

**MIMESIS E MODA: UM ESTUDO  
SOBRE A REPRESENTAÇÃO  
LITERÁRIA EM  
JOÃO DO RIO**

Sebastião Marques Cardoso<sup>1</sup>

---

**Resumo:** Com o intuito de aprofundar o entendimento sobre a modernidade da literatura de João do Rio, faz-se necessário distinguir dois níveis de *mimesis* que se entrecruzam na sua obra. A primeira delas parece dizer respeito à *semelhança*, ao modo pelo qual o artista incorpora recursos e técnicas da vida social na efetivação de sua arte. A outra, talhada, contudo, pela *mimesis* da *semelhança*, trata da *representação da representação* da vida social do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX. Em outras palavras, a segunda *mimesis* pode significar *cópia* cujo artifício central traduz-se no *figurino* literário de João do Rio, embora a *primazia do objeto* a relativize. Assim, trataremos, neste artigo, da configuração que cada modalidade de *mimesis* pode assumir no discurso literário de João do Rio.

**Résumé:** À fin d'approfondir la connaissance sur la modernité de la littérature du João do Rio, il s'agit de distinguer deux niveaux de la *mimesis* qui sont mélangés dans l'oeuvre de cet écrivain-là. La première, il ressemble dire à la *ressemblance*, sur la façon où l'artiste prend d'outils et des techniques de la vie sociale à la réalisation de leur travail artistique. Par ailleurs, il existe une autre *mimesis*, mais elle est encore envisagée pour la *ressemblance*. Alors, la deuxième *mimesis* sera comprise comme la *représentation de la représentation* dans la vie au Rio de Janeiro des années 10 et 20 du XX<sup>e</sup> siècle. Cette *mimesis*-là peut signifier *copie* dont le sujet principal est traduit par des *gravures* littéraires du João do Rio, malgré la *primauté* d'objet qui lui fait référence. De cette façon, on va faire l'analyse, dans le présent article, de la configuration que chaque manière de *mimesis* peut charger dans le discours littéraire de João do Rio.

**Palavras-chave:** Teoria e história literária. *Mimesis* e representação literária. Cidade do Rio de Janeiro e João do Rio [1881-1921].

**Mots-clés:** Théorie et histoire littéraire. *Mimesis* et représentation littéraire. La ville Rio de Janeiro et João do Rio [1881-1921].

---

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Ponta Grossa

A inserção de novos artefatos técnicos no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX não só mudava a paisagem urbana, como também apressava o ritmo de vida das pessoas, obrigando-as a reelaborar suas percepções diante das máquinas e suas relações com outros indivíduos. Com isso, o artista contemporâneo deveria reconhecer o impacto que o processo de modernização causava na sociedade, e rever alguns conceitos de estética. Paulo Barreto foi um escritor desse gênero. Redefiniu sua arte, produzindo uma literatura que dialogava face à face com essa nova paisagem – habitada por fonógrafos, fotografias, litografias, biógrafos, cinemas e automóveis, sem contar a presença marcante da imprensa, ao apontá-la na crítica, ao tematizá-la, e sobretudo ao deixar-se marcar por ela.

Assim, com intuito de aprofundar o entendimento da modernidade da literatura de João do Rio, faz-se necessário distinguir dois níveis de *mimesis* que se entrecruzam na sua obra. A primeira delas parece dizer respeito à *semelhança*, ao modo pelo qual o artista incorpora recursos e técnicas da vida social na efetivação de sua arte. A outra, talhada, contudo, pela *mimesis* da *semelhança*, trata da representação da vida social do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas. A segunda *mimesis*, que abordamos em “*Mimesis e Moda*”, pode significar uma espécie de *cópia* refratária e labiríntica, cujo artífice central traduz-se no *figurino* literário de João do Rio. Porém, a *primazia do objeto* (ADORNO, 1982, p. 354-355) – a presença da literatura de João do Rio – relativiza e questiona o império, o alcance e a própria existência da *personagem figurino*, no horizonte estético.

Para Walter Benjamin, o esforço da criação poética de Baudelaire pode ser comparado ao *esforço físico* de um esgrimista. O poeta *esgrime*, como na imagem baudelaireana, a folha em branco com a mesma acuidade que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta. Em outras palavras, Baudelaire persegue o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem (BENJAMIN, 1989, p. 68). Na literatura de Paulo Barreto (1881-1921), essas imagens não são convertidas, da mesma forma, para o papel em branco, pois a nova configuração técnica de inícios do século XX, no Brasil, obriga-o a convertê-las imediatamente para o papel, sem aquele período de incubação necessária em Baudelaire. A comercialização de máquinas de escrever, por exemplo, demonstra que, de Baudelaire a João do Rio, a evolução técnica passou, gradativa e arbitrariamente, a determinar o ritmo da criação artística. A comunidade imagética, formada por grupos sociais distintos, exige, cada vez mais, maior mobilidade e rapidez na criação artística, desconhecendo que essa criação tem, fundamentalmente, uma dinâmica própria.

Contudo, sugestionado pela técnica, João do Rio tira proveito dela, acelerando e imediatizando o fluxo de imagens, na sua criação artística. Sua arte apressada e tecnizada

comunica, muitas vezes, conhecimentos, sentimentos e efeitos para além dessa aparente miopia estética. Para captar a dinamicidade e a heterogeneidade da multidão das duas primeiras décadas do século XX (1900-20), no Brasil, Paulo Barreto abandona a metáfora do *esgrimista* e busca, na cinematografia, uma nova analogia. De Baudelaire a João do Rio, um grande período de inovações técnicas os separa. Sob a inflexão do cinematógrafo, o escritor carioca fixa a multidão, percebendo que tudo aquilo que foi produzido secularmente pelo homem pode ser, ali, liquidado e transformado “em apenas sombra na luz do *écran*”:

O cinematógrafo apossa-se da ciência, do teatro, da arte, da religião, junta verdades positivas e ilusões para criar o bem maravilhoso da mentira e fixa de novo a multidão, fixa-a sugestionada, fixa-a pelo espetáculo, fixa-a pela recordação, dá-lhe qualidades de visão retrospectiva, fá-la ver, e crer, celestemente removida ao momento da tortura, ao lado de Deus-Homem, humano na tela mais ainda irreal porque apenas sombra na luz do *écran*. (RIO, 1912, p. 358)

De posse da nova metáfora, João do Rio pode registrar as imagens que lhe vêm à mente em série, na sua contínua e promíscua mutação, sem o suplício baudelairiano, e convertê-las imediatamente em matéria artística. Com o novo artefato, o escritor tem, agora, a impressão de um operar mais frio, neutro e distante do objeto focado. Porém, as representações imagéticas capturadas, provenientes desse objeto, estão filtradas pela sensibilidade do artista. Nesse sentido, ele vê somente aquilo que deseja ver, ao selecionar e sintetizar pessoas, objetos e ambientes à sua volta.

Há, em João do Rio, um aproveitamento intensivo da nova configuração técnica de inícios do século, no Rio de Janeiro, de gêneros, de dicção e de *personagens- apenas-superfície*, característicos de jornais e revistas ilustradas, nas crônicas e, por extensão, na prosa de ficção e no teatro do autor (SÜSSEKIND, 1987, p. 90). Em outras palavras, a literatura desenvolvida por João do Rio foi uma tentativa de aproximar a escrita literária da linguagem jornalística, de capturar a velocidade da movimentação mecânica ou a fiel *reprodução da vida* das imagens obtidas pela fotografia e pelo cinematógrafo, de figurar a impressão de aceleração na passagem do tempo que se acentuara desde os anos 80 do século XIX. Nesse diapasão, Flora Süssekind entende que a particularidade da criação artística de João do Rio reside, diferentemente de outros autores do período, numa capacidade mimética *sem culpa*:

Reelaboração, no caso de Lima Barreto; *mimesis* sem culpa, no de João do Rio; recusa ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac; um perverso deslocamento de quaisquer marcas de modernização, no de Godofredo Rangel. (SÜSSEKIND, 1987, p. 24)

Dando seqüência na evolução dos meios – o cinematógrafo em vez da prancha de viajantes naturalistas – e delimitação de rotas – o espaço urbano em vez da vastidão do campo –, o narrador João do Rio (ou similar) de Paulo Barreto parece inserir-se no cânone da literatura de narradores-cronistas (Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior e Guimarães Júnior) que vinha se fortalecendo a partir da segunda metade do século XIX.

A literatura de João do Rio consiste justamente numa experiência modernista, porque o escritor  *copia*  a mecânica de materiais que comumente não são utilizados na técnica artística – o automóvel, o fonógrafo e o cinematógrafo –. A descrição dos itinerários, feita pelo narrador de  *Os Dias Passam...* , chega, por exemplo, a um grau elevado de condensação estilística, quando o autor tenta reproduzir, no texto literário, a velocidade do automóvel, o registro de vozes do fonógrafo e a imagem do cinematógrafo:

*O tramway*  corria vertiginosamente. De repente, num súbito esforço que fez ranger o aço dos trilhos, estacou. Nenhum dos passageiros fizera o menor sinal para que o motomeiro parasse, mas, mal parado estava o tramway, começaram de saltar à pressa. Era um magote de gente: sujeitos de calça bombaixa, botinas de salto alto e pasta; raparigas da vida airada e de casaquinho de chita, húngaras com capas pretas de rendas, velhas de face macilenta, meninas com caras de aprendizes de costureiras e rapazes desses que a gente não sabe se são empregados ou se não fazem nada. (RIO, 1920, p. 256)

A cadência da narrativa é marcada pela velocidade, com paradas bruscas e repentinas; a descrição registra vozes sociais desconhecidas, que poderiam se perder com o tempo; e o trecho mostra, na sua totalidade, a imagem de um Rio de Janeiro frenético, onde a multidão fervilha nos seus mais variados aspectos.

Ao observar uma paisagem campestre, o narrador a descreve como se fosse a distensão de fitas de um imenso cinematógrafo, cuja tela é a janela de um trem em constante movimento:

Mas como é diferente a lua! Parece feita de ouro cor de rosa, parece um bordado no veludo do firmamento! E por monte e vale o trem continua a galopar como se distendesse aos nossos olhos a fita interminável de um cinematógrafo, em que as árvores e os campos guardassem o mistério das fantasmagorias, só de quando em quando cortadas de casinhotos, onde vivem roceiros isolados, ou estrejamento luminoso das pequenas cidades agora, quase todas iluminadas a lâmpadas elétricas, mas desertas e sonolentas. (RIO, 1920, p. 115)

A movimentação mecânica, a paisagem, a tela de projeção e o olhar do narrador

se cruzam, confirmando a presença o legado mimético, na literatura do autor.

Contudo, podemos perceber outra faculdade mimética em João do Rio. Na sua literatura, há *mimesis* em duas dimensões: uma delas permite dizer que a obra do autor está estritamente vinculada à natureza e à faculdade humana de imitar, constituindo-se, portanto, num processo artístico que incorpora, na forma, elementos conflitantes e indeterminados da incipiente configuração técnica das duas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro; e outra *mimesis* que diz respeito à vivência das personagens, obrigadas, pelo avanço técnico que a obra tematiza, a se reconstituírem incessantemente, tendo, com isso, o contexto histórico como pano de fundo da obra.

Em outras palavras, trata-se de uma *mimesis* voltada para a forma/expressão (Aristóteles)<sup>2</sup> e outra, como vimos, orientada para o embate realidade/ficção (cf. PLATÃO, 1993).

Ao contrário, e anterior a Aristóteles, a *mimesis* em Platão não pode encerrar um conteúdo de verdade, dada a incapacidade de o artista reproduzir inteiramente um objeto:

A natureza humana está fragmentada em partes ainda mais pequenas, de modo que [o artista] é incapaz de imitar bem muitas coisas ou de executar bem aquelas mesmas de que as imitações são cópia. (PLATÃO, 1993, p. 120)

Essa incapacidade de imitar fielmente os objetos, segundo o filósofo grego, explica-se pelo *distanciamento* que o artista está da realidade. Platão ilustra o afastamento de três pontos da verdade no artista, com o exemplo *cama*: a idéia de cama advém de Deus, o artífice natural; a criação da cama como objeto advém do trabalho do marceneiro, ao imitar a idéia de cama; e o pintor, exemplo utilizado pelo filósofo, ao desconhecer a complexidade do objeto cama, e estar distante da sua idéia, pinta-a na sua aparência (PLATÃO, 1993, p. 455-456).

---

<sup>2</sup> Ao retomar o conceito de *mimesis* em Aristóteles (1966), estamos propondo evitar o quíprocó de se entender a literatura de João do Rio como sendo a cópia fiel do real. A obra de Paulo Barreto, que se dá para a contemplação, pensando em termos estéticos, é a recriação de uma representação. Uma imagem e uma verdade que, enquanto obra de arte, se confundem, o que não nega, portanto, a fantasia e o estilo próprios do autor. Isso só é possível porque a *mimesis*, entendida por Aristóteles, é, resumidamente, o termo essencial para a compreensão do fenômeno artístico, o fundamento da obra de arte, o estatuto do fazer artístico e de modo de ser da obra. A *physis* (Natureza) guarda um princípio oculto de geração e de corrupção de todos os seres naturais, e é a própria realidade enquanto se realiza (se atualiza). Cabe ao artista, então, refazer o caminho da *physis* (*naturata*), através da *techné* (arte). Assim, vendo a obra de arte como *mimesis* da *physis* – longe da concepção renascentista do termo – Aristóteles dá ao conceito de *mimesis* um valor ontológico. (Cf. KNOLL, 1996, p. 61).

Nem por isso, o artista “deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro” (PLATÃO, 1993, p. 457).

Desse modo, o imitador só pode captar a imagem do objeto na sua aparência, constituindo-se, a obra, apenas num *fantasma*:

Temos, pois, de examinar se essas pessoas não estão a ser ludibriadas pelos imitadores que se lhes depararam, e, ao verem as suas obras, não se apercebem de que estão três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que eles dizem, e se, na realidade, os bons poetas têm aqueles conhecimentos que, perante a maioria, parecem exportar bem. (PLATÃO, 1993, p.458)

Estando longe da verdade/realidade, portanto, a arte atinge tão-somente uma pequena porção de cada coisa, não passando, com efeito, de uma simples aparição. Assim, imbuído de preceitos e regras racionais e morais, Platão atribui à *mimesis* um valor ambíguo, vista ora como imagem (*cópia*) do objeto, ora como capacidade de enganar e iludir.

Manteremos, contudo, a ambigüidade imagem/ilusão latente na concepção mimética da filosofia de Platão ao abordarmos as personagens que habitam o horizonte estético de Paulo Barreto. Porém, daremos a essa ambigüidade uma conotação positiva e até mesmo gnosiológica, e abandonaremos quase por completo a concepção metafísica que a permeia.<sup>3</sup>

Dentro de um quadro sócio-cultural complexo, as representações são simultâneas ao real. Isso nos faz rejeitar, de imediato, a concepção cristalizada de que a representação é sempre posterior ao real. O mundo social, pensado por esse viés, constitui-se num grande teatro cujos participantes não se dão conta dessa complexidade:

O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora; realiza-se mesmo onde não haja idéia de teatro, pois seu espaço se inicia antes de haver um lugar reservado para as encenações. A diferença, por conseguinte, entre o teatro anônimo cujo palco é o mundo e a sala de espetáculos, está em que no primeiro representamos sem saber e no segundo não sabemos o que representamos. (COSTALIMA, 1981, p. 221)

---

<sup>3</sup> Ou seja, tomaremos o objeto da *mimesis*, *mimema*, como ilustração de uma determinada visão de mundo, levando em conta sobretudo a sua função e construção como mecanismo de mediação do social. (Cf. COSTA LIMA, 1981, p. 227).

Nesse mundo teatral, dos papéis sociais e da individualidade, somos levados a pensar em termos de essência/aparência. Entretanto, o que pensamos sermos nós – a essência – na verdade é uma imagem internalizada por muito tempo e envelhecida.

Pensando nisso, a obra de João do Rio não é uma representação do real, muito menos cópia dele. Mas ela constitui-se na representação das representações, isto é, num modo de apreender as imagens/miragens das ideologias reinantes das duas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro.

Na própria obra de Paulo Barreto, deslocada do meio social, mas dirigida a ele, o narrador reflete sobre a *facilidade* com que os habitantes da cidade, impulsionados pelo processo de modernização, têm em se auto-reconstruir e se auto-representar no novo panorama técnico que se esboça no período. São os *doentes da personalidade*.

O que para alguns pode ser apenas um “desvio transitório da personalidade, um acesso que passa em três dias de papelão, bisnagas e cores violentas” (RIO, 1909, p. 61), para muitos se trata de um desvio permanente, do ano todo:

As máscaras de todo ano! Os senhores já de certo repararam nesses homens que mudam de andar de semana em semana, apropriam gestos e modos de pessoas de certa notoriedade, e são um dia pelas costas exatamente Fulano de tal para no dia seguinte passarem a Cicrano? Os senhores com certeza já tiveram dó desses transformistas espontâneos? (RIO, 1909, p. 62)

Ao abordar questões cotidianas e aparentemente fúteis, o narrador vê a nova formação social afetada pela doença da cópia, isto é, pela doença da despersonalização:

Nós temos tido várias doenças morais próximas de manicômio e do *open-door*, mas nenhuma como essa curiosa moléstia de despersonalização consciente, a acomodação de um duplo que nos apaga ou nos exagera. (RIO, 1909, p. 62)

O *doente da personalidade* se alastra e se multiplica, porque a vida é, agora, uma série de réplicas:

A fatalidade da espécie é – reproduzir e inventar pouco. Os únicos prazeres novos adquiridos pelo homem moderno, após a calamidade estética do descobrimento da América, foram o tabaco e a velocidade, o prazer de fumar e o prazer de andar depressa. Ainda assim, o homem fuma para distrair-se da corrida e corre sem pensar que fuma. São duas ebriedades contraditórias, cujos efeitos o homem nulifica, usando-as ao mesmo tempo. (RIO, 1917, p. 72)

Mas, é na conferência “O figurino” (RIO, 1911, p. 63) que João do Rio desenvol-

ve melhor sua idéia acerca do *doente da personalidade*.

Os figurinos – almas pintadas – assimilam da moda a livre comutação de signos, podendo, com isso, perpetuar-se – trocar de imagem – e renovar-se interminavelmente (BAUDRILLARD, 1996, p. 111). Não tendo mais nenhum comprometimento com o dado imutável, eles constituem-se em estampas que mostram o rastro da evolução histórica da moda:

Os figurinos, as estampas que mostram as metamorfoses da moda são apenas a simples prova de impressão, a notação ideofórmica de um dos sintomas da moléstia: a contínua, rápida e incessante transformação de *toilettes* – porque em nenhuma outra época cortes e feitios envelhecem tão depressa e tão depressa são substituídos como agora. (RIO, 1911, p. 68)

Nesse sentido, as várias formas/metamorfoses do figurino constituem um elemento circunstancial e relativo. Ou seja, eles dizem respeito à aparição de uma ideologia, de uma moral ou de uma estética circunscrita numa determinada época. Assim, o figurino está interligado à modernidade pelo viés da moda e da evolução técnica (pois não podemos negar seus efeitos nessa personagem) – elementos transitórios segundo Charles Baudelaire.

O figurino literário de João do Rio é a extensão da moda e da técnica no indivíduo, são trajes que pensam, falam, consomem, imitam o imitado ou, quando possuem algum brio interior, alegram-se em ser o próprio modelo:

É a imitação consecutiva e permanente, a macaquice desesperada mas como que regularizada no próprio desespero, que faz a moda, a transformação uniforme das populações no uso dos chapéus, no corte dos vestidos, é a mesma imitação que faz nos quartéis a mudança de fardamento, cria opiniões e tendências, põe em foco certos tipos, inventa certas maneiras de estar e de pensar, é a mesma lei que rege o esnobismo e guia de fato a terra, – é a lei do figurinismo. (RIO, 1911, p. 69)

O figurinismo atinge todos os campos da vida social, sobretudo a relação entre os homens. Se K. Marx inovou ao falar em *reificação*, João do Rio também foi homem de seu tempo ao falar em *figurinização*. Querer ser igual totalmente é uma ideologia tão perniciosamente quanto querer ser distinto completamente: “Na imitação do figurino não há bem inveja, há o querer ser igual com a idéia de que isso depende de pouco”. (RIO, 1911, p. 79)

Com o desejo de ser igual, o figurino renuncia a se diferenciar do outro, pensando que ao *vestir-se* da mesma forma, com a roupa e a tecnologia do figurino padrão (os novos



artefatos técnicos, a arquitetura, a cultura e até mesmo a linguagem, haja vista que boa parte dos cariocas, no período da nossa *belle époque* tardia, cumprimentavam-se ordinariamente em francês) – a sociedade européia –, aniquilar-se-ia a distância que os separava.

Desse modo o sujeito imitador se despersonalizava, desistia de si mesmo, da sua imitação *primária*. Contudo, ao imitar o outro, ele não conseguia ultrapassar a fronteira do *como*, recaindo sobre ele uma proximidade injusta e perversa. Assim, o figurino-imitador realiza o recalque de sua *mimesis*-primeira sob o disfarce de uma *mimesis*-segunda: processo análogo ao apontado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, ao discutirem alguns conceitos-chaves do Iluminismo (cf. ADORNO *et al.*, 1985, p. 174-186).

O traço diferencial entre os homens é agora a superfície, o traje cujos *disfarces* (DORFLES, 1988, p. 43) se volatizam:

A importância das roupas é tal que o ser humano, seja homem ou seja mulher, é hoje compreendido como um composto de carnes, osso, pano, com olhos, monóculos, cabelos, chapéus, luvas, anéis, pés, meias, botas – segundo a moda. (RIO, 1911, p. 74)

O corpo é, agora, material da moda, como também pode ser todo um aparato científico e cultural:

/.../ é na produção do sentido, nas estruturas mais objetivas, que se deve procurá-la, visto que estas também obedecem ao jogo da simulação e da inovação combinatória. Mesmo aprofundamento necessário para a vestimenta e o corpo: é agora o próprio corpo, em sua identidade, seu sexo, seu estatuto, que se tornou material da moda. A vulgarização científica e cultural é por certo um terreno para os efeitos da moda. (BAUDRILLARD, 1996, p. 116)

A moda, emblema da modernidade, é também um fenômeno universal, não estando restrita, portanto, a colônias culturais.

Em outras palavras, o figurino se caracteriza pela livre comutação de signos, *mimesis*-segunda permanente que atinge todos os setores da vida social – arte, política e cultura. A figurinização tem, contudo, sua história – a moda. Foi a partir dela que o indivíduo foi aperfeiçoando cada vez mais o jogo da simulação e da permutação de valores.

Mas, foi no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas (1900-20) que o figurinismo encontrou um meio fértil para a sua hegemonização, estimulado sobretudo pela ideologia

dominante. A elite brasileira insistia em copiar hábitos e costumes europeus, mesmo sabendo que o fogo dos canhões da Primeira Guerra Mundial os estava apagando bruscamente.

João do Rio, escritor da época, vivenciou, registrou e refletiu em sua obra esse momento de exagerada ilusão por que passava a cidade do Rio. Nesse sentido, acreditamos que a categoria *figurino*, pensada por ele, pode constituir-se num elemento chave para a compreensão de sua própria obra. Daí, a importância de resgatá-la à luz de novas teorias, de modo que se constitua num mecanismo de análise mais preciso e eficaz. Assim, estaremos vendo João do Rio por ele mesmo. Cabe a nós, portanto, a difícil tarefa de *mediador* ou tradutor (BENJAMIN, 1971, p. 261).

O figurino tem sua racionalidade própria: a volubilidade, a mutabilidade, e a transposição de máscaras sobre máscaras cujo efeito é sempre causar impacto no outro, e recalcar a imagem originária de si. Sua racionalidade *cognitivo-instrumental* ou técnica é convertida, na pena do autor Paulo Barreto, em racionalidade *estético-expressiva* (SANTOS, 1997, p. 77). Porém, tais racionalidades permutam-se, numa absoluta promiscuidade, porque João do Rio – narrador-primeiro de Paulo Barreto – é também autor, outro dos vários nomes de Paulo.

Para cada situação, o narrador João do Rio apresenta analogicamente uma postura. No salão, ele é o velho e decadente *dandy*. Num ambiente onde a moda nivela trajes e gostos, o *dandy* é o exemplo – modelo – do figurino exclusivo e, portanto, de resistência à lógica do mercado. Contudo, o *dandy* nada mais é do que cópia do figurino parisiense ou londrino – paradoxo da moda. Nesse sentido, não se pode escapar à moda, visto que ela faz da recusa mesma da moda um traço da moda (BAUDRILLARD, 1996, p. 130).

Na rua, no interior da multidão, o figurino narrador transpõe temporariamente a máscara de *flâneur*, o que faz agora lembrar Baudelaire, sobre a máscara dos salões:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos *sports* – a arte de flânar. (RIO, 1910, p. 7)

Pela particularidade da racionalidade do figurino, *dandy* e *flâneur* envolvem-se produzindo, com isso, a quebra da convencionalidade de seus signos. Temos, com efeito, uma troca simbólica de valores entre eles, e uma morte anunciada. Assim, não podemos dizer que um *flâneur*, com a *mobilidade do dândi* (LEVIN, 1996, p. 145), continua sendo

*flâneur*, nem por outro lado, afirmar que o *dandy* continua sendo o mesmo. A inovação literária de João do Rio consiste em transformá-los em absolutamente figurinos. Não se trata mais de o dândi ou o *flâneur* escolher o figurino a ser usado; pelo contrário, é o figurino que os escolhe.

Do *flâneur*, o figurino literário de João do Rio conserva a *empatia pela mercadoria*, do dândi, o discurso reabilitador da *aura*. Para Walter Benjamin, o *flâneur*, com o aprimoramento do sistema capitalista, se converte em *homem-sanduíche*. Mas, o que se mantém entre ambos é o conceito de venalidade:

Basicamente, a empatia pela mercadoria é a empatia pelo próprio valor de troca. O *flâneur* é o virtuoso dessa empatia. Leva a passeio o próprio conceito de venalidade. Assim como o grande magazine é seu derradeiro refúgio, assim sua última encamação é o homem-sanduíche. (BENJAMIN, 1989, p. 227)

Da mesma forma, o figurino mantém esse diálogo entre *flâneur* e *homem-sanduíche*, pois o conceito de venalidade de que fala Benjamin é inerente nos três: no *flâneur*, de maneira velada; no *homem-sanduíche*, de maneira explícita; e no figurino, de maneira simbólica.

Quanto mais as mercadorias são produzidas em série, tanto mais o *dandy* se preocupa em diferenciar-se delas. Seu traje é, portanto, o esforço exagerado de *mediatizar* a relação de troca por meio da apresentação dessas mercadorias como se fossem únicas ou exclusivas:

A tecnologia não é a negação e o aniquilamento da aura, como pensava Benjamin, mas exatamente o melhor meio de construir e constituir a aura em todos os seus elementos. (...) Nunca houve tanta aura quanto no império da tecnologia. A publicidade constrói a aura da mercadoria, santificando o valor de troca. (KOTHE, 1984, p. 61)

O figurino, conservando esse aspecto do dândi, só se presentifica com a atualidade da técnica ou da moda.

Nesse novo mundo, governado pela hipertrofia da racionalidade técnica, a racionalidade moral ou ética é posta de lado. “O dia de Judas Iscariotes” ilustra um pouco isso. Em tempos *atuais*, a presença e os valores de Cristo estão em baixa, e qualquer tentativa de vendê-lo por trinta ou menos dinheiros não resultaria num bom negócio. Mais do que essa quantia, impossível. Tal desvalorização de Cristo decorre de a atual sociedade não mais acreditar nas promessas e valores pregados por Ele no tempo da Ressurreição.

Judas, homem de sucesso e de grandeza – *grandeza para baixo, mas tão colossal nessa inversão de valores* – responde da seguinte maneira ao Cristo maltrapilho na modernidade:

— Mas vender-te agora? É impossível. Não há quem te compre. És um valor sem cotação no instante histórico. Só se compra para ganhar. E comprando-te com vergonha, bondade, honra, pureza e todas as tolices que tu resumes, o sujeito arrisca-se a apanhar um grande azar. Depois ...

— Depois? [Interroga Jesus].

— Depois hoje as coisas mudaram. Os homens não são vendidos. Vendem-se. Vê se te hipotecas. (RIO, 1912, p. 333-334)

O olhar do figurino literário de João do Rio é como o olhar de Medusa: destitui a *aura* do objeto observado, a sua particularidade histórica, aquilo que poderíamos dizer o seu aqui e agora; e em seu lugar, atribui ao objeto observado a sua própria imagem, em vez da solidez da pedra. A *paranóia* do figurino consiste, ao figurinizar os objetos, numa falsa projeção:

Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção toma o mundo ambiente semelhante a ela. Se o exterior se torna para a primeira o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tomando-se o familiar, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracterizar o mais familiar como algo hostil. (ADORNO *et al.*, 1985, p. 174)

A presença do objeto é encoberta pela falsa projeção mimética do observador-figurino, de modo que a imagem reproduzida por essa falsa projeção atualiza não a aura do objeto em si – tida como estranha ou hostil –, mas a aura do seu observador sob o recalque da primeira. Nesse sentido, a nova aura atribuída ao objeto vai dizer sempre o aqui e agora do observador, ou o lá ou distante espaço-temporalmente do objeto.

Com a inflexão do figurino-observador sobre o objeto, temos a artificialização do real e, sobretudo a obnubilação da *mimesis primeira*. O modo de atuação do narrador de Paulo Barreto é, nesse sentido, muito parecido com o modo de percepção do caricaturista. A caricatura cria, inicialmente, uma distância entre o sujeito e o objeto. Sobre o *outro*, o caricaturista projeta sua visão subjetiva e não se identifica com *ele*, senão após um retratamento transfigurador. Assim, o retratado revela, em seguida, um duplo aspecto de penetração psicológica, uma interpenetração pela qual o artista imerge em suas próprias imagens (cf. BELLUZZO, 1992, p.13-14).

A seca do nordeste brasileiro torna-se absolutamente figurino, um espetáculo multiforme de luzes e fogos que só a literatura seria capaz de apreender:

O sertão inteiro retorce-se na fornalha. Despojada de vidas esturrada, a terra arqueia a ossatura hórrida no desespero de combustão. Tudo queima, tudo está calcinado, tudo é fogo. O céu sem nuvens é um côncavo tampo d' aço na candência de labaredas azuis. A atmosfera compacta, feita de milhões de sopros de maçaricos e de hábitos mornos como o suor das labaredas – abafa, aniquila, prostra-se. De tanta luz, o ar estraleja em refrações de mil pedaços de espelhos. (RIO, 1917, p. 138)

Mas, é sobretudo no conto e no romance que a *recusa mimética* de João do Rio encontra um diálogo mais próximo com escritores modernos que, seguindo a tradição literária desde o círculo romântico de Jena – com Novalis e Friedrich Schlegel –, optaram pela negação da reprodução mimética da realidade empírica (cf. KÖHL, 1991, p. 22).

Enfim, o narrador-figurino da literatura de Paulo Barreto – decalque do *dandy* e do *flâneur* europeus – possui uma racionalidade que dialoga face à face com o período de sucessivas mudanças na paisagem urbana das duas primeiras décadas do século XX, no Brasil. Ele tanto pode fazer-se exceção – *radical de ocasião* – para confirmar a imposição de um poder ideológico sobre a maioria como também pode, passiva e conscientemente, reforçar a ideologia dominante. A oscilação entre uma esfera e outra é a principal marca do narrador-figurino de João do Rio.

Criticado, ironizado, detratado e incompreendido, Paulo Barreto ficou por um largo período de tempo, esquecido. Sua culpa maior: era um escritor sobretudo mimético. Ao contrário de outros escritores, João do Rio resolveu dar à sua arte uma racionalidade que mormente não lhe é própria. Deslocou, então, a racionalidade técnica, que se encontrava em ascensão no período, para o campo artístico. “Mimesis sem culpa”, como disse com propriedade Flora Süssekind, pois a hegemonia do pensamento instrumental estava, no momento, superando as iniciativas mais resistentes e arcaicas de expressão em arte.

Nesse sentido, a *mimesis*, na literatura de João do Rio, não assimila a aparência dos objetos imitados, mas reproduz sua estrutura profunda – sua semelhança –, aquilo que, poderíamos dizer, é a particularidade específica de um objeto. Assim, o princípio da comutação entra num contínuo vício, trocando as *essências* e rompendo com tradições literárias seculares. Isso se faz sentir quando o escritor Olavo Bilac, por exemplo, vende produtos comerciais por meio da expressão artística; e quando João do Rio, por meio da expressão mercantilista, faz obra de arte. Ambos eram líderes na venda de livros, o primeiro, na poesia, o segundo, na prosa. A quebra da fronteira entre uma racionalidade e outra parece ter sido a característica mais marcante na produção artística e intelectual das duas primeiras décadas do século XX, no Brasil.

*Negação* da história artística, pois a literatura de Paulo Barreto afirma princípios

fulcrais da modernidade literária: ela esquece e rompe, momentaneamente, com as regras literárias institucionalizadas historicamente; mas, em seguida, a história literária a reconhece, subtraindo-a e tornando-a parte da tradição que novamente se cristaliza.

Há, em João do Rio, além da *mimesis* voltada para a forma/expressão, uma outra modalidade de *mimesis*. Ela é responsável pela imagem/miragem da representação do horizonte técnico-humano de inícios do século XX, no Brasil. Trata-se, em outras palavras, de uma encenação da encenação carioca cuja fidelidade imagética se perde na inflexão pessoal e subjetiva do autor. Condenada por Platão – pelo fato de *distanciar-se* e encobrir o objeto imitado, apresentado-nos, tão somente, a imagem desse objeto –, essa espécie de *mimesis* adquire conotações positivas na literatura de João do Rio.

O *distanciamento da realidade* permite ao artista melhor explorar os meandros de sua imaginação, tornando a *mimesis* platônica num simulacro verbal, na própria *recusa mimética*. Ou seja, a *mimesis* platônica funciona como um *véu* que envolve ou nega uma paisagem desconhecida e inefável da vida cultural e política do Rio de Janeiro que não nos é passada fielmente. Assim, Paulo Barreto critica, em sua literatura, os fundamentos e o alcance da linguagem, percebendo que tudo pode se dar por meio dela, ao mesmo tempo em que, nas coisas, nada se dão.

A *mimesis* platônica possibilita João do Rio a *copiar* e recriar personagens e ambientes em série. Porém, essa recriação apresenta, quase sempre, aspectos comuns e certa insistência em determinados comportamentos e atitudes, facilitando, assim, a percepção de um tipo dominante que perpassa a sua vasta produção literária. Trata-se, pois, da *personagem figurino*.

A *personagem figurino* assimila da moda a livre comutação de signos. Ora travestido de *dandy*, ora de *flâneur*, ora de malandro, ora de repórter, ora de mulher fatal, ora de esnobe, ora de *zé-pereira*, ora de *cocotte* ou de *moço bonito*, a personagem pode assumir várias formas ou facetas de acordo com o momento, com o meio ou com as suas necessidades. Sua preocupação é sempre a mesma: dar na vista.

A racionalidade eminentemente técnica da personagem, somada à vertigem da moda, permite-lhe a despersonalização consciente de si mesma e a falsa projeção mimética de objetos ou ambientes à sua volta. Esse comportamento da personagem figurino pode ser também notado na inflexão do olhar do narrador. Ele *figuriniza* espaços, objetos e personagens. Finalizando, a *figurinização*, um dado novo na literatura do autor, consiste na artificialização do real, o que nos faz voltar a pensar no simulacro da *mimesis* platônica e associá-la à tradição da literatura moderna. Ao recusar a *mimesis*, no sentido exato de cópia, os escritores modernos reabilitaram a *mimesis* platônica enformada, invariavel-

mente, pela *mimesis* aristotélica. Um cruzamento que se deu em João do Rio e que se sucede até hoje nos escritores contemporâneos.

João do Rio recria, em sua obra, um universo ficcional bipartido, cujos pólos ora se atraem, ora se repulsam. Por um lado, o *campo*, a *obscena* ou *resistência*, por outro, a *cidade*, a *cena* ou a *civilização*. Dentro de cada pólo, há, também, a sua negatividade. Essa tensão, o hímus da arte de Paulo Barreto, não se resolve, e seu ofuscamento torna-se cada vez mais insidioso, com o passar do tempo.

Com isso, João do Rio consegue, por meio da *mimesis*, “efeitos de realidade” (cf. BARTHES, 1984, p. 87-97) expressivos. Sua literatura, à luz de Adorno, assemelha-se ao comportamento dominador para produzir ou sugerir algo qualitativamente diferente do mundo da dominação. Em outras palavras, ao querer transformar-se num outro, semelhante ao horizonte técnico-humano de inícios do século XX, a literatura do escritor torna-se dele dessemelhante. Sua arte adere gestualmente à realidade para, ao seu contato, se virar convulsivamente para trás (ADORNO, 1982, p. 316-317). Assim, a literatura de Paulo Barreto se apresenta como cópia periférica da realidade e se transforma numa realidade segunda ao reagir à primeira.

A personagem figurino adquire, nos romances e em algumas esparsas crônicas e contos cultivados pelo autor, maior autonomia e possibilidades de ação. As reflexões e opiniões do autor são mediatizadas pelo narrador e pelas personagens com menos frequência, facilitando, para nós, a visualização com mais nitidez do cenário onde elas atuam.

Nesse cenário, percebemos que as personagens figurinos aperfeiçoam e radicalizam seus traços mais expressivos, chegam a beirar a caricatura, e tornam o texto literário num pretexto para a sua exposição. Absolutamente figurinos, elas agarram e cristalizam tipos, sempre têm razão, criticam-se mutuamente e desejam também atuar no plano que as incentivou: fora da narrativa.

Assim, a recriação de Paulo Barreto anseia reinventar tanto o criador quanto a circunstância em que foi gerada. O objeto estético se volta para o artista e para a *realidade* que a motivou. Porém, a *primazia* desse objeto não só estabelece uma relação de proximidade com o universo exterior, como também implica uma relação de distância. A proximidade permite-nos reconhecer no objeto em questão, e a distância obriga-nos a rever seus/nossos paradigmas. Dessa dialética surge, enfim, a experiência estética que confirma a modernidade da literatura de João do Rio: a sensação de estar entre a recusa e a aceitação, sem resistência, da criação ficcional.

## Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BARTHES, R. *Literatura e Realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- BAUDRILLARD, J. *A Troca Simbólica e a Morte*. Trad.: Maria Stela Gonçalves, Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.
- BELLUZZO, A. M. de M. *Voltolino e as Raízes do Modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas III*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa *et alli*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *Œuvres: mythe et violence*. Traduit de l'allemand et préfacé par Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971.
- COSTA LIMA, L. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- DORFLES, G. *A Moda da Moda*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- KOTHE, F. R. "A leitura alegoria do texto". In: *Letras: Revista do Instituto de Letras*, São Paulo, PUC, vol. 3, n. 1 e 2, dezembro, 1984.
- LEVIN, O. M. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.
- PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- RIO, J. do. *A alma encantadora das Ruas*. Nova edição. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Cinematógrafo*. Porto: Chardron, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Os Dias Passam...* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia Urbana*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.
- \_\_\_\_\_. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.
- RÖHL, R. (org). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- SANTOS, B. de S. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido para publicação em 06 de junho de 2006.

Aceito para publicação em 15 agosto de 2006.