



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 10, número 2, maio-ago. 2021

O AUTOR IMPLICADO EM TRÊS CONTOS DE JOÃO DO RIO



THE IMPLIED AUTHOR IN THREE SHORT STORIES BY JOÃO DO RIO

Sabrina Ferraz FRACCARI
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 19/02/2021 • APROVADO EM 21/04/2021
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i2.3224>

Resumo

João do Rio (1881-1921) foi constantemente apontado como superficial por parte da crítica literária, a exemplo de Miguel-Pereira (1973), que o acusou de, em seus contos e romances, privilegiar a modernidade e a elite da *Belle Époque* tropical, desconsiderando a população marginalizada. Por isso, uma das hipóteses deste estudo consiste no fato de que estas críticas aproximaram demasiadamente o escritor dândi às suas obras, tendo como critério para expor seus juízos de valor, a figura requintada que conservou João do Rio. Assim sendo, o principal objetivo deste estudo consiste em caracterizar o autor implicado nos contos “Última noite”, “D. Joaquina” e “Sonho”, de João do Rio, em contraste com as opiniões da crítica literária, sobretudo de Miguel-Pereira (1973) e Antonio Candido (1980; 2006). Para isso, recorreremos às considerações de Compagnon (1999), Booth (1980), Reis (2013), Bakhtin (1981) e Kindt e Müller (2006) sobre o autor nos estudos literários. A percepção de artificialidade se revela equivocada quando analisamos os contos escolhidos, uma vez que

todos tematizam a situação de miséria a que estavam expostas personagens marginalizadas em função das modificações impostas pela modernidade à cidade do Rio de Janeiro.



Abstract

João do Rio (1881-1921) was constantly pointed out as superficial by the literary critic, like Miguel-Pereira (1973), who accused him of, in his short stories and novels, privileging modernity and the elite of the tropical *Belle Époque*, disregarding the marginalized population. For this reason, one of the hypotheses of this study consists in the fact that these criticisms brought the dandy writer too close to his works, having as a criterion to expose his value judgments, the refined figure that conserved João do Rio. Hence the main objective of this study is to characterize the implied author in the short stories “Última noite”, “D. Joaquina” and “Sonho”, by João do Rio, in contrast to the opinions of literary criticism, especially from Miguel-Pereira (1973) e Antonio Candido (1980; 2006). We also resort to the considerations of Compagnon (1999), Booth (1980), Reis (2013), Bakhtin (1981) and Kindt and Müller (2006) about the author in literary studies. The perception of artificiality turns out to be wrong when we analyze the chosen short stories, since they all address the situation of misery to which marginalized characters were exposed due to the changes imposed by modernity on the city of Rio de Janeiro.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Conto brasileiro. Crítica literária. *Belle Époque* tropical. Dentro da Noite. A Mulher e os Espelhos. Rosário da Ilusão.

Keywords: Brazilian short story. Literary criticism. *Belle Époque* tropical. Dentro da Noite. A Mulher e os Espelhos. Rosário da Ilusão.

Texto integral¹

Considerações iniciais

Paulo Barreto (1881-1921), ou João do Rio, pseudônimo literário pelo qual ficou famoso, foi um escritor carioca cuja maior parte da produção deu-se nas duas primeiras décadas do século XX. Reconhecido sobretudo pela vasta produção de crônicas, cujos livros *As religiões no Rio* (1904) e *A alma encantadora das ruas* (1908) tornaram-se best-sellers na época de lançamento, João do Rio também escreveu romances, contos e peças teatrais, alcançando alto número de vendas com *Dentro da noite*, livro de contos publicado originalmente em 1910.

Figura conhecida na chamada *Belle Époque* tropical, rendendo assunto para as rodas de conversa nos famosos cafés cariocas, João do Rio foi sendo progressivamente apagado da historiografia literária após 1921, ano de seu falecimento. A crítica não mais se referia ao autor e sua obra; foram feitas apenas duas reedições de seus livros – *A alma encantadora das ruas* e *As religiões no Rio*, ambas na década de 1950 –, estando o escritor excluído tanto dos compêndios literários, quanto dos escolares. Por cerca de cinquenta anos, pouco se leu e escreveu sobre ele.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A partir do final da década de 1970, no entanto, começam a aparecer textos críticos e estudos acadêmicos que resgataram o nome de João do Rio. Porém, parte das críticas que revisitam a obra do escritor se preocupa mais em afirmar seu caráter de superficialidade e frivolidade, tecendo comparações com os escritos de Lima Barreto, por exemplo, desafeto declarado do dândi carioca. Críticos relevantes, como Antonio Candido (1980), acusam-no de ser apenas uma cópia de escritores europeus, tais como Oscar Wilde e Jean Lorrain, mas, sobretudo, acusam-no de fechar os olhos aos marginalizados da cidade que levava no nome, em prol de retratar apenas o artificialismo das elites de então.

Tais acusações não se afastam substancialmente daquelas que o escritor sofreu ainda em vida, e parecem priorizar um viés biográfico de abordagem ao texto literário, aproximando demasiadamente o sujeito Paulo Barreto do conteúdo de seus escritos, como se um servisse de validação aos outros. Diante disso, o principal objetivo deste estudo consiste em caracterizar o autor implicado nos contos “Última noite”, “D. Joaquina” e “Sonho”, em contraste com as opiniões da crítica literária acerca da produção ficcional do escritor. Para isso, traçaremos algumas considerações sobre a noção de autor na tradição literária, especialmente a partir de Compagnon (1999) e Booth (1980), responsável por delinear o conceito de autor implicado, fundamental para este trabalho.

“Última noite” foi publicado em *Dentro da noite*, obra ficcional de João do Rio a alcançar maior sucesso tanto em termos comerciais, quanto pela apreciação da crítica. A narrativa acompanha o jovem Armando, imigrante português que, desempregado, vaga pelas ruas do Rio de Janeiro até encontrar seu triste fim ao morrer esmagado pelas rodas de um trem. “D. Joaquina” compõe o livro *A mulher e os espelhos*, publicado em 1919, e narra as incursões do jovem dândi Augusto Guimarães pelos subúrbios da cidade do Rio a fim de descobrir quem era a velha prostituta que viu, certa noite, na rua dos Telégrafos. Por fim, será também analisado o conto “Sonho”, que integra o livro *Rosário da Ilusão*, último publicado em vida por João do Rio, datado de 1921. Neste conto, o leitor acompanha o encontro de um morador em situação de rua com um distinto cavalheiro, e o diálogo que ambos travam a respeito da vida na metrópole moderna, e todas as contradições sociais que ela oferece.

As personagens centrais de cada um dos contos escolhidos representam grupos diretamente afetados pela remodelação da cidade do Rio de Janeiro, ocorrida no início do século XX: imigrantes, prostitutas e moradores em situação de rua. Se o sonho da modernização acompanhou a parcela mais rica da população, que acreditava ser possível transformar o Rio em uma Paris tropical, ele não contemplou a todos os envolvidos nesse processo. Embora a situação fosse economicamente favorável, as indústrias recém instaladas na capital da República não absorviam toda a mão de obra disponível, o que gerou um montante de desempregados, abandonados à própria sorte, tendo de arranjar diferentes meios para ter o que comer ao final do dia.

A fim de perceber os autores implicados em cada um dos contos de João do Rio escolhidos como objeto de análise nos utilizaremos do método das passagens paralelas, definido por Compagnon (1999). Tal método permite que sejam tecidas comparações entre diferentes obras do mesmo autor, “porque ler, e sobretudo reler, é comparar” (COMPAGNON, 1999, p. 69). A opção por esse método também sinaliza

que existe, pelo menos, um apelo implícito à intenção do autor, bem como considera a hipótese de que há certa coerência entre os textos de um autor ao longo do tempo.

Tal hipótese é fundamental para este estudo pois, embora João do Rio tenha falecido cedo e, portanto, não seja possível comparar suas obras considerando um longo período de tempo, pode-se apontar que o tema destacado em cada conto escolhido para análise – a situação de miséria e exclusão a que estava submetida parte da população carioca – perpassou sua produção. Para isso, basta observarmos algumas das crônicas mais famosas de *A alma encantadora das ruas*, publicado originalmente em 1908, tais como “A fome negra” e “Os trabalhadores da estiva” ou o conto “Pavor”, de *Rosário da Ilusão*, cuja publicação ocorreu treze anos mais tarde.



João do Rio e a crítica literária

João do Rio, desde que ascendeu na cena carioca da *Belle Époque* tropical, foi alvo de duras críticas por parte de seus contemporâneos. Gilberto Amado (1956), um dos poucos amigos que o escritor carioca teve, lembra das campanhas contrárias a João do Rio feitas na imprensa, “destinadas a reduzir e a estraçalhar não só o escritor como o homem” (AMADO, 1956, p. 44). João do Rio recebeu inúmeras caricaturas que ironizavam sua forma física e gosto pelo requinte. A coluna *Pall-Mall-Rio*, a qual Paulo Barreto assinava como José Antônio José, foi parodiada pela seção *Pele-Mole*, do jornal *Imparcial*. O objetivo desta seção era ridicularizar todos os que aparecessem nas crônicas da coluna de Paulo Barreto, bem como se propunha a escancarar a futilidade dos escritos do autor.

Amado (1956, p. 49), por sua vez, afirma que “a futilidade de João do Rio é toda aparente; o fundo dos seus escritos é sério; a erudição do homem que tudo leu esgarça-se em filigranas, propositadamente aligeirada, para adequar-se à capacidade do público e atrair-lhe o olhar”. O autor se lamenta quanto ao destino de João do Rio, cujo nome não foi mais lembrado após sua morte. Nenhum literato sequer lhe tomava por assunto em alguma crônica qualquer, nem mesmo o citavam em reminiscências acerca da cidade do Rio de Janeiro.

Tal esquecimento durou, conforme dissemos, até meados da década de 1970, quando escritores como Luís Martins se dedicaram a reabilitar o nome de João do Rio. Martins organizou, em 1971, uma antologia de contos de autoria do carioca, e publicou, na imprensa, uma série de artigos sobre o autor. Foi também publicada, na mesma década, a primeira biografia de João do Rio, escrita por Raimundo Magalhães Júnior, datada de 1978. No entanto, Camilotti (2008, p. 151), ao realizar um balanço acerca da crítica produzida na década de 1970 sobre escritor e obra, identifica que predomina “uma mesma imagem do autor, misto de dubiedade e ambiguidade, e de sua obra, de duplicidade e contradição”.

Muito do apagamento e questionamento acerca da figura de João do Rio, bem como de seus escritos, se deve ao período literário ao qual o escritor está identificado: entre 1900 e 1922. Candido (2006[1950]), ao propor uma análise sobre este período, compara a literatura então produzida com aquela que a sucede, inaugurada pelo movimento modernista de 1922. Diante disso, vê o período 1900-1922 como um momento de estagnação, pois a literatura então produzida seria “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião, nem abismos. Sua

única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço tenaz é conseguir, pela cópia, o equilíbrio e a harmonia [...]” (CANDIDO, 2006, p. 119).

Miguel-Pereira (1973), ao referir-se à literatura produzida neste período, define-a como “sorriso da sociedade”, retomando expressão de Afrânio Peixoto. A autora acompanha a interpretação de Candido (2006) acerca da falta de inovação demonstrada pelos escritores de então, que ficaram apenas na “superfície da vida”, pois

Não descem de ordinário às regiões onde moram as dúvidas, nem tampouco se alçam a debater os problemas eternos; a inquietude que de longe em longe deixam transparecer tem sempre um ressaibo artificial. As grandes questões do destino humano interessam-nos menos do que o cotidiano, os dramas menos do que a comédia, esta menos do que a fantasia. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 255).

A autora, no entanto, culpa antes o modo pelo qual os escritores trataram os temas de seus escritos do que os temas escolhidos, propriamente ditos, pois, para ela, os escritores do período viam a literatura “não como a arte perturbadora por excelência, mas como a manifestação do bem-estar social, como um ofício quase recreativo” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 256). Ao invés de uma literatura preocupada em expor as máscaras da sociedade, a literatura do período 1900-1922, pela perspectiva da autora, tem orgulho e se ri da mesma máscara, bem como parece fazer questão de descrever todos os artifícios que a compõe.

Sobre João do Rio, um dos escritores mencionados neste mesmo capítulo, Miguel-Pereira (1973, p. 279) identifica-o ao cronista da cidade cosmopolita do Rio de Janeiro, deslumbrado com todo o requinte da *Belle Époque*, mesmo quando produziu ficção. Se comparado a Machado de Assis ou Lima Barreto, que retrataram “o Rio tão humano e tão brasileiro”, o Rio de João é aquele “cosmopolita dos esnobes, sempre com um pé nos transatlânticos” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 279).

Referindo-se aos contos e romances do escritor carioca, Miguel-Pereira (1973, p. 279) não vê nada além de um “estilo enfeitado, desejo de armar efeitos, superficialidade de visão”, considerando que, apesar de ter sido um cronista da cidade, João do Rio “não foi um contista e ainda menos um romancista”, tal seu grau de inautenticidade. A autora faz uma ressalva, no entanto, pois afirma que nos contos “há um ou outro trecho onde bruxuleia a luz da autenticidade”, e cita os exemplos de “O fim de Arsênio Godard”, “O milagre de São João”, “Última noite” e “Pomba do mar”, os quais seriam menos artificiais. Contudo, Miguel-Pereira (1973, p. 281) classifica a ficção de João do Rio como “subliteratura”, visto que o escritor “só procurou ver, do Rio, os vícios de grande cidade, os vícios que por assim dizer o internacionalizavam e, portanto, o privavam de feitiço próprio”.

A crítica feita por Antonio Candido, no artigo “Radicais de ocasião”, publicado originalmente em 1978, se aproxima da feita por Miguel-Pereira, embora Candido reconheça uma série de qualidades nas crônicas de *As religiões no Rio* (1906), *A alma encantadora das ruas* (1908) e *Cinematógrafo* (1909). Para o crítico, nelas, João do Rio deixou transparecer “diversos filões [...] que revelam um inesperado observador da miséria, podendo [...] denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida” (CANDIDO, 1980, p. 197).

Entretanto, o crítico brasileiro resalta também a superficialidade do escritor carioca, e trata-o como uma simples cópia de Oscar Wilde e Jean Lorrain. Segundo ele, João do Rio

Era um jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio junto às camadas dominantes, acabando, segundo muitos, por vender a pena aos ricos portugueses do Rio. E a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante, copiada de Wilde e do desagradável Jean Lorrain. (CANDIDO, 1980, p. 196).

Embora tenha se revelado, em alguns escritos, um “inesperado observador da miséria”, João do Rio não se manteve por muito tempo nesta linha, tendo depois enveredado “por uma lusofilia bastante suspeita e um patriotismo publicitário, retórico, bem-pensante, ao mesmo tempo que aafiava como contrapeso o esnobismo decadente e o franco cinismo” (CANDIDO, 1980, p. 197). O crítico não faz nenhuma menção aos contos e romances escritos por João do Rio, o que pode ter sido apenas uma questão de foco, mas também nos permite conjecturar que, na visão do crítico, nada há em meio a eles que possa caracterizar momentos de denúncia da sociedade carioca de então. É esta hipótese que pretendemos contrapor na próxima seção, quando discutiremos o elemento autor nos estudos literários, e caracterizaremos o autor implicado em cada um dos contos escolhidos como objetos de análise deste estudo.

O autor implicado nos três contos de João do Rio

Segundo Compagnon (1999, p. 47), o lugar que cabe ao autor é “o ponto mais controvertido dos estudos literários” e, talvez por isso mesmo, tenha sido tema de tantos estudos distintos entre si, que acabaram por fornecer uma fortuna crítica cujas abordagens são tendencialmente opostas. O crítico francês, a fim de sistematizar tais abordagens, propõe dividi-las em dois grupos: as intencionalistas e as anti-intencionalistas. O primeiro grupo “identificava o sentido da obra à intenção do autor”, enquanto o segundo “denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra” (COMPAGNON, 1999, p. 47).

A intenção do autor foi, durante muito tempo, uma das principais vias para a explicação do texto literário, pois acreditava-se que só seria possível estabelecer um sentido para o texto caso se alcançassem as intenções do autor no momento da escrita (COMPAGNON, 1999). Porém, no final dos anos 1960, na esteira dos questionamentos ao autor impulsionados pela acusação da falácia intencional, de Winsatt e Beardsley, Roland Barthes publica um artigo intitulado “A morte do autor” (1968), em que contesta a relevância e responsabilidade do autor na explicação da obra literária. Para Barthes, não há como saber quem fala em um texto, simplesmente porque “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. [...] é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). Assim sendo, morto o autor, cabe à linguagem – impessoal

e anônima – o papel de ser, ao mesmo tempo, produtora e responsável por explicar os textos literários.

A fim de afirmar sua tese, Barthes recorre à linguística, para a qual “o autor nunca é mais que aquele que escreve, assim como *eu* não é outro senão o que diz *eu*” (COMPAGNON, 1999, p. 50). Desse modo, o autor não seria uma “pessoa” no sentido psicológico, mas sim um ser de papel, sujeito apenas da enunciação, que se produz aqui e agora. Junto com o autor, desaparece também a explicação única, e ganha espaço a multiplicidade de leituras possíveis, uma vez que o texto é considerado por Barthes (2004) como um tecido de citações. O responsável por unir essas citações é o leitor, que também não é um ser psicológico, mas “alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004, p. 64).

Compagnon (1999), entretanto, questiona se o papel antes ocupado pelo autor não teria sido transferido para o leitor, configurando apenas uma mudança de responsabilidade sobre o sentido do texto. Executar o autor e recorrer apenas ao texto pressupõe que este tenha sido elaborado ao acaso, e então não faria sentido nos debruçarmos sobre ele a fim de perceber suas diferentes nuances e os sentidos por elas evocados. Por outro lado, buscar em um texto apenas aquilo que o autor quis dizer esgotaria as possibilidades de interpretação, tornando o próprio texto algo sem relevância, uma vez desvendada a intenção inicial do autor.

Diante disso, Compagnon (1999) propõe que nos desvencilhemos de uma única abordagem a fim de que seja possível ponderar o que há de significativo em ambas. A tese antiintencionalista, ainda que ilusória, nas palavras do crítico francês, nos previne contra possíveis excessos com relação a abordagens históricas e puramente biográficas. No entanto, não há como considerar um texto literário sem autor, uma vez que isto implicaria ter sido ele produzido ao acaso, simples fruto das ações de um macaco colocado diante de uma máquina de escrever, conforme exemplo apresentado por Compagnon (1999).

Por isso, o crítico defende que há, no princípio dos estudos literários, a presunção de intencionalidade. Não se trata de conceber a intenção enquanto projeto, ou seja, de buscar as possíveis motivações que levaram o escritor a produzir determinada obra em particular, mas de reconhecer que o texto literário resulta de uma “atividade intencional, isto é, a ideia de que as palavras em questão querem dizer alguma coisa” (COMPAGNON, 1999, p. 94). Caso contrário, não faria sentido se debruçar sobre determinado texto a fim de interpretá-lo, pois “toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção” (COMPAGNON, 1999, p. 95).

Desta forma, se dermos início a nossa análise a partir da presunção de intencionalidade, devemos considerar a opção temática feita por João do Rio em cada um dos contos escolhidos como objeto de análise. As três narrativas acompanham personagens marginalizadas da *Belle Époque* carioca, que se assemelham em função da situação miserável oferecida pela vida na metrópole moderna. Dessa forma, a opção mesma por tematizar a miséria a que estavam submetidos aqueles que não foram contemplados pelas benesses da modernidade cria a primeira imagem de cada um dos três autores implicados: o desejo de escancarar a face miserável da capital da República. Essa imagem contrasta com a imagem do autor real, João do Rio, considerado um defensor da modernidade, bem como das elites, conforme a perspectiva de Miguel-Pereira (1973).

Reis (2013), por sua vez, reconhece que o papel do autor é uma questão não isenta de algum melindre, pois suscitou diferentes embates entre os críticos, sobretudo a partir da década de 1960. A fim de contornar toda a polêmica, o crítico português, partindo de Foucault, propõe que seja feita uma distinção entre escritor e autor. O primeiro refere-se aos indivíduos reais – pessoas, no sentido psicológico, lembrando Barthes –, enquanto o autor seria uma entidade manifestada pelo texto, identificado à concepção de autor implicado, “idealmente construído em função de uma abordagem interpretativa” (REIS, 2013, p. 55).

Contudo, Reis (2013), embora pontue a índole primordialmente estética da literatura, afirma que o escritor representa uma cosmovisão, termo que tem que ver

[...] com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, ao mesmo tempo que motiva uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor. (REIS, 2013, p. 56).

O crítico português, dessa forma, ainda que conceba a intenção do autor como algo bastante questionável, sobretudo em relação à interpretação literária, reconhece o papel central do escritor na elaboração do texto literário. Uma obra literária representa, por esta perspectiva, uma resposta estética por parte do escritor, com relação ao contexto social, histórico e cultural em que este vive. Neste sentido, é fundamental considerarmos o contexto de produção das obras nas quais foram publicados os contos de João do Rio analisados neste estudo. Os três livros datam de anos posteriores ao período conhecido como “bota abaixo” (1903-1906), no qual a cidade do Rio de Janeiro, com vistas a tornar-se uma metrópole moderna, passou por uma remodelação estrutural: os casarões do tempo imperial que ocupavam o centro foram derrubados para dar lugar a praças e a largas avenidas que lembravam os famosos boulevares parisienses. Além das reformas estruturais, inovações técnicas como o telégrafo, o cinematógrafo e o automóvel, passaram a fazer parte da realidade da cidade, modificando tanto as condições materiais quanto o ritmo de vida dos habitantes.

Após a remodelação, os espaços centrais da cidade foram destinados à elite econômica, que podia aproveitá-los com exclusividade, enquanto o restante da população era impedido inclusive de sentar em um dos bancos das praças. Essa situação é vivida por uma das personagens do conto “Sonho”, um morador em situação de rua, que relata as dificuldades da vida nas ruas da então capital republicana. Por outro lado, a modernização estrutural da cidade veio acompanhada da promessa de oportunidades de emprego, o que atraiu um número cada vez maior de imigrantes para a então capital da República, caso de Armando, do conto “Última noite”. Em virtude da imigração, o Rio de Janeiro teve um expressivo aumento demográfico, agravando problemas já existentes, como o acesso à moradia e ao emprego formal. Muitas mulheres, impedidas de ocuparem cargos formais no mercado de trabalho, acabaram encontrando na prostituição um meio de sobrevivência, como ocorre com a personagem de D. Joaquina, do conto homônimo.

Assim, quando consideramos a figura do escritor nos termos de Reis (2013), ou seja, enquanto representante de uma cosmovisão que oferece uma resposta estética à realidade vivida, as opções temáticas e relativas às personagens retratadas

por João do Rio, revelam um observador atento da cidade que habitava. Se a modernidade beneficiava apenas as elites, que representavam a principal parcela do público leitor na época (NEEDELL, 2012), a opção por compor os três contos ora analisados tendo como personagens sujeitos marginalizados em virtude dos processos de modernização da cidade ressalta a intenção do escritor em expor, para a própria elite, aspectos da vida na metrópole por ela ignorados.

A distinção entre escritor e autor também é uma preocupação de Bakhtin (1981). Segundo Faraco (2005), Bakhtin apresenta, desde o começo de seus estudos, a diferenciação entre o autor-pessoa e autor-criador, na qual o primeiro representa o escritor e o segundo é concebido enquanto constituinte do objeto estético responsável por dar forma ao mesmo objeto estético. O autor-criador traz consigo um posicionamento valorativo, e será a partir dele “que se criará o herói e o seu mundo e se lhes dará o acabamento estético” (FARACO, 2005, p. 38). Tal posicionamento tem origem nos aspectos do plano da vida destacados e reorganizados pelo autor-criador, “materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada” (FARACO, 2005, p. 39), que faz a transposição de um plano de valores (plano da vida) para outro (o plano da obra). Assim, o ato criativo pressupõe a transposição de valores da vida para a arte, ressaltando, deste modo, a relação entre o texto literário e a realidade, diante da qual o autor-criador assume uma posição axiológica, ou seja, defende determinados valores que são reorganizados esteticamente. O autor-criador, dessa forma, precisa recorrer ao plano da vida em sua composição, conforme observamos nos três contos de João do Rio analisados neste estudo, pois todos têm profunda relação com o contexto social, conforme veremos a seguir.

É Wayne C. Booth, em *The rhetoric of fiction*, publicado em 1961, quem nos apresenta outra noção importante sobre o autor: a noção de autor implicado², nomenclatura e definição que adotamos em nossa análise. Segundo o crítico, o autor, ao escrever um texto, cria uma versão implicada de si próprio, variável a cada obra e que não se confunde com o autor empírico, este que assume posições distintas em cada obra criando, assim, diferentes autores implicados. A criação destes se dá em função dos compromissos adotados por cada um nas obras literárias, ou seja, o autor implicado é criado também a partir da tomada de posição inclusive ideológica que se dá a ver na obra literária.

Por isso, mesmo que se queira

[...] expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor. (BOOTH, 1980, p. 36).

Booth (1980, p. 38), desta forma, afirma que o autor está implicado no texto literário, já que “o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo [...] [pois] embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus

² A tradução utilizada neste artigo optou pelo termo “implícito”. Esta expressão, no entanto, parece dar a entender que o autor estaria encoberto pelo texto, disfarçando-se sob ele. Por isso o emprego de “implicado”, expressão que melhor daria conta de explicitar o modo como o autor implicado se manifesta a partir do discurso.

disfarces, não pode nunca optar por desaparecer”. A noção de autor implicado corresponde a uma inferência feita pelos leitores, receptores reais de uma obra literária, e inclui, segundo Booth (1980), não apenas os significados possíveis de serem extraídos das obras, mas também o conteúdo emocional ou moral decorrente das ações das personagens, bem como as escolhas e compromissos assumidos em cada texto literário. Nas palavras de Booth (1980, p. 92), “o ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária e ideal de um homem real – ele é a soma das opções deste homem”. A partir da presença do autor implicado seria possível perceber a presença do autor real, não como sentimento ou intenção que delimitasse a significação da obra, mas como a manifestação de ideias expressas pelos escritores nos textos que compõem pelo trabalho com a linguagem.

Kindt e Müller (2006) afirmam que o conceito delineado por Booth, embora empregado até hoje nos estudos de literatura, começou a sofrer críticas logo após sua publicação, pois não teria sido suficientemente delimitado pelo crítico literário estadunidense. Esta situação gerou certa confusão, pois o autor implicado foi por vezes tomado apenas como um fenômeno de recepção, em outras como participante da comunicação, e chegou inclusive a ser postulado como algo que se encontra por detrás do texto. Tal discussão tem, em seu horizonte, a noção de intencionalidade, questão antiga nos estudos literários e da qual nos fala Compagnon (1999).

Kindt e Müller (2006, p. 169) consideram a intenção um critério válido para a interpretação da obra. Porém, a intenção não representa o que o autor desejava quando escreveu a obra, mas as ideias que procura expressar ao moldar o texto com determinada forma. Por meio do intencionalismo hipotético, Kindt e Müller (2006, p. 175) acreditam que “o autor implicado deve ser identificado com base em todas as escolhas que o autor fez de fato, consciente ou inconscientemente”. No entanto, para os autores, reconstruir o autor implicado – ou “hipotético”, como preferem chamar – seria possível apenas pela descrição das estruturas textuais, embora delas não decorra necessária e unicamente. Por isso, a fim de analisarmos mais detidamente o modo como se constroem os autores implicados em cada um dos contos de João do Rio analisados – “Última noite”, “D. Joaquina” e “Sonho” –, destacamos três elementos a partir dos quais é possível perceber e compreender a presença do autor implicado: o narrador, o cenário e as personagens.

É importante esclarecer que o narrador refere-se “com mais frequência, ao orador da obra que, afinal, não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias” (BOOTH, 1980, p. 90). Assim, o narrador não se confunde com o autor implicado, porém, é por meio dele que o leitor entra em contato com a história. O modo como o narrador escolhe contar revela também a perspectiva do autor implicado, pois permite que o leitor esteja em contato algo mais direto com as personagens, como ocorre nos contos “Última noite” e “Sonho”, ou experimente a contraposição de perspectivas, conforme percebemos em “D. Joaquina”. A seguir, analisaremos em mais detalhes essas questões.

Cenário, narrador e personagens no Rio de Janeiro da *Belle Époque* tropical

Todos os três contos, a saber, “Última noite”, “D. Joaquina” e “Sonho”, têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro, então capital da jovem República, remodelada após o “bota abaixo”, ocorrido nos primeiros anos do século XX e

inspirado nas reformas de Paris, promovidas a partir de 1852. Broca (1956) lembra que, enquanto as mudanças estruturais realizadas em Paris tinham como objetivo suprimir as revoluções operárias, a remodelação do Rio obedeceu especialmente ao desejo das elites de estarem em consonância com a Europa, especialmente com a capital francesa.

Tendo vista objetivos primordialmente estéticos, não é de se estranhar que o governo e as elites estivessem pouco interessados em integrar a todos os habitantes no processo de modernização. Após a derrubada dos casarões, aqueles que ali residiam precisaram procurar outros locais para morar. Alguns se mudaram para os morros que cercam a cidade, dando origem às favelas, outros para o subúrbio, cindindo de vez a capital: o centro estava reservado à elite, que desfilava pelas ruas como se andasse em Paris, e as margens estavam destinadas à população pobre, impedida, inclusive pela lei, de ocupar o centro.

O conto “Sonho” se passa após a remodelação da cidade, quando as modernas praças, exclusividade da elite, eram guardadas por vigilantes autorizados, em virtude do artigo 330, a expulsar do local qualquer um que não pertencesse àquele grupo. Entretanto, os que não dispunham de um teto para passar a noite tentavam a sorte com algum guarda menos rígido, que lhes permitisse algumas horas de descanso. O narrador observa os “vagabundos” que dormem nos bancos: “Eram crianças, eram rapazes, eram homens na idade viril, e eram velhos tenebrosos” (RIO, 1921, p. 85). Toda uma diversidade de pessoas necessitava dos bancos para descansar, pois o número de habitantes do Rio deu salto nas duas primeiras décadas do século XX, passando de 511 mil habitantes em 1890, para 1 milhão e 157 mil em 1920 (ARAÚJO, 1993). Soma-se a isso as dificuldades de acesso às moradias populares com a demolição dos casarões do centro, a incapacidade de a indústria consumir toda a mão de obra disponível, e temos um montante de trabalhadores sem ocupação formal e, portanto, sem condições de manter residência fixa.

O aumento exponencial da população se deve, em grande parte, à imigração. A crise pela qual passou a produção agrícola do Vale do Paraíba, no final do século XIX, obrigou diversos trabalhadores a dirigirem-se à cidade, a fim de encontrar novos postos de trabalho. Além dos trabalhadores rurais, uma série de trabalhadores que deixaram de ser escravos após 1888 também buscavam nas cidades novas ocupações. E, ainda, imigrantes estrangeiros, especialmente portugueses, como Armando, se transferiram para o Brasil, acreditando que o momento econômico favorável do país fosse capaz de lhes conceder oportunidades para mudar de vida. De acordo com Araújo (1993), em 1906, os imigrantes estrangeiros representavam cerca de dois terços dos habitantes totais da cidade do Rio.

A ambição de uma vida mais confortável, entretanto, esbarrava nas barreiras invisíveis da metrópole moderna. Armando, logo que chega ao Brasil, ainda muito jovem, consegue emprego em uma taberna, por influência do tio. Porém, após conhecer e se apaixonar pelo teatro, ele começa a passar as noites fora e mal consegue se manter em pé durante o dia, situação que leva o dono da taberna a despedi-lo. Depois disso, o rapaz não consegue mais arranjar emprego, e tenta, nas casas de jogos, conseguir algum trocado com a ajuda da sorte:

— Perdeste?

— Não, ganhei por treze. Veja você a cábula!

E Armando recebia do parceiro mil réis pela partida de bilhar. Para fazer semelhante aposta fora preciso a boa vontade do Jeremias, o principal caixeiro, que emprestara os dez tostões (RIO, 1978, p. 209).

O jogo, porém, não oferece nenhuma estabilidade ao praticante, pois muda conforme a presença ou a falta de sorte. Por isso, a vida de Armando também se torna completamente instável, e o sonho que o trouxe ao Brasil fica cada vez mais distante. Os empregos prometidos pela cidade convertida em metrópole após a modernização e a crescente industrialização não se concretizam, e Armando passa a vagar sem rumo pelas ruas:

Era um homem, completara vinte anos, conservara rijos os músculos e cheia de ambições a alma. Entretanto estava ali, na calçada, como um trapo, ao deus-dará da vaga humana, sem trabalho, sem morada. Para onde iria ele, coitado? Era onde calhasse que havia de dormir. Talvez ceiasse. E talvez no dia seguinte encontrasse um emprego. Oh! O emprego! (RIO, 1978, p. 211).

O narrador do conto, do tipo onisciente, ou seja, aquele que tem acesso direto aos sentimentos mais íntimos das personagens, emprega o adjetivo “coitado” para se referir a Armando. Essa atitude revela o sentimento de pena que envolve o narrador e, mais ainda, aponta para o autor implicado, revelando sua presença e, em certa medida, confundindo-a com a do narrador. Dessa forma, o retrato que a narrativa faz acerca da miséria a que Armando é submetido em terras brasileiras revela a compaixão do autor implicado pela personagem e seus correspondentes no mundo real. Booth (1980) lembra que o texto literário sempre nos oferece indícios a respeito da parcialidade do autor implicado, já que é impossível a um autor ser completamente imparcial.

Assim, o autor implicado de “Última noite” expõe seu olhar de compaixão ao jovem, sentimento corroborado pelo modo como constrói a narrativa, colocando o narrador sempre lado a lado com a personagem Armando, como podemos observar no seguinte trecho: “saiu devagar, desceu a rua do Senado, entrou numa casa de pasto da rua do Espírito Santo, e foi bem para o fundo, com medo dos camaradas necessitados, que talvez quisessem repartir” (RIO, 1978, p. 210). A descrição minuciosa dos passos do rapaz indica um narrador preocupado em quebrar as barreiras que separam a personagem dos leitores, ao mesmo tempo em que busca suscitar a simpatia e consternação dos leitores por aquela figura tão insignificante, cuja alternativa mais segura é a morte. No coração da metrópole moderna, Armando morre esmagado nos trilhos do trem que pegou com o objetivo de descansar em um local um pouco mais confortável:

Sentou-se na escadinha, acabado. O trem continuava a galopar pelos campos dourados do sol nascente. [...] Uma corrente pendia entre o vagão em que estava e o outro vagão. Inconscientemente estendeu a mão. Seria tão interessante pegá-la. [...] Estendeu mais o corpo, quase deitado, estendeu mais. O corpo falseou, pendeu.

Quis salvar-se, numa súbita e desesperada angústia. Com os pés enlaçados na grade, ainda conseguiu prender as mãos nos para-choques. Mas um solavanco desprendeu-o. O corpo caiu. As rodas do outro vagão esmigalharam qualquer coisa. O trem continuou na luminosidade da manhã. E ninguém do trem reparou naquele fim de vida tão desconsolada, sob o calor do sol que começava... (RIO, 1978, p. 219).

O comentário do narrador acerca do fato de ninguém ter reparado na morte de Armando, mais do que a insignificância da personagem no contexto em que estava inserida, expõe mais um indício da caracterização do autor implicado. Se, em meio à multidão, o rapaz passou despercebido, na narrativa ele ocupa papel central, e o autor implicado construído pelo conto revela-se um preocupado observador da vida individual. Sua busca por, entre a multidão, seguir os passos de Armando, ao mesmo tempo em que reconstitui sua caminhada da esperança à morte desconsolada e solitária, escancara a face mais sombria da modernidade carioca, pois ao mesmo tempo em que a elite disfruta da sua Paris particular, os demais habitantes da cidade amargam a experiência do abandono e da solidão.

A exclusão social a que Armando foi submetido afeta também o homem que dorme em um banco no conto “Sonho”, cujo ano original de publicação foi 1921. Durante a conversa com o cavalheiro que sentou ao seu lado no banco da praça, o homem revelou ter trabalhado nas obras empreendidas por Pereira Passos durante o “bota abaixo”. Porém, uma vez finalizada a remodelação da cidade, trabalhadores como ele não tinham mais função, e ficaram sem emprego. Com isso, não lhe foi mais possível sustentar a casa; perdeu a filha vitimada pela varíola, a esposa para a tuberculose, restando-lhe apenas a rua:

Eu era canteiro, sabe? As obras pararam. Comecei a não ter pão em casa, uma filha morreu-me de varíola, nos braços; a mulher ficou tísica, foi para a Misericórdia, puseram-me os cacarecos na rua, e eu comecei a não ter onde dormir e onde comer. Como a gente se acostuma a não comer! Eu chego a passar cinco dias só com água do chafariz. (RIO, 1921, p. 88).

Assim como Armando, o homem não conseguia arranjar emprego na cidade que ajudou a reconstruir. Araújo (1993) lembra que, em virtude do alto número de habitantes da capital, os problemas sociais e econômicos que a caracterizavam se intensificaram. Em 1906, cerca de 200 mil pessoas não tinham um posto de trabalho fixo, e precisavam se sustentar ocupando serviços irregulares ou exercendo profissões que beiravam a ilegalidade, tais como a prostituição, caso de D. Joaquina, por exemplo.

A prefeitura do Rio, mesmo sem oferecer subsídios aos que não dispunham de condições básicas de sobrevivência, tais como emprego e moradia, promulgou o artigo 330, proibindo a prática da “vagabundagem”, ou seja, vagar pelas ruas e ocupar os adornados bancos das praças centrais para dormir. Este, inclusive, foi o crime cometido pelo protagonista do conto “Sonho”, que esteve preso por cinco meses. O cavalheiro bem vestido indaga-o a respeito dos motivos da prisão, e o homem responde:

Estava uma noite a dormir nos bancos, quando um guarda implicou e levou-me. No distrito foi impossível fazer-me ouvir pelo comissário, um sujeito zangado. Meteu-me no xadrez. Lá passei dois dias, sem comer. Ao cabo desse tempo fui levado à presença do delegado, um jovem elegante. O comissário parecia ainda com mais raiva de mim. Porque esses homens têm tanta raiva de quem não lhes pode fazer mal? O delegado ouviu-o e mandou-me recolher. Segui depois para a Detenção, onde passei três meses na galeria terceira, num cubículo em que havia quarenta homens. Todos juravam que eu caíra no artigo 330. Certa manhã disseram-me que eu iria ao juiz. Fui. O juiz não estava. Adoecera. Esperei. Voltei lá na carrocinha várias vezes e, afinal, um belo dia puseram-me na rua... (RIO, 1921, p. 89).

A arbitrariedade da lei e a atuação desleixada da polícia são expostas na fala do homem, preso sem saber o motivo e mantido na cadeia sem julgamento. Ao se questionar “porque esses homens têm tanta raiva de quem não lhes pode fazer mal?”, o homem oferece uma dúvida também ao leitor, suscitada por uma pergunta algo retórica. Tal questionamento parece, ainda, ser levantado pelo autor implicado já que, segundo Booth (1980), este também fala junto com as personagens. O autor implicado do conto “Sonho” demonstra, desta forma, uma perspectiva crítica acerca da polícia, e difere do autor implicado de “Última noite”, cuja postura revela certa compaixão, mas não sugere indignação, como ocorre no conto ora analisado.

Tal perspectiva crítica se torna ainda mais evidente quando o diálogo entre o cavalheiro elegante e o homem que tenta descansar no banco se volta para a religião. O cavalheiro, conhecendo um pouco mais a respeito da história de seu interlocutor, pergunta-o por que não se voltava para Deus e seguia o exemplo de Cristo, que se sacrificou pela humanidade. O homem, mais exaltado, responde não ter muita pena de Cristo, pois

Deus dava-lhe uma grande proteção. Ele podia repartir pães sem ter mais que um pão, podia curar os outros. E depois se sofria sabia por que. E, crucificado, tinha a certeza de que ressuscitaria e toda a gente o respeitaria. Mas eu, sofrendo o 330, mas eu, sem trabalho e sem pão, eu, com a família desaparecida, e todos os nossos colegas do outro banco, sem vontade de não comer e sem poder fazer milagres, devemos ter a mesma obrigação? Não! Ninguém falará de nós, não é? E nenhum é Divino... Essa história de religião agora é para a gente rica. São todos honestos e podem ir à missa de automóvel. Olhe: eu acreditava em Deus se agora caísse da lua uma cama e eu não sentisse a fome. (RIO, 1921, p. 90).

O homem, ao comparar seus suplícios com os de Cristo, não vê redenção possível em sua trajetória, por isso, não havia motivo para tornar-se religioso. Além disso, a delimitação da religião como atividade destinada à elite revela uma crítica mordaz à hipocrisia da caridade cristã, que parece priorizar antes o passeio de automóvel até a igreja do que praticar, em seu dia a dia, os ensinamentos de Cristo.

O narrador do conto “Sonho”, por sua vez, parece estar posicionado em um ponto da praça na qual transcorre a ação, como se estivesse vendo e ouvindo o diálogo entre o cavalheiro e o homem que dormia em um dos bancos:

O cavalheiro [...] parecia procurar nos bancos um lugar onde se sentasse. Afinal encontrou a ponta do que ficava no extremo esquerdo. Era perto de um homem de barba mal tratada, que dormia anciado. Bastou que o cavalheiro ocupasse a ponta, para que o homem acordasse em sobressalto. (RIO, 1921, p. 87).

A posição assumida pelo narrador permite que o leitor tome conhecimento da história através do diálogo entre as personagens, expondo diretamente a percepção de cada uma. Desta forma, não há intermediação direta entre o leitor e os dois homens que, sentados em um banco na madrugada, conversam sobre as dificuldades impostas pela vivência na capital da República e sobre as hipocrisias da caridade cristã. Somente ao final do conto percebemos se tratar de um narrador onisciente, pois ele revela que todo o diálogo não passou de um sonho do homem que dormia no banco da praça.

Por se tratar de um sonho, no qual o homem e seu interlocutor dialogam de modo sincero, é possível imaginar que, assim como Armando, o homem também guarda certa esperança de encontrar algum consolo em sua jornada. Embora desconfie de seu interlocutor, quando este se revela como Jesus Cristo, dá um salto e se põe em pé, momento no qual acorda e percebe que o encontro com o salvador não passou de um sonho. Na realidade de sua existência, afirma o narrador, “o desgraçado notou então que lhe tinham roubado o chapéu. E sem pensar, porque a miséria não pensa, sem contrariar, encolheu-se de novo no banco e recaiu no sono que apaga a fome” (RIO, 1921, p. 93). Novamente percebe-se o tom de compaixão adotado pelo narrador, que se refere ao homem como “desgraçado” e não hesita em revelar seu estado de miséria para a qual não existe nenhum conforto.

Os autores implicados dos contos “Última noite” e “Sonho” revelam-se envolvidos pelas histórias tanto de Armando quanto do homem sem nome que dorme nos bancos da praça. Em “Última noite”, a opção por expor a vulnerabilidade do jovem revela ao mesmo tempo compaixão e pesar, enquanto em “Sonho”, percebemos um autor implicado cujo tom é consideravelmente mais crítico tanto à polícia quanto à caridade cristã. No entanto, é possível considerarmos a escolha por compor a parte inicial do conto a partir de diálogos como uma forma de ocultar tanto o narrador quanto o próprio autor implicado, pois é a personagem quem assume o ponto de vista crítico. Por outro lado, como afirma Bakhtin (1981), o autor é o responsável por organizar o grande diálogo da narrativa, por isso, ainda que sua perspectiva não seja a mesma adotada pelas personagens, sua intenção segue presente.

Em “D. Joaquina”, o tom crítico que caracteriza os autores implicados em cada um dos contos antes analisados torna-se mais evidente em função do contraste de perspectivas construído ao longo da narrativa. O narrador do conto é amigo de Augusto Guimarães, jovem dândi “tão fino, de tão lúcida inteligência” (RIO, 1990, p. 25), que sente prazer em vagar pela cidade a fim de comprovar sua tese de que “a gente baixa tem apenas instintos” (RIO, 1990, p. 25). Por ser o conto narrado em primeira pessoa, o leitor não pode aproximar-se de D. Joaquina, não sabe o que ela

pensa ou sente, e só alcança conhecê-la mediante a seleção dos fatos feita pelo narrador. Este, por sua vez, ao caracterizar Augusto enquanto elitista e esnobe, permite-nos observá-lo em oposição à senhora, que será alvo de seu desprezo, este que é suscitado tanto pela aparência de D. Joaquina quanto pela profissão que exerce. É necessário ressaltar que a proclamação da República no Brasil se deu sob os ideais positivistas de progresso e disciplina, e delimitou espaços restritos de atuação às famílias e, dentro destas, às mulheres. Deste modo, a oposição entre Augusto e o narrador à dona Joaquina se deve, em primeiro lugar, ao fato de ser ela uma prostituta em meio à cidade limpa e civilizada que a elite, da qual os dois rapazes fazem parte, concebia para o Rio.

Neste sentido, a escolha por um narrador que compõe as camadas mais ricas da população possibilita que se acompanhe a ignorância e o preconceito da própria elite acerca dos habitantes marginalizados da cidade. O olhar deste narrador, que opta por fazer incursões ao subúrbio a fim de investigar a vida da senhora que é alvo de seu desprezo, representa a perspectiva da elite carioca de então, com seus preconceitos e ideias fixas a respeito das camadas mais pobres da população, desumanizadas quando comparadas aos elegantes, estes sim, exemplos claros da Civilização Superior. Por sua vez, o autor implicado construído a partir da narrativa preocupa-se em expor aos leitores tanto a face miserável da modernidade, representada pela necessidade de as mulheres aceitarem a prostituição a fim de sustentar a família, bem como a hipocrisia da elite, incapaz de conhecer a própria cidade em que vive.

No contexto da Primeira República, as mulheres, antes restritas ao espaço doméstico, cuja principal obrigação era cuidar dos filhos e da casa, com a proclamação da República e a inserção da cidade do Rio na ordem capitalista, cada vez mais assumiam compromissos fora de casa a fim de complementar a renda da família. Enquanto as ricas serviam quase como um ornamento à vida na *Belle Époque*, as mulheres pobres ocupavam postos informais de trabalho, atuando como lavadeiras, por exemplo. Por outro lado, o número de homens na cidade carioca era muito superior ao de mulheres, segundo Araújo (1993), o que tornava a prostituição um empreendimento com alta demanda. Às mulheres que, mesmo trabalhando fora de casa, não conseguiam cobrir os gastos mensais, a prostituição tornava-se um caminho possível.

Tal realidade era desconhecida por Augusto e pelo narrador, pois quando ambos veem a senhora que, mais tarde, descobrimos ser Joaquina, só conseguem sentir desprezo: “Era velha. Tinha a face severa na queda das pelancas; curvava como se fosse muito idosa; caminhava com um andar de avó impertinente. E usava pelerine, sombrinha, mantilha de rendas sobe os cabelos grisalhos. [...] Era hostil e comercial” (RIO, 1990, 26). A perspectiva da prostituição enquanto atividade financeiramente rentável e, portanto, necessária para a sobrevivência de Joaquina, não parece ter sido considerada pelos dois amigos, que preferiram se apegar à questão da aparência aliada à honra feminina como meios para julgá-la hostil.

Em busca de comprovar a tese de Augusto de que a população pobre tinha apenas instintos, tal qual animais, os dois amigos passaram a ir todas as noites até o Rócio, cuja praça era movimentada por conta da prostituição. Sempre preocupados com a aparência, observavam que a maior parte das que ali trabalhava era composta

por mulheres mais velhas, as quais utilizavam-se dos artifícios da maquiagem e outros adereços para, na perspectiva do narrador, esconder a idade:

O desolador era, além do nivelamento daquele comércio, os mesmos aspectos de insensibilidade e de velhice. Certo, estavam acima das outras em modos e em roupas. Mas impunham mais o nojo pela falta de coração. E eram velhas. Oh! como eram velhas! Havia faces encarquilhadas com tinta; cabelos pretos e dentaduras postiças guarneecendo perfis chupados; dorsos que, apesar do espartilho, abalavam; colos que se cavavam em reentrâncias espaçadas. (RIO, 1990, p. 27).

Na artificialidade da vida elitista que levavam, Augusto e o narrador não conseguem ir além da aparência, pois seus comentários restringem-se apenas ao que alcançam observar, seja na face ou nas vestimentas das mulheres. Augusto aproveitava para se vangloriar acerca de sua tese, pois, ao observar o movimento dos homens diante daquelas que ali trabalhavam, acreditava presenciar ações muito mais instintivas do que emocionais: “— Estamos a ver um aspecto do instinto que os simples transeuntes não verão nunca! As angustias, as covardias dos brutos diante das mulheres... Dize-me se há aqui Amor, mesmo no sentido grego. Há ódio no apetite!” (RIO, 1990, p. 27). Para o dândi, aquelas pessoas não alcançariam sentimentos nobres como o amor.

Para que mudassem de opinião a respeito tanto de Joaquina quanto dos demais frequentadores do Rócio, foi preciso que os dois amigos entrassem em contato com Cidália, lavadeira que já havia trabalhado na casa de Augusto. Ela conhecia a velha que tanto impressionara e enojara os dois rapazes. Joaquina, nos diz Cidália, tinha dois filhos já adultos e dedicava-se a trabalhar com costuras durante o dia. Há pouco perdera o marido e ficara com todas as obrigações da casa. Os dois filhos não tinham emprego, viviam em casa e nada faziam para ajudar no sustento da família. Em uma noite, depois de entregar costuras, Joaquina, sem dinheiro para pegar o bonde, encontrou um sujeito que lhe ofereceu dinheiro em troca de sexo. De acordo com Cidália, “a fome é negra, e gostar de filho é pior que fome. D. Joaquina coitada! viu que podia fazer mais algum dinheiro e voltou envergonhada. E, como o tempo habitua a tudo, agora tem este serão...” (RIO, 1990, p. 30).

A perspectiva de Cidália, mulher proletária, é fundamental para revelar as camadas ocultas do real. A lavadeira ocupa, na narrativa, posição oposta à dos rapazes, pois cabe a ela remover os artifícios que encobriam a visão dos dois, possibilitando a ambos conhecer os motivos que levaram Joaquina a exercer a profissão de prostituta. Diante do relato de Cidália, o narrador e Augusto ficam envergonhados por julgarem tão mal a mulher e concluem que “a vida é sempre muito mais atroz do que se imagina” (RIO, 1990, p. 31). Desta forma, a construção da narrativa, contrapondo a perspectiva artificial de dois rapazes elitistas às necessidades que levaram Joaquina à prostituição, revela a sensibilidade do autor implicado, bem como reforça a perspectiva crítica que assume ao representar a cidade cindida que havia se tornado o Rio de Janeiro, após a modernização.

Considerações finais

A medida em que cada narrativa expõe a hipocrisia da elite, e da caridade cristã, permite ao leitor perceber também a perspectiva do autor, uma vez que a obra não é fruto do acaso, como lembra Compagnon (1999). Toda a relação de coerência e complexidade coexistentes na narrativa percebidas por meio da forma cria, aos olhos do leitor, a imagem de um autor implicado, responsável por organizar o texto e a ele dirigi-lo. Ainda que esse autor não se identifique ao autor real, pessoa psicológica, o leitor acaba por conceber uma imagem para esse autor, a partir do autor implicado.

A construção de cada conto analisado por meio da exposição da face marginalizada da então capital da República, estabelecendo um contraponto entre a elite e os esquecidos pela modernidade, permite ao leitor a impressão de um autor implicado preocupado em tratar desta situação. Remetendo essa impressão ao contexto fora da narrativa, e direcionando-a ao autor João do Rio, cria-se uma situação de contraste entre a imagem que certa parcela da crítica construiu, e aquela percebida a partir das narrativas. O João do Rio superficial e fútil, caracterizado pela crítica, é o mesmo que expôs, em diversos escritos, a situação de miséria a que estava submetida boa parte da população carioca.

Booth (1980) faz o alerta para o perigo de julgar o autor real com base nos autores implicados, mas também há perigo em levar a mesma imagem do autor real para todos os autores implicados, caracterizando então uma crítica de cunho biográfico que desconsidera o texto em prol da figura do autor empírico. Se a literatura de João do Rio identificava-se ao “sorriso da sociedade”, Lêdo Ivo (2012, p. 07) faz questão de lembrar que podia ser ela “também, e bastantíssimamente, o esgar e o pesadelo da sociedade”. Os três contos analisados neste estudo servem de exemplo a essa afirmação.

Referências

AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 43-64

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

CAMILOTTI, Virgínia Célia. *João do Rio: ideias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. O autor. In: *O demônio da teoria.* Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2005. p.
- IVO, Lêdo. *João do Rio: cadeira 26, ocupante 2.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- KINDT, Tom; MÜLLER, Hans Harald. *The implied author.* Concept and controversy. Berlin: Gruyter, 2006.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedad y cultura de élite en Río de Janeiro a fines del siglo XIX y principios del XX.* Trad. Lilia Mosconi. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- RIO, João do. *A mulher e os espelhos.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1990.
- RIO, João do. *Dentro da noite.* Rio de Janeiro: INELIVRO, 1978.
- RIO, João do. *Rosário da ilusão.* Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921.

Para citar este artigo

FRACCARI, Sabrina Ferraz. O autor implicado em três contos de João do Rio. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 2, p. 885-903, maio-ago. 2021.

A autora

Sabrina Ferraz Fraccari - possui graduação em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), *campus* Cerro Largo/RS. Mestranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista CAPES. E-mail: ferrazsabrina13@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6656-9417>.