

HUIR DE SÍ: JOÃO DO RIO Y LA MODERNIDAD LITERARIA

Lucía González*

RESUMO: Em suas crônicas, João do Rio mobiliza posicionamentos discursivos que demonstram interesse pelas novidades literárias que a nova experiência urbana suscita. Neste artigo pretendemos analisar a intenção do autor em estabelecer um espaço próprio de enunciação que coloca em tensão a possibilidade de representação da cidade e desestabiliza a dicotomia entre o local e o cosmopolita.

Palavras-chave: João do Rio. cidade. crônicas. modernização.

Paulo Barreto se figura, en muchas de sus crónicas, como un *flâneur* para observar y narrar la ciudad de Río de Janeiro a principios del siglo XX. Es en el texto “A rua”, que sirve de introducción al libro *A alma Encantadora das Ruas* (1908), donde describe la *flânerie* a través de una estrategia que implica un doble movimiento: primero, separa el término de su origen francés y, segundo, crea un neologismo para el portugués: “Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua!” (do RIO, 1909; 25)

Esta expropiación del verbo flanar de la lengua francesa, es acentuada en el mismo texto, cuando Barreto asocia los nombres propios al “verbo universal”:

Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela, como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no Homem das multidões, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. (do RIO, 1997 p. 51)

Cabe señalar que la *flânerie* está asociada a estos nombres tan conocidos (por él y por sus lectores), pero no terminan de adherirse: como Paul Adam, como Poe (que incluso es americano), para que cualquiera pueda ser *flâneur*. y esta actividad (y lo que produce) acaba siendo más importante que cualquier autor. En este sentido, los nombres de los autores aparecen (y no dejarán de aparecer), directa o indirectamente, en los textos del escritor carioca: Paul Adam, Poe, luego Balzac, luego Lorrain, Wilde, entre otros, y aunque parecen estar ahí como una forma de legitimar la escritura misma, a su vez indican un acto de lectura que también está contenido en la propia *flânerie*, como señala David Frisby en *Paisajes urbanos de la modernidad* (2008), sobre la investigación de Walter Benjamin:

La *flânerie* puede asociarse a una forma de mirar, observar (la gente, los tipos sociales, los contextos y las constelaciones sociales); una forma de leer la ciudad y su población (sus imágenes espaciales, su arquitectura, sus configuraciones humanas), y una forma de leer textos escritos (en el caso de Benjamin, tanto de la ciudad como del siglo XIX: textos sobre la ciudad, incluso *textos* que funcionan como laberintos urbanos). En la obra de Benjamin, el *flâneur* y la actividad de la *flânerie* se relacionan no solo con la observación y la lectura, sino también con la producción: la producción de tipos

* Doutora em Letras (UFRJ), Pós-doutoranda (UERJ), bolsista FAPERJ Pós-doutorado. Formada em Letras pela Universidade Nacional de La Plata e Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Desde 2021, realiza um pós-doutorado na UERJ, no Departamento de Teoria Literaria e Literatura Comparada, com financiamento da FAPERJ. E-mail: gonzalezlucialp86714@gmail.com

distintivos de texto. Así, el *flâneur* puede ser más que un mero observador o incluso descifrador: también puede ser un productor, un productor de textos literarios (que incluyen la poesía y los poemas en prosa, como en el caso de Baudelaire). (FRISBY, 2008 p.42)

Observar, leer y producir textos sobre una ciudad gravitan sobre el seudónimo elegido y más utilizado por Paulo Barreto: João do Rio. Como señala Raúl Antelo, el seudónimo protege al artista: “Más allá de la heteronomía, el uso de un seudónimo implica una declinación del yo. El pseudo-yo es un productor de textos, un trabajador discursivo, que no puede confundirse con el sujeto de la obra. Así, el cronista conserva al Artista” (ANTELO, 1989 p. 26)

Pero también, “João do Rio”, en todo caso, es una máscara que remite, al mismo tiempo, a Río de Janeiro –donde tiene lugar la *flânerie*– y a Jean Lorrain (cuyo nombre hace referencia a la ciudad de Lorena), a quien se lee y se repite. Doble inscripción de este *flâneur*, que desestabiliza la idea de lo propio y de lo ajeno.

En el contexto latinoamericano del período de entresiglos, Julio Ramos es quien asocia la figura del *flâneur* a la del cronista, ubicándolo en el contexto de la prensa periódica y otorgándole una función discursiva a su producción textual sobre la ciudad moderna. Y, de esta forma, llega a anticipar la propuesta de Frisby pensando en el *flâneur* como productor textual del espacio urbano:

El cronista busca, sistemáticamente, rearticular los fragmentos, narrando los acontecimientos, buscando reconstruir la originalidad que la ciudad destruía. Por su parte, en la crónica, –no solo en las de Martí– ese deseo de orden integrador de la fragmentación moderna es semantizada en aquello que podríamos llamar de retórica del paseo. O sea, la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad es representada, frecuentemente, en función de un sujeto que, al caminar por la ciudad, traza el itinerario –un discurso– en el discurrir del paseo. En el paseo, el sujeto ordena el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, suturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. Por esa razón podemos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de la narratividad de la crónica. (RAMOS, 1989 p. 146)

En el caso de las crónicas de João do Rio, estas configuran un imaginario que, muchas veces, problematiza y enfatiza otros discursos sobre la modernización de la ciudad que se encontraban en las mismas publicaciones, a veces incluso el mismo número. João do Rio, en su retórica del paseo por el viejo mercado, los morros, los fumaderos de opio, por ejemplo, establece en sus crónicas una sintaxis del inframundo de la Belle Époque de tal manera que logra ejercer un contrapeso al discurso hegemónico, como señala Raúl Antelo (ANTELO, 1989).

Ya Antônio Cândido observa este distanciamiento por parte de João do Rio de los discursos que sostenían ideológicamente el proceso modernizador, en su texto “Radicais de ocasião”. En contraposición a la propuesta de Antelo, el autor de *A formação da literatura brasileira* señala un carácter de denuncia por parte de João do Rio y, en consecuencia, una puesta en el centro de la escena narrativa de aquello que puede considerarse como “lo local”, de un estado de presente de Río de Janeiro. Esto queda claro cuando Antônio Cândido utiliza este aspecto para realizar una división de la obra del autor carioca:

Hoje, com a curiosidade pelo art-nouveau, ele (João do Rio) está começando a interessar de novo, e já apareceu uma seleção de seus escritos, feita por um admirador fiel, Luis Martins. Essa volta é justa, porque no escritor superficial e brilhante ocorriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo, a seus momentos, denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo (...). Esse João

do Rio clarividente é o da primeira fase, sem dúvida a melhor. O d' *As religiões no Rio*, d' *Alma encantadora das ruas*, de *Cinematógrafo*. Depois, ele enveredou por uma lusofilia bastante suspeita e um patriotismo publicitário, retórico, bem pensante, no mesmo tempo que afiava como contrapeso o esnobismo decadente e franco cinismo. (CÂNDIDO, 1980, p.197)

Esta perspectiva se diferencia de la de Antelo porque para este último, esa contrahegemonía no estaría separada de lo que él llama como una “rasura de lo local”, al prestar atención justamente a los gestos a partir de los cuales João do Rio se vincula con la literatura extranjera. Mientras que para Cândido ese movimiento situaría al autor “del lado de acá”. La operación crítica de Cândido produce una división de la obra del cronista en la que se valorizan aquellos libros en donde el escritor expone y denuncia la realidad brasileña. Si bien el crítico es asertivo y lúcido en remarcar un aspecto del autor carioca que permite revalorizar su literatura, no deja de llamar la atención que somete a João do Rio a una lectura crítica que se moviliza a partir de una consideración dicotómica entre lo local y lo cosmopolita. Si bien Cândido sabe perfectamente que la *flânerie* tiene uno de sus puntos de apoyo en la literatura europea, lo que se destacaría en libros como *A alma encantadora das ruas*, *Cinematógrafo* y *As religiões no Rio* sería la perspectiva social sobre el presente urbano y, por consecuencia, la capacidad de representación (y de denuncia) de la misma. La cuenta daría a menos en aquellas otras obras en donde João do Rio se corre más explícitamente de Brasil y de su estado de presente, como en aquellas antologías de crónicas dedicadas a Portugal o aquellas en donde el cronista celebra la modernización, como en *Vida Vertiginosa* (1911).

Ahora bien, si escribir la ciudad como un *flâneur*, tal como ocurre en aquellos libros que Cândido revaloriza, es un gesto que se copia de escritores que conforman una biblioteca no brasileña, João do Rio expone aquí dos cuestiones importantes. En primer lugar, inscribe una mirada que se desdobra al mismo tiempo entre el afuera y lo local, borrando las fronteras entre sí, haciéndolas difusas y, en segundo lugar, evidencia que la *flânerie* es, más que nada una estrategia narrativa justamente para adecuarse a los ritmos de la modernidad literaria.

João do Rio, en ese sentido, despliega perspectivas discursivas que escapan a los parámetros de representación y tensan la posibilidad de narrar la ciudad moderna. Por obra de la escritura, acaba evidenciando el carácter de montaje y desmontaje de la *flânerie*. En *Vida vertiginosa*, el *flâneur* sube a un automóvil interrumpiendo la caminata y suspendiendo la retórica del paseo pone en escena el corrimiento que implica acoplarse a uno de los dispositivos técnicos que modifican sustancialmente la percepción sobre el tiempo y el espacio. Con los ojos llenos de polvo que el automóvil levanta, el cronista sienta las bases de un nuevo modo de enunciación que, en el transcurrir de su obra, siempre está intentado acompañar el engranaje de las novedades literarias. En ese sentido, subirse al automóvil para observar y escribir, resulta una de las estrategias mediante las cuales João do Rio busca delimitar y diseñar su propio lugar dentro de la literatura brasileña, estableciendo un diálogo con una nueva imagen de Brasil para el mundo.

Escribir con los ojos llenos de polvo

En *Vida vertiginosa*, de 1911, publicado solo dos años después de *Cinematógrafo* y tres después de *A alma encantadora das ruas*, el tránsito por la ciudad se da de un modo distinto al paseo propio de la *flânerie*. Pero antes de adentrarnos en las particularidades de este recorrido, es necesario trazar algunas características principales de su composición.

El libro fue publicado por la editorial Garnier y corresponde a una antología de veinticinco de los más de seiscientos cincuenta textos que João do Rio produjo. Los textos que lo conforman no resultaron originalmente de una columna, como sucedió con otras antologías del mismo autor, sino que constituyen un mismo conjunto por primera vez en 1911 y dejan de

ser fragmentos aislados los unos de los otros, para conformar un libro, que parece incorporar toda la coyuntura de una época¹. Sobre esa operación de selección, Renato Cordeiro Gomez señala:

A prática escrital de João do Rio, ao recolher dos periódicos o material que estrutura o livro, revela que essa outra materialidade articula outra dimensão temporal e estabelece um novo regime discursivo, não mais considerando apenas cada crônica, esse gênero volátil, em sua autonomia (descartável como no jornal), mas materializado nas sequências narrativas, que com os fragmentos compõem um novo todo, enfeixado num novo objeto, na tentativa de superar o efêmero e de buscar outra duração, que salve do tempo a escrita, aquela mesma que se submete à tirania dos dias. (CORDEIRO GOMES, 2005, p.35)

Los textos escogidos para componer el libro ganan autonomía en relación al momento histórico en el que fueron escritos originalmente y en relación a otras notas del periódico, propiciando otros sentidos al ser agrupados, para pintar los diferentes matices de aquello que el cronista llama y define como “vida vertiginosa”.

En la crónica “A era do automovel”, que da inicio al libro, el cronista comenta los efectos del automóvil en la vida cotidiana que, a partir de su entrada en la ciudad, produce modificaciones en varios aspectos. Tales transformaciones resaltadas configurarán una ciudad cosmopolita, que deja atrás su pasado imperial y que, mediante un profundo proceso de internacionalización, intentará formar parte de las naciones modernas. Este proceso es presentado en ese primer texto no solo a partir de una reflexión sobre el automóvil, sino también a partir de una nueva perspectiva visual que el cronista adquiere con la utilización de este medio de transporte. En ese sentido, la relación entre cuerpo y escritura es lo que permite la posibilidad de re negociar las fronteras de la ciudad de Río de Janeiro, imaginando un pasado y estableciendo un futuro posible, realizando por momentos un movimiento desestabilizador de la dicotomía entre lo local y lo cosmopolita.

El primer automóvil llega a Brasil en 1891, pero fue solo unos años después, en 1898, que agentes importadores comienzan a comercializar en estas tierras. João do Rio, en “A era do automovel” se refiere a esas primeras experiencias:

Um, o primeiro, de Patrocínio, quando chegou, foi motivo de escandalosa atenção. Gente de guarda-chuva de baixo do braço, parava estarecida como se tivesse visto um bicho de Marte ou um aparelho de morte imediata. Oito dias depois, o jornalista e alguns amigos, acreditando voar com três quilômetros por hora, rebentavam a máquina de encontro às árvores da rua da Passagem. (do RIO, 2011, p. 1)ⁱⁱ

Sin embargo, este texto colocará como enclave de la experiencia urbana ya no la llegada del automóvil a la capital sino su inscripción definitiva, que impulsó una serie de transformaciones necesarias para su circulación:

Para que a era se afirmasse fora precisa a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tan-tan de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis (do RIO, 1911, p.4)

Es a partir del automóvil que se problematiza la modernización de la ciudad: en esta crónica, que funciona como introducción, el autor establece las bases de aquello que para él implica una “nueva era”, al mismo tiempo que sirve como hilo conductor de los otros textos

que conforman el libro: un abanico de nuevas costumbres y sujetosⁱⁱⁱ. De ese modo, las características que le son adjudicadas al carro en “A era do automóvil” predisponen y ayudan a configurar el tono del resto de las escenas que componen el libro: el vértigo viene del auto. En *Vida vertiginosa*, entonces, el autor explora en los modos en los que la experiencia es (re)organizada y (re)estructurada, pensando al automóvil como el generador principal de estímulos constantes, que no solo causan un cambio en la percepción, sino también un impacto al generar “tensiones viscerales” y “sobrecarga de ansiedad”. Singer, en “Modernidade, hiper estímulo e o início do sensacionalismo popular” (2001), resalta que:

a metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (...) A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos (SINGER, 2001, p.96)

Así, el estímulo constante y la corriente agitada en la que los hombres están inmersos, producen individuos en alerta, activos, listos para buscar nuevas satisfacciones. Según el propio João do Rio, ese medio de transporte modifica la experiencia del sujeto en la ciudad, invirtiendo las “formas lentas” y configurando un nuevo tipo de individuo^{iv}.

En la búsqueda por intentar indagar literariamente en ese nuevo tipo de sujeto aparecerán modelos literarios a los cuales João do Rio escogerá aproximarse o distanciarse:

Mirbeau escreveu: “O gosto que tenho pelo “auto” irmão, menos gentil e mais sábio do barco, pelo patim, pelo balanço pelos balões, pela febre também algumas vezes, por tudo que me leva e me arrastra, de pressa, para além, mais longe, mais alto, além da minha pessoa, todos esses apetites são correlatos, tem a origem comum no instinto, refreado pela civilização, que nos leva a participar dos ritmos, de toda a vida, da vida livre, ardente e vaga, vaga ai! Como os nossos desejos e nossos destinos...”. Não, eu não penso assim. O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra sua na vertigem geral. O automóvel é um instrumento de precisão fenomenal, o grande reformador das formas lentas. (do RIO, 1911, p.6)

En este caso, el cronista se distancia del decadentista Mirbeau, estableciendo una perspectiva diferente y se posiciona como un escritor que corre detrás del engranaje que la misma modernización va pautando a partir de las transformaciones que genera y la constituyen. En esse sentido, el escritor suspenderá^v la *flânerie* como narrativa organizadora de la ciudad para subirse al automóvil: al final, ¿cómo ser un *flâneur* en/desde el auto? Así, el cronista toma este modo de transportarse por la ciudad como un dispositivo de escritura:

Um artigo de duzentas linhas escreve-se em vinte quase estenografados. Assim como encurta tempo e distâncias no espaço, o Automóvel encurta tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras inúteis e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível. (do RIO, 1911; 6)

Flora Süssekind, en *Cinematógrafo das letras* (1987), apunta que lo que define la producción literaria brasileña de principios del siglo XX es la relación que esta establece con las innovaciones técnicas. Sobre la obra de João do Rio señala:

Desejo mimético, ligação via analogia mais do que propriamente via linguagem literária, é como se o cronista assistisse, com certo deslumbramento, à constituição de um novo horizonte técnico e tentasse *imaginar* relações possíveis com ele. E, da mesma maneira que sonha, numa crônica de 1910, com um futuro “jornal *Eletro*

Rápido”, proyecta esa imagen de un cinematógrafo de letras como sinónimo de una literatura que operase *como* los modernos aparatos de producción e reproducción de imágenes técnicas. Frente a los nuevos maquinismos, la reacción, en primer lugar, es, pues, de imitación. No parece posible aún a João do Rio reelaborar críticamente este flujo técnico. Es posible solamente una especie de flirt rápido con él (SÜSSEKIND, 1987, p.47).

Si bien las innovaciones en la literatura, a partir del contacto con las novedades técnicas, como apunta la autora, serán más notables algunos años después con el advenimiento de las vanguardias, el automóvil en esta introducción a *Vida vertiginosa* surge como el impulsor de todas las transformaciones de la ciudad, pero, al mismo tiempo es lo que lo distancia de la retórica del paseo. La experiencia en la ciudad es vertiginosa, es otra, lo que se ve y lo que se dice también se ve modificado. João do Rio no solo flirtea, sino que muestra una conciencia de ruptura y una nueva relación entre experiencia y escritura. En ese texto en específico, los cambios propiciados por el automóvil le permiten una nueva valoración sobre los nuevos tiempos que corren:

Oh! O automóvel é o criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e, ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que ideia fazemos de século passado? Uma ideia correlata à velocidade do cavalo e do carro. A corrida de um cavalo, quando não se aposta nele e o dito cavalo não corre numa raia, é simplesmente lamentável. Que ideia fazemos de ontem? Ideia de bonde elétrico, que deixamos longe em dois segundos. O automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. (do RIO, 1911, p.10)

Ese vértigo que impulsa hacia el futuro e incita (casi como una obligación) olvidar el pasado sitúa también al sujeto como mediador de esa nueva realidad. El autor, afectado por el automóvil también afectará, desde su nueva perspectiva visual, la configuración de una imagen sobre Brasil:

A noção do mundo é inteiramente outra. Vê-se tudo fantasticamente em grande. Graças ao automóvel a paisagem morreu –a paisagem, as árvores, as cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, *de óculos enfumacados por causa da poeira*. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. Assim, o automóvel acabou com aquela modesta felicidade nossa de bater palmas aos trechos de floresta e mostrar ao estrangeiro a natureza. Não temos mais a natureza^{vi}, o Corcovado, o Pão de Açúcar, as grandes árvores, porque não as vemos. A natureza recolhe-se humilhada. Em compensação temos palácios, altos palácios nascidos do fumo de gasolina dos primeiros automóveis e a febre do grande devora-nos. (do RIO, 1911, p.8)

Los ojos toman protagonismo, obturando la mirada totalizadora del *flâneur* que, como señala Walter Benjamin, permanece oculto en su observación y mantiene una distancia que lo resguarda. Y eso, en parte es lo que permite, junto con el acto de deambular, sus reflexiones. En cambio, ahora, João do Rio registra cómo a nivel corporal el automóvil interviene en el propio individuo.

El auto modifica la ciudad con su ingreso, de un modo abrupto y vertiginoso y el cronista se posiciona a él mismo como partícipe de estos cambios: al no ver más la naturaleza es él mismo quien no la posee para mostrarla al extranjero.

En el libro se configura, de ese modo, un imaginario cosmopolita que debe ser atendido: la naturaleza borroneada por los avances tecnológicos deja espacio para mostrar y escribir una ciudad semejante a las grandes ciudades modernas del mundo. Cambia, entonces, la perspectiva de observación y se hará ingresar al extranjero como un interlocutor simbólico al cual de cierta manera hay que rendirle cuentas y, también como una figura del deseo. Por ejemplo, en “O

momento e o povo”, segundo texto de *Vida vertiginosa*, es un francés quien expone sus opiniones respecto del presente de la sociedad brasileña. La voz de este extranjero adquiere un lugar de autoridad ya que pertenece a una cultura que ya experimentó el proceso modernizador por el cual está atravesando Brasil a comienzos del siglo XX:

É a pátria jovem. Compreendo o calor. Não é de sol. É da multidão aquecida pelo torvelinho da vida intensa que vai produzir um grande país. Ainda neste momento leio que um navio acabado de construir é o maior do mundo. Pretensão? Não! Eles talvez não saibam que não é. Juventude! Juventude apenas, a glória da mocidade!
E o estrangeiro, a sorrir, concluiu:
-O grande momento em que se forma um povo! (do RIO, 1911, p.31-32)

Este extranjero, que advierte el carácter en formación de la sociedad brasileña, podría prefigurarse como un “otro moderno privilegiado”, como lo entiende Mariano Siskind en *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina (2016)*:

El otro extranjero, que no es pura extrañeza sino el significado de mi propio deseo cosmopolita, no es para Martí y los modernistas un Otro dialéctico hegeliano que debe ser conquistado y colonizado para alcanzar una forma de conocimiento y subjetividad que trascienda lo individual. Tampoco en un Otro lacaniano que determina la inscripción del sujeto en el orden simbólico/social. Es más bien un Otro cuya extranjería representa algo que está más allá de la identidad particularista, en un momento en el que esa identidad exhibe las marcas de su aislamiento y exclusión del orden de la modernidad. Es decir, es un Otro que representa un opuesto a la falta del presente y, en consecuencia, representa la anhelada plenitud modernista de la cultura latinoamericana: el Otro –el extranjero- como la potencialidad y futuridad del yo modernista latinoamericano, ya realizado en otro moderno privilegiado (europeo o, en algunos casos y con algunas connotaciones, estadounidense). (SISKIND, 2016, p.176).

El Otro devuelve, como una imagen especular, una identidad en proceso. En ese sentido, João do Rio busca escribir la ciudad moderna, no con un afán de representación, sino quizás como un imperativo que, para él, se imponía como modo de organización de su propia escritura. La misión no sería buscar Brasil sino buscarse (en la falta, en la repetición, en el deseo) como escritor brasileño.

Coda: fugir de si y asumirse como un espectador incompleto

Esta búsqueda por un lugar propio de enunciación toma por momentos un tono programático a partir del cual el autor no solo reflexiona sobre su propio posicionamiento, sino sobre el futuro de la literatura brasileña.

Eso es lo que sucede, en especial, en su discurso de pose en la Academia Brasileira de Letras, pronunciado el día siete de mayo de 1910, un año antes de la publicación de *Vida vertiginosa*:

Neste momento o país entra na grande corrente humana, com a força e a ingenuidade de uma gigante criança, que muito tempo passou sem nada fazer, além de castelos no ar e *versos à sombra das palmeiras*, é a transformação nos hábitos, nos costumes, nas ideias, um súbito grito de triunfo, *a grande força do progresso que é a força de fugir de si mesmo*. Da vida desapareceram os boêmios líricos. Na arte extinguiu-se o sentimentalismo. A aspiração dos artistas novos seria a de fixar através da própria personalidade o grande momento de transformação social da sua pátria a maravilhada vida contemporânea; a de refletir a vertiginosa ânsia de progresso, este aspecto incompleto, pouco constituído, agregado heteróclito de apetites bárbaros e delicadezas civilizadas da raça, agora; a de agravar o instante em que os velhos sonhos afundam,

com todas as valetudinárias superstições de outrora, inclusive a da moral, na eclosão de uma vida frenética e admirável. Não quisestes em tal hora, senhores meus, chamar para vossa companhia e para a cadeira de Laurindo Rabelo alguém que, como Laurindo e Guimarães, visse na vida o prisma azul, por onde não se vê a vida. *Preferistes o espectador incompleto dessa sociedade que se constitui.* (do RIO, 1910, s/p, subrayado mío)

El modo en el que se da su ingreso en la Academia, muestra el lugar incómodo que ocupaba el escritor carioca dentro del ámbito literario nacional. Como destaca Magalhaes Junior en *A vida vertiginosa de João do Rio*, el autor tuvo que esperar varios años, con algunos intentos frustrados, para poder ser considerado como candidato. Incluso cuando su nombre comienza a resonar con fuerza para ocupar ese lugar en la Academia, su entrada es cuestionada, ante el posible ingreso de João Pereira Barreto, amigo de Coelho Neto, figura de grande peso en aquella institución literaria. De hecho, los perfiles de ambos postulantes muestran intereses literarios divergentes. No contamos con demasiada información sobre su competidor, pero según Magalhaes Júnior, podemos resaltar que Pereira Barreto era militar y no contaba con una trayectoria literaria considerable. Con un perfil más austero que el del propio João do Rio, podríamos inferir que resultaba más próximo a la representación de escritor que buscaba la Academia. De hecho, los comentarios de Coelho Neto sobre Paulo Barreto muestran que el cronista carioca era visto como un escritor que desentonaba en su visión sobre la producción literaria de la época. Esto es afirmado por Magalhaes Júnior:

[Coelho Neto] afirmava que ‘Paulo Barreto desorienta-nos pela sua indisciplina literária’ e que ‘tal homem é um excêntrico’, cujo estilo ‘de longe encanta’, mas ‘de perto a mancha aparece’. Afirmava que ‘a pressa fá-lo transigir com a Arte e que Paulo tem ‘metáforas que confundem, vocábulos que atarantam, construções que desatinam’. É um jornalista apressado, mas que poderá estar aparelhado para uma grande obra ‘com a leitura dos mestres, com o conhecimento amplo da natureza e das almas e o tesouro de um vocabulário que, dia a dia, avulta em abundância e extrema-se em vernaculidade que, perdendo todas as impurezas que o maculam de jaças, há de fulgurar diamantino, encarnado em páginas de arte perfeitas, opulentas de vida, e flagrante de verdade’. (MAGALHÃES, 1978, p.129)

Los dichos de Coelho Neto exponen de manera incisiva una concepción muy precisa de lo que el autor entiende por buena literatura, a partir de las críticas de las cuales es objeto João do Rio. Coelho Neto, como escritor representante de una institución literaria tan tradicional, critica al cronista con un impulso correctivo: se posiciona como un lector agudo que no se deja engañar por el “encanto” que generan los textos de João do Rio. Quien representa a la Academia establece diferentes niveles de lectura y se diferencia, de ese modo, del público lector del diario (aquel para quien escribe, de hecho, João do Rio). La lectura de Coelho Neto revela, en su acto de interpretación, las “constuções que desatinam” en la máscara del encanto. Así, João do Rio es presentado casi como un “diamante en bruto” que necesita ser, todavía, formado a partir de la lectura de los grandes escritores.

Esa intención de irrupción, apuntada por Coelho Neto, es expresada por el propio João do Rio en su discurso de pose, cuando, una vez formulado un extenso elogio a su antecesor, define en un tono claramente programático cuál debe ser el camino que debe adoptar la literatura nacional que ahora debe huir de sí misma, acompañando las fuerzas del progreso.

El escritor carioca realiza un corte significativo con la expresión artística del pasado que, para él es representada en la figura de su antecesor, Laurindo Rabelo. Para el cronista, ese pasado literario responde a un momento anterior del país, caracterizado en lo artístico, por un sentimentalismo y “versos à sombra das palmeiras”. Esa última imagen construye una figura de poeta -sentimental y bohemio, según afirma la argumentación del discurso- que responde al letargo que João do Rio le adjudica a Brasil antes de la República. Al mismo tiempo, podemos

pensar que en esa literatura producida “à sombra das palmeiras” no solo circunda un cierto imaginario de escritor, como también, un cierto imaginario sobre Brasil en donde la naturaleza cobra un lugar primordial. Las características del momento histórico se entrelazan con la configuración de autor que desenvuelve João do Rio. De hecho, el cronista señala que Brasil está ingresando en la “corrente colossal humana”, esto es, comienza a formar parte del mundo moderno y modernizado.

Podemos pensar que, en el discurso de toma de pose en la Academia Brasileira de Letras, João do Rio reclama para la literatura brasileña (y fundamentalmente para sí mismo) una escritura que no esté determinada por el espacio geográfico y que, por el contrario, forme parte del “territorio imaginario e indiferenciado de una literatura cosmopolita” (SISKIND, 2016, p.18).

Así, João do Rio construye un marco interpretativo para el universo de su propia escritura, cortando los lazos con el pasado e inscribiéndose en un grupo de “artistas nuevos” y, de esa forma, se afirma en un espacio de legitimación en la “alta” literatura. Su discurso tiene una incidencia doble: del brasileño que puede inscribirse en la literatura mundial y el del escritor-periodista que accede a la Academia desde las redacciones del periódico. Ese “espectador incompleto”, entonces, no busca suturar su incompletud, asumiendo el lugar de la falta, por el contrario, es a partir de allí que desplegará y buscará su lugar de afirmación y proyectará su deseo de escritura. El placer y el goce de su texto surgen observando a partir de los restos, del polvo, en la inestabilidad del *flâneur*. En ese estar incompleto, que para Coelho Neto pone en evidencia y deja ver “a mancha de perto”, se encuentra el espacio a partir del cual João do Rio hace funcionar la máquina de (su) literatura.

RUNNING AWAY FROM ONESELF: JOÃO DO RIO AND LITERARY MODERNITY

ABSTRACT: In his chronicles, João do Rio mobilizes discursive positions that show an interest in the literary novelties that the new urban experience arouses. In this paper we intend to analyze the author's intention to establish his own space of enunciation that stresses the possibility of representing the city and destabilizes the dichotomy between the local and the cosmopolitan.

Keywords: João do Rio. chronicles. modernity

REFERENCIAS

ANTELO, Raúl. *João do Rio o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Timbre Taurus, 1989.

CANDIDO, Antonio. “Radicais de ocasião” en *Teresina Etc*. Editorial Paz e Terra, 1980.

CORDEIRO GOMES, Renato. *João do Rio. Velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

Do RIO, João. *Cinematógrafo. Crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1909.

_____. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 1908.

_____. *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911.

_____. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

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

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. IN: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

SISKIND, Mariano. *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

SÜSSEKIND Flora. *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Data de submissão: 19/08/2023

Data de aceite: 24/11/2023

ⁱ Muchas de las obras del escritor fueron compuestas a partir de un trabajo propio de edición de los textos que originalmente se publicaron en la prensa periódica. Como los casos más significativos podemos mencionar *A alma encantadora das ruas*, *Cinematógrafo* y *Portugal d’agora*. En todos ellos, el autor selecciona textos de diferentes columnas y realiza una introducción en la que se enuncia el posicionamiento discursivo que se desarrollará en los textos que componen el conjunto.

ⁱⁱ El cronista hace referencia al accidente que tuvieron Patrocínio y el escritor Olavo Bilac en Botafogo. El automóvil iba, de hecho, a cuatro kilómetros por hora.

ⁱⁱⁱ Como parte del repertorio de nuevas costumbres y actitudes surgen: la necesidad imperiosa de viajar, el “té de las cinco de la tarde”, una marcada diferencia entre jóvenes y adultos. Es interesante remarcar que detrás de estas nuevas actitudes de los sujetos la mirada del cronista se muestra por momentos descreída y desconfiada -que, en definitiva no deja de ser un rasgo propio de un autor moderno-, poniendo en evidencia el carácter de pose de algunos individuos, como en el caso de la crónica “O amigo dos estrangeiros”, en donde expone a quien siempre está en el puerto, deseoso de entablar conversación con aquellos que llegan de los barcos, pero que nunca consigue viajar. En ese sentido, al mismo tiempo que el libro celebra la modernización de la ciudad también mostrará sus puntos de retracción.

^{iv} Este tipo de reflexión sobre los vínculos entre el sujeto y los nuevos avances técnicos ya había sido postulado por el cronista en la introducción a su libro *Cinematógrafo*. En este caso, el nuevo modo de mirar impuesto por la industria cinematográfica se vería reflejado, también, en un nuevo modo de leer en el que prevalecería la velocidad y el olvido instantáneo del contenido de las páginas, que se pasan rápido una tras otra, como las escenas fílmicas.

^v De hecho, João do Rio suspende pero no anula por completo la posibilidad de flunar por la ciudad. En “Os livres acampamentos da miséria”, una de las crónicas más emblemáticas del libro (y más revisitadas por la crítica), el autor sube al morro de Santo Antonio y observa desde allí las dos temporalidades que atraviesan la ciudad representadas por Canudos y París. Para el cronista solo es posible llegar hasta allí caminando, ya que la estrechez de las calles hace imposible la circulación del automóvil

^{vi} En el original se encuentra en español.