

Sentido e sensação:

a partilha do ser (“Eu considero essa ficção americana como um crime infantil”)

Raul Antelo

258

Pero lo que importa en las crónicas de los cien célebres es que registran nítidamente, en Argentina, los *antagonismos aparentes* que produce la cultura popular de la fama: *son encuentros con genios y talentos, y también con los marginales, bohemios, locos, y criminales*. Los célebres-centros están en el exterior, *en Europa* (hombres de España, Italia, Francia, el Papa, príncipes, socialistas y anarquistas, toreros, cantantes, pintores, escultores, dibujantes), y los célebres-márgenes *en Argentina y Uruguay* (son los *freaks*: bohemios, derrotados, neurasténicos, dementes, criminales, drogadictos y hasta lustrabotas y mendigos). [...] Esa combinación de genios, famosos talentos europeos, y “raros”, locos, bohemios, neuróticos y delincuentes locales, “forma” y da un orden a la colección de cien celebridades: *es su principal principio de organización*. ¿Sería demasiado aventurado pensar que esa “combinación” constituye, en la cultura moderna y progresista, el equivalente de la combinación del elemento criollo y la enciclopedia en la cultura alta? (LUDMER, 1999, p. 192-193)¹

¹ Analisando as políticas da crítica, Miguel Dalmaroni destaca: “la literatura, o las ‘ficciones de identidad cultural’, entonces, no serían tanto la ‘cultura’, o su discurso fundador, como el teatro o la puesta en escena de la función del delito como fundador de cultura. Para pensar esto, resulta muy significativo que el primer cuento o ‘ficción de identidad cultural con delito’ que el libro presenta sea la versión freudiana del mito de la ‘horda primitiva’. Allí Ludmer parece decirnos que ‘las ficciones de identidad cultural con delito’, o un modo de leer esos mitos (el de Ludmer, el de Freud) recuerdan lo que la cultura ha olvidado tras su fundación: ciertas escrituras que veneramos (Marx, Freud, la literatura) hacen memoria o muestran que el delito es uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura, para separar cultura de ‘no-cultura’ o de



Fig. 1. *Crónicas de amor de belleza y de sangre* (1911), de Juan José de Soiza Reilly

O capitalismo filológico, como o chamou Benedict Anderson, foi decisivo em configurar a modernidade como a época criminoso do monstruoso, operando sempre, através de rotinas técnicas de cunho global, o processo de ilustração geológica. Mais até, se acompanharmos o raciocínio de Sloterdijk, à medida em que o mundo das imagens estoura e se dissemina, ao largo da monstruosidade plana, “a terra é a revista ilustrada por onde circulam todas as outras ilustrações” (SLOTERDIJK, 2011, p. 245).

‘anticultura’. En esas ficciones, entonces, vemos que la cultura es binaria, que se define en la lógica del uno-dos o de la ‘doble articulación’ del aparato de estado deleuziano. Las ficciones de identidad cultural con delito (por ejemplo, la de Freud) le saben a la cultura lo que habría olvidado de sí: que el delito no es lo otro de la cultura, no lo ajeno sino lo enajenado. Ahora bien, si se enhebran los cuentos ‘preferidos’ por la lectura antiestatal del libro —es decir el contracanon de los ‘no leídos’ en general, ‘los Moreira’, las ‘mujeres que matan’, Arlt, Borges, Soiza Reilly, etc.— se ve cómo para Ludmer la literatura puede ponerse a funcionar como cultura o como anticultura, pero merece ser leída porque siempre muestra o, por lo menos, siempre hace posible que, a su través, la lectura delictiva le sepa a la cultura su relación con el delito”. (DALMARONI, 2004, p.111-2)

Paulo Barreto (1881-1921), cujo centenário se comemora este ano, foi uma figura preponderante nesse processo e, mais do que me deter em seu aspecto localista, carioca, gostaria de salientar o pendor globalizante da sua estética, através da colaboração com uma revista ilustrada muito singular. Com efeito, entre abril e maio de 1915, João do Rio visita Buenos Aires, a concreta possibilidade eurocêntrica de uma Paris na América, e perambula pela Avenida de Mayo, a rua que liga os dois poderes do Estado, executivo e parlamentar.

A Avenida! O Boulevard! É preciso que cada cidade tenha uma rua larga e comprida, onde coloque tudo que foi capaz de absorver como progresso: casas enormes, estabelecimentos estrepitosos, muita luz elétrica, estações de carros subterrâneos, hotéis colossais, bares, teatros. E depois é preciso sacolejar nessas artérias aflitivas milhares de pessoas, milhares de viaturas de todos os gêneros, desde o carroção ao auto de *course*, todas as vaidades, todas as preocupações, todos os gritos e toda a camelote universal.

[...] Buenos Aires é uma cidade feita. Mas, pondo de parte o heroísmo do seu desenvolvimento antes da Fortuna, é curioso notar o sentimento de beleza, a clarividência elegante com que a arranjam. [...] Essa cidade circulada por um impetuoso sangue juvenil, é admiravelmente bem. Sem natureza, os arquitetos fizeram-na regular, mas cheia de imprevistos e de encanto atraente. Não há um homem inteligente que não se sinta fatigado como se tivesse carregado de arrobas inúteis no segundo dia de Berlim. Em Buenos Aires tem-se atração envolvente horas depois de ter desembarcado. Saltamos talvez com a idéia de ver uma adaptação cheia de falhas e fanfarrônicas. Encontramos a absorção da civilização universal realizada numa admirável vida própria. Buenos Aires não diz ao peregrino as coisas que tem que ver. O peregrino vê como os descendentes desses heróis de ontem, vestindo poncho e chiripá – foram a Londres e Paris ser *dandies* e absorveram a beleza e o conforto para fazer sua cidade. (RIO, 1915b, p. 2)²

João do Rio percorre as instituições da cidade e acha o Jockey Club um reduto dessa modernização liberal, cujos agentes, muito antes de David Viñas (1995, p. 147), são apontados já pelo escritor como sujeitos “de trato urbaníssimo, [que] mostram ainda o aspecto britânico da alta sociedade argentina” (RIO, 1915a, p. 2). Os argentinos não sabem apenas agir e fazer,

² Analisei outros aspectos dessa viagem em Antelo (2014, p. 39-68).

conclui admirativamente Paulo Barreto, eles sabem também ver. E é essa pulsão escópica que o escritor compartilha com os artistas nucleados em torno à revista *Plus Ultra*, um suplemento mensal da revista semanal *Caras y Caretas*, a primeira, sendo aristocratizante e hispânica; a segunda, mais popular e imigrante, publicação que começou a circular, em 1916, por iniciativa de Manuel Mayol, um artista gráfico espanhol, decisivo na orientação visualista do periódico³.

Nele, João do Rio aparece com certa assiduidade. Considera-se, aliás, um “colaborador”, como consta em um autógrafo para a revista, em

³ Contou para tanto com a colaboração do artista gráfico Cao (Cf. MAYOL, 1918). Viñas nos oferece o mais sintético perfil da publicação: “la clase media porteña, durante Yrigoyen, contaba con su revista [i.e. *Caras y Caretas*]; pero Alvear implicó el gran modelo señorial que se iba encarnando en un aludido más allá. Aquella lectura semanal en Flores o en Caballito se había convertido en una necesidad, leer mensualmente una revista satinada con nombre en latín se trocaba en privilegio del Barrio Norte. [...] La lista de colaboradores de *Plus Ultra* no es heterogénea; predomina el canon de la generación del Centenario: Lugones desde ya, Capdevila inevitable, Fernández Moreno tierno y municipal, Larreta y Rojas albergados en sus casas-museo. Lo neocolonial del palacio Noel rebota en la casa de Irurtia o en los Perfiles femeninos de Álvaro Melián Lafinur. De los escritores más íntimamente vinculados con la revista literaria de esa camada de escritores, *Nosotros*, no figura ninguno, lo que implica las reticencias, aun de la izquierda intelectual más moderada, respecto del tupido aristocraticismo de *Plus Ultra* [que], por esa suma de rasgos, representa la última reaparición de la *genteel tradition* argentina en repliegue y en conjuro alegórico frente al ‘terror rojo’ provocado por los acontecimientos de enero del ‘19. Semejante actitud, de manera latente pero concisa, recorre la década del radicalismo clásico, hasta desembocar, como reaparición redentora, en el septiembre uriburista. [...] Designar como modernidad las entonaciones culturales del período del radicalismo clásico acentuando exclusivamente y sin contextualizar las diversas inflexiones de los vanguardismos literarios implica, por lo menos, una mutilación académica. Es que privilegiar a la tribu de Florida en detrimento de Boedo apelando al ‘buen gusto’ presupone la esencialización de una serie de rasgos beatificados por el hegemonismo de un conjunto social que subestima, jerárquicamente, todo lo vinculado con la marginalidad. Los otros –y éste es un lugar común reiterado en las demonizaciones canonizadas por la Argentina oficial– están representados por aquellos grupos cuyos perfiles no entraban en la supuesta racionalidad institucional. De acuerdo: no es un monopolio local. Pero en el siglo XIX de nuestro país, sucesivamente o de manera superpuesta, los excluidos fueron los montoneros provincianos, los paraguayos y los indios. Así como en el siglo XX, la negación oficial, con sus secuelas punitivas, se encarnizó con los sectores de origen inmigratorio que manifestaban su disconformidad o sus rebeldías enfrentando al Poder” (2004, s/p). Viñas falava então do pacto neocolonial com a Inglaterra de um país, “que produce lo que no consume y que consume lo que no produce; 1880, desde el Roca triunfante en la Campaña del Desierto, unificador de un mercado catalizado, hasta la crisis de ese contrato hacia 1930. De Roca a Uriburu: el general precursor que instala un sistema, el otro general retardado que emerge para intentar rescatarlo. Lugones –paradójica, trágicamente– advirtió ese itinerario pretendiendo ser, al mismo tiempo, el intelectual orgánico del 6 de septiembre y el biógrafo y panegirista de Roca. Se podrían postular varios niveles de análisis que llevarían a una dialéctica entre la *belle époque* y la modernidad. En la franja literaria, la actualización que propone lo moderno abarca tres momentos, desde el naturalismo y la incidencia del modernismo rubendariano hasta las vanguardias de los años veinte. En el andarivel urbanístico, tres intendentes escenógrafos vinculados con una cultura de fachada: Torcuato de Alvear, Anchorena y Noel. Con tres monumentos insignia: el palacio de Obras Sanitarias, la Avenida de Mayo y la Costanera. Así como se puede inferir tres arquetipos de *dandies* señoriales: Mansilla, Jorge Newbery y Ricardo Güiraldes”. (VIÑAS, 2004)

1919. O primeiro texto, “El fin de Arsenio Godard. (Del diario íntimo de un revoltoso)” (RIO, 1908, p. 3), publicado, originariamente, em 1908, é estampado, no outono de 1917, com duas poderosas ilustrações de José Friedrich⁴, quem acentua, nas figuras dos marinheiros, Arsênio e o capitão, iluminados por um lampião no chão, o efeito teatral das luzes da ribalta. Menos radical que seus conterrâneos Otto Gutfreund ou Emil Filla, evidentemente influídos pelas ideias de Riegl, Dvorák e Kramar, o tcheco Friedrich mostra, igualmente, certa contorção das figuras, que introduz a nota do moderno em um universo *belle époque*.



262

⁴ O ilustrador Josef Friedrich (1875-1929) nasceu na República Tcheca e se instalou na Argentina a inícios do século XX. Além de *Plus Ultra*, *Mundo Argentino*, *Atlántida*, *Parati* e *Fray Mocho*, trabalhou em propaganda e ilustrou *El buey corneta* (1924), conto rural de Godofredo Daireaux.



Figs. 2 e 3. “El fin de Arsenio Godard” (1917), de José Friedrich

263

É curioso, porém, que o texto de estreia, que saíra, em português, em *Dentro da noite* (1910), não seja alguma esfuziante crônica *belle époque*, mas um conto moderno, não muito distante dos climas sombrios de um outro colaborador de *Plus Ultra*, Horacio Quiroga. A história de Arsênio Godard se passa aliás durante a Revolta da Armada, essa consolidação do poder republicano *manu militari*, algo em sintonia com os panegíricos da revista ao general Roca, conquistador de terras patagônicas, ou ao general Garmendia, um memorialista da guerra do Paraguai. Quanto ao levante da Armada, Graciliano Ramos nos deixou um relato vívido dos fatos de 1893, na Guanabara.

Os dois almirantes que haviam auxiliado Floriano Peixoto na luta deste contra Deodoro em pouco tempo se desgostaram. Nomeado Ministro da Marinha, Custódio de Mello tratou de armar-se: propôs ao ministério que as guarnições das fortalezas Santa Cruz, Laje e São João fossem constituídas por marinheiros, comprou material bélico e pôs-se em contacto com os federalistas.

Na manhã de 6 de setembro de 1893 toda a armada se revoltou, acrescida com alguns navios mercantes. No mesmo dia o batalhão naval da ilha das Cobras aderiu à revolta, os operários da Central do Brasil fizeram greve, assaltaram-se diversas estações.

O negócio tinha sido bem combinado, dava perfeitamente para deitar abaixo um governante. Com muito menos, outros se tinham retirado, querendo evitar derramamento de sangue e desejando felicidades ao Brasil. Mas Floriano era teimoso e não economizava o sangue de seus compatriotas. Convocou a guarda nacional, pôs a força de prontidão e levou canhões para os morros. Veio o estado de sítio e organizaram-se batalhões patrióticos.

No dia 13 cinco navios insurgentes começaram a bombardear a cidade. A esquadra estrangeira afastou-se, por toda a parte circularam boatos, uma grande multidão invadiu as estações e fugiu desordenadamente para os subúrbios.

O cruzador *República*, a 17, o frigorífico *Pallas* e a torpedeira *Marcilio Dias*, a 18, transpuseram a barra e saíram com o objetivo de atacar pontos fracos da costa, apresar navios mercantes nacionais, apoderar-se de víveres. Comandava-os o capitão Frederico Lorena, o homem que instalou um governo em Santa Catarina e entrou em relações com os federalistas.

Logo no dia 14 os comandantes das forças navais inglesas, italianas e portuguesas dirigiram-se a Custódio de Mello, que ficou mais ou menos reconhecido por eles. Em fim de setembro os ministros da Inglaterra e da França tentaram proteger os franceses e ingleses que viviam aqui, mas o governo julgou a proteção desnecessária. Realmente eles não estavam protegidos: o bombardeio continuava, grupos de rebeldes conseguiam desembarcar e travavam-se lutas medonhas. A cidade se despovoava — e os estrangeiros, garantidos e aterrorizados, salvaram a pele retirando-se. No princípio do barulho um foi morto, por acaso, um marinheiro que ia no escaler onde viajava o cônsul italiano. Custou cem contos ao tesouro e saiu barato: a Itália achou que ele não valia mais e acalmou-se.

A 30 houve um tiroteio longo entre as fortalezas e os navios. Pouco a pouco o povo se acostumou; passados os primeiros sustos a praia começou a encher-se de curiosos.

Em 9 de outubro a fortaleza de Villegagnon aderiu à revolta e dois batalhões se atracaram. O *Meteoro*, a 12, dirigiu-se a Santa Catarina.

No dia 12 de novembro o *Javari* afundou.

A 1º de dezembro o *Aquidaban*, navio de Custódio, e o *Esperança* passaram a barra. Saldanha da Gama, indeciso monarquista, ficou sendo chefe. E logo a Ilha do Governador caiu em poder das forças legais.

Em janeiro de 1894 os rebeldes ocuparam a Ilha da Conceição, pertencente à firma inglesa Wilson & Sons— e não houve reclamação. Os americanos é que não estavam satisfeitos, porque algumas embarcações deles tinham sido incomodadas. No fim do mês o cruzador *Detroit* mexeu-se e os outros navios da esquadra americana ficaram de fogos acesos. Os Estados Unidos

estavam com o governo; a Inglaterra inclinava-se para os revoltosos.

Sem oficiais de Marinha, Floriano recorreu ao almirante Jerônimo Gonçalves, velho e reformado. Este se dirigiu a Montevideu, organizou dificilmente uma flotilha, tomou o caminho do norte e, a 25 de janeiro, encontrou na Bahia alguns vasos de guerra obtidos por preço excessivo na América do Norte e na Europa, bastante deteriorados. Esperou a chegada de outros, remendou-os e, enfim, a 10 de março, entrou com eles na baía da Guanabara, onde não houve luta porque os rebeldes se recolheram à pressa em dois navios portugueses, que os levaram para Montevideu. Daí muitos voltaram, foram dar alento aos bandos de federalistas. Prolongou-se a guerra — e o Brasil cortou relações com Portugal, a 13 de maio.

Custódio de Mello, que desde dezembro de 93 andava pelo sul, a 17 de abril refugiou-se em Buenos Aires e entregou os seus navios ao governo argentino. Nesse mesmo dia o almirante Gonçalves desmanchou a engrenagem política do capitão Lorena.

A 19 o coronel Moreira César tomou conta de Santa Catarina e pintou o diabo por lá.

A 7 de maio o Paraná, também revolucionado, entrou na ordem — e numerosas barbaridades se realizaram, entre elas a morte do barão de Serro Azul.

Gumercindo Saraiva faleceu a 10 de agosto, em luta.

A 15 de novembro Floriano Peixoto, doente, deixou o governo. (RAMOS, 1964, p. 149-152)

265

Ora, em sintonia com esse processo, o diário íntimo de um revoltoso narra o longo processo de enjaulamento na baía, sob o canhoneio das fortalezas, em que se levanta Godard, “uma cara comum, de bigode castanho e olhos turvos”. Francês. A punição que lhe impõem é o mais absoluto silêncio. Ninguém, no navio, daí em diante, poderia trocar uma palavra, um olhar sequer com ele. “Arsênio Godard, tipo voluntarioso, fazia um esforço sobre-humano para conter a cólera, para não desesperar diante daquela horrível situação que o fazia viver no navio como se estivesse só, inteira e definitivamente só”. A situação irritava-o. “Cada figura de bordo era um componente daquela máquina de separação, daquela máquina que o tenente João chamava o pneumático da vontade, a rarefação do homem, porque a palavra é a vida, e falar, trocar palavras é sentir-se viver. Godard sentia bem que nós o murávamos no silêncio, que nós cada dia erguíamos mais alto aquele muro de mudez que as suas palavras não podiam, não

conseguiriam quebrar”. A situação crescia vertiginosamente em violência. “Tudo anunciava o fim da nossa aventura, e cada vez mais o nosso ódio se acentuava contra aquele objeto solto a bordo, o mercenário, o traidor. Os acontecimentos, os desastres desenrolaram-se com o cortejo de mortes, de humilhações, e diante de nós, com as idéias empaladas num silêncio desesperador, o animal sofria a nossa vingança por todos a quem nos era impossível estraçalhar, matar, vencer”. Arsênio Godard torna-se, em suma, ilustrativo das práticas excludentes da república recém implantada. “Com o pasmo de todos nós, como se aquele muro de silêncio fosse pior do que a própria morte, desvairadamente, atirou-se ao sabre de outro marinheiro, arrancou-o, reviravolteou-o no ar e, no círculo aberto por aquela inesperada sortida, bateu-o em cheio no pescoço. Um jato de sangue golpeou no ar sombrio. A cabeça curvou de olhos arregalados. Toda a guarnição parou. O corpo pendeu. Estava morto. E, não sei por que, um ódio violento, um ódio desesperado fez-nos ainda segurar o cadáver a ver se vivia. O torpe fugira à sentença, escapara das nossas mãos, deixara-nos impotentes para continuar, a apertá-lo infinitamente naquele sudário de silêncio que fora o nosso mais feroz, mais tremendo, mais dilacerante castigo”.

266

Já a segunda colaboração, “Aventura de hotel”, outro relato de *Dentro da noite*, encaixa-se na narrativa canônica do autor e foi ilustrado por Juan Carlos Alonso⁵.

⁵ Galego do Ferrol, Juan Carlos Alonso (1886-1945), chegou a Buenos Aires em 1899. Autodidata, colaborou nas revistas *Caras y Caretas* e *Plus Ultra*, onde começou como ilustrador, chegando, mais tarde, a dirigir ambas as publicações. Como pintor, explorou o gênero de costumes e até mesmo certo exotismo. Alonso sempre procurou ritmos decorativos, certa cadência cromática de contrastes tonais, qualificada sempre de moderna. Expôs na galeria Witcomb em 1917 e regressa a ela, em 1924, quando José León Pagano, o crítico relevante da época, definiu suas telas como “arte moderno, y de lo más moderno, dando a la expresión todo lo que en sí misma involucra como concepto de color, de pintura, ambiente y de composición” (Cf. MERLINO, 1954). Rodrigo Gutiérrez Viñuales, em “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”, destaca que, segundo “el escritor Ricardo Gutiérrez, Alonso fue en la Argentina ‘el maestro evocador de la gracia femenina moderna’. Fue en las páginas de las dos revistas que dirigía, en que el artista gallego dejó su impronta en tal sentido. Su amistad con dibujantes españoles consagrados del momento, en especial el también gallego Federico Ribas, cuyas ilustraciones en la madrileña *Blanco y Negro* gozaban de reconocimiento, acentuó en él esa vena creativa. Alonso publicó una serie de dibujos a color titulada *Las mujeres*, la cual se planteó publicar en forma de álbum. Una importante selección de estos dibujos habrían de ser expuestos durante su segunda exhibición individual, llevada a cabo en 1921, y más adelante en la Agencia del diario *La Razón*, en Mar del Plata” (VIÑUALES, 2000, p. 759-771). Em 1923, Juan Carlos Alonso viaja ao Brasil. Monteiro Lobato (1923)., por exemplo, admite que todos conhecem *Plus Ultra*, a incomparável revista bonaerense que desafia



267

confrontos e, entre suas congêneres universais vive inimitável e inimitada. O equilíbrio de sua elegância e o bom gosto inexcedível que preside sua fatura, a harmonia das partes, a qualidade dos desenhos, títulos, adornos ou vinhetas, denunciam que há em sua direção o espírito de seleção de um artista integral, Juan Alonso, nome que afirma as mais finas, as mais pulcras e vivas ilustrações que aparecem na América do Sul. (Cf. também: SOIZA REILLY, 1933). O pintor cordobês Martínez Ferrer, esporádico colaborador de *Nosotros*, recebeu muito mal a exposição Alonso em Witcomb: “Los personajes de Alonso son maniqués de gran tienda. No recuerda él que todos nacemos desnudos, vistiéndonos después; orden cronológico que debe considerarse también cuando se pinta. Debajo de la ropa ha de adivinarse la carne mórbida o los huesos puestos de relieve por una flacura quiijotesca. No vemos en este pintor ninguna condición que pueda salvar *lo que ve*, porque evidentemente no puede, sin sustituirlo por eso con *lo que siente*, que a juzgar por sus trabajos debe ser muy poco o nada. Una obra donde no hay verismo ni una real intención de fidelidad histórica, ni una ejecución técnica loable, ni una emotividad que haya podido ser motivo de descuido formal, es, indubitablemente, más que mediocre, perjudicial. Muy pocas veces y con gran esfuerzo consigue Alonso dar volumen a las cosas que pinta y los planos horizontales son para él como esos muñequitos llamados ‘tente-tieso’ a los que ni a cachetadas se les puede sacar de su obstinada vertical. // Cuando más pretende Alonso alejarse de la simple ilustración, género en el que tampoco ha llegado a gran altura, mayor y más evidente es su fracaso. Si la reciente exposición ha sido mala, la anterior no dejando de serlo, nos mostró cosas mejores porque en ella predominaba aún sobre el mal pintor, el ilustrador superficial que resultaba gracioso y de buen gusto en una que otra nota pequeña, como ahora la ‘Misa cantada’, única donde se nota ambiente y cierta delicadeza de tonos. Naturalmente que, analizando todos los cuadros de la referida exposición, dan idea de que han sido fabricados exclusivamente para ser vendidos. // En resumen, creemos que Alonso no puede ser pintor sino un común ilustrador de revistas. En todos los cuadros de la última muestra, a excepción de uno, se nota una carencia absoluta de sensibilidad, de vibración anímica. Y no puede ser artista el que, puramente objetivo, no descubre el alma de las cosas ni de los seres que pinta. (Para nosotros, en arte, las cosas tienen también su alma). Alonso no es un técnico, puesto que no consigue dar volúmenes, (salvo los que reproduce al final del catálogo), y su perspectiva aérea es casi nula, siendo siempre arbitraria la distribución de la luz” (MARTÍNEZ FERRER, 1925).



268

Figs. 4 e 5. “Aventura de hotel 1” e “Aventura de hotel 2” (1910), de Juan C. Alonso

A seguir, em novembro de 1919, *Plus Ultra* estampa um conto de *A mulher e os espelhos* (1919), “Uma criatura a quem nunca lhe faltou nada”, ilustrado pelo artista boliviano Victor Valdivia, que capta esse estado de miséria regular de Rosa, a protagonista, culpada sem ter culpa e sem direito de queixa. Embora predominantemente realista e referencial, Valdivia soube também plasmar em seus trabalhos os devaneios dos desenganados, como em algumas capas de *Fantasio*⁶.

⁶ Victor Valdivia (Potosí, 1897-1967) estudou no Colégio Nacional Pichincha com Alfredo Rivas e mais tarde, em La Paz, com o mestre M. Lambert. Frequentou a Academia de Belas Artes de Buenos Aires, sob a direção de Pío Collivadino (1918-1922), com bolsa do governo boliviano. Colaborou no jornal *Última Hora*, as revistas *El teatro nacional*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Fantasio*, *El Hogar* e *Leoplán*. Chegou a expor na galeria Witcomb. Em 1939, adaptou, para o jornal *El Día* de La Plata, uma versão em quadrinhos do romance *Los caranchos de la Florida*, de Benito Lynch (Cf. BROCA, 1947, p. 6).



Fig. 6. “Una criatura a quien nunca le faltó nada” (1919), de Victor Valdivia

269

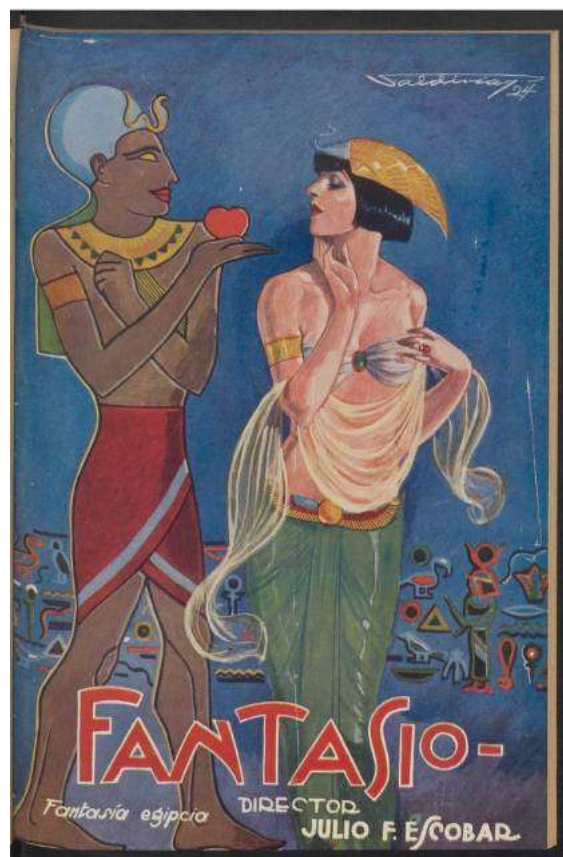


Fig. 7. “Fantasia egípcia”, de Victor Valdivia

Configura-se assim o tópic da modernidade como *vamp*, que João do Rio esboça na carta-oferta de seu volume de 1919:

A mulher!

Ella aparece, de vestido de baile, com tecidos apenas para accentuar as curvas do corpo e uma cauda leve e coruscante. Ella aparece, mostrando os pés, de vestido curto e simples. Ella aparece, vestida de «chauffeur», de oculos e véos. Está em toda a parte. A bordo dos «steamers», nos comboios, nos restaurants, nos chás, em cada canto, trabalhando ou jogando o «bridge», mas naturalmente tentando, e não ha moral nem distincções de classes, não ha honestas, nem deshonestas, porque são todas segundo o espelho que as vê: a Sereia, que exige, sacrifica e mata, ou a Divindade que nos satisfaz, nos incita, nos acalenta – tão distantes ambas da certeza como distantes estamos da realidade entregando a nossa alma aos reflexos com a illusão de que elles nos comprehendem.

Estas coisas digo-as eu, antes de v. ler as historias a seguir – porque essas historias sem o mérito da invenção – simples exposições de factos verdadeiros, contam o eterno drama da Mulher deante dos espelhos.

Na sua varia forma, ella não é aqui senão, differente ás vezes de espelho para espelho, sendo a mesma e querendo o espelho que a revele, sem o encontrar. Eu tremeria, porem, se me classificassem entre os erotographos, com a faculdade libertina de insinuar modelos. E se as mulheres são como os espelhos as reflectem, os homens estão taes quaes foram e são. V. talvez encontre ironia. Encontrará tambem dôr. V. talvez descubra amargura. Verá tambem doces bondades. E sempre o único grande drama da vida: a Mulher e os Espelhos... (RIO, 1919, p. 10-11).

270

Mas entre a segunda e terceira colaboração para *Plus Ultra*, João do Rio é entrevistado, na primavera de 1917, pelo correspondente (não identificado) da revista, no Rio de Janeiro, a respeito das relações culturais entre os países latino-americanos. A conversa nunca foi recuperada no Brasil, razão pela qual transcrevo-a na íntegra.



Fig. 8. “Fotografia num jantar” (1915).⁷

271

Paulo Barreto, el exquisito cronista, fecundo y talentoso autor de numerosos libros, pensador y sobre todo ironista, concediéndome, sin quererlo, una “interview”. En su vieja casita – Joao do Rio no comprende cómo la gente puede mudarse – llena de secretos encantos, reveladores de un espíritu superior, entre libros, cuadros y retratos “saudosos” – Joao do Rio es también hombre de fortunas legendarias – conversé con él, una tarde lluviosa y fresca en pleno mes de enero, entre el humo de los mejores habanos que se fuman en Río y el perfume del café más delicioso.

El espíritu escéptico de Paulo Barreto cuando trata asuntos locales, tornase en un vibrante y generoso entusiasmo al abordar tópicos generales, y sobre todo cuando habla de las cosas de América. Fue al tocar el tema del intercambio intelectual sudamericano cuando se me ocurrió pedirle una entrevista.

– Mi caro colega, – díjome Paulo Barreto, – sólo se concede una entrevista cuando no se tiene nada que decir, o cuando es preciso hacer pasar por cuenta del periodista la inconveniencia necesaria. Las actrices constituyen la parte encantadora de la primera hipótesis. Los políticos ocupan el resto de la primera y toda la segunda. De modo que, en realidad, un escritor sólo queda bien en una “interview” cuando es él quien interroga. La “interview” es la novela policial de las intenciones contemporáneas. Conversemos más bien.

– Como guste.

⁷ Sentados: Arthur Guimarães de Araújo Jorge; B. Soares de Souza; Andrea Marchi Jr.; Olavo Bilac; Guerra Duval, embaixador brasileiro na Bélgica. De pé: Alex Gasparoni, da *Fon-Fon*; Leal de Souza, de *A Careta*; J.M.Goulart de Andrade, tradutor de *A glória de dom Ramiro*, de Enrique Larreta; Amaral França; H. Leguizamón Pondal, Secretário da Embaixada Argentina no Rio; Sílvio Romero; Paulo Barreto; Benedito Costa; Renato de Toledo Lopes; Oscar Carvalho de Azevedo. No fundo, Cipriano Lage; Pessoa de Queiroz; Galvão Bueno e Carlos Maul.

– Ante el periodista porteño que parece conocer ya Río como conoce Buenos Aires, el asunto que más no debe preocupar es el mutuo conocimiento mental de los países y la campaña a realizar en el continente, es la del mejor conocimiento de las ideas de cada país. Con Lauro Müller, con Manuel Láinez, la política externa de las repúblicas del Nuevo Continente puede ser formulada en una ecuación: máximo de fuerza, máximo de conocimiento mutuo, igual a mayor poder para cada uno. Ese es, como yo lo entiendo, el llamado espíritu americano.

– ¿Espíritu americano?

– Esto es, debemos ante todo amar nuestro país y después nuestro continente. Amar es conocer. La ecuación está aún por hacerse. Los americanos no se conocen aún, y mientras no se conozcan son siempre posibles las explotaciones periodísticas y los ímpetus de los “arribistas”, llenando de excesivo orgullo las multitudes. Hasta ahora, en vez de procurarnos relaciones íntimas, nosotros, las clases pensantes de estas naciones, erigimos muros de indiferencia entre nosotros, satisfechos con nuestra supuesta superioridad y abriéndonos enteramente a las naciones de allende Atlántico. ¿Es posible imaginarse cuánto tiene perdido material, internacional y moralmente la Argentina, el Brasil o Chile con esta actitud que no responde a razón alguna? Los argentinos pasaban de largo por Río en camino hacia Europa. Los brasileños no iban a Buenos Aires, y los otros países, salvando al Uruguay, ni mencionarse siquiera. Cualquiera de nosotros conoce mejor Finlandia que el Perú... Yo considero esta ficción americana como un crimen infantil. Yo no comprendo la necesidad histórica de hacer del continente americano el centro de una nueva era de civilización y deshacer no sólo la fuerza material, sino también el peso internacional. Pero nosotros, del Canadá a la Patagonia, tenemos ideas vagas a ese respecto y admitimos hasta, antes de realizar las patrias, vinculando los hombres a la tierra, pretensiones de hegemonía, en vez de aprender primero lo que los otros pueden valer. Porque, a fin de cuentas, para pretender dominar a alguien, sin utilidad alguna, es necesario saber quién es ese alguien... Ahora, ¿cómo deshacer este gran error? Tornando en realidad el espíritu americano. En épocas pasadas las relaciones entre los pueblos se realizaban por medio de guerras o por el comercio. La guerra hoy es posible sólo después del amplio conocimiento mutuo. El comercio, ese, en nuestros países, parece no comprender el poder formidable del aumento de los capitales y el progreso colosal que surgiría del intercambio de las riquezas naturales, quienes debemos iniciar el intercambio, haciéndonos conocer los unos de los otros... Nada se hace en la literatura sin arte. El arte no es tan sólo la expresión de los pueblos, sino también un gran agente conquistador. Un genio ajeno a la vida práctica de su país, puede hacer

todo por él. Wagner fue tan útil a Alemania como Bismarck. Y el desenvolvimiento económico de Suecia, de Noruega, de Dinamarca, la atención que el universo prestó a estos tres países, se debe exclusivamente a un hombre que nunca pensó en ello: a Enrique Ibsen... Existen en todas las repúblicas americanas expresiones literarias. Cada país tiene su arte, sus pensadores, sus artistas y timoneles de su opinión que son los periodistas. Y estos artistas, pensadores y timoneles, en vez de saber lo que piensan y dicen los vecinos, vuelven sus ojos hacia Europa, desconociéndose mutuamente. Desconociéndose ellos, desconócense los países, porque los hombres que cultivan la belleza son los reflejos, las expresiones exactas de esos pueblos, que muchas veces pueden hasta no leerlos... Pero estoy diciendo cosas viejas y usted no me interrumpe porque lo veo lleno de bondad para oírme y porque nada hay más agradable que insistir en la eficacia práctica del arte, como gran colaborador de la política. Por lo demás, en la literatura hispano-americana tienen ustedes dos grandes ejemplos de lo que yo digo, desgraciadamente, no como unión americana, más como unión transatlántica: Gómez Carrillo, el encantador, y el gran Rubén Darío. Rubén Darío haciendo versos y crónicas hizo apenas esto: obligó a España a reconocer la literatura española de América.

– Mas, ¿el arte es todo?

– Prácticamente, como acción inmediata. No saber leer los libros de una tierra, da siempre pésimos resultados, que se anhele esa tierra como leal amiga o que se tenga la voluntad de dominarla. El único error de Alemania, a pesar de leer todo, fue no haber prestado atención a la literatura belga y no haber sabido leer los libros franceses de quince años a esta parte. A quien haya leído los escritores belgas contemporáneos no sorprende ni el Rey Alberto, ni el poder de noble sacrificio de Bélgica. Tan sólo un error grosero, sólo una ceguera de vanidad burguesa podría menoscabar unas piezas de teatro aplaudidas en París y los libros de tapas amarillas que aparecen en las vidrieras de los bulevares... El psicólogo en vez de decir: ¡vamos a comer en París! Habría pensado que antes encontraría Verdún.

– ¿De modo que antes que nada, el intercambio mental?

– En cualquiera forma, para el bien o para el mal, necesitamos conocernos en América. Es preciso traducir a los escritores, hacer el intercambio intelectual, publicar crónicas americanas en diversos países y ciudades, fomentar viajes de estos escritores, establecer corrientes de intimidad mental, discutir, compararlos. Tengo la certeza de que en vez de ser para mal, este íntimo conocimiento a través de las ideas y del arte, formaría la corriente vital capaz de dar al continente la unidad fisionómica del espíritu americano. Todo esto, bien puede ser un ensueño. Mas, aun así, sólo los sueños generosos hicieron andar a la Humanidad. La Humanidad es un

pobre mortal como yo, porque, al final, aun no queriendo sino conversar, dele una entrevista. No sonría. Para su conquista tiene un consuelo: no lo desmentiré, como hacen los políticos cuando por acaso les sucede tener una idea.⁸ (RIO, 1917)

Três anos mais tarde, coloca-se o autor, mais uma vez, em contato com os leitores portenhos, porém, dessa vez, numa situação peculiar: a própria figura do escritor torna-se objeto de consumo. É um gênio, um raro, certamente deslocado de contexto. Trata-se de um número dedicado à República brasileira e cuja portada (não assinada) deve ser de Alejandro Sírío⁹.

274

⁸ Não é descabido que o interlocutor seja o escritor uruguaio Juan José de Soiza Reilly (Paysandú, 1879 - Buenos Aires, 1959), quem o entrevistará, mais tarde, em 1920. Soiza Reilly fez da entrevista (com o Papa, com Alfonso XIII, com D'Annunzio, com Richard Strauss...) um gênero popular. No prefácio de Zeda para seu livro *Cerebros de París* (Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1910), lemos que “Soiza Reilly compone primero el cuadro que ha de servir de fondo a la persona retratada: el lugar donde vive, los objetos que la rodean, las personas que la acompañan, el medio, en una palabra, que explica muchas veces más que la fisonomía, carácter, gestos, costumbres, méritos y debilidades. Gracias a esta hábil manera de entender las semblanzas, el lector de las trazadas por Soiza Reilly se forma cabal idea, no sólo de los hombres que son objeto de ellas, sino de los diversos ‘mundos’ y ambientes en que esos hombres viven. No sólo son retratos, sino más bien cuadros de diversos aspectos de la sociedad presente. El estilo de Soiza Reilly tiene la flexible ligereza y la amenidad del buen cronista periodístico. Es nervioso y cortado. Salta con pasmosa agilidad de unas ideas a otras; pasa sin transición del entusiasmo a la burla; es grave, es patético, es irónico... Aunque él no quiere ser discípulo de nadie y desea caminar sin bastón, ni guía, ni profesor, bien se echa de ver que sigue las huellas de los franceses, maestros, en verdad, del poderoso género literario que llamamos ‘crónica’”. Um artigo sobre Gómez de la Serna (“Ramón Gómez de la Serna o el abogado que encontró la camisa del hombre feliz. *Cervantes*. Havana, out.-nov. 1929), onde reproduz Ramón pintado de negro para uma conferência sobre jazz, nos permite pensar que essa disputa por um escritor-guia seja a fratura com a vanguarda argentina, que o desprezava olímpicamente. Cf. Mizraje (2006, p. 23-38); Terranova (2003); Escalles (2008, p. 22-23); Pastormerlo (2014).

⁹ Alejandro Sírío era pseudônimo de Nicanor Balbino Álvarez Díaz (Oviedo, 1890 - Buenos Aires, 1953). Começou escrevendo já com o pseudônimo que o tornaria famoso, em Asturias, chegando a Buenos Aires por volta de 1910. Por meio de José María Ramos Mejía, passa a trabalhar no periódico *El Sarmiento*, e através de Manuel Mayol, desempenha-se em *Caras y Caretas e Plus Ultra*, revistas nas quais desenvolveu uma ampla obra como ilustrador. Em 1924 assume nelas o cargo de chefia de desenho, vago com a morte de José María Cao. Sua obra mais ambiciosa foram as ilustrações para *A glória de dom Ramiro* de Enrique Larreta. Sírío, que costumava trabalhar com tipografia, na *Plus Ultra*, era fascinado pelo desenho dos britânicos Aubrey Beardsley ou Edmund Dulac.



Fig. 9. Portada de *Plus Ultra* em homenagem à República brasileira (nov. 1920)

275

Envolto num quimono, e deitado em um divã com almofadas de seda, a fotografia em sépia de Paulo Barreto, com um charuto entre os dedos, encena o universo orientalista tão caro a outros colegas como Enrique Gómez Carrillo (1912) ou mesmo Soiza Reilly (1921).



Fig. 10. João do Rio, Retrato de quimono e autógrafo. Fotografia não identificado.

276

Na ocasião, João do Rio sustenta a tese de que a modinha é o instinto bárbaro de independência e de maravilha no homem, ideia desenvolvida em *A alma encantadora das ruas* (1997), quando argumenta que todo verso cantado, não sendo ciência, nem arte, pela sua natureza anônima, defeituosa e manca, é, pelo contrário, a voz da cidade, como expressão justiceira de uma entidade, a *urbs*, mera necessidade de alma cidadina e espontânea, vibração da calçada, com o qual vem antecipar o argumento de Jean-Luc Nancy de que o autêntico espírito não reside na voz senão no canto:

Conocemos en la República Argentina muy poca literatura brasileña. Fuera de Gonçalves Dias, de Machado de Assis, de Olavo Bilac y de otros muertos ilustres ignoramos sobre todo a los nuevos. He aquí uno: João do Rio, *Joao do Rio* es el pseudónimo de un gran espíritu. Se llama *Paulo Barreto*. Novelista, político, académico, poeta, orador, cronista, crítico de arte, es, en resumen, un maestro joven de la belleza literaria. (Joven por sus ideales. Hace veinte años que pelea...). Sus polémicas suelen ser batallas campales. A menudo expone su vida por sus creencias estéticas. Abrirse el pecho ofreciendo su corazón como coraza, le parece el acto más cuerdo del hombre. Es decir, siempre que ello sea en defensa de un libro, de un cuadro, de una estatua,

de un verso, de un vocablo, de un error justo, de una idea criolla... Es irónico hasta el sinapismo. Es mordaz hasta clavar el diente. Pero en la brega, jamás le veréis sin la sonrisa estoica del caballero andante. Presiente el destino de “quien a hierro mata”... En su ironía hay una tristeza que lima sus saetas. Sus sarcasmos tienen la melancolía de ciertas flores del Brasil, muy bellas, que atraen a las abejas para emponzoñarlas con su polen... Pero hay en su estilo literario una magia exquisita. Se podrá no estar de acuerdo con él; se le negará talento, se le negará todo cuanto quiera negársele de bueno, pero nadie deja de leer lo que él escribe. Se le lee con deleite, aunque después de leerlo haya que tirar el libro contra el suelo, para volver a levantarlo... ¿Queréis daros cuenta de su estilo? Recordad los mejores fragmentos de Eça de Queirós. Un Queirós más nuevo. Más fresco. Más americano. Con más olor a marisco. Con menos olor a bulevar. Con fragancia de trópico. Con risa de vertiente... En la “Academia Brasileira de Letras” – noble asamblea que defiende la creación de una futura lengua brasileña, protegiendo los modismos autóctonos – João do Rio impone entre otros hombres geniales su ingenio y su cultura. Hemos dicho que es capaz de exponer su vida por una palabra.

No exageramos:

– Yo creo – nos dice – en el poder evangélico de la palabra. Una palabra es más temible o más honrosa o más útil que toda la existencia de un sabio. De la palabra puede decirse lo que de Jehová decía David: “La palabra es misericordiosa, porque mandó las plagas. La palabra es magnánima, porque puede matar. La palabra es buena, porque arruina a los que no creen en su poder...”

Y continúa en su elogio:

– Yo amo mis palabras como a hijas que al llevarlas el viento se llevan mi propia alma... Algunas van tan llenas de dolor, de pena, de esperanza, de sangre, de deseo, que me siento orgulloso de que sean mías. Las repito, una sobre otra, siempre las mismas, con otras muchas más y torno a repetirlas.

E insisto en la fatuidad de que ellas hagan decir alguna vez a alguien:

– *¡Cuántas palabras y cuántos sentimientos para defender una idea justa!*

João do Rio, no obstante sus defensas en pro del brasilerismo, o tal vez por eso mismo, es un defensor de la raza portuguesa. A menudo cita las palabras del grande escritor Euclides da Cunha:

– “Necesitamos pensar, escribir, hacer propaganda. Cada día hay más extranjeros en nuestra tierra. ¡Así desaparece la raza! ¡Así desaparece el idioma!”

El patriotismo literario de João do Rio se manifiesta con especialidad en su cariño por Rio de Janeiro. Pocos como él han observado la vertiginosa vida de la capital fluminense, estudiándola en sus matices más recónditos, en los poetas vagabundos que cantan sus “modinhas” melancólicas sentados en el cordón de la

vereda en las noches de verano. Esas noches tibias en que el mar abanica a la ciudad constelada de luces con el abanico de su “viração” como un esclavo negro a una odalisca llena de lentejuelas...

– “¡Oh, las calles de mi gran ciudad! – exclama João do Rio. – ¡Yo las adoro!... Si los hombres somos hermanos no es, sin duda, por el dolor, sino por el amor a la calle. ¡En la calle todos somos hijos de Dios!”

Este amor a la calle se explica en Rio de Janeiro donde las veredas son ágoras de Grecia. Los amigos deliberan en las esquinas. Se dan cita en las calles. La prohibición de vender bebidas alcohólicas después de las siete de la noche mantiene los despachos vacíos. El calor es a veces también el que contribuye a que las calles se vistan de ese aspecto animado y pintoresco que se prolonga hasta la media noche, como si fueran las diez de la mañana...

– Agréguese a esa animación – dice João do Rio – el encanto de la musa callejera.

La poesía popular del Brasil se condensa en las “modinhas” – cantos criollos o “estilos” – que encierran el dolor y la alegría del pueblo. Los poetas de la calzada son flores de todo el año. Perfuman la ciudad con su gracia silvestre... Las bellas artes son ciencia y artificio, se introducen más pronto en las almas agrestes. Las “modinhas” sirven para expresarlo todo, es una música fácil de organito de barrio. Léase una, de género amoroso:

Minha Maria é bonita
 Tão bonita assim não há
 O beija-flor quando passa
 Julga ver o manacá

Minha Maria é morena
 Como as tardes de verão
 Tem as tranças da palmeira
 Quando sopra a viração.

Y João do Rio termina diciendo:

– La musa callejera no entiende de métrica, ni de gramática. Pero ¿qué le interesa al pueblo la mecánica del verso? Al pueblo le basta la cadencia que sabe remontar su espíritu a las nubes... (RIO, 1920)

A literatura de João do Rio foi resgatada, no esforço pós-moderno, como uma forma de unir literatura e jornalismo, isto é, de redefinir arte e cidade, arte e política¹⁰. Nas muito frequentes histórias da modernidade

¹⁰ Cf. Arriguicci (1987); Candido (1992); Ford (1972); Lopez (1992); Melo (2002); Meyer (1992); Romano (2004); Rotker (2005); Ramos (2003), em particular o capítulo IV,

latino-americana como iluminismo, Juan José de Soiza Reilly (interlocutor de João do Rio em 1920 e, muito provavelmente, já em 1917) é um fantasma, um desaparecido. Josefina Ludmer transformou-o em guia (Virgílio) de sua reflexão sobre o delito, citada na epígrafe. E fez dele o doador de um fio vermelho da história, só retomado posteriormente por Roberto Arlt.



Fig. 11. “Soiza Reilly”, de Emilio Centurión

279

Talvez hoje seja possível aventar, não só para esse encontro Soiza Reilly-João do Rio, como assim também para a própria literatura deste último, uma outra perspectiva, anautônômica, a de ensaiar o comum, entendido como auto-ultrapassagem das relações e das forças. Uma auto-sublimação. Quando Mário de Andrade leu *El alma de los perros*, um tratado sobre o cinismo de Soiza Reilly prefaciado por Manuel Ugarte, grifou a seguinte frase: “Así como hay cerebros que viven en eterna locura,

“Límites de la autonomía: periodismo y literatura”, e V, “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana” (p. 82-144).

también hay almas que gozan de perfecta demencia”¹¹. Estava pensando o desvairismo de seus poemas de 1922. Por isso, essa ultrapassagem ou sublimação (de “povo”, “comunidade”, “república”), representou o desejo da política de ultrapassar-se a si mesma e, assim, eliminar-se, necessariamente, como esfera separada, ultrapassagem essa que, em longo prazo, acarretaria uma certa insignificância do próprio conceito de “democracia”. Como argumentou, oportunamente, Jean-Luc Nancy, sentido, sensação, sentimento, sensibilidade e sensualidade, tudo isso com que trabalha a literatura de Paulo Barreto (e que seus ilustradores captaram muito bem) só se dá em comum (Cf. NANCY, 2009; 2014). Mais exatamente, esses elementos são a condição mesma do comum: o sentir de uns em relação aos outros, e por essa via, a captação de uma exterioridade irreduzível e não expressa pela interioridade, porém, estendida, em tensão, entre todos nós, na medida em que “*Le sens est lui-même le partage de l’être*” (NANCY, 1996, p. 20).

280

¹¹Alberto Gerchunoff, em resenha ao livro, desqualifica o autor tachando-o de retardatário. “Ha venido tarde en todo sentido. Como cronista resulta un elemento secundario desde el instante que sus crónicas no son tales sino páginas de índole lírica. Falta examinar la calidad de ese lirismo cuyo mérito esencial consiste en la abundancia de puntos, signos que sustituyen en sus frases el papel que en las frases de otros escritores hacen las ideas y los pensamientos. Es un procedimiento sencillo en extremo. Su dificultad es puramente tipográfica, y aún de este sistema no es posible declarar creador al Sr. Soiza. Le ha precedido el Señor Vargas Vila quien es hoy día el autor predilecto de los maestros normales de provincia entre los cuales ha hecho escuela. Vargas Vila es un temperamento apostólico y el señor Soiza no anuncia tiempos mesiánicos, para Centro América, sino que sufre persecuciones. Es su especialidad. Ve en la sombra enemigos fabulosos, y armado de sus frases erizadas de puntos le vemos esperar en los caminos a los inexistentes malandrines y follones que, según nos dice, se oponen a su triunfo. Sin duda es un espectáculo interesante. Publica un libro de entrevistas en las que nos facilita los detalles y las fotografías que se encuentran en las vistas de todos los reporters, anteponiéndoles un prólogo en el cual declara odiar la multitud. Para ella, sin embargo, han sido escritas esas páginas, pues sólo la masa puede atribuirles algún interés” (1909). Arturo Lagorio, em resenha posterior, 1917, para a mesma *Nosotros*, destaca o humorismo e a originalidade dessa boemia anarquista, a essas alturas, já perdida. “En 1908 un miembro de esa bohemia anarquista, el poeta Evaristo Carriego, dedicó a Soiza uno de sus ‘Envíos’ en su primer libro de poesías, *Misas herejes*. Al año siguiente, Manuel Ugarte fue el autor del prólogo al primer *best-seller* de Soiza Reilly: *El alma de los perros*. Y, a su vez, Soiza Reilly fue el autor de la semblanza de Alejandro Sux, pseudónimo del escritor anarquista Alejandro Maudet, que acompaña los dos tomos de su novela autobiográfica publicada en 1910: *Bohemia revolucionaria* y *Amor y libertad*. El gesto fue correspondido al año siguiente, cuando Sux publicó *La juventud intelectual de la América Hispana*, [com prefácio de Rubén Darío] una suerte de complemento o continuación de su novela autobiográfica, compuesto por una serie de semblanzas de jóvenes figuras del mundo intelectual hispanoamericano, la mayoría de los cuales integraba la sección hispana de la *Internacional bohemia* con sede en París. En el apartado dedicado a Uruguay, Sux incluyó una elogiosa semblanza de Soiza en la que lo definió como ‘el rey de los reporters’” (SÁNCHEZ, 2017).

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. “Oliveira Lima, Paulo Barreto, Abel Botelho: em trânsito”. *Letterature d’America*, Roma, Sapienza – Università di Roma, a. XXXIV, n° 151-152, 2014.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário – Ensaios Sobre Literatura e Experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BROCA, Brito. “Encontro com Benito Lynch em La Plata”, *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1947, p.6.
- CANDIDO, Antonio. “A Vida ao Rés-do-chão”. In: SETOR DE FILOLOGIA DA FCRB (org.). *A Crônica*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Buenos Aires/Santiago: Editorial Melusina / RIL editores, 2004.
- ESCALES, Vanina. “Bohemia, modernidad y olvido”. Estudio preliminar. In: REILLY, Juan José de Soiza. *Crónicas del Centenario*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, p. 22-23.
- FORD, Aníbal. “Literatura, crónica y periodismo”. *Las literaturas marginales. Historia de la literatura mundial. Literatura Contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- GERCHUNOFF, Alberio. “El alma de los perros” [Resenha]. *Nosotros*, a. 3, vol. 4. Buenos Aires, 1909.
- GOMEZ CARILLO, Enrique. *El Japón heroico y galante*. Madrid: Mundo Latino, 1912.
- LOBATO, José Bento Renato Monteiro. “Juan Alonso”. *O Estado de S. Paulo*, 1 abr. 1923;
- _____. “Juan Alonso”. *La Nación*, Buenos Aires, 3 jun. 1923.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A Crônica de Mário de Andrade: Impressões que Historiam”. In: SETOR DE FILOLOGIA DA FCRB (org.). *A Crônica*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito*. Un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999, p. 192-193.
- MARTÍNEZ FERRER, Horacio. “La pintura de Juan C. Alonso”, *Martín Fierro*. Buenos Aires, n° 14-15, 24 jan. 1925.
- MAYOL, Manuel. “José María Cao”. *Plus Ultra*, n° 22. Buenos Aires, mar. 1918.
- MELO, José Marques de. “A crônica”. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e literatura – A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002

MERLINO, Adrián. *Diccionario de Artistas Plásticos de Argentina*. Buenos Aires: s.e., 1954.

MEYER, Marlyse. “Voláteis e Versáteis. De Variedades e Folhetins se Fez a Chronica”. In: SETOR DE FILOLOGIA DA FCRB (org.). *A Crônica*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

MIZRAJE, María Gabriela. “Perdularios, perdidos y emprendedores (Los irrecuperables de Soiza Reilly)”. Estudio preliminar. In: REILLY, Juan José de Soiza. *La ciudad de los locos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 23-38.

NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciente e do sentido*. São Paulo : Iluminuras, 2014.

_____. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.

_____. “La Démocratie finie et infinie”. *Démocratie, dans quel état?* Paris : La Fabrique, 2009, p. 90-94.

PASTORMERLO, Sergio. *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires: memorialistas culturales 1870-1920*. La Plata: Malisia, 2014.

RAMOS, Graciliano. “Pequena história da República”. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1964, p.149-152.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003 [1989].

REILLY, Juan José de Soiza. “Por el lejano Oriente”. *Plus Ultra*, a. 6, n° 66, Buenos Aires, out. 1921.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Ed. Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A mulher e os espelhos*. 2ª ed. Lisboa, Portugal-Brasil Ltda, 1919.

_____. “Da calle Juncal ao Jockey Club”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 maio 1915a, p. 2.

_____. “Literatura contemporânea: João do Rio”. *Plus Ultra*, a. 5, n° 55, Buenos Aires, nov. 1920.

_____. “Meditação na Avenida de Mayo”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 maio 1915b, p. 2.

_____. “Notas del Brasil”. *Plus Ultra*, a. 2, n° 19, Buenos Aires, nov. 1917.

_____. “O fim de Arsênio Godard”. *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro, 23 jan. 1908, p. 3.

SANCHEZ, Emiliano Gastón. “Bohemia anarquista, modernismo y periodismo: las crónicas de Juan José Soiza Reilly durante la Primera Guerra Mundial”. *Izquierdas*. Santiago do Chile, n° 35, set. 2017.

SOIZA REILLY, Juan José. “Alonso y su obra”. *Exposición Alonso*. Catálogo. Buenos Aires: Witcomb, 1933.

ROMANO, Eduardo. *Revolución en la lectura*. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses. Buenos Aires: Catálogos, 2004.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano, 2005 [1992].

SLOTERDIJK, Peter. “La época (criminal) de lo monstruoso”. *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2011, p. 245.

TERRANOVA, Juan. “El escritor perdido”, *Tres Galgos*. Revista de Literatura y Medios, Buenos Aires, a. 2, n° 4, ago. 2003.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

_____. “Una revista VIP”. *Página 12*, Buenos Aires, 14 mar. 2004.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”. *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, out-nov. 2000, vol. II, p. 759-771.

Resumo: A identidade de muitos escritores, a começar de meados do XIX, até o fim do século, estava associada com uma atitude de fisgar a novidade. A entrevista permitiu ao jornalista manter um papel ativo na comunicação e transmissão de eventos à sociedade. No passado, os jornalistas comportavam-se como estenógrafos. Observavam as pessoas e, a seguir, disseminavam a informação literalmente para o texto público. As condutas empáticas muito frequentemente mostravam que os entrevistadores estavam afinados com os entrevistados. Não obstante, ao repensarmos a comunidade do ser, sem descansar em nenhuma prévia concepção de identidade, unidade ou totalidade, podemos discutir que a existência não tem essência e é, portanto, impossível tanto representar a existência, quanto existir por si próprio. Ser é sempre ser-com.

Palavras-chave: Jornalismo – entrevista – ser-em-comum

Abstract: The identity of many writers beginning around the mid-to late nineteenth century was associated with the news gathering attitude. Interviewing enabled journalists to secure an active role in communicating and translating issues facing society. In the past, journalists behaved as stenographers. They observed people and then disseminated that information to the public verbatim. Empathetic behaviors very often demonstrate that interviewers are attuned to the emotions of interviewees. Nevertheless, rethinking the commonality of being without relying on any prior conception of identity, unity or wholeness, we can argue that existence is without essence, and it is therefore impossible both to represent existence and to exist alone. Being is always ‘being in common’.

Keywords: journalism – interview - ‘being in common’