas de samba. Por essa razão, é preciso entender como prosseguiu as fases

carnavalescas no Brasil, que foram três, respectivamente: o Entrudo, o Grande Carnaval ou Carnaval Veneziano e o Carnaval Popular. Cada um em épocas diferentes e com suas peculiaridades.

A primeira festa carnavalesca no Brasil, o Entrudo, teve suas origens nas Terras Lusitanas; e foi a comemoração predominante durante o período colonial. Foi a festa principal durante os três séculos de colônia, até perder suas forças a partir da metade do século XIX e se ver extinta na virada do século XX. O Entrudo ocorria no meio urbano e era realizado de maneira idêntica nas outras cidades do país. Essa comemoração que tinha como ‘ensopar de água as pessoas, sujá-las com lama, com farinha, com cinzas’ (QUEIROZ, 1992, p. 45), se resumia a uma luta entre os sexos entre as famílias ou por relações tecidas à base da amizade; sempre do mesmo nível social. Ou seja, o Entrudo foi uma festa regida por divisões étnicas e sócio-econômica, visto que os escravos não participavam da brincadeira com seus senhores:

Os escravos eram indispensáveis à fabricação dos elementos carnavalescos e à organização da festa; porém, encerrava-se aí a sua participação efetiva. Divertiam-se assistindo à brincadeira de seus senhores, sugerindo-lhes iniciativas de ataque e de defesa – [...], mas não se esperava deles senão a atitude de espectador, além da de servidor. [...]. A ‘luta’ tinha lugar entre escravos da família, ou de famílias amigas; a mesma divisão que existia entre as famílias, persistia entre os escravos. (QUEIROZ, 1992, p. 47)

A segunda fase carnavalesca no Brasil, conhecida como Carnaval Veneziano e denominada mais tarde de Grande Carnaval, surgiu na segunda metade do século XIX: ‘Não destronou imediatamente o Entrudo; este coexistiu com ele até a última década do século XIX, só desaparecendo completamente no início do século XX’ (Queiroz, 1992, p. 50). Essa fase apresentava traços diferentes do carnaval anterior; foi marcado pelo luxo e requinte das máscaras e vestimentas, tanto nos desfiles no Corso (uma carruagem) à céu aberto, quanto nos bailes de máscaras realizados nos grandes salões promovido pelas altas classes sociais que representavam uma minoria hegemônica da sociedade. Os grupos sociais abastados financeiramente, foram os responsáveis pelo surgimento e realização do Grande Carnaval cujo se estendeu por todo território Nacional, nas grandes e pequenas cidades, adequando o luxo conforme os recursos que dispunham para fazê-lo:

As despesas exigidas pela realização do Grande Carnaval contrastavam com a simplicidade do antigo Entrudo, cujos elementos estavam ao alcance de qualquer indivíduo. Dessa forma, os mais afortunados sempre financiavam e organizavam os diversos espetáculos, [...]; as camadas médias e inferiores não podiam senão fornecer o público e os serviços... (QUEIROZ, 1992, p. 53-54)

Os elementos coloniais e primitivos do Entrudo foram substituídos pelas batalhas de confete e serpentina num carnaval burguês, de inspiração europeia, tendo em vista as cidades Veneza e Nice:

“Todos conhecem o carnaval na Riviera, não é verdade? Três dias inteiros, a alegria de saltar e de correr domina os bairros. Nice é uma cidade de possessos: desencadeia-se uma vertigem de mascarados, desde Vieux-Port aos Baumettes” (LORRAIN, 2012, p. 25), mostrando uma sociedade civilizada ao som de ritmos estrangeiros: nos bailes de máscaras, realizados nos salões, a orquestra tocava valsa, ópera e polca. O Grande Carnaval não tinha canções e danças próprias. O material usado para o festejo, como as fantasias, os confetes, as máscaras e tecidos eram importados da Europa. As famílias abastadas desfilavam para os espectadores com toda a pompa e ostentação no Corso - numa forma de demonstrar o poderio econômico desse carnaval que foi noticiado pela primeira vez em 1840:

O primeiro sinal da transformação carnavalesca data de 20 de janeiro de 1840; [...], um ‘baile de máscaras como se usa na Europa, por ocasião do Carnaval’, [...]. Dezesesseis anos após o início triunfal dos bailes de máscaras, nasciam as sociedades carnavalescas, também chamadas de clubes; sua finalidade era a organização de grandes desfiles de carros alegóricos na noite de Terça-feira Gorda. Mais ou menos no mesmo tempo nascia o ‘corso’, passeio a princípio de carruagem e mais tarde de automóvel, em que as famílias se pavoneavam luxuosamente fantasiadas; [...]. Esta nova forma de festejar o Reino da Folia a princípio chamou-se de Carnaval Veneziano, mas logo depois passou a denominar-se de Grande Carnaval. (QUEIROZ, 1992, p. 51)

Ao passo que os grupos favorecidos se divertiam, as camadas populares desenvolviam suas próprias formas de diversão na época do carnaval; dando origem ao que foi chamado de Pequeno Carnaval, com elementos próprios advindos da herança africana, em oposição ao carnaval burguês:

Negros e mulatos haviam adotado os mesmos dias de festejos dos brancos e praticamente as mesmas maneiras de se divertir; durante os Dias Gordos fantasiavam-se e, colhendo nas ruas as sobras dos folguedos dos ricos, realizavam com eles batalhas de confete e serpentina, no que eram acompanhados pelos descendentes de imigrantes que não dispunham de posses para gastos. Todavia, distinguiam-se nitidamente da maneira de brincar dos brancos, uma vez que danças e músicas faziam parte de sua herança cultural africana. Estes elementos constituíam as bases do Pequeno Carnaval, marcando suas atividades com um selo inimitável. (QUEIROZ, 1992, p. 55-56)

O Pequeno Carnaval, mais tarde denominado de Carnaval Popular, suplantou o carnaval burguês o qual João do Rio vivenciou, se tornando a terceira fase carnavalesca no Brasil – conhecida até os dias atuais. Esse carnaval foi resultado da união de camadas inferiores que formavam o rancho “assalariados que contavam com remuneração mensal” (QUEIROZ, 1992, p. 57). Logo, podiam criar suas próprias fantasias, pois dispunham de uma renda mensal. A vitória dos ranchos significou a aprovação do carnaval de classes menos favorecidas em relação aos burgueses. O carnaval proveniente da ‘gente pobre’ venceu o daqueles que imitavam os requintes europeus:

O triunfo dos ranchos significava a integração de camadas sociais inferiores nas comemorações carnavalescas, [...]; os ranchos não somente percorriam a avenida Rio Branco, mas o faziam ao som da ‘sua’ música, executando a ‘sua’ dança. Era uma vitória da etnia africana, e também de seus elementos culturais. (QUEIROZ, 1992, p. 57)

O carnaval espelhado nas crônicas de Lorrain e João do Rio representava a segunda fase carnavalesca no Brasil, aquela de gostos e hábitos burgueses – com desfiles do Corso e batalhas de confete, inspirado nos festejos de Nice e Veneza. Apesar de desfechos diferentes, “O bebê de tarlatana rosa”, de Paulo Barreto, e “Uma máscara” e “A vingança do mascarado”, de Paul Duval, as três histórias se desenrolam na época carnavalesca. Narrados em primeira pessoa, o primeiro parágrafo desses contos já atenta o leitor para um texto cujo enredo da trama é o carnaval; assim, o uso de máscaras se faz imprescindível. Nos três contos, o narrador afirma que irá relatar uma história de máscaras, vivências pessoais narradas subjetivamente; a convergência entre as três referidas obras é notória. Em “O bebê de tarlatana rosa”, a personagem de Heitor de Alencar começa a falar sobre a época de intensa alegria para um grupo de amigos reunidos na sala de um gabinete no Rio de Janeiro:

-Oh! Uma história de máscaras! Quem não tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisível...Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atroz. Um carnaval sem aventuras não é carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura...(RIO, 2002, p. 120)

Em “A vingança do mascarado”, a semelhança – não só no início do conto -, é visível em relação a João do Rio, uma vez que o narrador inicia relatando o fascínio com o qual as histórias de máscaras são capazes de proporcionar tamanha aventura. Da mesma forma que Heitor de Alencar, Maxence de Vergy irá descrever um acontecimento que foi presenciado por ele, na cidade modelo de carnaval, Nice:

História de máscaras! Sei-as trágicas. Vi, mesmo, ainda este ano, desenrolar-se uma aventura misteriosa. Pelo maior dos acasos, tinha sido, o ano passado, testemunha do começo dessa aventura, de forma que assisti ao primeiro e ao quinto ato, e, por sinal, em uma região que é a menos própria para enquadrar uma ação pungente. Uma região com o cenário mais alegre e mais banal, mais ruidoso e mais cheio de sol, de todo o mundo: na própria cidade da folia e da ópera-bufa, em pleno carnaval de Nice. (LORRAIN, 2012, p. 25)

O mesmo acontece no conto “Uma máscara”, Lorrain utiliza o mesmo artifício já observado no conto anterior: ele avisa de antemão o leitor que a história tem relação com as máscaras, logo, o pano de fundo para o desenrolar dos fatos será na época carnavalesca. O narrador, não identificado, expõe o mistério exercido por detrás dos disfarces já no primeiro parágrafo:

O mistério atraente e repulsivo da máscara – quem poderá jamais dar-lhe a técnica, explicar-lhe os motivos e demonstrar logicamente a imperiosa necessidade, à qual cedem, em dias determinados, certos seres, de se caracterizar, de se disfarçar, de mudar sua identidade, de deixar de ser aquilo que são, em uma palavra, de se evadir de si mesmos? (LORRAIN, 2012, p. 39)

Mais adiante, o narrador descreve seu encontro inquietante com o mascarado, no subúrbio de Paris:

Eis, de minha parte, a impressão um pouco opressiva e deprimente que me deixam as máscaras. [...]. Há uma dezena de anos, foi-me dado encontrar uma destas máscaras, um destes misteriosos anônimos das noites de baile, e em circunstâncias que, pensadas mais tarde, têm dado a grandeza trágica à figura com que me acotovelei naquela noite. Esta criatura permaneceu, para mim, como a máscara, a máscara-tipo, símbolo vivo de um mistério inominado e de um enigma pressentido. (LORRAIN, 2012, p. 40-41)

Visto que os três contos relatam experiências com figuras mascaradas, será examinado seus efeitos; pois, embora sejam semelhantes, os contextos apresentam sutis diferenças.

O bebê de tarlatana rosa, Heitor de Alencar, um rapaz de bons antecedentes, relata sua aventura de carnaval, com um grupo de amigos, nas saídas aos bailes e clubes da capital federal. Numa dessas idas, ele decide de ir com os companheiros a um baile numa área carente da cidade. O subúrbio em contraste com a cidade remodelada:

Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beijudas 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 incubos em frascos de álcool, que têm as perdas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (RIO, 2002, p. 122)

Nesse baile público do Recreio, Heitor conhece o bebê de tarlatana rosa; com uma beleza agradável, a bebê possuía o nariz encoberto por um tecido rosa, de tarlatana: “Só posição trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso” (RIO, 2002, p. 122). Depois de mais alguns encontros inesperados no carnaval, o desejo ardente pela bebê faz com que o narrador, movido num súbito instante de curiosidade, arranque-lhe o falso nariz no último dia de festa. Contudo, o resultado tem feito negativo:

Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne...Desapeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. (RIO, 2002, p. 126)

Com raiva, Heitor afasta-se do bebê - evitando assim, que o guarda na esquina viesse interrogá-los sobre o corrido, e corre para chegar logo em casa: “Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (RIO, 2002, p. 127). Assim é terminada a aventura de carnaval relatada pelo narrador da história, Heitor de Alencar, causando uma sensação de mal-estar entre àqueles que se dispuseram a ouvi-lo.

Em “A vingança do mascarado”, Maxence de Vergy descreve a sua aventura, no ano anterior ao momento do relato, numa ida à batalha de mascarados nas ruas de Nice. No entanto, o verdadeiro motivo de ter ido assistir, fora o prazer de festejar ao lado das máscaras, era o de observar um casal de meia idade que, vindos de Toulouse e estando hospedados no mesmo hotel do narrador, estavam na cidade curtir o carnaval: “‘Iam a todas as festas, corsos, batalhas de flores e bailes de máscaras’” (Lorrain, 2012, p. 28). Vergy descobre que os Campalou não têm filhos e desfrutavam de boas condições financeiras, por isso vinham todos os anos passar o carnaval em Nice. Seguindo-os, pois, nessa multidão de mascarados, o narrador constata uma confusão envolvendo Madame Campalou e dois homens mascarados. Essa estava se engalfinhando contra um dos homens que estava importunando-a há uma hora. Com isso, trava-se uma luta corporal: Madame Campalou tenta arrancar-lhe a máscara; tendo obtido sucesso, o homem desmorona com o rosto coberto de sangue. Ávido por notícias sobre o rosto desfigurado, o narrador descobre que os homens eram americanos; e, receia-se, que nessa confusão, seu olho esquerdo possa perder a visão.

No ano seguinte ao acontecimento, Vergy estava hospedado, de novo, no mesmo hotel que os Campalou. Todavia, uma epidemia, provavelmente de varíola, amedrontava a população local; a madame Campalou estava preocupada com contato infeccioso da doença. Dois americanos vieram hospedar-se no mesmo hotel, provavelmente os mesmos envolvidos na confusão do ano anterior. No entanto, um deles estava acometido pela doença. Quando todos saem para curtir a batalha de mascarados e confetes, um desses americanos hospedados se vingam de madame Campalou:

Madame Campalou, esta volta-se involuntariamente para dois dominós vermelhos que tinham surgido por detrás dela. [...] Embaraçada, esboçou um gesto de defesa. Um dos mascarados cingiu-lhe o corpo com um braço e madame Campalou, hipnotizada, sufocou um grito de terror. O outro dominó tinha a máscara. Uma face purulenta, coberta de crostas, tendo no lugar do olho esquerdo um buraco vermelho e sangrento, inclinou-se para ela, murmurando: - A varíola, minha senhora, a varíola negra em pessoa. Aqui a tendes...[...] Madame Campalou baqueou e caiu inerte. Por usa vez, levaram-na para a farmácia. Morreu nessa mesma noite, sem ter recuperado os sentidos, com uma congestão cerebral. (LORRAIN, 2012, p. 31)

O conto termina com a opinião do narrador acerca do incidente: “Não é uma bela vingança de máscara?” (Lorrain, 2012, p. 31).

Uma interpretação possível sobre o bebê de tarlatana rosa seria que ele, assim como o americano contaminado pela epidemia de varíola, também estivesse infectado, só que pela sífilis. O Rio de Janeiro, antes das transformações urbanas, era a morada de epidemias contagiosas devido ao alto grau de insalubridade. Doenças como a sífilis, a depender do seu estágio, causavam deformidades na pele, boca e nariz do indivíduo. Diferentemente do conto de Lorrain, cujo personagem assume estar infectado pela varíola; João do Rio não faz menção sobre a saúde do bebê de tarlatana, não se sabe se o motivo que o levou ao usar o nariz postiço, seja devido a doença. O que é certo afirmar é que, quando ambas as máscaras são retiradas nos contos, a história atinge o clímax, pois a revelação dos rostos deformados causa horror; pois segue contra os padrões de normalidade. O uso da máscara permitiria tanto o americano, quanto o bebê de tarlatana, a possibilidade de estarem inseridos no meio que desejam adentrar, para poderem gozar durante os festejos; ambos usariam disfarces que, possibilitariam curtir os dias de carnaval, sem que suas deformidades no rosto sejam expostas. Logo, a máscara teria por função resguardar segredos. Sendo uma festa democrática, o carnaval abriria espaço para todos se divertirem, interditando a revelação de confidências por meio de disfarces. O bebê de tarlatana, num tom de desculpa, lamenta pelo ocorrido e se justifica em seguida: “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 quisestes...” (RIO, 2002, p. 126). Como é constatado, o pastiche é o elemento principal de elo intertextual operante entre os contos dos dois escritores. João do Rio imita o conto de Lorrain, sem citá-lo.

No conto “Uma máscara”, o narrador comenta sobre a oportunidade que teve de encontrar com uma máscara, considerada para ele, o símbolo de um mistério jamais solucionado. Não tendo a identidade revelada, o narrador se relembra desse momento ocorrido há bastante tempo, num carnaval no subúrbio de Paris. No caminho para pegar o trem de volta para casa, ele se depara com uma máscara embrulhada num albornoz de árabe e com a cabeça encapuzada; curioso, passa a segui-lo instintivamente. No entanto, logo o perde de vista, acreditando que sua máscara tivesse entrado em algum outro baile. Após isso, o narrador chega ao seu local desejado, a estação de trem; e ali, também se encontrara a sua máscara, à espera do mesmo seu mesmo trem de volta para casa: “Eu o julgara estar no baile, e o inexplicado de sua presença me fez estremecer: teria ele me seguido? Não, já que eu o encontrara ali; [...]” (Lorrain, 2012, p. 43). No momento de espera do trem, o narrador passa a contemplar a figura do outro ser sentado na mesma sala. De sexo indeterminado, a máscara tinha as pernas cobertas por um maiô de seda negra, todavia:

No entanto – coisa bizarra! -, se sua perna direita se encontrava calçada com meias de mulher (...), o outro pé levava uma meia de homem, uma meia curta ornada de floretes. Aquela máscara brincava com o charme terrificante de sua face de vampiro, jogava com a confusão equívoca de um sexo incerto. (LORRAIN, 2012, p. 43)

As observações continuam, e o narrador constata que o tecido prateado que cobria-lhe a face, carregavam significados de doenças como a lepra e a peste, na Idade Média. A sua origem também parecia incerta, não poderia se imaginar de onde ela teria vindo: “era uma figura ao mesmo tempo oriental, monástica e demoníaca, parecendo saída de um lazareto, de um pântano ou de um cemitério, afrodisíaca em sua flexível e sólida nudez posta em relevo pelo maio negro” (LORRAIN, 2012, p. 43). Com a chegada do trem, a máscara entra num vagão a frente donde está localizado o narrador. Sem fazer nenhum movimento ou ruído, a curiosidade o atíça por saber o que está acontecendo com ela; o narrador se levanta e vai observá-la, sozinha no seu compartimento. Para sua surpresa, ela está se contemplando num espelho, porém, ainda com o tecido prateado cobrindo o rosto. Às três da manhã, ela chega à sua estação e parte, fazendo com que o narrador a perca de vista.

Assim como ocorre em “O bebê de tarlatana rosa”, não sabemos se a máscara, cujo gênero não é identificado, era portadora de alguma doença infecciosa. A creemos nas palavras do narrador, é possível cogitar que sim, pois a figura é apresentada com o rosto coberto por um tecido que evocava as temíveis doenças do período medieval; e, mesmo sozinha no vagão na volta para a casa, a máscara seguia se contemplando sem retirar o tecido que cobria a face.

O tema do carnaval, subversor de normas padrões, abre caminho para todos participarem da festa; todos podem se entregar a perversão – como o bebê de rosto cadavérico, o mascarado americano infectado pela varíola e a máscara de origem e doença desconhecida. Ademais, o papel do disfarce em “Uma máscara”, servia para ocultar a identidade do mascarado; segundo o narrador, não era possível saber se estamos diante de homem ou mulher, monge ou feiticeira. Nesse caso, a máscara resguardaria segredos como o enigma do seu sexo – diferentemente de “O bebê de tarlatana rosa” e “A vingança do mascarado”, cujos personagens têm o sexo definido -, a sua origem, e se jazia alguma doença infecciosa. Como festa democrática, o carnaval permite a inserção de todos através da máscara; possibilitando que o enigmático mascarado tenha suas interrogações ocultadas pelo disfarce típico da comemoração: “Portanto, metamorfoses devem ser escondidas da vista havendo, consequentemente, a necessidade da utilização da máscara. O sigilo tende a transfiguração: ela ajuda o-que-é a tornar-se naquilo-que-gostaria-se-ser, e isso é o que constitui o seu caráter mágico”. (COSTA, 2013, p. 9)

O conto “Visões d’ópio” de João do Rio, descreve como eram as casas de ópio na capital federal, relatando as condições em que viviam os chineses viciados na substância nociva. João do Rio, assumindo a postura de um *flâneur*, vai à caça de temas no submundo carioca, desbravando esse universo desconhecido das autoridades. Assim como na Europa, ricos e pobres na Belle Époque carioca, consumiam as drogas sem restrição; essas podiam ser compradas até mesmo nas farmácias, pois os seus perigos e efeitos não eram conhecidos: “Ópio?... Nós compramos em farmácia... Rua S. Pedro...” (RIO, 1995, p. 60). Narrado em primeira pessoa, o conto se inicia com a indagação de João a respeito da existência de casas de ópio, num diálogo com o seu amigo. João, então, logo é convidado pelo seu companheiro para conhecer as fumeries, locais onde os chineses se reuniam para fumar e gozarem do vício. Para ter acesso a casa de ópio, o amigo de João o aconselha a se passar como fornecedor da droga: “- Nós entramos como fornecedores de ópio. Você veio de Londres, tem um quilo, cerca de 600 gramas de ópio de Bombaim. Eu levo as amostras” (RIO, 1995, p. 60). Ao entrarem na casa, o ambiente onde se reuniam os chineses eram casebres de extrema pobreza e imundice:

O ambiente tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo e essas quinze caras estúpidas, arrancadas ao bálsamo que lhes cicatriza a alma, olham-nos com o susto covarde de coolies espancados. E todos murmuram medrosamente, com os pés nus, as mãos sujas: (...) (RIO, 1995, p. 61)

Em seguida, o chinês fumante convida os dois amigos a se retirarem, pois eles iriam começar o ritual de fumar: “Este é o primeiro quadro, o começo. Os chins preparam-se para a intoxicação” (RIO, 1995, p. 62). O amigo de João conhecia várias fumeries no subúrbio carioca, e assim o convida para examinar outras casas – com o pretexto de serem vendedores de ópio. João hesita em imaginar que possam existir casa clandestinas sem o conhecimento das autoridades. Contudo, ele cede ao seu faro curioso em conhecer outro local. Ao chegarem na segunda casa de fumo, o ambiente carrega uma atmosfera macabra e apavorante, João descreve como agira a intoxicação pela droga:

A cena é de um lúgubre exotismo. Os chins estão inteiramente nus, [...]. O chão está atravancado de bancos e roupas, e os chins mergulham a plenos estros na estufa dos delírios. A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como a espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azinhavre, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta do cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante. Estes tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado. (RIO, 1995, p. 63)

Não suportando mais a fumaça do local, o conto termina com João pedindo para deixarem esse ambiente hostil, partindo então, da casa de fumo no subúrbio do Rio de Janeiro.

João do Rio, a partir de suas crônicas-reportagens, relata o décor de lugares onde povoaram viagens fantasmagóricas; nesses territórios psíquicos, as fronteiras entre a realidade e a fantasia se dissipam e se sobrepõem em camadas. A literatura finissecular foi marcada por experiências sobrenaturais com as substâncias alteradoras da consciência, se tornando um espaço de projeções desconexas da mente humana. As fumeries eram espaços de encontro que possibilitavam as viagens psíquicas advindas do êxtase químico; locais de refúgio em busca de inspiração literária:

Espace magique et clos, à l'abri des réalités et du temps, réservé aux émotions secrètes, la fumerie, tendue d'étoffes précieuses, ornée d'objets rares, fait l'effet d'un monde à part, hermétique à la laideur extérieure. [...]. Elle est une invitation au Voyage. La fumerie devient le refuge d'élection des esthètes et des rêveurs. S'y arrêter, s'allonger, sur une natte, et puis fumer, c'est franchir de la réalité et de ses contingences, c'est renaître, se retrouver par et dans l'opium. La fumerie est l'endroit où l'on vit d'une vie supérieure; elle est l'espace du rêve et du plaisir.¹³ (LIEDEKERKE, 2001, p. 201-202)

Como se percebe, é evidente a relação intertextual que se estabelece entre os contos analisados. Além dos aspectos biográficos, João do Rio produz textos sobre as máscaras, carnaval e drogas, assim como o escritor francês expoente do decadentismo europeu, Jean Lorrain.

¹³ “Espaço fechado e mágico, ao abrigo de realidade e tempos, reservados as emoções secretas, a *fumerie*, cheia de tecidos preciosos, ornados de objetos raros, provoca o efeito de um mundo a parte, hermético à feiura exterior. [...]. A *fumerie* é um convite a viagem. Se torna o refúgio eleito dos estetas e dos sonhadores. Parar e se esticar sobre uma esteira e, depois fumar, é se libertar da realidade e de seus contingentes; é renascer, se encontrar no ópio. A *fumerie* é o endereço onde se vive uma vida superior: é o espaço do sonho e do prazer”.

CONCLUSÃO

A partir das reflexões reunidas nesse estudo analítico do corpus (examinado com os devidos apontamentos confluentes), o leitor perceberá como a contribuição da cultura francesa para a *belle époque* carioca operou sob diversas instâncias no cotidiano das primeiras décadas do século XX, seja nas construções de edificações ao estilo *Art Nouveau*, seja nos trajes vigorosamente requintados, seja nos modos de ocupação do espaço ou no culto elitista de gostos e sensações refinados. As relações entre os dois países e suas respectivas formas de organização sociocultural se encontravam estritamente encorpadas no âmbito artístico e social. Uma vez considerada a 'língua de cultura', os intelectuais brasileiros intensificaram as mediações culturais estabelecidas com a França desde o Romantismo, incluindo aí a literatura. Estilo, visão de mundo e questões poéticas que preocupavam os autores franceses finisseculares passaram a receber respostas e registrar ressonâncias no campo cultural brasileiro, no qual se viram transportadas correntes estéticas vigentes no período, como o naturalismo, o simbolismo e o decadentismo.

Surgido na França, nas últimas décadas do século XIX através de Charles Baudelaire, o decadentismo se caracterizou por uma visão de mundo combativa e irônica, marchando na contramão da moral e dos costumes burgueses, propondo uma espécie de evasão voluntária da realidade, o que conduziu, em alguns casos, ao uso e ao interesse por substâncias alteradoras do consciente – uma vez que elas poderiam ser instrumentalizadas de forma filosófica e estética para desvendar os segredos profundos da alma, um 'eu' resguardado até o momento.

Além disso, o decadentismo de extração baudelairiana é marcado pela celebração dos ambientes urbanos, palco dos acontecimentos convulsivos no campo político e social, como a Comuna de Paris. Daí um interesse pelos espaços públicos como cenários de circulação de pessoas de classes sociais diferentes, suspendendo, ou pelo menos aparentando suspender, de forma temporária, a ordem social. Essa suspensão da ordem social pode ser encontrada no carnaval. A festa dos mascarados era um convite à alteridade, já que qualquer um poderia ser o que quisesse durante os dias do festejo.

Jean Lorrain foi um dos escritores finisseculares que tematizaram, em seus textos, o carnaval. Bastante lido nas primeiras décadas do século XX pelos cariocas, o escritor francês, nascido na Normandia, alcançou a fama na época com textos de depravações e morbidez. Sem pudores, o decadentista, frequentador da vida boêmia na Paris *finisseculaire*, praticamente engendrou sua obra no éter. Usuário de drogas, essa substância se torna a preferida de Paul

Duval, conforme foi observado. Provocando uma *estética do pesadelo*, Jean Lorrain se torna o esteta do seu tempo com sua valorização da beleza convulsiva, do esteticismo, do Dândismo e do sibaritismo. Refletor do momento, Lorrain transgrediu os valores burgueses na forma de se vestir e de se portar em sociedade, incluindo aí sua escrita. Sua morte precoce aos 51 anos, relegou ao esquecimento daquele que descreveu os bastidores das vicissitudes na *belle époque* francesa. Somente nas últimas décadas do século XX começaria um lento processo de resgate e de recirculação, graças a críticos como Philippe Jullian, Patrick Waldberg etc.

Como foi visto, o legado de Jean Lorrain rendeu bons frutos na capital do Brasil na virada do século. Lido e conhecido pelos escritores brasileiros, pode-se dizer que Paul Duval exerceu um forte poder de atração na vida e na obra de Paulo Barreto, já que a última apresenta relações intertextuais diretas com a de Lorrain.

De origens diferentes, Paulo Barreto, assim como Duval, faleceu precocemente, era homossexual e teve toda a sua trajetória literária esquecida após a sua morte, já que a crítica brasileira somente a partir dos anos de 1980 começa a realizar o resgate de sua obra, ainda não inteiramente concluído.

João do Rio carregava no nome a cidade que amara e, retirou dela, os marcantes acontecimentos para ser conhecido como um cronista-repórter, ao inaugurar a crônica reportagem na imprensa brasileira. A cidade que se transformara para receber a modernidade não acolheu a todos da mesma forma. Pode-se dizer, na mesma medida, que os ricos enriqueceram, e os pobres empobreceram. A desigualdade suscitou em Barreto a vontade de investigar todos os meios distintos passíveis de informações, não lhe importando a localidade. Esse era o papel do *flâneur*. Contudo, em meios a essas andanças pela cidade, o carioca não deixou de lado toda a pompa e rigor por meio das vestimentas extravagantes. Esse era o *dândi*. Vertentes do decadentismo, João do Rio e Jean Lorrain incorporaram esses trejeitos na arte das flanagens pelo *bas fond* parisiense de um lado, e carioca do outro, com seus figurinos escandalosos.

Pela análise dos contos, fica claro a existência de vigorosa relação de intertextualidade entre as obras de Lorrain e João do Rio. Um texto não se constrói sozinho, conforme Julia Kristeva anuncia; no caso dos exemplos desse estudo, os contos de João do Rio se constroem sob a lógica intertextual, tomando textos de Lorrain como ponto de partida ou chegada. “O bebê de tarlatana rosa” é mosaico de contos anteriores, o que fica claro se o leitor estiver familiarizado com os contos de Lorrain. Por meio dessa percepção, fica evidente que a máscara que o bebê se recusava a tirar, pode ser lida como uma alusão ao conto “A vingança do mascarado”, e, até mesmo, ao não identificado mascarado em “Uma máscara”. Pode-se

atribuir a presença do elemento de disfarce, a vontade de festejarem a época de festejos democráticos, sem precisarem revelar suas condições enfermas. Ou, mais além, como no conto “Uma máscara”, não se pode saber com precisão o motivo que leva o mascarado a usá-la: esconder seu sexo, sua origem ou se tem alguma doença infecciosa. “O bebê de tarlatana rosa” foi criado a partir de elementos presentes nos contos de Jean Lorrain, “A vingança do mascarado” e “Uma máscara”. É nesse ponto que é possível constatar a intertextualidade entre as obras investigadas.

O conto “Visões d’ópio” é um retrato das flanagens de João do Rio pelas áreas mais sombrias da capital federal. Com uma literatura ancorada no tema das drogas, Jean Lorrain produziu diversos escritos tendo como pano de fundo as *fumeries*. Os locais onde as pessoas se reuniam para fumar e fazer viagens psíquicas sem o deslocamento físico se constituem o assunto central na análise desse conto. Assim como em Paris, as casas de fumo eram bastante procuradas por ricos e pobres e existiam de forma clandestina. Paul Duval era um assíduo frequentador de lugares sórdidos e, descreveu em muitos dos seus textos, como se desenrolavam essas reuniões – é o caso da sua obra *Monsieur de Phocas*. Usuário de éter, Jean Lorrain fez parte da geração toxicomania na Europa decadente. Nesse ponto, talvez, a vida pessoal entre os autores examinados se diverge; não há relatos que possam comprovar se João do Rio utilizava as drogas, seja por estar na moda, seja para aumentar seu potencial literário.

Como ficou comprovado a partir da análise do *corpus*, para além das aproximações biográficas e socioculturais as obras de João do Rio e de Jean Lorrain estabelecem entre si relações de intertextualidade, sobretudo no plano temático (carnaval, máscara e droga).

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BULHÕES, M. *João do Rio e os Gêneros Jornalísticos no Início do Século XX*. Revista FAMECOS (Impresso), v. 1, p. 78-84, 2007.
- COSTA, M. C. *Festa profana o carnaval como espaço do sobrenatural em Edgar Allan Poe e João do Rio*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal de Goiás, 2013.
- COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas de vícios, ruas de graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1996.
- GORBERG, M. *Parc Royal: uma loja de departamentos na belle époque carioca*. In: Carmem Negreiros; Fátima Oliveira; Jean Pierre Chauvin; Rosa Gens. (Org.). *Parc Royal: uma loja de departamentos na belle époque carioca*. 1ed. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, v., p. 63-89
- LEVIN, O. M. *As figurações do Dândi - um estudo sobre a obra de João do Rio*. 0. ed. Campinas - SP: Unicamp, 1996.
- LIEDEKERKE, A. *La belle époque de l'opium*. Editions de La Différence. 2001. 440 p.
- MENEZES, J. O. *A importância do corpo feminino nos contos de João do Rio*. 2007. 81 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007
- MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984. v. 3.
- QUEIROZ, M. I. P. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PIERROT, J. *L'imaginaire décadent*. Mont-Saint-Aignen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- RIO, João do. *Dentro da Noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.
- _____. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995. 224 p. v.4.

SALGADO, Marcus; LORRAIN, J. (Org.). *A vingança do mascarado*. 1. ed. São Paulo: Antiqua, 2012. v. 1. 168p

_____. *A estética do pesadelo: literatura e drogas no século XIX*. Cadernos de Subjetividade (PUCSP), v. 10, p. 134-146, 2013.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008, 160 p.

SUSSEKIND, M. F. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, L. S. M. *Jean Lorrain, o escultor da máscara e João do Rio, o flâneur da Belle Époque: dois Dândis transgressores da Modernidade*. Garrafa, Faculdade de Letras - UFRJ, v. 3, 2005.

_____. *Um convite à literatura crepuscular francesa com Jean Lorrain, o ourives da máscara e do artifício*. Cadernos Neolatinos (UFRJ), Faculdade de Letras da UFRJ., v. N° 3, p. 1-4, 2005.