



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitora

Wraha Maria Panizzi

Vice-Reitor

Nilton Rodrigues Paim

Pró-Reitor de Extensão

Luiz Fernando Coelho de Souza

Vice-Pró-Reitora de Extensão

Rosa Blanco

EDITORA DA UNIVERSIDADE

Diretor

Geraldo F. Huff

CONSELHO EDITORIAL

Anna Carolina K. P. Regner

Christa Berger

Eloir Paulo Schenkel

Georgina Bond-Buckup

José Antonio Costa

Lívio Amaral

Luiza Helena Malta Moll

Maria da Graça Krieger

Maria Heloisa Lenz

Paulo G. Fagundes Vizenini

Geraldo F. Huff, presidente

O Imaginário da Cidade

VISÕES LITERÁRIAS DO URBANO

PARIS • RIO DE JANEIRO • PORTO ALEGRE

SANDRA JATAHY PESAVENTO

© Sandra Jatahy Pesavento

1ª edição: 1999

Direitos reservados desta edição:

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa: Carla M. Luzzatto

Projeto gráfico: Carla M. Luzzatto

Revisão: Maria Lúcia Barbará

Editoração eletrônica: Mônica Ballejo Canto

Supervisão: Mônica Ballejo Canto

Sandra Jatahy Pesavento

Professora no Departamento de História da UFRGS. Mestre em História pela PUCRS. Doutora em História pela USP. Publicações: *República Velha Gaúcha: charqueadas, frigoríficos e criadores - RS 1889-1930; História do Rio Grande do Sul; RS: a economia e o poder dos anos 30; RS: agropecuária colonial e industrialização; A Revolução Federalista; A Revolução Farroupilha; História da indústria sul-rio-grandense; Pecuaría e indústria. Formas de realização do capitalismo na sociedade gaúcha no século XIX; Burguesia gaúcha; Dominação de capital e disciplina de trabalho, RS:1889-1930; Emergência dos subalternos: trabalho livre e ordem burguesa; Cem anos de República; Porto Alegre: espaços e vivências; Borges de Medeiros; Memória da indústria gaúcha: RS 1889-1930; De escravo a liberto: um difícil caminho; República verso e reverso; O cotidiano da República: elite e povo na virada do século; O Brasil contemporâneo; Os industriais da República; O espetáculo da rua; 500 anos de América: imaginário e utopia; História da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul: a trajetória do parlamento gaúcho; Porto Alegre caricata: a imagem conta a história; Os pobres da cidade: vida e trabalho - 1880-1920; Exposições universais: espetáculos da modernidade no século XIX; Imagens urbanas; Discurso e narrativa literária.*

P472i

Pesavento, Sandra Jatahy

O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre / Sandra Jatahy Pesavento. — Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

1. Literatura urbana — História — Paris. 2. Literatura urbana — História — Rio de Janeiro. 3. Literatura urbana — História — Porto Alegre. I. Título.

CDU 82-94(443/444)

82-94(815.31)

82-94(815.51)

Sumário

Capítulo 1

PEDRA E O SONHO: OS CAMINHOS DO IMAGINÁRIO URBANO / 7

Capítulo 2

O IMAGINÁRIO DE PARIS (DO FINAL DO SÉCULO XVIII AO FINAL DO SÉCULO XIX) / 29
Da muralha ao boulevard: o nascimento da metrópole pelo olhar do cronista / 32
Paris, capital do mundo: discursos e imagens da cidade moderna pré-Haussmann / 53
De Paris para o mundo: visões literárias da cidade haussmaniana / 89

Capítulo 3

RIO DE JANEIRO: UMA CIDADE NO ESPELHO (1890-1910) / 157
O efeito do espelho: da cidade maravilhosa ao país das maravilhas / 157
Os herdeiros do barão e o sonho de uma Paris tropical / 163
Picaretas na alma encantadora das ruas: crônicas cariocas da mudança urbana / 181
As rachas do espelho: outras imagens de uma mesma cidade / 210

Capítulo 4

OS ECOS DO SUL: PORTO ALEGRE E O SEU DUPLO (1890-1924) / 245
Porto Alegre e as ilusões do espelho: do mito das origens à hegemonia simbólica do campo / 245
A cidade como desafio: utopias, projetos e intervenções na capital do sul / 262
Os discursos da cidade: a vida literária de Porto Alegre / 281
Saudosismo e passeísmo: a cidade à sombra da aldeia / 303
Progressismo e modernidade: o desejo de ser metrópole / 317
Amargura provinciana: o resto é paisagem / 335
De tudo um pouco: as ambivalências da pequena grande cidade / 350

Capítulo 5

UM FIM E UM COMEÇO, MAS SEMPRE A CIDADE / 391

Catálogo na publicação: Mônica Ballejo Canto. CRB 10/1023

ISBN 85-7025-484-9

O IMAGINÁRIO DE PARIS

*Do Final do Século XVIII
ao Final do Século XIX*

Capítulo 2

Talvez não se tenha escrito tanto sobre uma cidade como sobre Paris. Se, afinal, os estudos urbanos tiveram o seu início na Inglaterra, por que a capital da França, e não a gigantesca Londres, se tornou o lugar emblemático da metrópole revelada no século XIX pela eclosão do capitalismo? Não nos referimos apenas ao que se tem escrito sobre a cidade no âmbito do conjunto das ciências humanas, ao qual agregamos os trabalhos de urbanistas junto aos dos historiadores e sociólogos. De tema de pesquisa e objeto de reflexão, Paris é, ainda, a fonte de inspiração de poetas, escritores, pintores e fotógrafos. Podemos considerar, neste final de século, que outras metrópoles — o mais acertado seria dizer megalópoles —, como Nova Iorque, São Paulo e Tóquio, se impõem com a sua densidade populacional, suas construções, seu traçado urbano e seus problemas, mas Paris continua persistindo como uma realidade urbana emblemática, dotada de um charme especial...

Paris tem sido a cidade mais representada, em texto e imagem, o que estimula todo um imaginário social. Roger Caillois¹ chega a referir-se ao “mito de Paris”, quando analisa a obra de Balzac. Caillois confere ao escritor a responsabilidade de ser um dos primeiros a admitir a existência dos mitos modernos e o seu poder: eles não são sentidos como imaginários e aparecem como uma realidade de força indiscutível. Tais mitos contemporâneos, constituídos pelo imaginário como

¹Caillois, Roger. Préface. Balzac et le mythe de Paris. In: Balzac, Honoré de. *À Paris!* Bruxelles: Complexe, 1993. p.9.

uma representação convincente e sedutora do real, têm a força da sugestão e a credibilidade na aceitação. As pessoas são levadas a aceitá-los, mesmo sem pensar, como uma representação que adquire força de real. Isso em parte se dá não só pelas estratégias de convencimento ou os artifícios da ilusão postos em prática pelo imaginário social, mas principalmente por corresponderem a uma sensibilidade coletiva, historicamente vivenciada e transmitida que encontra repercussão diante da cotidianidade daqueles que habitam uma grande cidade ou desejariam vivenciá-la.

Como representação do real, o mito, para Caillois, colocar-se-ia no centro da concepção contemporânea do imaginário social: corresponderia àquele "outro lado" do real, por vezes mais real do que o "real concreto" e que não apenas vai ao encontro e responde às sensibilidades e sociabilidades do vivido, quanto é, por sua vez, matriz orientadora e normatizadora de práticas sociais e dos valores e opiniões que pautam a conduta.

Numa certa medida, o mito de Paris, tal como é apresentado por Caillois, aproxima-se da representação fantasmagórica da cidade de que nos fala Walter Benjamin. No seu sentido benjaminiano, a fantasmagoria é, sobretudo, representação social dada à partir do fetichismo da mercadoria, que oportuniza uma transfiguração do real e que se desenvolve sob o signo da contradição. Mas, nesse ponto, a reflexão benjaminiana sobre as representações sociais adquirem um sentido específico. A modernidade — expressão artística e intelectual de um projeto histórico chamado "modernização" e produzido pela transformação capitalista do mundo² — dá nascimento à experiência, também histórica, individual e coletiva, do "viver em metrópole". Produto da sociedade burguesa e atravessada pelas suas contradições, o sistema de idéias e imagens de representação coletiva encontra sua expressão privilegiada nos gêneros literários da época — romance, poesia, crônica de jornal — e nos projetos urbanos de transformação da cidade.

Mas a fetichização do mundo faz com que, no plano do imaginário social (ou seja, no das sensações, traduções e recepção da representação social), as idéias e imagens possam permanecer na esfera do sonho e da alienação, dando consistência ao que se chamaria de mitologia da modernidade, ou, então, possam traduzir a linguagem cifrada do inconsciente num "despertar" de conhecimento, oportunizando o que Benjamin chamaria de "utopia social emancipatória". Assim, na acepção benjaminiana, os contrastes vivenciados pela cidade moderna dão margem à possibilidade de as representações do social serem mito ou utopia, alienação e consciência.

²Consultar, a propósito da leitura benjaminiana da cidade, o excelente livro de Willi Bolle. *A fisionomia da cidade moderna*. São Paulo: Ed. da USP, 1994.

A tarefa, arguta e minuciosa, de captar as imagens no desejo coletivo, de "desfetichizar" o real³ e de empreender o difícil caminho de reconstruir o imaginário de uma época, Benjamin a situa na personagem fantasmagórica do *flâneur*,⁴ leitor da cidade por excelência, que se associa, alegoricamente, aos espectadores privilegiados do social de um tempo, como os escritores, ou ao historiador-detetive, a quem cabe conhecer e revelar a metrópole novecentista, fazendo emergir o passado no presente. Ainda para usar uma linguagem benjaminiana, ao historiador, com o seu capital específico — teoria e método dialético voltado para o imaginário social —, caberia a tarefa de propiciar a decifração, a epifania ou a iluminação⁵ sobre um período, construindo uma versão sobre a multiplicidade dos sinais emitidos pelo passado.

Orá, a Paris mítica e fantasmagórica é polissêmica e polifônica, tal como a modernidade que lhe dá sustento. Ao longo do século XIX, Paris experimentaria toda uma gama de transformações ligadas ao desigual desenvolvimento do capitalismo francês: a cidade decuplicou a sua população, atingindo a extraordinária cifra de 1.000.000 de habitantes em 1870, diversificou-se o parque produtivo, redesenhou-se o espaço urbano, e o regime político alternou-se mais de uma vez entre formas monárquicas e republicanas. Nesse contexto francês em transformação, em que formas arcaicas e novas se entrecrocavam, e valores do progressismo se entrecruzavam com os da tradição, Paris era, por excelência, o teatro desse processo da modernidade. Na capital da França se revelam as antinomias urbanas, manifestas em representações múltiplas e contraditórias, que dependem de satisfação ou frustração das expectativas frente à cidade por parte daqueles que as vivenciam.

Poderíamos, contudo, contra-argumentar que Londres era também metrópole, tal como Paris no século XIX, ou, ainda, que tais contrastes e transformações do espaço e das socialidades urbanas estavam também ocorrendo em outras cidades européias de porte. Entendemos, todavia, que se Paris se constituiu no paradigma da cidade moderna, metonímia da modernidade urbana, isso se deve, em grande parte, à força das representações construídas sobre a cidade, seja sob a forma de uma vasta produção literária, seja pela projeção urbanística dos seus projetos, personificados no que se chamaria o "haussmânismo".

Não estamos, com isso, revertendo o processo mental de entendimento do real e desconsiderando as condições concretas da existência, pois, as repre-

³Cf. Pesavento, Sandra Jatahy. Walter Benjamin e o imaginário social. *Revista de Cultura Vozes*, São Paulo, n.5, 1995.

⁴Cf. Bolle, op.cit., p.77.

⁵Petitdémange, Guy. *Avant le monumental. Les passages*: Walter Benjamin. In: Baudrillard, Jean et al. *Citoyenneté et urbanité*. Paris: Esprit, 1990. p.87.

sentações são um dos lados do real, ao mesmo tempo suportadas e gerenciadoras de práticas sociais. No caso de Paris, a sua força se mede pela sua recepção universal, que é capaz de romper as barreiras do tempo e do espaço e se tornar compreendida e aceita em outros momentos e lugares. Como diz Jean Christophe Bailly, Paris é a cidade em prosa por excelência, onde ao romance das ruas, descritas pelos seus incontáveis passantes através dos séculos, se soma a materialidade objetual de seus prédios e monumentos, verdadeiros poemas arquiteturais.⁶

À Paris, portanto — como escreveu Balzac —, tentando resgatar nas transformações dessa urbe e nas suas representações literárias alguns elementos que, ressemantizados, vão comparecer nos discursos e imagens sobre o urbano produzido no Brasil. A seleção dos textos não obedeceu exatamente a preocupações estéticas, o que permitiu que obras com “desigual” valor literário pudessem ser utilizadas e cruzadas. Sua escolha não foi, contudo, aleatória, pois não foi todo texto “de época” tomado como documento, integrando nosso *corpus* de análise. Buscamos justamente aqueles textos que tomaram a cidade como elemento central da narrativa e compuseram uma representação do urbano. Da mesma forma, como foi dito anteriormente, tentamos resgatar aqueles textos que foram capazes de encontrar ressonância no Brasil, constituindo-se em pontos de referência para os escritores locais, responsáveis pela construção de uma visão literária da cidade.

DA MURALHA AO BOULEVARD: O NASCIMENTO DA METRÓPOLE PELO OLHAR DO CRONISTA

Principiemos pela percepção espacial da cidade e a sua renovação no tempo. Ora, as imagens e discursos que dão forma e conteúdo ao espaço urbano traduzem um princípio de entendimento e organização do mundo que é, em si, produzido historicamente e socialmente.⁷ Uma cidade é, sem dúvida, antes de tudo, uma materialidade de espaços construídos e vazios, assim como é um tecido de relações sociais, mas o que importa, na produção do seu imaginário social, é a atribuição de sentido, que lhe é dado, de forma individual e coletiva, pelos indivíduos que nela habitam. É possível dizer que:

⁶Bailly, Jean Christophe. Paris: la mémoire en chantiers. In: Cohen, Jean Louis; Fortier, Bruno (org.). *Paris, la ville et ses projets*. Paris: Ed. Belylone/Pavillon de l'Arsenal, 1992. p.40.

⁷Roncyolo, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard, 1990. p.160.

A cidade se aprende antes de tudo pelo olhar. Objeto visual primeiramente, ela dá lugar a uma percepção perpetuamente renovada. Para além das forças técnicas e funcionais que a trabalham constantemente em “sous-oeuvre”, é pelo contato sensível direto e constante que nós a vivemos cotidianamente, pelos seus odores, seus barulhos, antes de tudo pela diversidade de seus espaços. [...] A troca de sensações entre o espaço da cidade e os seres que a habitam é a matéria-prima da vida urbana; às vezes dolorosa, jamais neutra, ela molda dia após dia a existência dos cidadãos.⁸

Na passagem do século XVIII para o XIX, surgiu uma nova concepção de cidade, o que veio a expressar que ocorriam mudanças nas idéias e imagens que os indivíduos tinham do seu espaço e do mundo em geral.

Conforme assinala Lepetit,⁹ as definições da cidade, do século XVII ao século XVIII, associavam alguns elementos espaciais à noção de enclausuramento. O dicionário de Richelet, de 1679, referia a cidade como “lugar cheio de casas e fechado por terraços e fossos, ou por muralhas e fossos”, enquanto que o de Furetière, em 1690, enunciava um local de “habitação de um povo bastante numeroso, que é ordinariamente fechado por muralhas; reunião de muitas casas dispostas em ruas e fechadas por uma cintura de muros e fossos”. A *Encyclopédie*, no século XVIII, retoma a mesma definição de cidade como um “conjunto fechado e ordenado de casas”.

Estariamos, portanto, diante de uma noção de cidade como espaço fechado, onde as muralhas ou o fosso é o elemento morfológico por excelência para concretizar o entendimento da urbe. Por oposição ao campo, essa definição expressa uma determinada forma de organização das relações sociais, típicas do mundo antigo e medieval, e viria a se constituir no que se convencionou chamar de “cidade clássica”.

A muralha, como se sabe, tinha um sentido nitidamente defensivo, mas também demarcatório: a cidade fechada, nucleada em torno de um poder político, capaz de abrigar a população dentro de suas fortificações no caso de guerra. Como refere Le Goff,¹⁰ nas cidades medievais as muralhas eram como que uma fronteira a separar dois mundos, estabelecendo o limite entre o que era considerado urbano — a comunidade protegida, sob o abrigo da lei — e o restante dos territórios circundantes.

O estabelecimento dos contornos de Paris remontam a sua própria origem na história, a principiar pelas fortificações erguidas pelos Parisii em volta da *Île de la Cité*, no século III, seguidas pela muralha mais ampla construída no

⁸Bofill, Ricardo; Verón, Nicolas. *L'architecture des villes*. Paris: Odile Jacob, 1995. p.127.

⁹Lepetit, Bernard. *Les villes dans la France Moderne (1740-1840)*. Paris: Albin Michel, 1988. p.53.

¹⁰Le Goff, Jacques. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Arthaud, 1972.

século XII por Filipe Augusto. Esta correspondia não apenas ao velho centro galo-romano da Cité, mas compreendia o Louvre e a “montanha” de Sainte Geneviève. A rigor, a muralha de Filipe Augusto, da qual ainda subsistem vestígios, foi a primeira defesa urbana contínua, poderosa e durável, que assegurou a defesa da cidade,¹¹ conseguindo circundar a montanha da margem esquerda. Ao mesmo tempo, a muralha do século XII incorporou, como terra — a partir de então “urbana”, a extensão de campos cultivados e vinhedos, que se cobriram de casas. Se, contudo, a margem esquerda do Sena se manteve praticamente estável em sua extensão até praticamente o século XVII, o mesmo acontecendo com a Cité, pelos óbvios motivos de seus limites naturais, a cidade crescia em direção à margem direita, onde se localizavam os mercados. Assim, a cidade foi, pouco a pouco, ultrapassando os seus limites originais. As muralhas medievais de Filipe Augusto, seguidas pelas de Carlos V, no século XIV, estenderam os limites urbanos para a margem direita, estabelecendo uma relativa simetria entre as duas margens do rio. Da mesma forma, ampliou-se a cidade no sentido leste-oeste, do Louvre à Bastilha, num primeiro momento, para depois, na parte oeste, atingir, na Renascença, o novo palácio das Tulherias.¹²

As muralhas de Carlos V comporiam mais ou menos o trajeto onde se assentariam os grandes *boulevards* do futuro.¹³ Vale ressaltar que essa forma da cidade irá se constituir num dos traços definidores de Paris. Desenvolvendo-se em círculos concêntricos a partir de uma ilha primitiva,¹⁴ mesmo depois de tornar-se metrópole, Paris manteria, de um certo modo, a sua forma original.

Naturalmente, a evolução da “arte da guerra”, ao longo dos séculos XVI e XVII, principalmente da artilharia, fez como que os fossos, torreões e muralhas, típicos das cidades antigas e medievais, deixassem de cumprir a sua função original. Mas as muralhas, ao lado da sua função tradicional e prática, têm também um sentido simbólico e introduzem como que um elemento ambivalente no imaginário social daqueles que a habitam e que nela intervêm. A muralha, mesmo depois de demolida ou desativada como aparato de fortificação, delimita as noções de centralidade e periferia.

No imaginário coletivo, a “cidade”, centro do poder e da vida social, continua a ser aquela contida pela cintura das antigas fortificações. Um desafio às intervenções urbanas é o de “descentralizar” ou reorientar as percepções espaciais

¹¹Fleury, Michel. L'enceinte de Philippe Auguste. In: Cohen; Fortier, op.cit., p.74.

¹²Delon, Michel. Préface générale. In: Mercier, Louis Sébastien; Bretonne, Restif de la. *Paris le jour, Paris la nuit*. Paris: Laffont, 1990. p.I.

¹³Fleury, op.cit., p.78

¹⁴Bailly, op.cit., p.36.

ais do imaginário social. No caso de Paris, pode-se contra-argumentar que a noção de centralidade clássica se dilui através de uma série de pontos de condensação, fazendo com que o centro esteja “por tudo”, espalhado em toda a cidade. Todavia, mesmo nesse caso, a noção de centralidade poderá ser retomada se tivermos em conta o processo de expurgo das populações menos favorecidas para os subúrbios, para além dos limites desta “cidade-centro”.

Em termos de traçado urbano, a muralha deu nascimento ao *boulevard*. Datam de Luís XII, no século XVI, as iniciativas de criar terraços sobre as velhas muralhas, já atulhadas de depósitos de lixo e construções que com elas vizinhavam. Esses terraços, que deveriam ser espaço para as operações de artilharia, evoluiriam para se tornar um caminho de passeio para a população. O termo alemão de *botwerck* tem justamente este sentido: “passeio sobre as muralhas” e expressa bem a medida do desuso do antigo sistema de fortificações para ceder margem a novos usos. É, contudo, com Luís XIV, no século XVII, que Paris será libertada dessas antigas sujeições militares, realizando-se o que poderia ser o início de uma abertura da cidade. A partir de 1670, são destruídos os velhos bastiões e fossos, oferecendo-se à população uma “cintura verde” ao passeio dos cidadãos, assim como novas áreas para a construção de mansões pelas camadas mais favorecidas da sociedade, tal como o Marais.¹⁵

Da mesma forma, a preocupação com maior espaço para circulação se traduziu no investimento em jardins tornados públicos, como Tulherias e Luxemburgo. Mas foi na expansão da margem direita — Marais, Place des Vosges, Place des Victoires, Rue de la Paix e Boulevard des Capucines — que se deram os maiores investimentos em construção. Avenidas pavimentadas e arborizadas, mansões aristocráticas — inspiradas nos modelos clássicos — e novos monumentos davam um novo aspecto para a capital francesa no chamado “grande século”, sob a afirmação política de Luís XIV. Com o adensamento populacional da capital francesa (cerca de 500.000 habitantes na época), a monarquia se fez cercar de especialistas para as intervenções no traçado urbano, como, por exemplo, vê-se com os planos de Pierre Bullet e François Blondel, de 1675, para a abertura dos *boulevards*. Tais trabalhos já poderiam ser chamados de urbanísticos, pois implicavam tentativas de redesenhar o espaço segundo necessidades prementes e lógicas simbólicas de afirmações do poder real. As obras tiveram seguimento com Luís XV, com a abertura da magnífica Place Royale (atual Place de la Concorde) e os estudos feitos por arquitetos para a abertura axial dos Champs Elysées em terrenos cedidos pelo rei à cidade.

¹⁵Babelôn, Jean Louis. Le boulevard classique. In: Cohen; Fortier, op.cit., p.113.

Sobre estas transformações no que se poderia chamar a “cidade clássica”, Jean Pierre Babelon conclui:

Assim o “boulevard” clássico, nascido de uma sujeição militar devido à insegurança, está na origem de uma reflexão nova sobre a cidade, sobre os laços que o usuário citadino — e logo cidadão — tece com o seu ambiente. O espaço, a vista, o passeio aparecem apenas como necessidades do mesmo tipo que as fontes, os esgotos, os mercados. A fantasia do passante solitário encontra o prazer mundano de ver sendo visto. A este novo tipo urbano estava prometido um imenso futuro.¹⁶

Portanto, ao longo do século XVIII, teríamos já presente tanto o desejo de modificar a cidade quanto a ocorrência de algumas metamorfoses, que fizeram nascer das antigas muralhas os novos *boulevards*.

Mesmo crescendo e ultrapassando seus limites, a receber sem cessar a população da campanha que acorria ao maior centro urbano, Paris continuava a manter uma estrutura circular, do tipo de uma noz.

Louis Sébastien Mercier, que escreveu de 1781 a 1788, ao falar da fisionomia da capital francesa, diria: “Quereis julgar Paris fisicamente? Subi sobre as torres de Notre Dame. A cidade é redonda como uma abóbora”.¹⁷

Ou seja, a cidade apresentava ainda uma estrutura circular clássica, mostrando esse tipo de fixidez no espaço que marca a visão antiga da cidade, com o detalhe de ser cortada por um rio que a dividia em duas partes “quase” iguais...

Mais para o final do século XVIII, sob Luís XV, a monarquia tentou ainda uma vez estabelecer uma nova cinta de muros para demarcar a extensão da cidade, delimitação esta que acompanhava o que eram considerados então os *boulevards* exteriores da cidade: Clichy, La Chapelle, Rochechouart. E foi assim que, aprovadas em 1785, tiveram início os trabalhos de construção de novas muralhas — dirigidos por Claude Nicolas Ledoux — numa extensão de 23km que pretendiam estabelecer um controle sobre saídas e entradas da cidade, assegurando uma coleta fiscal sobre as mercadorias. Contemporâneos à obra registrariam o descontentamento da população. Como diria Victor Hugo, “le mur murant Paris rend Paris murmurant”.¹⁸ Já Louis Sébastien Mercier, de forma ora irônica, ora indignada, protestou contra a nova e inconcebível muralha, de 15 pés de altura e de mais de 7 léguas de contorno, que estava prestes a cercar Paris inteiramente, custo de doze milhões de francos. Com propriedade, Mercier registrou a revolta da população parisiense com a Com-

¹⁶Babelon, op.cit., p.118.

¹⁷Mercier & Bretonne, op.cit., p.34.

¹⁸Hugo, Victor. *Notre Dame de Paris*. Paris: Librairie Générale Française, 1972. p.147.

pagnie des Fermiers Généraux, encarregada da coleta dos impostos.¹⁹ Retornando ao texto de Mercier, Michel Delon resgata a muralha de Ledoux como metáfora do poder público de controlar a população citadina, mistura de uma concepção antiga de fixar limites e delimitar espaços com as novas realidades trazidas pelo desenvolvimento econômico do capital.²⁰ Da mesma maneira, Bruno Fortier entende que esse muro foi, desde a sua criação, um extraordinário anacronismo, constituindo-se num

[...] dos últimos grandes freios ao direito de ir e vir num século XVIII teoricamente livre-cambista e sem dúvida a última tentativa para erguer em torno de Paris um limite firme que ele não pudesse transpor.²¹

Sob intensa reclamação popular, os trabalhos foram suspensos em maio de 1789, sendo após incendiados — por ocasião dos incidentes revolucionários — e, finalmente, demolidos no século XIX.

Em suma, na Paris do século XVIII — a Paris descrita e vivida por Louis Sébastien Mercier e Restif de La Bretonne — persistia ainda um centro medieval, compreendido pela área que teria sido aquela englobada pela muralha de Filipe Augusto, centro este que sofrera cada vez mais acréscimos de construções. Paralelamente, algumas intervenções urbanas tinham ensaiado dar à cidade alguma regularidade mais geométrica, como, por exemplo, o teatro e o quarteirão de Odéon, que substituíram o antigo Hotel de Condé,²² além das Place Royale, típica do Ancien Régime e de alguns *boulevards*. Os revolucionários de 1789, por seu turno, não tiveram a intenção de mudar a cidade e Napoleão não teve tempo de fazê-lo.

A Revolução, o Império, a Restauração e mais ainda a Monarquia de Julho decorreram em cidades vetustas, regorgitantes, maisãs, com raras praças, ruas estreitas e tortuosas, com muralhas a desmorronar e a obstruir, que o Ancien Régime tinha conhecido e que lhes havia legado.²³

Portanto, a Paris pré-Haussmann, de Mercier, Bretonne e Balzac, exibia já o crescimento anárquico de uma cidade marcada pelo seu traçado medie-

¹⁹Mercier; Bretonne, op.cit., p.293.

²⁰Delon, op.cit., p.II.

²¹Fortier, Bruno. Le mur des fermiers généraux. In: Cohen; Fortier, op.cit., p.14.

²²Pinon, Pierre. Un centre entre médiéval. In: Cars, Jean des; Pinon, Pierre, (org.). *Paris. Haussmann*. Paris: Picard, 1991. p.38.

²³Agulhon, Maurice. Introduction. In: Duby, Georges. *Histoire de la France Urbaine*. Paris: Seuil, 1983. v.4. p.7.

val e que ainda sofria os efeitos da revolução francesa. Sede do poder político, núcleo de uma aglomeração populacional crescente, a exigir renovadas medidas de implantação de equipamentos urbanos, a concepção de “cidade fechada” cedia espaço a uma nova visualização da “cidade”, centralizada no movimento.

Refere Jean Luc Pinol que:

Para aquilo que é a definição da cidade, a desapareição das muralhas não é algo sem conseqüências. A materialidade das fortificações enunciava a cidade, mesmo que, desde o século XVIII, a definição pelo muro tenha cedido o passo às concepções mais funcionais, com os ‘faubourgs’ se assimilando progressivamente à área urbana.²⁴

A “cidade aberta”, enquanto concepção do fenômeno, traduzia as transformações sociais em curso:

“O crescimento [...] possui uma dupla conotação, espacial e temporal. Ele é primeiro uma modificação das formas de alocação do espaço: os fossos são aterrados para se tornarem “boulevard”, os terrenos agrícolas são loteados, os antigos “faubourgs” são agregados aos bairros centrais, enquanto que as novas “banlieues” se desenvolvem. Pensar o crescimento supõe que se conceba um espaço heterogêneo e deformável. Espaço orientado também porque se falará de centro e de periferia, de núcleo antigo, de crescimento axial, de expansão, “em mancha de óleo”. E porque o crescimento se desenvolve no tempo, este se apresentará como o encadeamento sucessivo de caracteres diferentes. Como o espaço, o tempo é afetado por valores distintos, e o presente é antes o tempo de um futuro em preparação de um passado que eternamente recomeça.²⁵

Sem dúvida, a nova concepção de “cidade aberta”, apoiada no movimento e na diversidade, é expressão tanto de um processo de transformação capitalista do mundo quanto da renovação cultural trazida pelo Iluminismo, que explicava a realidade sob novas luzes.

Pode-se dizer que o pensamento europeu propõe-se de forma ambivalente. De um lado, a ilustração é responsável por uma visualização da cidade como virtude, centro da alta cultura, núcleo produtivo por excelência, germe do progresso econômico e social, símbolo da civilização e *locus* privilegiado de realização do pensamento racional em todas as suas manifestações. De Voltaire a Adam Smith, a cidade é representada com uma alta carga de positividade, e o

²⁴Pinol, Jean Luc. *Le monde des villes au XIXe siècle*. Paris: Hachette, 1991. p.11-2.

²⁵Lepetit, op.cit., p.80.

que se chamaria o “*ethos* urbano” seria a expressão mais alta do refinamento dos costumes, do gosto e da vida civilizada, proporcionando melhor qualidade de vida e acesso à informação.²⁶ Entretanto, a plena realização dessa carga de valores positivos se colocava como um problema: “viver em cidades” impunha necessidades, exigia medidas, criava desafios. Ou seja, uma cidade moderna, aberta, era um problema posto pelas novas condições da existência. Mais uma vez, as concepções do Século das Luzes orientavam a conduta, e as mudanças nas representações da cidade guiariam a mudança nas práticas sociais. Se o pensamento do século XVIII postulava as liberdades individuais, a liberdade de contrato, a mobilidade e a extensão dos direitos, no plano filosófico e político uma crítica à realidade urbana vigente se insinuava, inspirada nos progressos científicos da época:

Os higienistas, de um lado, os engenheiros (e notadamente os politécnicos e os engenheiros da “Ponts et Chaussées”) são os portadores destas idéias. As topografias médicas, nascidas no século XVIII e chamadas a valorizar os efeitos do meio sobre o estado físico e moral dos homens, engajaram a observação social e identificaram as formas da estética clássica e as regras da saúde pública. Por uma referência muito simples à mecânica, tudo aquilo que está em movimento e em circulação é são; tudo aquilo que está estagnado é malsão. Circulação do ar e das águas, penetração da luz se opõe ao amontoamento, à concentração do ar viciado, à exalação de miasmas e de odores mefíticos. A linha reta reconcilia assim com o ponto de vista do embelezamento, com o da higiene e enfim com o interesse do comércio.²⁷

Portanto, na emergência da cidade moderna e aberta — como prática e conceito — temos radicada esta polarização avaliativa: por um lado, a cidade como virtude, espaço de encontro e de realização da vida civilizada, que dota as representações de uma carga simbólica positiva. Paris é, no caso, a cidade-luz por excelência, ou mesmo a *ville-siècle* de que fala Duchet,²⁸ resumindo tudo aquilo que a civilização conseguira reunir no século passado. Por outro lado, porém, Paris é um enorme problema e pode se constituir no símbolo da cidade maldita, espécie de Babilônia moderna, cujo lado sombrio e ameaçador a faz ser comparada a um monstro devorador. A cidade-vício é, sem dúvida, um problema posto, onde tudo está para ser refeito e reorientado numa nova direção, condizente com os princípios da moral, da estética, da higiene ou das exigências da técnica moderna.

²⁶Schorske, Carl. La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano X, n.30, jul.-out. 1987. p.IV.

²⁷Roncalo, Marcel. La production de la ville. In: Duby, op.cit., p.93-4.

²⁸Duchet, Claude. *La ville siècle. Romantisme*, Paris; CDU-SEDES, n.83, 1994. p.1.

É nesse ponto que se colocam os discursos literários que traduzem o sentimento da emergência da “metrópole” ou “cidade aberta”: eles falam sobretudo de mobilidade social, de formigamento, de troca e de mudança, de *mélange* de diferentes estratos sociais num mesmo espaço. Em especial, recorreremos às obras já citadas, que, no final do século XVIII, inauguram uma sensibilidade nova com relação ao urbano: Louis Sébastien Mercier, com o seu *Tableau de Paris*, e Restif de la Bretonne, com sua obra *Les nuits de Paris*. Sem dúvida, poderíamos estabelecer diferenças entre eles; dizendo que o parisiense Mercier estabelece um olhar burguês sobre a cidade e a descreve principalmente no seu fervilhante cotidiano diurno, enquanto que Bretonne, vindo da província, guardaria da capital francesa uma observação do ponto de vista das camadas mais baixas e, como o título de sua obra indica, retratava Paris à noite. Entretanto, como bem assinala Delon,²⁹ ambos reclamam por uma cidade aberta, ao sol, às correntes de ar e ao livre olhar de quem por ela perambula...

Para Mercier, Paris é de uma grandeza desmesurada e difícil de gerenciar.³⁰ A capital francesa, que constava com cerca de 700.000 habitantes à época, já atraía os olhares do mundo inteiro³¹ e se destacava pelo seu cosmopolitismo:

Um homem em Paris, que saiba refletir, não tem necessidade de sair da cintura de seus muros para conhecer os homens de outros climas; ele pode chegar ao conhecimento inteiro do gênero humano, estudando os indivíduos que formigam nesta imensa capital. Aí se encontram os asiáticos [...] os lapões [...] os japoneses [...] os esquimós [...] os negros [...] os “quakers”. Aí se encontram as maneiras, os usos e o caráter dos povos mais longínquos.³²

Mercier, enumerando os tipos de procedência exótica que podiam ser encontrados nas ruas da cidade — árabes, hotentotes, indianos, persas —, numa mistura de hábitos, línguas e credos, comparava Paris à “antiga e voluptuosa Babilônia”.³³

A diversidade, contudo, não se devia apenas ao cosmopolitismo da urbe, pois o cidadão que pusesse a cabeça para fora de sua janela veria uma enorme variedade de tipos a desfilar nas ruas:

²⁹Delon, op.cit., p.XVI.

³⁰Mercier & Bretonne, op.cit., p.33.

³¹Ibidem, p.373.

³²Ibidem, p.29.

³³Ibidem, p.30.

[...] o homem que faz sapato para ter pão, e o homem que faz roupas para ter sapatos, e o homem que tendo roupa e sapatos se atormenta ainda para ter com que comprar um quadro. Vê-se o açougueiro e o boticário, o parteiro e aquele que enterra, o ferreiro e o joalheiro, que trabalham para ir sucessivamente ao padeiro, ao boticário, ao parteiro e ao mercador de vinho.³⁴

Ora, essa grande cidade, metrópole cosmopolita, poderia, pois, ser apreciada por sua *mélange* social e pelo encadeamento de ofícios e necessidades que marcam e caracterizam a vida de um centro urbano. Em Paris, era possível encontrar de tudo, do mais simples objeto à mais requintada mercadoria, dentro também da maior desigualdade social, com o homem rico vizinhando com o pobre.

Sem dúvida, estamos diante daquilo que, conceitualmente, chamaríamos de uma metrópole: Mercier nos fala de ruas congestionadas, de gente, de cavalos e de carroças, de tudo aquilo que, em conjunto, assinalaria a vida de um grande centro urbano da época.

É um espetáculo curioso, o de ver tudo a sua vontade, do alto de um balcão, o número e a diversidade de veículos que se cruzam e se fazem parar mutuamente; os pedestres que, semelhantes a pássaros assustados sob o fuzil do caçador, se esgueiram através das rodas de todos estes carros prestes a esmagá-los.³⁵

Nosso “espectador privilegiado” de Paris do final do século XVIII fala também de uma extrema aglomeração de prédios num espaço estreito, visão que podia, mais uma vez, ser descortinada do alto das torres de Notre Dame.³⁶ Seu barulho e tumulto faziam lembrar a Torre de Babel,³⁷ com o que Mercier, mais uma vez, recorre à imagem da antiga Babilônia para comparar com a capital francesa. A proximidade entre pobres e ricos não se dava apenas em termos de alojamento, mas também nas ruas, onde se cruzavam os mais diversos tipos de pessoas, seja do ponto de vista ocupacional, social ou mesmo moral: A rua era o espaço público por excelência deste entrechoque e onde “uma ‘fille de joie’ não cedia o passo a um arcebispo”.³⁸

Mais uma vez lembrando Marshall Berman, pode ser evocado o incidente narrado por Gogol sobre a Perspectiva Nevsky, que evidencia a experiência

³⁴Ibidem, p.32.

³⁵Ibidem, p.168-9.

³⁶Ibidem, p.328.

³⁷Ibidem, p.68.

³⁸Ibidem, p.169.

da modernidade mesmo na Rússia czarista: convertida em espaço de “pertencimento” público, a rua torna-se também o lugar de enfrentamentos das desigualdades sociais, onde o desafio do subalterno pode se realizar na não-cedência do passo ao indivíduo de posição mais elevada.³⁹

Da mesma forma, Restif de la Bretonne, na primeira de suas *Nuits de Paris*, declara-se só na “capital imensa”,⁴⁰ mas, como suas descrições se referem a uma perambulação noturna pela cidade, não encontramos em sua narrativa o burburinho e a agitação do cotidiano parisiense relatado por Mercier. São desertas as ruas da Paris noturna se comparadas ao bulício da capital durante o dia. Todavia, o crescimento desmesurado da capital era também criticado por Bretonne, ao relatar que Paris “devorava” suas redondezas, convertendo terras cultivadas em ruas estéreis.⁴¹ Há, sem dúvida, uma constatação melancólica da relação campo-cidade, na qual o gigantismo do urbano que engloba as regiões circunvizinhas traz em si uma dimensão valorativa e idealizada do campo. Este é encarado como virtude e se opõe à cidade, identificada com o vício. Mas, mesmo à noite, as ruas são só aparentemente desertas, e o “espectador noturno”, que é Restif de la Bretonne, não cessa de encontrar os mais diferentes personagens nessa cidade que apenas parece dormir... Tal como na cidade de Mercier à luz do dia, nas ruas mal iluminadas de Bretonne cruzam-se ricos e pobres, marquesas e gentis-homens, operários e prostitutas.

O cosmopolitismo tem, contudo, para Bretonne, uma certa conotação moral mais acentuada. O cosmopolita é um monstro, chega a afirmar,⁴² porque é um ex-patriado. Da mesma forma, Bretonne coloca na fala de um dos personagens noturnos — o patriota — a afirmação de que “ser cidadão do mundo é ser nulo, pois implica não ser de nenhuma parte do mundo”.⁴³ Misturado a reflexões morais sobre o nacionalismo e os deveres mútuos dos cidadãos uns para com os outros, entendemos que as considerações do autor são uma forma de exprimir o gigantismo metropolitano que Paris passava a atingir na época. E, sendo Paris a metonímia da cidade moderna e também da França, como nação, ao reprovar o cosmopolitismo francês, é a grande capital que o autor tem em mira, falando pela boca de um de seus personagens:

Outrora, havia nações! Hoje os homens não são mais que um vil apanhado de moleques, malfeitores saídos de sua região e que reuniram em cada cidade todos os vícios, e todas as doenças do universo! A varíola da Arábia, a lepra do Egito, o tétano da África, [...] a tísica britânica [...], a crueldade dos romanos, a barbárie dos tártaros, a inconstância dos númidas, a grosseria dos batavos, a malandragem dos árabes vagabundos, a insaciabilidade dos canadenses, a estupidez da Califórnia, a avareza dos turcos, a perfídia dos algerianos, a superstição dos flamengos-brabantinos, eles reuniram tudo isto numa só cidade! Antigamente, quando tínhamos nações, cada país tinha o seu vício e suas qualidades, as qualidades se extinguíram, os vícios se fortificaram: em Paris, encontram-se neste instante os vícios de todo o universo.⁴⁴

Mesmo não levando em conta as considerações morais e os “estereótipos identitários” formulados a partir de um “ponto de vista francês”, teremos na narrativa a emergência de uma cidade-problema metropolizada, que, no caso de Bretonne, tem a faceta negativa ressaltada pela condição noturna, pois é à noite que as inconveniências da grande cidade aparecem.⁴⁵

Tal como Mercier, Restif de la Bretonne descreve a “bárbara e gótica” Cité mais como um incrível labirinto do que como uma cidade, “onde duas pessoas que se encontram não podem passar senão se abraçando”⁴⁶ em ruas estreitas, tortuosas e sujas, onde as pessoas ficam sufocadas em casas de quatro andares e onde o ar não circula...

Mais uma vez, verifica-se a constatação de que a grande cidade está a exigir a livre circulação de ar e das pessoas. Não é, pois, por acaso, que nos sonhos — de Mercier e Bretonne⁴⁷ — para uma Paris do futuro, se coloque a imagem da cidade aberta, com largas avenidas, ruas bem traçadas, limpas e iluminadas, o que seria depois, na segunda metade do século XIX, realizado pelos trabalhos de remodelação de Paris por Haussmann.

A cidade-aberta, moderna concepção trazida pela emergência da grande urbe, vem acompanhada de um outro elemento, que induz à reflexão e inspira os discursos literários: ele advém dos “contrastes” revelados pelas primeiras metrópoles.

Nos discursos que se estabelecem sobre a cidade, Paris é, por excelência, o exemplo da figura de estilo que associa duas palavras de sentido contraditório: o

³⁹Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁴⁰Mercier & Bretonne, op.cit., p.620.

⁴¹Ibidem, p.638.

⁴²Ibidem, p.769.

⁴³Ibidem, p.877.

⁴⁴Ibidem, p.881-2.

⁴⁵Ibidem, p.900.

⁴⁶Ibidem, p.913.

⁴⁷No caso de Mercier, a obra *Le nouveau Paris* e, no de Bretonne, em especial, as descrições do ano de 1888, X parte, que constam na publicação conjunta dos livros dos dois autores.

oxímoro.⁴⁸ Assim, não é paradoxal, mas recorrente, que a cidade seja identificada ao mesmo tempo com o mais alto grau de civilização e de cultura e seja também associada aos termos da barbárie e selvageria. As metáforas da selva e da *jungle*, nitidamente antiurbanas, convivem com a noção de urbanidade, que exprime uma conduta social adequada e a polidez nas relações humanas.

Antes de Mercier ou Bretonne, já Fougeret de Monbron, em 1759, explorava a já mencionada figura da retórica (do oxímoro) com relação a Paris, assim como usava a imagem metafórica da cidade-pecado para a capital francesa. No preâmbulo de seu livro *Capitale des Gaules ou la Nouvelle Babylone*, Paris é, ao mesmo tempo, “inferno e paraíso, luxo e miséria, barro e ouro”:

Eu ouço dizer todos os dias que Paris é a primeira cidade do mundo para o agrado e as comodidades da vida, um paraíso terrestre onde se encontra geralmente tudo aquilo que se possa desejar. [...] Mas este paraíso terrestre torna-se um lugar de suplício, tanto mais cruel para os infelizes porque a abundância, os prazeres, a alegria e as festas das quais eles são testemunhas e das quais eles não participam, lhes traçam mais vivamente a imagem ameaçadora de suas calamidades e suas misérias.⁴⁹

Da mesma forma, o paradoxo, o contraste e a contradição se fazem presentes na Paris de Louis Sébastien Mercier e de Restif de la Bretonne, no final do século XVIII.

Em maior ou menor grau, ambos os autores registram e, de uma certa maneira, constataam a aceitação da diferença e da alteridade no grande centro urbano. Mais do que isso, valem-se do paradoxo e dos encontros fortuitos que a metrópole proporciona como elementos que, desconexos ou não, definem a cidade moderna. Mercier não se cansa de exibir o que chama de “quadros eloqüentes” que impressionam o olhar do observador em todos os cantos e esquinas, destacando a “galeria de imagens, cheias de contrastes chocantes para quem sabe ver e entender”.⁵⁰ Batismos e enterros, um padre que vem dar o último conforto ao moribundo e aquele que casa o jovem par, a mão que se estende para uma esmola e a outra que, carregada de jóias e enluvada, arrebanha um vestido com rendas, as leis que se fazem para não serem obedecidas, carroceiros e grandes senhores, domésticas e marquesas, cocheiros grosseiros e arrogantes que ameaçam esmagar os transeuntes, loucos e sãos, mulheres honestas e prostitu-

⁴⁸Delon, Michel. Louis Sébastien Mercier. Le premier piéton de Paris. *Magazine Littéraire*, Paris des Écrivains, n. 332, maio 1995.

⁴⁹Apud Delon, op.cit., p.24.

⁵⁰Mercier; Bretonne, p.31.

tas, ladrões e operários são algumas dessas figuras que desfilam na grande cidade. Ordem é desordem, confusão e uma certa lógica de funcionamento que faz com que a vida urbana se renove na sua cotidianidade levam Mercier a ter para com a capital francesa, sentimentos ambivalentes: “Como não ficar surpreendido com esta ordem incrível que reina numa tão grande confusão de coisas?”⁵¹

Nosso narrador conclui, enfim, que a desordem é comum às grandes cidades,⁵² e, como tal, Paris não foge à regra, reunindo em toda a sua extensão as coisas mais opostas.⁵³ Mercier tanto se compraz com a diversidade, a circulação das idéias ou mesmo a presença da multidão, quanto condena a convivência da riqueza mais florescente com a miséria mais absoluta:

[...] Mas seria mais perigoso hoje suprimir a loba do que deixá-la subsistir; há males que, uma vez enraizados, são indestrutíveis. [...] Conservai então a enorme loba, porque não podereis a extirpar sem pôr em perigo o corpo político.⁵⁴

Claramente, a cidade dos contrastes faz nascer a “questão urbana” para o Estado. A questão urbana é, pois, um problema a ser resolvido por decisões políticas que têm o seu preço. Por outro lado, a questão urbana, como quer expor Mercier, traz em si a irreversibilidade do processo que a suporta. A “loba” é um problema que não pode ser ignorado nem suprimido de todo, mas sim remediado, atacado, contornado.

Aliás, a metáfora da loba associa-se à idéia do mal, da crueldade, do tumor que se agrega à grande cidade devoradora de homens. Ao mesmo tempo, porém, Mercier resgata o romantismo das mansardas, refúgio dos poetas e artistas, próximas do céu, estimuladores do sonho. Assim, a cidade é também propícia à imaginação criadora e à reflexão, estimulando o pensamento do filósofo e a pena ou o pincel do artista.⁵⁵ Da mesma forma, o notívago Bretonne vê em seus passeios cenas extraordinárias, que se revelam mais comodamente na obscuridade. Como diria Bretonne, Paris era “cômoda” para dar margem ao engano e às velhacarias,⁵⁶ que comparecem na sua narrativa, ao lado das ações mais nobres e os sentimentos mais puros, que, por sua vez, subsistem frente ao meio corrompido.

⁵¹Ibidem.

⁵²Ibidem, p.233.

⁵³Ibidem, p.264.

⁵⁴Ibidem, p.33-4.

⁵⁵Ibidem, p.32 e 37.

⁵⁶Ibidem, p.467.

Da mesma maneira contraditória, os espaços da cidade se prestam de forma exemplar a este contraponto de imagens. De um lado, tem-se a “velha Paris” com os seus problemas, uma Paris que Mercier retrata como a cidade mais suja do mundo.⁵⁷ Ar viciado, calçadas perigosas, riachos que cortam as ruas em dois, telhas que pingam, pó, barro, ruas estreitas com casas imundas e feias e toda sorte de dejetos expostos à respiração dos transeuntes são algumas das descrições que dão um quadro sombrio da capital francesa.⁵⁸ Bretonne corrobora com outros tantos quadros terríveis de uma Paris noturna — mas mal iluminada — dos terríveis dias de chuva e da sua incrível sujeira, com toda sorte de imundícies jogadas no rio ou nas ruas, ou, então, pelas janelas das casas, ameaçando os passantes incautos...⁵⁹

As descrições, que fazem lembrar os relatos sobre as cidades medievais, conduzem à confirmação das teorias científicas da época: lugares fechados e insalubres davam margem à geração de um ar viciado, propiciador de doenças. O “mefitismo”, palavra nova na época, que queria dizer “vapor envenenado”, se aplicava com justeza à falta de circulação do ar existente em Paris.⁶⁰

Sem dúvida, tais cores sombrias se aplicavam às zonas da cidade onde habitava, de preferência, o populacho. Para Mercier, esses lugares eram, sobretudo, o *faubourg* St. Marcel, então afastado do centro, que seria bem distinto das margens do Sena, onde moravam os verdadeiros parisienses... Mas, mesmo no coração da cidade, havia lugares imundos, como a rua Pied-de-Bouef, “a mais fedorenta do mundo inteiro”, na própria Île de la Cité, atravancada de construções que se sobrepunham umas às outras, invadindo as pontes que atravessavam o Sena.⁶¹ Para Bretonne, a zona “feia” da cidade se estendia para quase toda a *rive gauche* e para a Île de St. Louis.⁶² Em ambas as narrativas, o bairro do Marais se achava em decadência.

De qualquer forma, os discursos da Paris do final do século XVIII estabelecem um vivo contraste entre as duas margens do Sena, consagrando o Pays ou o Quartier Latin como a região abandonada e empobrecida, em contraste com novos locais preferidos pela burguesia ascendente e que se situavam na margem direita. Assim, uma Paris florescia, tendo por pontos-chaves a rua St. Honoré, o Palais Royal, o Pont Neuf, a Rue Vivienne, a Chaussée d’Antin. Na

⁵⁷Ibidem, p. 47.

⁵⁸Ibidem, p. 46-9.

⁵⁹Ibidem, p. 765, 891 e 953.

⁶⁰Ibidem, p. 54.

⁶¹Ibidem, p. 39, 184 e 72.

⁶²Ibidem.

margem esquerda, o quarteirão em construção era o *faubourg* Saint Germain, destinado a concentrar a aristocracia na primeira metade do século XIX.

Mas, mesmo nesses belos e novos locais, que se notabilizavam pela elegância dos moradores e a beleza das construções, os contrastes se impunham, fazendo o luxo coabitar com a miséria. Em suma, a Paris que fedea e que era cheia de ratos convivia lado a lado com a sedutora metrópole nascente, sob o influxo do poder financeiro dos banqueiros, notários e construtores que habitavam nos novos bairros, em prédios grandiosos. O mais chocante era constatar que, mesmo no *faubourg* St. Honoré, se sentia o odor pútrido da falta de esgotos.⁶³ No contraste — do novo e do velho, do belo e do feio —, as considerações pertinentes a uma cidade aberta se impõem: por que não retirar as pequenas casas que cobriam as pontes do Sena para dar uma melhor visão sobre a cidade a partir do rio e para facilitar a circulação do ar?⁶⁴ O crescimento de Paris estava a exigir desobstruções, e a abertura de novas ruas ou o estabelecimento de esgotos implicariam um feliz encontro dos princípios da higiene com os da estética.

O contraste das edificações e da paisagem se somava ao contraste da multidão que circulava por esses espaços e ambientes, revelando uma *mélange* talvez mais perigosa, porque reveladora de desigualdades sociais e de conduta moral. Nesse caso, o Palais Royal era o local exemplar para evidenciar este tipo de coexistência, nem sempre pacífica. Sob suas arcadas e passagens, circulavam damas da sociedade e prostitutas, levando por vezes a constrangedores juízos de avaliação de um e outro grupo... O Palais Royal exerceria grande atração sobre Bretonne, dando margem a uma série de reflexões morais sobre este encontro de famílias com as *filles publiques* nesses locais onde se davam concertos:

O que havia de mais curioso e de mais agradável, para certas pessoas, não era o concerto, era a assembléia: as mulheres honestas aí se encontravam confundidas com as perdidas; uma mãe, com as suas filhas, aí se via cercada de dançarinas, de pequenos artistas e seguidamente um daqueles escorregava às jovens uma palavra, que não era mal recebida. Os gatunos aí exerciam também seus talentos, quase sem perigos; fossem eles surpreendidos, desapareceriam na multidão e na obscuridade.⁶⁵

Espécie de capital da capital, Mercier considerava que o Palais Royal era um ponto único no Globo, que não seria encontrado em outras cidades como Londres, Amsterdã, Mádri ou Viena.

⁶³Ibidem, p. 236.

⁶⁴Ibidem, p. 60, 167-8.

⁶⁵Ibidem, p. 948-9.

No momento, pois, em que as condições concretas da existência se modificavam sob o impacto do desenvolvimento capitalista e que certas grandes cidades assumiam as dimensões e a aparência aproximada que têm hoje, com alterações profundas e significativas na cotidianidade da vida de seus habitantes, eclode uma nova postura diante do fenômeno urbano.

A cidade é, ao mesmo tempo, o teatro alegórico de realização da virtude e do vício, agora inseparáveis, o que permite uma relativização dos valores e um certo ceticismo diante da ambivalência de um processo que nela habitam. A cidade é, na mesma medida, monstro devorador e mãe que dá guarida e refúgio a todos os seus filhos, suscitando aquela atitude de atração-repúdio típica da modernidade de que nos fala Berman.⁶⁶

Nesse contexto, os discursos sobre a cidade moderna fazem uso recorrente de "metáforas", ou do emprego de imagens que, por analogia, realizam uma alteração de sentido. Assim, a própria designação de selva à metrópole leva a atribuir à grande cidade o sentido de selvageria ou brutalidade contido naquela imagem. Ora, Paris é a cidade que mais se prestou ao uso de alegorias por parte de seus escritores. Sendo a alegoria um discurso que "diz outra coisa além daquilo que diz", sendo, pois, um "dizer de outra forma" ou um "outro do dizer",⁶⁷ as representações alegóricas sobre a cidade usam imagens referentes a outras cidades do passado, reais ou fictícias, a figuras arquetípicas da mitologia ou a padrões de referência espacial, como o labirinto. Pode-se mesmo dizer que, por longo tempo, o imaginário ocidental se nutriu do modelo fornecido por quatro cidades-ideais: a Jerusalém celeste, padrão de referência para a bem-aventurança e espécie de desiderato inatingível pelos homens; a Babilônia maldita, centro do pecado e da devassidão, já denunciada pela Bíblia; a Roma dos Césares, fonte de autoridade e do direito; e a longínqua Bizâncio, glamourizada pela aura da sacralidade de seus imperadores e de um certo mistério ou desconhecimento de sua história.⁶⁸ Ou talvez pudéssemos ainda rumar para os domínios da tragédia grega, onde a disputa estabelecida por Sófocles entre Antígone e Creonte simbolizaria, com a vitória deste último, a supremacia da urbanidade emergente na Grécia antiga sobre o tribalismo arcaico.⁶⁹

De uma certa forma, estas representações da cidade podem vir a ser agrupadas em dois conjuntos, que responderiam, por sua vez, àquelas antinomias

do urbano já expressas anteriormente. Assim é que, de uma parte, tínhamos a cidade pesadela, referente à tipologia Babilônia, Sodoma e Gomorra, e, de outra, o sonho da constituição de uma cidade ideal, síntese das virtudes representada ora por Jerusalém, Atenas ou Roma.

Como se viu, a Paris Babilônia ou Babel foi uma imagem recorrente de Fougeret de Monbron a Louis Sébastien Mercier; assim como Restif de la Bretonne usa a imagem do labirinto para expressar o emaranhado de ruelas e becos do seu "velho Paris" noturno, principalmente para referir-se à Cité.⁷⁰

Essas são as metáforas mais comuns para referência às metrópoles e que dizem respeito tanto ao caráter perverso e soberbo das grandes cidades quanto à necessidade de deciframento e busca de meios de sobrevivência no meio urbano. Mas nossos autores fazem uso de imagens metafóricas mais sofisticadas, que se revelam quando fazemos o cruzamento de alguns personagens cidadãos, verdadeiros recursos alegóricos para expressar o urbano.

No caso de Mercier, referimo-nos ao *chiffonnier*, trapeiro, apanhador de papéis ou catador de lixo, que recolhe tudo e nada ao mesmo tempo, jogando-o no seu saco. O essencial, contudo, não é o tipo social em si, ou o ofício modesto que desempenha nas ruas de Paris. Mercier o toma exatamente como metáfora da pesquisa, da seleção, do recolhimento dos traços, cacos, vestígios da cotidianidade urbana, sem a qual se inviabilizaria toda a reflexão e a análise dos críticos do social. Mercier compara o lixo catado pelo *chiffonnier* à matéria-prima que o pesquisador, na sua atividade de juntar detalhes e elementos aparentemente não-significantes, converterá no "ornamento de nossas bibliotecas e o tesouro precioso do espírito humano. Este caçador de papéis precede Montesquieu, Buffon e Rousseau".⁷¹

Conclui Mercier que, sem este *chiffonnier*, o seu trabalho como escritor ou à leitura de sua obra não seria possível. O *chiffonnier* é, portanto, metáfora daquela idéia que seria mais tarde trabalhada por Benjamin e por outros, através da qual o escritor ou o historiador são identificados como alguém que recolhe, garimpa, salva os cacos e vestígios do cotidiano para depois selecionar, interpretar e dar-lhes sentido.⁷² O *chiffonnier* se torna um dos tipos essenciais da mitologia de Paris, como viria apontar Edmond Texier em 1867, no seu *Paris - Guide par les principaux écrivains et artists de la France*.

⁶⁶Berman, op.cit.

⁶⁷Maillard, Pascal. *Homo bulla*. Pour une poétique de l'allégorie. In: Avice, Jean Paul; Pichois, Claude (dir.). *Baudelaire, Paris, l'allégorie*. Paris: Klincksieck, 1995. p.27. (L'année Baudelaire, 1)

⁶⁸Zuthor, Paul. *La mesure du monde*. Paris: Seuil, 1993.

⁶⁹Cf. Sansot, Pierre. Antígone et Créonte. In: Ansay, Pierre; Schoonbrodt, René. *Penser la ville*. Bruxelles: AAM, 1989.

⁷⁰Mercier; Bretonne, op.cit., p.913.

⁷¹Mercier; Bretonne, p.106.

⁷²Cf. Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris: CERF, 1989. Wohlfarth, Irving. Et Cetéra? De l'historien comme chiffonnier. In: Wismann, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: CERF, 1986.

Embora o trapeiro tenha sido tantas vezes descrito, me é impossível de passar por ele em silêncio. Paris é a cidade por excelência do trapo, quer dizer, de tudo e de nada, quantas coisas perdidas durante o dia, e que se reencontram à noite, na ponta de um gancho! O trapeiro é essencialmente eclético; ele junta tudo o que se oferece.⁷³

Também Bretonne encontra em suas peregrinações noturnas uma velha trapeira, cuja imagem, todavia, não lhe suscita as reflexões de Mercier.⁷⁴ É, contudo, na figura emblemática do *chiffonnier* de que fala Mercier que encontramos o que Michel Delon chama de “metonímia de Paris”.⁷⁵ Ele identifica nesse personagem a atitude do espectador privilegiado do urbano — poeta, historiador, cronista ou detetive, que resgata os elementos mais preciosos daquilo que poderia ser lixo puro, mas que compõem uma imagem da cidade.

Há uma outra figura, referida tanto por Mercier como por Bretonne, que, à primeira vista, se assemelharia à do *chiffonnier*: é aquela do *trouveur*, ou do “encontrador de coisas”. Recolhendo das ruas tudo aquilo que os incautos perderem, ele se antecipa aos serviços da guarda de Paris, mas, enquanto esta devolve fielmente ao proprietário tudo o que encontra, o *trouveur* guarda para si, como se lhe pertencesse... Mercier não ousa classificá-lo abertamente de escroque ou de finório, e o personagem não lhe suscita as reflexões realizadas a propósito do *chiffonnier*. Da mesma forma, Bretonne descreve esse bizarro personagem que, levantando-se às 5 horas, percorre as ruas de uma Paris ainda escura e relativamente deserta à procura de coisas perdidas, mas com a diferença de que, lendo no jornal a seção de “perdidos”, ele corre a devolvê-la ao dono, recebendo com isso uma recompensa.⁷⁶ Ou seja, Bretonne inculca no *trouveur* um traço de caráter e uma lição moralizante, na qual o “encontrador de coisas” não abriria mão de seus princípios em troca de qualquer recompensa, entregando o objeto perdido a qualquer um que o reclamasse.⁷⁷

Não é nas reflexões morais de Restif de la Bretonne, mas na narrativa de Mercier, que a reflexão se instala e dá margem a uma nova representação metafórica. Mercier nos fala do “poder do olhar” e da percepção das coisas numa grande cidade. O olho do *trouveur* é capaz de ver além da aparência das coisas, e isso advém de um exercício, de um treinamento e de uma habilidade adquirida: “Cada ciência tem suas observações finas e particulares”, conclui Mercier.⁷⁸

⁷³Delon, op.cit., p.502.

⁷⁴Mercier; Bretonne, op.cit., p.658.

⁷⁵Apud Delon, op.cit., p.XX.

⁷⁶Mercier; Bretonne, p.282.

⁷⁷Ibidem, p.872.

⁷⁸Ibidem, p.282.

A questão do olhar, por sua vez, nos remete às figuras alegóricas do *voyeur*, do passante, do espectador privilegiado do social, do *flâneur* que será tão explorado na literatura posterior, no séculos XIX e XX, de Baudelaire a Benjamin.

Restif de la Bretonne se declara o *Hibou spectatem*, o *voyeur* noturno que tudo observa e que descreve não apenas cenas chocantes e extraordinárias, como também reflexões filosóficas.⁷⁹ O escritor é, pois, um leitor especial do social, que espreita e consegue ver as coisas, que tece reflexões, se perde e se encontra nas ruas, fazendo falar o que se encontra aparentemente em silêncio, desvelando sentidos. Se as ruas são um labirinto, ele estabelecerá, qual Ariadne, o caminho que leva à saída. Tal como o cego ao longo de seu passeio, que pelo tato e olfato pode saber por onde anda ou pela intuição consegue “enxergar” que sua filha havia caído na “perdição”,⁸⁰ o cronista da urbe é aquele que vê coisas que os outros não podem enxergar. De onde vem esse poder e essa argúcia reveladora de sentido, mesmo com o contexto urbano se configurando como uma desordem e um *non sense* inextrincável? A temporalidade das suas peregrinações parisienses — durante a noite, numa Paris pouco iluminada — é, por sua vez, uma forma metafórica de dizer que, ao olhar do cronista, as coisas se tornam claras, iluminando-se o que, para o leitor comum, é só trevas e ausência de sentido.

Da mesma forma, para Mercier, os contrastes e as conexões que dão margem à metáfora só se revelam através do percurso pela cidade e pela reflexão: é andando pelas ruas e olhando que a cidade se revela. A reflexão de Mercier, mais elaborada, percorre os caminhos da recepção, entendendo que cada leitor poderá retificar e atribuir novos sentidos à narrativa que lhe é apresentada pelo produtor do texto. Cada um pode ver o real urbano de forma diferente, e o autor adverte que Paris foi tão modificada ao longo do tempo que não resta quase nada de sua origem. Posicionando-se mais como um pintor de quadros do que como um filósofo, Mercier lança o convite ao leitor: *Promenons-nous!*,⁸¹ a fim de ver, nos traços, cacos, vestígios, monumentos, usos, costumes e personagens que povoam as ruas de Paris, o seu passado. Em páginas admiráveis,⁸² Mercier realiza esse passeio, essa *flânerie* ao longo das ruas e *boulevards*, evocando a memória, sonhando o futuro e estabelecendo relações entre o que é aparentemente desconexo.

Tal predisposição à abertura do olhar, que faz do cronista um espião ou um detetive — imagens recorrentes numa cidade que crescia e que tinha o

⁷⁹Ibidem, p.619.

⁸⁰Ibidem, p.870.

⁸¹Ibidem, p.26.

⁸²Ibidem, p.98-104.

seu sistema policial e de vigilância reforçado —, é talvez o cerne das motivações que levariam estes dois cultos espectadores do social a desvelar os segredos da metrópole.

Mas o Século das Luzes traz consigo também outras noções; que se fazem presentes com força em ambos os autores. Referimo-nos às teorias pseudo-científicas da fisiognomia, de Gall e Lavater, que conferiam não só ao homem da ciência, mas também ao poeta, ao pintor e ao moralista e filósofo, uma missão detetivesca: observar, com olhar sagaz, a multidão das ruas e os infindáveis tipos que nela circulavam. Os traços fisionômicos, o porte, o andar e o olhar revelariam o caráter e é assim que tanto em Mercier como em Bretonne encontramos admiráveis descrições, onde as jovens honestas têm sempre um olhar límpido, a fisionomia calma, e as decaídas, uma fisionomia lasciva e olhar abusado...

Dizia Mercier:

As boas qualidades do coração imprimem sempre à fisionomia um caráter tocante. Jamais um excelente homem apareceu como uma figura desagradável, a humanidade apresenta nos traços do rosto uma espécie de serenidade e de doçura. [...] É quase impossível de dissimular a inveja, a malícia, a crueldade, a avaréza, a cólera, e as paixões generosas ou más têm nuances que se revelam ao olhar atento.⁸³

Declarando não ter lido Lavater, mas conhecendo e aprovando suas idéias, Mercier assegura que deveria ter sido em Paris e no Palais Royal que Lavater deveria ter feito as suas numerosas experiências e teria, com isso, tido oportunidade de ver o que ele não podia observar senão de forma imperfeita.⁸⁴

Assim, passear pelas ruas, prestar atenção ao detalhe, conversar com os variados tipos, recolher os cacos do passado e observar a multiplicidade de gestos do cotidiano se convertem na pressuposição de uma nova reflexão sobre o urbano, revelada pela literatura, ante uma cidade que se transformava de grande urbe em metrópole.

As concepções de uma “cidade aberta”, a evidência dos contrastes proporcionados pelo “viver em cidades”, o recurso ao uso de metáforas e alegorias e o endosso da figura do *flâneur*, espião e detetive, do *chiffonnier* e do *trouver* para definir o papel dos “espectadores privilegiados” do social são todos elementos de reflexão que nos remetem, mais uma vez, às análises de Walter Benjamin sobre o trabalho do historiador.

⁸³Ibidem, p.91.

⁸⁴Ibidem, p.92.

Referimo-nos à estratégia, teórico-metodológica, do recurso às técnicas da montagem por contraste e por justaposição, aplicando esse procedimento ao processo de produção/apropriação das representações urbanas.

Julgamos que, nos autores vistos, a montagem por contraste e choque, proporcionada pelo confronto de imagens do público e do privado, do progresso e da tradição, do urbano e do rural, da elite e do povo, do centro e do bairro, dos produtores e dos consumidores da urbe se encontra presente de forma admirável.

Igualmente, é possível dizer que esses espectadores da urbe estabeleceram com maestria um processo de recolhimento e cruzamento de fragmentos do cotidiano, formando o que se poderia chamar o referencial de circunstância da época. Justapondo o *flâneur*, o *chiffonnier*, o *trouveur*, os operários, as marquesas e a aristocracia em geral, o povo, as *filles publiques*, os ladrões, os artesãos, nossos cronistas da velha Paris conseguiram estabelecer uma visão de conjunto para aquela realidade urbana em transformação, na qual a tradição e a modernidade passavam a estabelecer o seu enfrentamento.

Prossigamos, pois, neste caminho, de resgatar as representações urbanas da Paris. O século XIX iria acelerar este processo de metamorfose e oportunizar novos contornos ao imaginário que se construía da cidade moderna.

PARIS, CAPITAL DO MUNDO:

DISCURSOS E IMAGENS DA CIDADE MODERNA PRÉ-HAUSSMANN

Entre as posturas de avaliação urbana, polarizadas na “cidade-virtude”, desenvolvida, principalmente, a partir do século XVIII com a Ilustração, e a da “cidade-vício”, estimulada na transição do século pelos contrastes urbanos e pelos efeitos da questão social propiciadas pela industrialização, Carl Schorske aponta uma terceira via, que viria a se constituir numa concepção de cidade “além do bem e do mal”, espaço por excelência de construção e realização da existência moderna.⁸⁵

É nesse ponto que entendemos se inserir a construção mais clara do “mito de Paris”, representação contemporânea da metrópole constituída por um imaginário social que emerge com a experiência histórica coletiva e individual da modernidade. Nesse contexto, Caillois considera⁸⁶ que o “mito de Paris” dá novos poderes à literatura, na medida em que a ficção renuncia a seu mundo autônomo para tentar aquilo que Baudelaire chama “a tradução legendária da

⁸⁵Schorske, op.cit., p.XIV.

⁸⁶Caillois, op.cit., p.29.

vida exterior". A literatura torna-se uma força social que se dirige a todos, pois traduz uma sensibilidade coletiva deste mundo em transformação.

Não se quer dizer que as antinomias urbanas — nas visões maniqueístas da cidade-vício e da cidade-virtude — deixam de ser veiculadas, mas o que se ressalta é esta visão — talvez um pouco cínica e niilista — de trabalhar com ambos os pólos ao mesmo tempo com o bem e o mal, com o permanente e o transitório, com o novo e o "eternamente igual" fazendo da ambivalência a sua linha de postura mais nítida.

A abordagem literária que traduz uma realidade urbana efêmera e mutante é a mais globalizante,

porque as representações que nos oferecem o poeta, o romancista e o dramaturgo condensam uma experiência vivida da cidade em um momento dado da sua história.⁸⁷

Pode-se dizer que a obra literária tem a intenção de uma tomada de consciência do leitor para os problemas de sua época com todas as antinomias que o "viver em cidades" suscita. Ele pode até mesmo insinuar respostas para ação, tal como nas fábulas ou nos mitos antigos. Mas, a rigor, o sentido pragmático do discurso literário não é tão direto ou evidente: ele não se constitui numa lição moral imediata ou numa clara proposta de soluções. Trabalhando no âmbito do imaginário, a literatura fala de um tempo outro, não vivido e fictício, supostamente acontecido para a voz narrativa — e frente ao qual o leitor se reconhece. O texto é sintoma de uma realidade próxima da sua existência, mas não se apresenta como um guia prático de ação.

Quem se propõe a oferecer soluções é o discurso urbanista, que visa a transformar uma cidade concreta na cidade ideal projetada.

Mas, mesmo no caso do discurso urbanista, é preciso relativizar a praticidade: esse "produtor do espaço" por excelência também opera no nível do imaginário, inscrevendo o seu sonho na projeção de uma cidade desejada. Por outro lado, há também que considerar que os projetos não são feitos todos para serem realizados... Não se trata de realizar o que se poderia chamar uma "história de fracassos", ou de projetos que não deram certo, mas é preciso entendê-los como estratégias discursivas para *maîtriser* a realidade. Neste sentido, o projeto arquitetônico-urbanístico é, sobretudo, um processo que se exprime em idéias e imagens de uma cidade de desejo, que poderá — ou não — resultar em medidas

⁸⁷Laffitte, J.P.; Laffitte, J.; Barbet, F.; Huard, C.; Toncheffeu, Y. *La ville*. Paris: Vuibert, 1995. p.21.

práticas e concretas, mas que expressou, num determinado momento, uma possibilidade, uma intenção, um vir-a-ser constituído dentro de um momento histórico específico.

E quem melhor do que Balzac para retratar a Paris moderna, mas sem ainda ter sofrido as intervenções de Haussmann? A capital francesa que nos chega pela narrativa balzaquiana é a de uma cidade já enorme, regorgitante e que já vinha sofrendo intervenções. Via de regra, há uma tendência a considerar que o período antes de Haussmann assumir a prefeitura do Sena (1853) caracterizasse só por operações privadas e iniciativas particulares de loteamento especulativo. Todavia, como diz Marcel Roncaylo, a haussmanização não foi apenas o resultado da vontade de um príncipe ou o capricho de um regime:

É antes uma resposta: ela se enraiza nas pressões múltiplas que agitam a cidade do início do século, pressão demográfica e pressão econômica que impulsionam o jogo dos valores urbanos, o preço do solo ou dos imóveis.⁸⁸

Como se viu, a Paris de Mercier e de Bretonne já suscitava imagens metafóricas e era preñe de contrastes que se impunham aos olhos dos "espectadores privilegiados" da urbe. Já se colocava em pauta a noção de uma cidade aberta, reivindicada pelos médicos higienistas e outros reformadores do urbano. Em face da denúncia e da argumentação da derrubada de quarteirões insalubres, a cidade moderna se afirmava com uma complexidade técnica e um desafio aos "urbanistas" de então.

Pierre Pinon enfatiza que, no período pré-Haussmann, concepções teóricas, projetos e realizações se achavam em realização. Os arquitetos Pierre Landry e Albert Lenoir, por exemplo, distinguiam as cidades de desenvolvimento progressivo, que, a partir de uma comunidade originária, sediada num local com condições propícias, haviam evoluído ao longo do tempo, daquelas cidades novas e planificadas, que só podiam nascer da conquista colonial ou da industrialização em curso.⁸⁹ Paris, sem dúvida, se enquadrava no primeiro tipo, mas através do entendimento de que a cidade deveria ser reformada a partir de si própria.

Por seu lado, Léonce Reynaud, professor de arquitetura da École Polytechnique, analisava o que hoje se chamaria "cidade sedimentar", ou aquela que preservaria em sua forma e traçado os vestígios de outras épocas:

Estas lembranças do passado não se lêem só nos monumentos; encontramos, ou mais propriamente, os sentidos em todos os lados: nas disposições gerais,

⁸⁸Roncayolo, op.cit., p.73.

⁸⁹Pinon, Pierre. Les conceptions urbaines au milieu du XIXe siècle. In: Cars; Pinon, op.cit.

nas ruas, nas praças, nos passeios [...]. O plano, tão complicado que nele não se descobre nenhuma lei, e que parece à primeira vista ter sido traçado ao azar, tem causas inumeráveis tendo todas o seu valor, e tendo sido seriamente meditadas em seu tempo [...]. Há, portanto, uma ordem profunda nesta amargura aparente.⁹⁰

O discurso urbanista se aproxima daquele já divisado na literatura e que defende a abertura do olhar e, ao mesmo tempo, anuncia a intervenção urbana como uma medida que leva em conta a história, o patrimônio e a memória de uma cidade.

No que toca a Paris, os princípios que orientavam a intervenção urbana tomavam como base o notório congestionamento do centro e a expansão da cidade no sentido oeste e norte, com a incorporação de novos bairros. A preocupação desses reformadores urbanos, portanto, centrou-se no que se poderia chamar a "reconquista" do centro.

Da mesma forma, o deslocamento da vida urbana da margem esquerda para a direita do rio era um fato constatado desde há muito: a verdadeira "cidade" era a que se desenvolvia no *rive droite*, centro da vida econômica e financeira e do que se chamaria o mundo elegante da burguesia. Tal era a constatação feita pelos "pensadores do urbano" pré-Haussmann: E. Griolet, J. S. Lanquetin, Victor Considérant e Charles Merriau.

Data de 1843 o *Primeiro estudo sobre a cidade de Paris*, de Perreymond, baseada na questão da circulação e no princípio da centralidade:

A prosperidade normal de Paris, nas diferentes épocas da história desta capital, depende sempre da maior ou menor coincidência do centro de configuração desta cidade, com o núcleo de todos os movimentos que se dão no seu seio [...]. De onde, o núcleo principal de Paris deve ser um, estável, central e ativo por si mesmo.⁹¹

É clara, pois, a noção de centralidade urbana no pensamento de Perreymond, ao qual estaria subordinada a idéia de circulação, ligando a Paris que se deslocava para os bairros com o que se chamaria a Nova Lutécia, correspondendo às ilhas da Cité, S. Louis e Louviers. A essa preocupação se seguiram planos, projetos e ponderações dos "produtores do espaço" de então sobre a necessidade de grandes obras ao longo dos anos 40 do século passado. Isso, de uma certa forma, antecipa, prepara e abre caminho à ação de Haussmann sob Napo-

leão III. Se Meynadier falava na importância da linha reta e dos eixos monumentais, juntando a praticidade à preocupação estética de ligar entre si e facilitar a visão dos grandes monumentos, Rabusson insistia no congestionamento das casas estreitas e insalubres do centro histórico. Generalizava-se a idéia de que a abertura de novas ruas valorizaria os terrenos e de que o conjunto de medidas de intervenção urbana demandaria recursos financeiros que só poderiam ser obtidos através de empréstimos. O alinhamento das ruas, com o seu corolário de demolição-reconstrução, era uma das sugestões de Lanquetin, assim como a necessidade de portentosos trabalhos de escavação que permitissem a abertura das grandes avenidas. Outros arquitetos, como Considérant e Jacoubet, Landry e Lenoir, fariam estudos e propostas,⁹² mas o plano de ataque em conjunto para Paris só viria a ser implementado, como um verdadeiro sistema para a cidade, com Haussmann.

Paralelamente com todas essas constatações e estudos no sentido de reformas técnicas, higiênicas e estéticas, havia a tendência de "conter" o crescimento da cidade.

No reinado de Luís Filipe de Órleans (1831-1848), houve uma derradeira tentativa nesse sentido, através de uma muralha dupla, à distância de um tiro de canhão e delimitada por bastiões.⁹³ Adolphe Thiers foi o ministro encarregado desta construção, trabalhando de 1841 a 1845.

Alguns dados numéricos, trazidos pelo recenseamento da cidade de 1856, dão uma idéia da distribuição da população de Paris intra-muros (aquela contida dentro da primeira fortificação e que correspondia a Paris compreendida pelos *boulevards* exteriores ou pela projetada muralha dos Fermiers Généraux) e a que ocupava o território entre os dois muros: 1.175.000 habitantes no primeiro caso, agrupados em 337 hectares, diante de 370.000 habitantes dispersos em 4.400 hectares.⁹⁴

Os projetos de renovação de Paris, na verdade, começaram antes de Haussmann. O conde de Rambuteau, prefeito da capital francesa sob Luís Filipe, na Monarquia de Julho, prometera ao povo da cidade "água, ar e sombra". A disponibilidade escassa de recursos frente as necessidades de uma população que passara dos 700.000 a 1.000.000 de habitantes fez com que tais intenções não pudessem ser concretizadas.⁹⁵ Entretanto, cabe a Rambuteau a modernização dos hospitais, numa preocupação tipicamente higienista, a construção de

⁹⁰Ibidem, p.47-50.

⁹¹Kerbrat, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris: PUF, 1995. p.17.

⁹²Marrey, Bernard, Vies et mort de l'enceinte de Thiers. In: Cohen; Fortier, op.cit., p.230.

⁹³Giedion, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Paris: Donoël, 1990. p.416.

calçadas, o plantio de árvores nos *boulevards* e no cais e o asfaltamento de algumas ruas. Sob sua gestão, o arquiteto Hittorff urbanizou a Place de la Concorde e a Place de l'Étoile, sendo inaugurado o Arco do Triunfo e também deu um novo tratamento à região dos Champs Élysées, tornando o local apropriado ao passeio e ao lazer. Deve-se a Rambuteau ter aberto uma rua reta, ligando o Marais ao mercado (Les Halles), que atravessava um bairro extremamente populoso. Além dessa rua, que levou depois o seu nome (Rue Rambuteau), o prefeito abriu mais uma artéria reta, ligando a Bourse ao Palais Royal: a Rue Vivienne. Ainda a Rambuteau se deve o projeto de alargamento do velho mercado de Paris, adotado em 1845 e que resultou na nova construção dos Les Halles, em 1847.⁹⁶ A abertura da Rue de Rivoli, em 1848, deu-se ainda sob sua gestão na prefeitura.⁹⁷

Todavia, é sob Luís Napoleão Bonaparte e com seu prefeito Berger que as intervenções tomam uma maior amplitude. De 1848 até 1853, quando se dá a posse do barão Haussmann na prefeitura de Paris, as seguintes iniciativas já haviam sido tomadas: o prolongamento da Rue de Rivoli, entre o Louvre e a Rue Saint Antoine; a abertura da Rue des Écoles, entre a Rue de la Harpe e a Rue Jean de Beauvais; a abertura do Boulevard de Strassbourg e da Rue de Rennes, entre a Gare de Montparnasse e a Rue de Vaugirard.⁹⁸ Ainda segundo Pinon, o discurso de Napoleão III no Hotel de Ville, em 1850, é bem uma declaração de intenções que resume todos os conhecimentos e preocupações da época: embelezar Paris com largas avenidas e ruas e abrir a cidade à luz, ao ar e à circulação.⁹⁹

Partamos, pois, do quadro da Paris pré-Haussmann, tal como é sentida por Balzac, que sobre ela escreveu ou nela situou seus personagens, romances e contos, entre 1830 e 1850. Seria ela também a Paris do jovem Victor Hugo, que escreveu sua obra emblemática, *Notre Dame de Paris*, em 1831, ou mesmo do seu maior livro, *Les misérables*, começado a escrever em 1845 e publicado em 1862. Estendemos também nosso olhar sobre *Les mystères de Paris*, de Eugène Sue, *feuilleton* aparecido em 1842 e que mobilizou os leitores, arrebatados pela trama rocambolesca e urbana, para depois comentar *Aurelia*, de Gérard de Nerval, chegando até algumas crônicas de Théophile Gautier sobre a cidade.

A rigor, é difícil dizer que os textos de Balzac possam ser comparáveis, tal a magnitude de sua obra. Eles são talvez intercambiáveis com outros autores, que

⁹⁶Ragon, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Paris: Castelman, 1986. v.1. p.132-3.

⁹⁷Loyer, François. Le Paris d'Haussman. In: Cohen; Fortier, op.cit., p.198.

⁹⁸Pinon, Pierre. Le projet d'embellissement de Paris. In: Cars; Pinon, op.cit., p.58.

⁹⁹Ibidem, p.52.

tanto trabalham com o que se chamava a fisiognomia da metrópole quanto com as metáforas que ela suscita. Como refere Caillouis, Balzac teve a força de traçar imagens que constituem, em seu conjunto, uma "representação fantasmagórica" de Paris, ou, mais globalmente, a grande cidade do século XIX.¹⁰⁰ Ou seja, o mito parisiense, criação de Balzac, surge já como representação de metrópole e passa a ter a força dos mitos modernos, forçando necessárias comparações e emulações.

A Paris de que Balzac fala já é uma cidade em transformação, em rota de tornar-se a "cidade aberta", segundo a concepção então em voga.

Assim é que, desde os primeiros escritos de Balzac, como na crônica *Paris em 1831*, publicada em *La Caricature*, em 10 de março de 1831, a cidade se configura como uma metrópole cosmopolita e que já se apresenta como a meta de todos, que aí acorrem segundo os interesses mais diversos:

Todos aí encontram o que tinham vindo procurar, e é do choque de todos estes diversos interesses, é do contrato de todos estas espécies de indústrias, destes numerosos talentos em mil ramos diversos, de todas estas imaginações aplicadas ao trabalho, às pesquisas, às descobertas, que nasce esta atividade, este movimento contínuo de fabricação, estes prodígios da arte e da ciência, estes melhoramentos cotidianos e engenhosos, enfim, estas admiráveis maravilhas que atraem, espantam, surpreendem e cativam e fazem geralmente considerar Paris como sem igual no Universo.¹⁰¹

Enfim, a grande cidade é aquela que irradia a cultura, a civilização, a novidade e a informação, onde se cruzam e entrecruzam toda sorte de gente e atividades e onde seu povo se caracteriza pelo que se chamaria a "urbanidade" das atitudes... Essa última característica poderia ser, sem dúvida, contestada para o que se tem como estereótipo do comportamento metropolitano ou da megalópole, pois Balzac insiste no que se chama a *politesse*... Mas talvez possamos entender o texto pelo que ele narra como a essência dos modos citadinos: esse "ethos urbano", que se define por oposição ao rural e pelo conjunto de hábitos e atitudes que individualizam o tipo que vive na cidade e que o distinguem daquele que é, desde a primeira vista, classificado como camponês ou interiorano...¹⁰² Afirmada essa distinção, estabelece-se uma comunidade de sentido para os citadinos que configura uma aparente homogeneização:

¹⁰⁰Caillouis, op.cit., p.9.

¹⁰¹Apud Balzac, *À Paris!*, p.35-6.

¹⁰²Este olhar urbano sobre o indivíduo "de fora" é maliciosa e ironicamente descrita por Balzac na crônica *Le provincial*, saída no *La Caricature*, em 1831 (apud Balzac, *À Paris!*).

Todos são confundidos igualmente na multidão: cada um se distingue logo por suas funções, seu talento e sua fortuna. Mas no meio do rápido turbilhão da vida social [...] não existe diferença humilhante para aquele que não tem título ou fortuna. Todos os homens são iguais.¹⁰³

Primeiramente, há que estabelecer a dimensão do anonimato ou do “engano do olhar” de quem observa a multidão das ruas, essa nova “entidade” trazida pelas grandes cidades e que se tornará, na pena de seus escritores, tanto local de refúgio quanto símbolo da solidão do indivíduo na grande metrópole. Por outro lado, essa primeira representação de igualdade se dissolve ante o olhar atento de quem distingue a diversidade de tipos em face da função, o talento e a fortuna. Uma grande cidade é aquela que apresenta este espetáculo da rua sempre renovado. Simbolicamente, todos os habitantes da urbe são cidadãos ou têm acesso ao que se chama o espaço público, *trottoir* de poderosos e humildes. Remontando a Mercier, é na rua que, lado a lado, se confrontam as mais contrastantes personagens. A visão, contudo, não é nem romântica nem ingênua, pois logo Balzac refere o mais alto valor que se preza na grande cidade: o dinheiro, condição indispensável para ser feliz nesta que ele chama ser “a capital do mundo”.¹⁰⁴

Outra imagem recorrente na narrativa balzaquiana é a que advém dos contrastes. Classificando a cidade como “o paraíso das mulheres, o purgatório dos homens e o inferno dos cavalos”, com muita ironia e graça Balzac arrola essas discrepâncias:

Lugar de contrastes, centro do barro, do excremento e das maravilhas, do mérito e das mediocridades, da opulência e da miséria, do charlatanismo e das celebridades, do luxo e da indigência, das virtudes e dos vícios, da moralidade e da depravação;

onde os cães, os macacos e os cavalos são melhor tratados que os humanos;

onde se vê os homens substituir as funções dos cavalos, dos macacos e dos cães;

onde certos cidadãos serão bons ministros, e onde certos ministros são maus cidadãos [...];

onde há mais estrangeiros e provinciais que parisienses [...];

onde há a melhor polícia do mundo e o maior número de roubos [...].

Paris é o objeto e desejo para aqueles que jamais a viram, de felicidade ou infelicidade (segundo a fortuna) para aqueles que a habitam, mas sempre de saudade para aqueles que são forçados a deixá-la.¹⁰⁵

¹⁰³ Balzac, *A Paris!*, p.36.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.37.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.34.

Começemos pelos contrastes do espaço que delineiam na grande cidade as diferenças entre as ruas.

Há em Paris certas ruas tão desonradas quanto pode sê-lo um homem culpado de infâmia, pois existem ruas nobres, ruas simplesmente honestas, ruas jovens sob cuja moralidade o público não formou ainda opinião, ruas assassinas, ruas mais velhas que velhas ruas endinheiradas, ruas estimáveis, ruas sempre asseadas e ruas sempre sujas, ruas operárias, trabalhadoras, mercantis. As ruas de Paris, enfim, têm qualidades humanas, e suas fisionomias nos sugerem certas idéias contra as quais nos vemos indefesos.¹⁰⁶

Note-se a animização do espaço urbano, que é qualificado segundo o perfil ou a característica de determinados tipos sociais. Como as pessoas, as ruas podem ser belas ou feias, honestas ou criminosas e ser reconhecidas por ofícios ou funções específicas. Perpassa essas designações a idéia de que há uma assimetria social que atravessa a ocupação do espaço. Assim, há uma Paris elegante, centrada no Faubourg Saint Germain, e há uma Paris decadente, da velha Île de la Cité, que mostra a degradação da vida dos habitantes nas casas antigas.¹⁰⁷ Da mesma forma, a descrição da zona de Paris onde ficava a pensão Vauquier, citada por Balzac em *Le père Goriot* (a Rue Tournefort, antiga Rue Neuve Sainte Geneviève, no V^o arrondissement) contrasta violentamente com o fascinante Faubourg Saint Germain, onde *A duquesa de Langeais* desfilava sua elegância pelos salões aristocratas. No primeiro caso, o quadro é descrito com tons lúgubres e revela a existência acanhada de seus habitantes, em ruas silenciosas, ladeiras íngremes e com casas onde a hera cresce ao longo dos muros:

O homem mais impetuoso se torna aí triste como todos os passantes, o barulho de uma viatura se torna um acontecimento, as casas são mornas, os muros se assemelham a uma prisão. Um parisiense perdido não veria aí senão pensões burguesas ou instituições, miséria ou aborrecimento, velhice que morre ou a alegre juventude compelida a trabalhar. Nenhum bairro de Paris não é mais horrível, nem, digamos mais desconhecido.¹⁰⁸

A mesquinhez do ambiente contrasta com a do Faubourg Saint Germain:

¹⁰⁶ Balzac, Honoré de. Ferragus. In: Balzac, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo, Globo, 1990. v.VIII. p.33.

¹⁰⁷ Balzac, Ferragus, p.34.

¹⁰⁸ Balzac, Honoré de. *Le père Goriot*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1988. p.8-9.

O que em França se denomina o Faubourg Saint Germain não é um bairro, não é uma seita, nem uma instituição, nem nada que se possa claramente exprimir. A Place Royale, o Faubourg Saint Honoré, a Chaussée d'Antin possuem igualmente edifícios onde se respira o ar do Faubourg Saint Germain. Assim, pois, todo o faubourg não está no faubourg. Pessoas nascidas muito longe de sua influência podem-no sentir e ingressar naquele mundo, enquanto que certas outras que lá nasceram podem dele ser para sempre banidas. Os modos, a fala, numa palavra, a tradição do Faubourg Saint Germain é, em Paris, há cerca de 40 anos, o que a Corté era antigamente, o que era o palacete de Saint Paul no século XIV, o Louvre no século XV, o Palais de la Justice, o palacete de Rambouillet, a Place Royale no século XVI, depois Versailles nos séculos XVII e XVIII. Em todas as fases da história, a Paris da alta classe e da nobreza teve o seu centro, como a Paris vulgar terá sempre o seu.¹⁰⁹

Portanto, na narrativa balzaquiana, a cidade é o teatro de realização das diferenças sociais, e o espaço urbano exprime, por sua vez, não apenas diferenças de classe e ocupação, mas todo um *ethos*, uma socialidade e uma carga de valores que vêm associadas àquelas diferenças básicas e originárias, comprovando o quadro de contrastes da cidade.

É, talvez, em *A menina dos olhos de ouro*¹¹⁰ que melhor estão assinalados os contrastes dos tipos e grupos sociais da metrópole, contrastes estes que vão se expressar nos diferentes espaços do urbano que concentram esta ou aquela categoria ou classe. Da Paris dos que nada têm à Paris dos que têm em excesso, operários, pedintes, vagabundos, alta burguesia, pequenos proprietários, lojistas, caixeiros, mundanas e *grisettes*, a Paris dos salões, dos negócios e do crime, a cidade que trabalha e a cidade dos ociosos, dos políticos e dos artistas desfila na narrativa balzaquiana com minúcias de detalhes, que tanto retratam o seu aspecto físico aproximado quanto o seu comportamento e caráter.

Aprofundando os contrastes, que do espaço da rua passou aos atores sociais, Balzac penetra nas habitações da população parisiense, reencontrando as diferenças que a vida urbana suscita. Contrastando com os "grandes salões, arejados e dourados, os palacetes com jardins, a sociedade rica, ociosa, feliz, bem dotada", "metade de Paris jaz entre exalações pútridas dos pátios, das ruas e dos esgotos".¹¹¹ A situação se revela tanto mais grave quando se tem em consideração que Balzac aponta que a insalubridade das ruas e casas não afligia apenas os desfavorecidos socialmente:

¹⁰⁹ Balzac, Honoré de. A duquesa de Langeais. In: Balzac, *A comédia humana*, v.VIII, p.145.

¹¹⁰ Balzac, Honoré de. A menina dos olhos de ouro. In: Balzac, *A comédia humana*, v.VIII, p.245-55.

¹¹¹ Ibidem, p.255.

O ar das casas em que vive a maior parte dos burgueses é infecto e a atmosfera das ruas cospe miasmas cruéis nas peças interiores das lojas onde o ar se rarefaz, mas, além desta pestilência, os quarenta mil prédios desta grande cidade mergulham seus alicerces em imundícies que o poder público não quis ainda seriamente cercar de muralhas que impeçam a lama mais fétida de infiltrar-se através do solo, de envenenar os poços e de fazer perdurar subterraneamente em Lutécia seu nome célebre.¹¹²

Naturalmente, não escapa a Balzac a necessidade de renovação urbana colocada como questão urgente para a metrópole parisiense, no que encontramos uma adequação do seu pensamento às teorias higienistas da época, que estariam na base do conceito da "cidade aberta". Todavia, mesmo que essas condições higiênicas fossem disseminadas, Balzac nos fala também daquela sintonia mais fina, da percepção aguda da diferença de ambientes sentida por alguém que frequentou, como Rastignac, espaços mais nobres e retorna para um meio humilde. Essa "sintonia fina", essa sensibilidade do vivido é algo que só nos pode dar o relato literário, mas que, cruzado com os dados da contextualização da época, aparecem como um sintoma de uma historicidade passada. Assim é que Eugène de Rastignac experimenta a dolorosa sensação de quem retorna ao mundo contrastante, em tudo pior ao que acabara de deixar, ao voltar para a modesta pensão no Quartier Latin:

Chegado na rua Nova de Sainte Geniève, ele subiu rapidamente, desceu para dar dez francos ao cocheiro e veio para esta sala de jantar nauseabunda, onde ele percebeu, como animais num estábulo, os dezoito convivas prestes a comer. O espetáculo destas misérias e o aspecto desta sala lhe foram horríveis. A transição era muito brusca, o contraste muito completo, para não desenvolver nele o sentimento da ambição. De um lado, as frescas e encantadoras imagens da natureza social mais elegante, figuras jovens, vivas, enquadradas pelas maravilhas da arte e do luxo, cabeças apaixonadas cheias de poesia, do outro, sinistros quadros, cercados de lodo, e faces onde as paixões não tinham deixado senão suas cordas e seu mecanismo.¹¹³

Assim, Paris é a metrópole dos contrastes, tumultuosa ou desértica, esfera de trabalho ou de silêncio.¹¹⁴

Mas, como enxergar esses contrastes? Como resgatar a diversidade da vida, não só crítica, mas ao mesmo tempo significativa e globalizante?

¹¹² Ibidem. O nome Lutécia viria da palavra latina *lutum*, que significa "lodo".

¹¹³ Balzac, *Le père*, p.100.

¹¹⁴ Balzac, Honoré de. *La peau de Chagrin*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p.166.

Ao construir o mito sobre Paris, Balzac consegue, pela narrativa — recuperando os contrastes — dar unidade à diversidade da metrópole. Paris é imensa, é múltipla, paradoxal, mas é uma totalidade que admite e legitima os tipos, cenários e comportamentos que se entrecruzam.

O mito de Paris, capital do mundo, fornece imagens que têm curso de verdade no imaginário social. Essas representações literárias do urbano de uma certa forma antecipam, pela narrativa ficcional, aquilo que seria obtido pelo urbanismo na época de Haussmann. Expliquemo-nos: as intervenções urbanas pós-1850 iriam conferir a Paris uma unidade ou estilo, expressos por uma série de traços que passam pela arquitetura e pelo urbanismo, como a morfologia dos prédios, a rede das ruas ou a dimensão simbólica dos monumentos.¹¹⁵ Essa unidade na diversidade, obtida pela prática urbanista e demandada pelo discurso dos interventores da cidade, seria, pois, a nosso juízo, como que antecipada pela obra literária de Balzac.

Mas o olhar de Balzac, que surpreende os contrastes e tece a unidade do mito parisiense sobre a diversidade cosmopolita da urbe, não é neutro. Homem do seu tempo, Balzac se propõe a retratar a fisionomia dessa cidade fantástica. Nesse intento, invoca os conhecimentos científicos da época, que passavam por Gall e Lavater, para aplicá-los na literatura, construindo uma história de costumes, das causas e dos efeitos sociais. Tal fora o *avant-propos* de *A comédia humana*, publicada em julho de 1842.¹¹⁶ Nesse sentido, ele foi realmente um “retratista” que aplicou na literatura os conhecimentos das ciências do seu tempo. Antecipando Lombroso, seus tipos traduzem no aspecto físico os segredos da alma e as mazelas do caráter.

Traçar a fisionomia de Paris não é tarefa para qualquer um, pois para isto se exige uma educação do olhar. Assim, Balzac é o *flâneur* que se delicia com o andar sem rumo pelas ruas da fascinante Paris, não escapando o menor detalhe à sua observação. Ele é, assim, um passante, um pedestre, um observador dos espaços e gentes, numa caminhada infatigável pela cidade, que o teria feito exclamar: “Oh! ‘Flâner’ em Paris! ‘Flâner’ é uma ciência, é a gastronomia do olho. Passear, é vegetar. ‘Flâner’, é viver”.¹¹⁷

E é com esse espírito que ele dirá que só o observador atento — o *flâneur* — será capaz de apreciar e ir ao fundo de tudo o que a paisagem parisiense oferece:

Mas, ó Paris! Quem não haja admirado as tuas paisagens sombrias, as tuas fugas de luz, teus becos profundos e silenciosos; quem não tenha ouvido teus murmúrios entre meia-noite e duas horas não conhece ainda tua verdadeira poesia nem teus bizarros e grandes contrastes. Há, porém, um pequeno número de amadores, pessoas que não andam de cabeça no ar; que saboreiam a sua Paris, cuja fisionomia lhes é tão familiar que nele vêem até uma verruga, uma espinha, uma pinta rubra. Para os outros, Paris é sempre a monstruosa maravilha, espantosa reunião de movimentos, de máquinas e de idéias, a cidade dos cem mil romances, a cabeça do mundo. Para aqueles, a Paris é triste ou alegre, feia ou bela, viva ou morta; para eles, Paris é uma criatura [...]. São os amantes de Paris.¹¹⁸

O *flâneur* é, sem dúvida, o amante de uma Paris animizada, que a conhece nos seus mínimos detalhes e sabe reconhecer as particularidades sem perder de vista o todo. *Flâneur* e amante de Paris, Balzac aplica na recuperação da fisionomia da cidade aqueles conhecimentos anteriormente citados, que conferem ao aspecto físico dos indivíduos a manifestação do íntimo de cada um. Volta como exemplo dessa abordagem a introdução de *A menina dos olhos de ouro*, intitulada “fisionomias parisienses”:

Espectáculo que reúne todos os assombros é, sem dúvida, o aspecto geral da população parisiense, gente horrível de ver-se, lívida, amarela, escura. Pois não é Paris um vasto campo incessantemente revolvido pela tempestade dos interesses sob o qual turbilhona uma seara de homens que a morte ceifa mais frequentemente que alhures, e que renascem sempre do mesmo modo comprimidor, de rostos conturbados, fisionomias retorcidas, a extravasarem por todos os poros o espírito, os desejos, os venenos que lhe enchem os cérebros? Mas não, não são rostos, são antes máscaras — máscaras de fraqueza, máscaras de força, máscaras de misérias, máscaras de alegria, máscaras de hipocrisia; todas extenuadas, marcadas todas pelos sinais indelévels de uma elegante avidez. Que quer esta gente? Dinheiro ou prazer?¹¹⁹

A descrição é patética, e o recurso à “máscara” para substituir o rosto evidencia que, atrás do semblante, se abriga, guarda ou dissimula uma identidade. O descolamento desse caráter é dado pela leitura atenta dos traços pelo “espectador privilegiado do social”, que possui a capacidade de “ler” o exterior, “vendo” o interior. Não é por acaso que Balzac compara o escritor a um pintor, que faça menção ao que chama a “fisionomia literária”¹²⁰ e cite Lava-

¹¹⁵ Bailly, op.cit., p.36.

¹¹⁶ Gengembre, Gérard. *Balzac, le Napoléon des lettres*. Paris: Gallimard, 1992. p.132.

¹¹⁷ Citron, Pierre. Honoré de Balzac, scènes d'un visionnaire. *Magazine Littéraire*, p.33-5.

¹¹⁸ Balzac, Ferragus, p.35.

¹¹⁹ Balzac, *A menina*, p.245.

¹²⁰ Balzac, *La peau*, p.49.

ter, Gall e Bichat,¹²¹ todos cientistas dos séculos XVIII e XIX, que estabelecem a correspondência entre a alma dos indivíduos e sua aparência física.

Assim é que os personagens de Balzac, atores sociais da cena urbana parisiense, trazem por vezes essa marca, que é dissecada pelo autor: a figura da duquesa de Langeais ou de Vautrin são exemplares na demonstração desse método. Em especial, Vautrin é particularmente revelador:

Sua figura, marcada por rugas prematuras, oferecia os sinais de dureza que desmentiam suas maneiras leves e envolventes.¹²²

Por outro lado, a figura que o jovem aristocrata arruinado Rafael de Valentin encontrara no salão de jogo, em *La peau de Chagrin*, é também reveladora do estilo fisiognomista que percorre a obra balzaquiana:

O velho que, com sua longa face branca, apresentava a pálida imagem das paixões vividas desde muito cedo e que deixava ver nas rugas que o marcavam o traço de antigas torturas.¹²³

No olhar desse indivíduo, diz Balzac, “um filósofo teria visto as misérias do hospital, as vagabundagens das pessoas arruinadas”, etc., etc.

Há, na visão fisiognomista desse espectador do social sobre a cidade, suas ruas e cenários, uma postura de atração e repúdio, acompanhada de uma atitude um pouco cínica e amoral, já apontada anteriormente.

Paris é desastre, mas também glória. É esplendor e miséria, beleza e feiúra, e ter em mente as duas visões é enxergá-la para “além do bem e do mal”. Mais do que isso, a grande cidade relaxa valores, altera costumes, cria novos códigos, talvez para serem melhor desobedecidos. Como diria o cínico Vautrin para o ambicioso Rastignac, que queria conquistar seu espaço em Paris: “Não há princípios, só há circunstâncias”...¹²⁴

É esse amoralismo, ou, talvez seja melhor dizer, essa descoberta de novos códigos numa vivência urbana, que conduzirá Eugène de Rastignac à tentativa de ascender, a qualquer custo, na sociedade parisiense. Bela estampa e figura jovem, se o caminho que se lhe abre é o da sedução, Rastignac o galga sem escrúpulo, aprendendo rapidamente as regras do jogo dessa cidade — da qual Balzac não se cansa de repetir — que é movida pela busca do dinheiro

¹²¹ Ibidem, p. 173.

¹²² Balzac, *Le père*, p. 22.

¹²³ Balzac, *La peau*, p. 61.

¹²⁴ Balzac, *Le père*, p. 135.

e do prazer. A cena final de *Le père Goriot*, com Rastignac só, do alto do cemitério Père Lachaise, a admirar Paris espaiada pelas margens do Sena, ao cair da tarde, é a perfeita síntese da sua postura de sedutor e arrivista prestes a conquistar a sociedade da grande metrópole. Seu desafio a Paris — “A nós dois, agora!” — é, sem dúvida, uma partida já ganha.¹²⁵

A amoralidade que traduz as regras do jogo urbano está presente também na introdução da *História dos treze*, que narra episódios da vida de treze indivíduos, unidos por um compromisso de honra de se auxiliarem mutuamente, ao longo da existência, em qualquer situação valendo-se de quaisquer meios, colocando-se acima de leis ou princípios:

Haviam-se associado tais como eram, sem levar em conta preconceitos sociais; seriam, sem dúvida, criminosos, mas assinalavam-se por algumas das qualidades que fazem os grandes homens e só se recrutavam entre pessoas de escol.¹²⁶

Estaria Balzac, com suas fisionomias parisienses, estabelecendo o tipo ideal do homem cidadão moderno? Conquistador e sedutor, inescrupuloso e amoral, esse é o perfil do herói moderno das novas metrópoles. A urbanização desfaz costumes e subverte valores, estabelecendo novas regras de conduta. Sem dúvida, a conquista da capital pelo provinciano (o sentimento de vitória de Rastignac sobre Paris) ou o compromisso secreto dos treze companheiros, sedutores e conquistadores, trazem em seu bojo a questão do poder. Trata-se, no caso da cidade, de um poder que se orienta, como diz Balzac, pelo dinheiro e pelo prazer, mas também por algo que está implícito e do qual o acesso à riqueza ou a toda sorte de divertimento e satisfação de desejo são a manifestação externa. Referimo-nos ao poder simbólico do domínio sobre a cidade, do sentir-se urbano, do ser visto e reconhecido como um parisiense. Sentimento que, sem dúvida, corresponde a uma aspiração identitária individual e talvez também coletiva, que cria a situação de pertencimento a uma cidade, região ou nação. Ao falar desse “herói moderno”, Balzac estabeleceu uma aproximação, é talvez antecipação, com Baudelaire, que foi seu contemporâneo.

Por outro lado, a narrativa literária de Balzac, mais uma vez nesse seu caráter antecipativo, coloca em pauta um problema que seria herdado por urbanistas e literatos pós-Haussmann, e que se bipolariza nas concepções que poderíamos chamar de “progressistas” e “passeístas”, ancoradas nos pólos antagônicos da modernidade e da tradição.

¹²⁵ Ibidem, p. 335-6.

¹²⁶ Balzac, Honoré de. *História dos treze*. In: Balzac, *A comédia humana*, v. VIII, p. 27.

Analisando o debate acerca dessas duas posições, Françoise Choay¹²⁷ aprecia a primeira vertente, que se expressa por uma preocupação de transformar o espaço urbano a partir de concepções higiênicas, técnicas, estéticas e sociais, como sendo datado da segunda metade do século XVIII e balizada tanto pelos avanços científicos da ilustração quanto da industrialização. Já a vertente da tradição, marcada pelo respeito à cultura aos monumentos e outros vestígios do passado, colocaria em pauta a preservação do patrimônio nacional, ameaçado com as rupturas causadas pelo progresso. Segundo seu ponto de vista, os engenheiros seriam receptivos à modernidade e os arquitetos à tradição, o que não é, contudo, traço indicador de nenhuma coexistência pacífica durável. Pensando em Balzac, em termos de urbanismo, Choay classifica a sua Paris como uma cidade de obstáculos e barreiras, como uma justaposição de unidades urbanas distintas, possuindo suas sociedades, suas maneiras e formas de falar próprias.¹²⁸ Todavia, no plano das representações, Balzac faz da Paris fracionada, ou desse conjunto mal articulado de unidades, uma unidade simbólica. Dividida, desigual, multifacetada, com *boulevards* e *impasses*, *passages* e praças, a Paris de Balzac tem a solidez ou a força da imagem criada como representação do social. Paris é um conceito, um sistema de idéias e imagens de representações tornadas coletivas. Paris é o centro de um imaginário social construído pela modernidade. É a cidade cujo nome evoca paisagens, maneiras, hábitos, desejos e personagens. E, nesse contexto, Balzac dividia aquelas duas forças acima expressas: de um lado, a Paris que muda, que cresce, que se renova e que seduz, como o *boulevard*, cuja importância é crescente. De outro, a Paris que desaparece e da qual, como refere Balzac, dentro em pouco, só se teria conhecimento através das obras dos romancistas...¹²⁹

Falemos primeiro da Paris-*boulevard*, que Balzac associa ao que chama fisiologia da cidade. Trata-se, como o nome indica, do impacto de uma nova paisagem urbana, sob o influxo de um novo traçado que, por sua vez, conduz a uma mobilidade da vida cidadina em termos de sociabilidade. Com a abertura de novos *boulevards*, o centro, ou o *coeur* do *footing* elegante muda, se transfere e se desloca no espaço da cidade.

Refere Balzac:

Toda capital tem seu poema onde ela se exprime, onde ela se assume, onde ela é mais particularmente ela mesma. Os *boulevards* são hoje para Paris o que foi o Grande Canal para Veneza, o que é a Corsia dei Servi para Milão, o Corso para Roma, a Pers-

¹²⁷ Choay, Françoise. *Pensées sur la ville, arts de la ville*. In: Duby, op.cit., p.159-62.

¹²⁸ Ibidem, p.169.

¹²⁹ Balzac, Honoré de. *Ce qui disparaît de Paris*. Paris: La Cadratin, 1994. (edição fac-similar)

pectiva para Petersburgo (imitação dos *boulevards*), Unter den Linden para Berlim, o Bois para Haia na Holanda, Regent Street para Londres, a Puerta del Sol para Madrid. De todos estes corações de cidades, nada é comparável aos *boulevards* de Paris. [...] Oh! Paris, aqui está a liberdade da inteligência, aqui está a vida! uma vida estranha e fecunda, uma vida comunitária, uma vida quente, uma vida lagarto e uma vida de sol, uma vida de artista e uma vida divertida, uma vida de contrastes.¹³⁰

É central o fato de que Balzac confere à imagem da identidade de Paris um elemento mutável, cambiante. Os *boulevards*, embora sejam reconhecíveis por seu traçado, não se parecem jamais um ao outro, nem o mesmo *boulevard* permanece o mesmo ao longo do dia. É, pois, na mobilidade, na circulação e na mudança, princípios-chaves associados à modernização urbana e a à própria modernidade, que Balzac vai buscar o elemento identitário para a sua Paris.

A princípio acanhados, os *boulevards* só alcançaram o seu esplendor em torno de 1830, a partir da margem norte do rio. De início modestos, foram sofrendo melhoramentos, e, segundo Balzac, que escreveu este texto em 1845,¹³¹ ainda muitas benfeitorias estavam sendo esperadas para que eles se tornassem dignos de Paris: mudanças radicais nas casas à beira do rio, possibilidade de passear tanto ao céu aberto quanto sob o abrigo da chuva...¹³²

No seu passeio, literário e também da cotidianidade, pelos *boulevards* de Paris, que ele compara a um trajeto pelo Sena, como se fosse um rio seco (!),¹³³ Balzac registra a fisionomia da cidade mutante... Nesta, o embelezamento do quarteirão da Ópera havia matado o charme do Palais Royal, embora o novo hábito de passear nos Champs Élysées pudesse, por sua vez, ameaçar o reinado dos *boulevards*.

Unidade na diversidade, contraponto do progresso com a tradição, Balzac afirma que a "história da França, as últimas páginas, principalmente, estão escritas sobre os *boulevards*".¹³⁴

Ora, a Paris que se metamorfoseia e muda a cada dia é uma faceta inexorável daquilo que se chamaria o "progresso do século" e que tinha, na metrópole, o seu espaço preferencial de realização. Fascinado pela cidade, Balzac aponta a transformação que a mesma sofre, em meio às demolições e à abertura de ruas. O período haussmaniano viria exacerbar este processo, mas nem por isso as intervenções feitas deixaram de marcar profundamente a fisionomia da cidade. Em *Ferragus*, Balzac relata um pouco desta confusão urbana:

¹³⁰ Balzac, Honoré de. *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*. Paris: Le Cadratin, 1994. p.89-90. (edição fac-similar)

¹³¹ O texto apareceu em 1844, em *Le diable à Paris*.

¹³² Balzac, *Histoire*, p.93.

¹³³ Ibidem, p.94.

¹³⁴ Ibidem, p. 104.

Naquele momento, todo mundo construía ou demolia fosse o que fosse, não importando o quê. Muito poucas ruas havia em que se não vissem andaimes de longas varas, guarnecidos de pranchas postas sobre travessas fixadas de andar em andar em agulheiros, construções frágeis, sacudidas pelos passos dos pedreiros, mas fixadas por cordame, todas brancas de cal, raramente garantidas contra os choques dos veículos por essa parede de tábuas que cerca obrigatoriamente os monumentos que nunca se constroem.¹³⁵

Essas intervenções — que tanto perturbaram e deixaram marcas no período anterior a Haussmann — foram retratadas nas caricaturas de Honoré Daumier. Através do cômico, podemos apreciar as inusitadas situações vividas pelos parisienses e os problemas de alojamento criados com todo esse processo. *Locataires e propriétaires* formam um conjunto de caricaturas que foram publicadas no *Le Charivari*, em 1847, 1848, 1854 e 1856, portanto, antes e durante as intervenções urbanas de Haussmann. De Daumier, Balzac diria: “Este gaiato tem Miguel Ângelo sob a pele,¹³⁶ manifestando sua admiração por aquele que, através do desenho, retratava a cidade que ele narrava em romance. Mesmo em sua crítica, cremos que Balzac partilha de uma atitude de reconhecimento, que é o turbilhão, o movimento e, com ele, a transformação permanente que caracteriza a metrópole. Mas esse seu lado, por assim dizer, “progressista”, não é antagônico à preocupação relativa aos traços do passado que podem desaparecer. Assim, é o olho arguto do escritor que força a memória do leitor, lembrando aquilo que desaparecia na cidade. Balzac alerta, contudo, que não são só as “maravilhas do tempo passado” que desaparecem:

Para os flâneurs atentos [...] para estes que sabem estudar Paris, mas sobretudo para aquele que a habita com curiosa inteligência, aí se faz uma estranha metamorfose social depois de cerca de uns trinta anos. À medida que as existências grandiosas se vão, há as pequenas que desaparecem [...]. O pitoresco das coisas primitivas e a grandiosidade principesca se estiolam sob o mesmo pilão.¹³⁷

Tendo vivido sob uma intensa transformação política e social, assistiu ainda ao desaparecimento da sociedade de ordens típica do Ancien Régime, formalmente abolido pela revolução e que deu nascimento à sociedade

¹³⁵ Balzac, Ferragus, p.58.

¹³⁶ Daumier, Honoré. *Locataires et propriétaires*. Paris: Michèle Trinckel, 1992. p.5.

¹³⁷ Balzac, *Ce qui disparaît*.

de classes: abriram-se espaços para “o cidadão, o burguês, o proletário, a indústria e suas vítimas”.¹³⁸

Mas Honoré de Balzac não é um puro saudosista. É o seu lado *flâneur*, é sua condição de passante, pedestre ou refestelado em seu tálburi que o fazem lamentar a perda dos elementos representativos de uma tradição passada. E é assim que faz desfilar, com graça e riqueza de detalhes, os tipos populares de uma velha Paris com as suas antigas ocupações, que desapareceram com o desenvolvimento dos serviços públicos urbanos; o aparecimento das grandes lojas ou a expansão das indústrias: o acendedor de lampiões, a remendeira de meias, o matador de ratos e outros tantos tipos exóticos... Os preços subiram, e os papéis se inverteram, constituindo o que nosso autor chamaria de “falsos esplendores”.

Nessa Paris sempre cambiante, desfilavam variados tipos sociais, verdadeiros personagens alegóricos deste cenário urbano.

A metrópole balzaquiana, cidade de contrastes, onde se entrecrocavam o progresso e a tradição, era uma cidade que se prestava admiravelmente ao tratamento metafórico e ao recurso de alegorias. Assim é que comparecem, em sua vasta obra, as imagens recorrentes da Paris-mulher, da Paris-monstro ou da Paris-mundo,¹³⁹ como metáforas da capital francesa.

Ora, a representação da mulher como alegoria de uma nação, de um continente, de uma cidade, de uma idéia ou de um regime não é estranha à cultura ocidental. Mas, nesse processo imagético, a mulher ocupa um lugar simbólico distante do real. Ou seja, o recurso à imagem feminina em nada se aproxima ou se assemelha à posição ocupada pelas mulheres no espaço público. Da Marianne à estátua da Liberdade, cruzam-se imagens da Europa e da América, assim como de cidades ou de países que, sob forma feminina, traduzem atributos de comportamento e espírito normalmente atribuídos aos homens: força, sabedoria, operosidade, cultura. Tome-se o exemplo da cega Justiça, com olhos vendados e balança na mão, sempre exercida pelos homens, mas representada como mulher, ou da altaneira, forte e civilizada Europa, a contrastar com o exotismo ou a barbárie de outros continentes...

No caso de Balzac, a conotação é diversa: a imagem literária da mulher traz para a cidade atributos, maneiras e formas de pensamento nitidamente femininos. Assim é que Paris pode ser, fundamentalmente, linda, maravilho-

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Citron, op.cit., p.33-5.

sa, tão maravilhosamente bela quanto pode ser uma mulher.¹⁴⁰ Ou, talvez, Paris seja a grande cortesã,¹⁴¹ ou, ainda, “a rainha que, sempre grávida, tem desejos irresistivelmente furiosos”¹⁴². Por outro lado, se Paris é o microcosmo da modernidade e capital do mundo neste século XIX, ela é bem o emblema da França. É a cidade que comparece como padrão de referência identitário para a nação como um todo. E, nesse caso, mais uma vez, é a imagem alegórica da mulher aquela trazida por Balzac para definir a nação: “a França, como a mulher, amã mais os erros”.¹⁴³

O estereótipo feminino, com os seus tradicionais e consensuais atributos e fraquezas — coqueteria, incapacidade de guardar segredos ou capacidade de trair e de seduzir —, é, metaforicamente, associado à capital francesa.

Ao lado da Paris-mulher, cobiçada, desejada e sempre renovada, comparece a imagem da Paris-monstro.

É, contudo, uma imagem ambígua, misto de atração e repúdio, comportamento mais uma vez tido como recorrente ao contexto da modernidade. Neste sentido, Paris pode ser

[...] o mais delicioso dos monstros [...] monstro completo, aliás. Suas águas furta-das são-lhe a cabeça cheia de ciência e de gênio; os primeiros andares, estômagos felizes; suas lojas, verdadeiros pés, deles saem todos os transeuntes e todos os ocupados. E que vida ativa têm o monstro! Apenas o último rodar das últimas carruagens de baile lhe cessa no coração. Já os braços se agitam nas barreiras e ele se espreguiça lentamente. Todas as portas bocejam, giram sobre os gonços, como as membranas de uma imensa lagosta, invisivelmente manobradas por trinta mil homens ou mulheres, cada um dos quais vive no espaço de seis pés quadrados, onde tem uma cozinha, um ateliê, um leito, filhos e um jardim, onde não se vê claro e onde tudo deve ver. Invisivelmente, as articulações estalam, o movimento se comunica, a rua fala. Ao meio dia tudo está vivo, as chaminés fumegam, o monstro come, depois ruge e as suas mil patas se agitam. Belo espetáculo!¹⁴⁴

A descrição de Balzac da Paris-monstro, terrífica e humanizada, lembra as descrições das máquinas do século XIX, que também assumem comportamento e feição humana: bufam, silvam, resfolegam, agitam braços e pernas, têm cérebro, coração e estômago. Da mesma forma, a cidade é animizada e,

¹⁴⁰ Balzac, *La peau*.

¹⁴¹ Balzac, Ferragus, p.35.

¹⁴² Balzac, *A menina*, p.256.

¹⁴³ Balzac, *A duquesa*, p.153.

¹⁴⁴ Balzac, Ferragus, p.34.

como um corpo, apresenta uma estrutura humana. Assim, será corrente na literatura falar no coração da cidade, no seu ventre ou nos seus pulmões, os dois últimos, via de regra, identificados com a zona do mercado e com as áreas verdes, respectivamente. Se Paris é um monstro, como diz Balzac, é, todavia, “o mais maníaco dos monstros. Prende-se a mil fantasias”.¹⁴⁵

Assim, constrói e destrói ao mesmo tempo, numa fúria progressista que aniquila parte do seu passado para erguer novos monumentos.

É monstro físico, desmesurada como cidade e portadora de todos os contrastes, que se conjuga ao monstro moral, que carrega em si todas as seduções e vícios.¹⁴⁶

Outras metáforas são recorrentes na narrativa literária de Balzac, tais como a Paris-floresta,¹⁴⁷ a cidade-mistério,¹⁴⁸ a imagem do labirinto¹⁴⁹ ou do oceano,¹⁵⁰ onde é possível encontrar tanto pérolas quanto monstros, ou mesmo a Paris-navio,¹⁵¹ que tanto enfrenta vitórias e calmarias quanto tempestades, numa retomada emblemática de uma das representações simbólicas da cidade, bastante conhecida.

Note-se que, em todos esses recursos metafóricos, se encontra presente aquela ambigüidade que contrasta a cidade-vício à cidade-virtude, já mais de uma vez aludida. Mas, talvez uma das metáforas mais interessantes seja aquela que associe Paris ao inferno e que é descrita por Balzac em *A menina dos olhos de ouro*. Não é por acaso que Balzac intitula sua obra de *A comédia humana*, numa clara alusão à obra de Dante. Aliás, ao narrar a Paris-inferno, o autor comenta que ela “terá um dia o seu Dante”...¹⁵²

Povoada de personagens de “tez quase infernal”, não é por acaso que, na opinião de Balzac, “Paris foi chamada um inferno”:

[...] Ali tudo queima, tudo é fumaça, tudo brilha, tudo ferve, tudo arde, tudo se evapora, se extingue, se reacende, faísca, cintila e se consome. Jamais a vida em qualquer outro lugar foi mais ardente ou abrasadora.¹⁵³

¹⁴⁵ Ibidem, p.58.

¹⁴⁶ Balzac, *A menina*, p.256-8.

¹⁴⁷ Balzac, *Le père*, p.134.

¹⁴⁸ Balzac, *História dos treze*, p.19.

¹⁴⁹ Balzac, *Le père*, p.95.

¹⁵⁰ Ibidem, p.20.

¹⁵¹ Balzac, *A menina*, p.257.

¹⁵² Ibidem, p.252.

¹⁵³ Ibidem, p.246.

Mais uma vez, retoma essa idéia da oposição do vício à virtude, mas temperada ou suavizada pela força da sedução. Paris é terrível, infernal, mas tem o seu charme... E quem pode, de sã consciência, resistir a este encanto?... A ambigüidade moral, por sua vez, remete àquela inversão de valores e quebra de princípios que a modernidade urbana traz à baila e que nos parece central nesta visão literária sobre Paris, construída a partir da análise balzaquiana.

Como já foi anteriormente dito, não é o caso de igualar o texto de Balzac a outros escritos de sua época, mas sim de cruzar sua leitura de Paris com a de outros contemporâneos que a viveram no período pré-Haussmann, no qual as intervenções urbanas que ameaçavam já estavam a insinuar a profundidade das alterações que iria sofrer a metrópole francesa.

Primeiramente, há que dizer que, em *Notre Dame de Paris*, romance de Victor Hugo, o autor trabalha com dois tempos: o da narrativa, que se passa em 1482, e o da escritura, que corresponde aos anos que antecederam a sua publicação, em 1831. Entendemos que, no cruzamento dos tempos literários, Hugo fala do seu tempo presente, da sua velha Paris ameaçada de desaparecer. Assim, a imponente catedral gótica é emblemática: ela é símbolo da Paris antiga, é a imagem metafórica de uma cidade com um prestigioso passado que ameaça ruir, não somente pela ação do tempo, mas principalmente pelas ações dos homens.

Descrevendo a fachada de Notre Dame, as minúcias do seu interior ou a grandeza de suas torres, Hugo afirma que cada pedra é uma página da história de Paris, de sua ciência e de sua arte.¹⁵⁴ Nesse sentido, lamenta sua progressiva degradação, que aniquila o trabalho de séculos:

Sem dúvida, é ainda hoje um majestoso e sublime edifício a igreja Notre Dame de Paris. Mas, por bela que ela se tenha conservado envelhecendo, é difícil não suspirar, de não se indignar diante das degradações, as mutilações sem número que simultaneamente o tempo e os homens submetem o venerável monumento, sem respeito por Carlos Magno, que nela pôs a primeira pedra, por Filipe Augusto, que nela pôs a última. Sobre a face desta velha rainha das nossas catedrais, ao lado de uma ruga se acha sempre uma cicatriz. "Tempus edax, homo edacior". O que eu traduziria preferencialmente assim: o tempo é cego, o homem é estúpido.¹⁵⁵

A voz narrativa, que se coloca no tempo presente para tecer suas reflexões, retorna ao passado, momento em que se desenrola a história, para esta-

¹⁵⁴ Hugo, Victor. *Notre Dame de Paris*. Paris: Librairie Générale de France, 1972. p.140.

¹⁵⁵ Ibidem, p.133.

belecer como que um balanço entre as duas épocas. No capítulo *Paris à vol d'oiseau*, Hugo descreve com impressionante detalhamento a visão da cidade do alto das torres de Notre Dame. Esse panorama nos traça a imagem de uma cidade gótica, dividida na época da narrativa em três partes distintas, cada qual com sua arquitetura e função (a Cité, a Ville, a Université), e distribuída num labirinto de ruas. A paisagem do *vieux Paris* nos dá conta de uma constatação melancólica:

Era uma cidade homogênea, um produto arquitetural e histórico da Idade Média, uma crônica de pedra. [...] Depois, a grande cidade foi se deformando dia a dia.¹⁵⁶

A constatação de Victor Hugo sobre o "seu" tempo, que se contrapõe ao da história narrada, é sobretudo amarga:

A Paris atual não tem nenhuma fisionomia geral. É uma coleção de vestígios de muitos séculos e os mais belos desapareceram. A capital não cresce senão em casas, e que casas! No passo em que Paris vai, ela se renovará toda em cinquenta anos! [...] Nossos pais tinham uma Paris de pedra, nossos filhos terão uma Paris de gesso.¹⁵⁷

Ou seja, a transformação da cidade estava a destruir a identidade urbana de Paris e, no pior dos sentidos, apagando a memória, desconsiderando o passado e reconstituindo para não durar. Recuperando a dimensão progressista e aquela apoiada na tradição, anteriormente aludidas e analisadas para o caso de Balzac, cremos encontrar em Victor Hugo uma postura mais radical na atitude que valorizava a preservação do tecido urbano, com suas casas e monumentos.

Naturalmente, Victor Hugo não defendia a volta a uma aldeia gaulesa, pois assinala que, já no século XV, Paris já era uma grande cidade e que crescia sem cessar, e que não poderia deixar de se tornar a capital. Cidades como Paris, dizia Hugo, operam como receptáculos,

[...] onde acabam chegando todas as vertentes geográficas, políticas, morais e intelectuais de um país, todas as tendências naturais de um povo; são poços de civilização, por assim dizer, e também de esgotos, onde o comércio, a indústria, a inteligência, a população, tudo aquilo que é seiva, tudo aquilo que é vida, tudo aquilo que é alma numa nação, filtra e se espreme sem cessar, gota a gota, século a século.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ibidem, p.167.

¹⁵⁷ Ibidem, p.169.

¹⁵⁸ Ibidem, p.146.

Sem utilizar exatamente o termo metrópole, Hugo constata o gigantismo de Paris, em que estão contidos os contrastes da grande cidade, que poderiam ser tomados na sua dimensão simbólica, se opuséssemos Notre Dame com a Cour des Miracles. Esse local recôndito de Paris é descrito por Hugo com cores sombrias: esgoto para onde aconchavam todos os vícios, a mendicância e a vagabundagem, local de verdadeiros milagres, no qual os cegos enxergavam e os coxos corriam, numa espécie de comédia que se renovava toda noite.¹⁵⁹ Mundo tenebroso, ocultó no meio dos becos e ruelas da velha Paris, fazia contraste com os magníficos monumentos góticos construídos na cidade pela vontade dos reis. De uma certa forma, os contrastes dos personagens, indo do belo ao feio, representados por Esmeralda e Quasímodo, são, ao modo de Victor Hugo, uma outra faceta da diversidade e dos antagonismos da grande cidade. A descrição dos dois personagens centrais, por sua vez, obedece também a uma contraposição fisiológica expressiva, mas, no caso, não marcada pelo tom fisiognomista em voga na época. Os retratos são detalhados em minúcias,¹⁶⁰ mas se Esmeralda é como um anjo, ninfa ou deusa em sua beleza e também correção no comportamento, Quasímodo é monstro só na aparência. Ou seja, seu horrível aspecto não é a tradução exterior de um caráter perverso, sendo ele uma vítima.

Talvez, com *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo não seja o *flâneur* da cidade que melhor pudesse descrevê-la, mas sua narrativa é bastante expressiva para que nela possamos sentir o alerta de alguém que vivenciava um processo de transformação urbana. Ele é, também, o que se poderia chamar um “espectador privilegiado” da cidade, e, como leitor do urbano, sua imagem da arquitetura como um livro nos faz pensar nos significados não-discursivos das ruas, monumentos e prédios, levando a considerar que a cidade pode ser lida como um texto.

A preocupação para com o passado e seus testemunhos o levaram a redigir um inflamado artigo, publicado na *Revue des Deux Mondes*, em 1852: “Guerre aux démolisseurs!” Neste artigo, Victor Hugo se opunha de forma violenta ao prolongamento da Rue de Rivoli, o que implicava a desapropriação e demolição de prédios...¹⁶¹

Em 1845, Victor Hugo começou a escrever um romance que, provavelmente inspirado em *Les mystères de Paris*, folhetim que Eugène Sue publicava, desde 1842, no *Le Journal des Débats*, se chamaria *Les misères de Paris*. A obra, publicada finalmente em 1862, levou o título final *Les misérables*.¹⁶² A sua redação final e publicação teriam sido realizadas no período de exílio de Victor Hugo da França, entre 1852 e 1870.

¹⁵⁹ Ibidem, p.102.

¹⁶⁰ Ibidem, p.60, 65, 77 e 78, respectivamente.

¹⁶¹ Apud Pinon, op.cit., p.51.

Sua obra se refere a uma Paris do tempo de antes de sua partida para o exílio. O que, contudo, irá notabilizar a narrativa não será exatamente a recuperação fotográfica da Paris da segunda metade do século, que se dilui, de forma esparsa, nos cinco volumes da obra e que bem demonstram que Victor Hugo era, ele também, um pedestre, um *flâneur* da capital francesa. Em *Les misérables*, o elemento central, em termos urbanos, é a revelação de uma outra Paris, a Paris da pobreza, sofredora, abandonada, miserável. Esta outra Paris — e aqui teríamos novamente os contrastes — convivia com a cidade elegante dos *boulevards* e monumentos. Os esgotos de Paris, por onde escapa Jean Valjean, não seriam, no caso, a metáfora daquela Paris que se oculta, que se coloca abaixo da Paris emblemática, da cultura e da civilização e da beleza urbana? Verdadeiros “intestinos da cidade”, os esgotos realizariam a transfiguração de tudo o que era belo, agradável e perfumado da sociedade em sujeira, barro, podridão. Assumindo a sua faceta de homem do seu tempo, atualizado com os avanços da ciência, Hugo se separa do narrador da ficção e tece considerações sobre o desperdício de lançar aos rios e, após, ao mar, os dejetos que poderiam retornar ao solo, fertilizando-o, e que era objeto do debate de engenheiros e higienistas da época.¹⁶³ Retornando ao Hugo-literário, nosso autor nos diz que:

Paris tem sob si um outro Paris: um Paris de esgotos, o qual tem as suas ruas, seus cruzamentos, suas praças, seus becos, suas artérias e sua circulação, que é a do lodo.¹⁶⁴

Metáfora da cidade-oculta, na visão de Victor Hugo, o esgoto operaria como sucedâneo ou sucursal da tenebrosa Cour des Miracles; mas, num outro sentido, acolhendo

[...] o crime, a inteligência, o protesto social, a liberdade, a consciência, o pensamento, o roubo, tudo aquilo que as leis humanas perseguem ou têm perseguido. [...] O esgoto é a consciência da cidade. Tudo aí converge e aí se confronta. Neste lugar lívido, há trevas, mas não há mais segredos.¹⁶⁵

Enquanto metáfora, o esgoto não é, pois, a fiel imagem da cidade-sombra e da pura contravenção, mas é tudo aquilo que, em dado momento, se

¹⁶² Malignon, Jean. *Dictionnaire des écrivains français*. Paris: Seuil, 1995. v.1. p.280.

¹⁶³ Hugo, Victor. *Les misérables*. Paris: Librairie Générale Française, 1985. v.III. p.313.

¹⁶⁴ Ibidem, p.316.

¹⁶⁵ Ibidem, p.318.

opõe à ordem e não pode ser mostrado. Sem dúvida que, no plano da concretude, ele é foco de miasmas e maus odores e se converte num dos graves problemas da higiene pública, mas nosso autor não trabalha só com as condições concretas da existência que contextualizam a ação narrada e que conferem ao texto o valor de sintoma de uma época. Metáfora da cidade, o esgoto é o outro lado do real, é aquilo que a cidade não aceita, condena e/ou procura ocultar. É nesse ponto que consideramos ser o esgoto uma imagem simbólica da “outra Paris”, talvez mais propriamente Paris do que a outra que se exhibe à luz do dia.

A descoberta do social, ou a emergência da “questão urbana” como uma “questão social”, é bem uma “descoberta” do século XIX. Já anunciada no século XVIII, por Mercier e Bretonne, mencionada por Balzac (que, contudo, será muito mais o narrador da cidade burguesa que da miserável), é com Victor Hugo e com Eugène Sue que encontramos o problema social urbano como questão central da narrativa literária.

Miseráveis serão Fandine,¹⁶⁶ que, vinda do interior para Paris, se prostitui. Para sustentar sua filha Cosette, criada por terceiros, começa por vender seus dentes para acabar vendendo o corpo. Miserável é também a sofredora Cosette, heroína da história, mas o verdadeiro personagem que emerge das páginas da obra é o povo parisiense: “este velho Paris miserável que desaparecia sob o esplendor do Paris feliz e opulento”.¹⁶⁷

Mas é com a figura emblemática do *gamin* de Paris, personificado na figura de Gavroche, que Victor Hugo exprime a sua visão da cidade. Para Hugo, o *gamin*, menino pobre das ruas, é a encarnação do povo de Paris,¹⁶⁸ exprimindo a “questão social” da grande cidade. A descrição de Gavroche ou de Marius, outro personagem da história, assume um tom fisiognomista, típico da narrativa literária da época, mas esse não é o traço mais marcante do texto de Victor Hugo. Seu enfoque é centrado no povo e é por este prisma que enxerga os personagens, como é o caso de Gavroche.

Pequeno Rabelais,¹⁶⁹ misto de graça, sabedoria popular e astúcia, o *gamin* é o anão face a um gigante.¹⁷⁰ É, no seu entender, a mais completa visão de Paris, da Paris-social, com que Hugo trabalha:

¹⁶⁶ Ibidem, v.I, p.192.

¹⁶⁷ Ibidem, v.III, p.168.

¹⁶⁸ Ibidem, v.II, p.129.

¹⁶⁹ Ibidem, v.II, p.120.

¹⁷⁰ Ibidem, v.II, p.118.

Paris começa no curioso e termina no moleque, dois seres dos quais nenhuma outra cidade é capaz de ter; a aceitação passiva que se satisfaz de olhar e a iniciativa inesgotável [...] só Paris tem isto na sua história natural.¹⁷¹

Maltrapilho e andarilho, essa “pálida criança dos *faubourgs*”¹⁷² tem na rua seu *habitat* natural. A descrição do *p'tit Gavroche*, sem família e sem lar, exprime em este personagem: quando o menino chegava no cortiço, que lhe servia de lar, junto a outros tantos miseráveis, as perguntas “de onde vens” ou “para onde vais” tinham sempre a rua como resposta.¹⁷³ Da mesma forma, após comprar numa padaria o minguaado alimento que dividiria com outros dois meninos, também miseráveis como ele, Gavroche lhes diz: “reentremos na rua!”¹⁷⁴

Nessa passagem, Hugo toca numa questão importante no desenvolvimento das cidades e na vivência dos seus espaços, que diz respeito à distinção do público e do privado. A sociedade burguesa afirma tal diferença, preservando o privado como o reduto da intimidade, da vida em família, valorizando o acolhimento do lar para a exteriorização dos sentimentos. Essa “classificação” de espaços, ou a divulgação de tais representações das esferas da vida, corresponde, no plano do imaginário social, a uma projeção da gerência dos territórios urbanos pela burguesia. Mas as regras de identificação se alteram quando nos colocamos diante da realidade popular. Os “meninos de rua” de Paris têm no espaço público o seu “lar”, e é nele que reencontram a sua identidade. “*Rençons dans la rue*”, palavras de Gavroche, exprimem essa volta ao local conhecido, ao território no qual se identificam os códigos e que, para o *gamin*, representa o seu espaço e a sua segurança. Assim, a aparente despreocupação com que Gavroche enfrenta as balas que o matariam,¹⁷⁵ caminhando sobre as barricadas, na insurreição descrita por Hugo, nos faz pensar que ele se encontrava em seu *habitat* natural e que morreu verdadeiramente “em casa”, onde sempre tinha vivido... Tipo ideal do *gamin*, Gavroche morreria naquele espaço público onde sempre se sentira bem.

Da mesma forma, a “questão social” da cidade é abordada por Hugo desde o ponto de vista da linguagem. Remontando a Balzac e a Sue, Victor Hugo defende a língua do povo, o *argot*, argumentando que a sua gíria é, ela também, um fenômeno literário, além de ser um resultado social.¹⁷⁶

¹⁷¹ Ibidem, v.II, p.120.

¹⁷² Ibidem, v.II, p.120.

¹⁷³ Ibidem, v.II, p.137.

¹⁷⁴ Ibidem, v.II, p.530.

¹⁷⁵ Ibidem, v.III, p.271-2.

¹⁷⁶ Ibidem, v.III, p.7.

Assim, o *argot* se torna a mais legítima expressão do povo, entendendo que é a sua forma de representar o mundo e que traduz toda uma cadeia de significados e de inteligibilidade. Victor Hugo, de uma certa forma, defende a necessidade do historiador chegar até os "excluídos", voltar-se para os seus espaços, seus temas, sua sociabilidades, lembrando, inclusive, que a propriedade da língua de se exprimir por metáforas — num jogo de transposição de idéias que tanto revelam quanto escondem — tem no *argot* ou modo popular de expressão um campo magnífico de análise. Nenhuma maneira de falar é, no caso, mais rica em imagens ou mais metafórica do que o *argot*.¹⁷⁷

Metáfora do social seria também a barricada, descrita por Hugo, com cores vivas e dramáticas, como a expressão mais pura da revolta popular, que faz com as pedras da rua e os restos de lixo a sua trincheira. Comparando a revolta a uma mudança atmosférica, que revoluciona a paisagem, a insurreição é, no caso, uma manifestação da questão social subjacente. Como um vulcão, ela rebenta, revelando o potencial adormecido. Feita de tudo e de nada, agregando os atores mais diversos, movidos por diferentes razões, a revolta é um fenômeno urbano. Propaga-se com a rapidez da pólvora ou do pensamento, mas revoluciona o cotidiano da cidade, trazendo a emergência do povo ou, mais do que isso, da multidão, em todos os cantos da cidade.¹⁷⁸

Tomando Paris *à vol d'hibou* — e não mais *à vol d'oiseau*, como em *Notre Dame de Paris*, em que a identidade da coruja tem, sem dúvida, uma significação simbólica... —, Victor Hugo surpreende um espetáculo novo. O viajante ou *flâneur* que realizasse este trajeto aéreo noturno, nas asas de um morcego, teria esta visão da cidade:

Todo este velho quarteirão dos Halles, que é como uma cidade na cidade, que atravessam as ruas Saint Denis e Saint Martin, onde se cruzam mil ruelas e nas quais os insurgentes tenham feito seu reduto e sua praça de armas, lhe teria oferecido como um enorme buraco sombrio perfurado no coração de Paris. [...] Em torno deste labirinto deserto e inquietante, nos quarteirões onde a circulação parisiense não estava arrasada e onde algumas raras lâmpadas brilhavam, o observador aéreo teria podido distinguir a cintilação metálica dos sabres e das baionetas, o barulho surdo da artilharia e o formigamento dos batalhões silenciosos crescendo de minuto a minuto; criatura formidável que se apertava e se fechava lentamente, em torno da revolta.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ibidem, v. III, p. 12-7.

¹⁷⁸ Ibidem, v. III, p. 85-94, 102, 226.

¹⁷⁹ Ibidem, v. III, p. 166-7.

A barricada, formada de restos do cotidiano e de pedras do pavimento da rua era a expressão máxima do desespero da multidão e da revolta, a expressão secreta da miséria social. Como diria Hugo, uma insurreição que explode, com suas barricadas, é uma idéia que é aprovada em exame junto ao povo.¹⁸⁰

Mas Hugo tem a noção que tais exteriorizações da questão social, só ocorrem nas grandes cidades, são as metrópoles que proporcionam esse espetáculo e só elas são capazes de ter um lado absolutamente convulsionado pela revolta e um outro absolutamente calmo, estranho à insurreição... Hugo considera que só as cidades colossais podem conviver, ao mesmo tempo, com a guerra civil e com uma estranha tranquilidade... Chegamos, assim, à noção da metrópole, abordada com ênfase na obra de Victor Hugo referente à sua Paris da primeira metade do século. As referências são muitas, e as imagens literárias se sucedem. Fiel a sua preocupação social, que atravessa *Les misérables*, Hugo animiza Paris e usa o recurso da metonímia. Assim, o *gamin* é Paris, exprime a cidade, e esta expressa o mundo:

Porque Paris é um total. Paris é o teto do gênero humano. Toda esta prodigiosa cidade é uma síntese dos costumes mortos e novos. Quem vê Paris crê ver [...] toda a história. [...] Paris tem um Capitólio, o Hotel de Ville, um Partenon, Notre Dame, um Monte Aventino, o faubourg Saint Antoine, um Asinarium, a Sorbonne, um Panteon, o Panthéon, uma Via Sacra, o Boulevard des Italiens [...]. Tudo aquilo que está lá fora está em Paris.¹⁸²

E, com imagens tiradas do mundo clássico — o que também não se dá por acaso, dada a sua carga simbólica —, Hugo afirma ser difícil encontrar algo que ela não tenha, porque ela é um resumo de toda a cultura universal: "Paris é sinônimo dos Cosmos. Paris é Atenas, Roma, Sybaris, Jerusalém, [...]. Todas as civilizações aí estão resumidas, todas as bárbaries também".¹⁸³

As imagens lembram a posição já enunciada por Mercier, anos antes, quando dizia que não era preciso sair de Paris para ver o mundo...

Retomamos aqui a idéia de que essa metrópole, com a sua face universal, de espelho do mundo, é sobretudo contraste. Dessa forma, ela é centro da moda e da inovação, mas é também rotina. Mudança e permanência, maravilha e horror, a atitude de Hugo para com a sua cidade é de atração e repúdio, postura moderna por excelência.

¹⁸⁰ Ibidem, v. III, p. 293.

¹⁸¹ Ibidem, v. III, p. 105.

¹⁸² Ibidem, v. II, p. 130.

¹⁸³ Ibidem, v. II, p. 132.

Se, por um lado, “respirar em Paris é conservar a alma”, é sobretudo nos *faubourgs*, na *banlieue*, no *bas-fond*, que pululam os miseráveis, que Hugo considera como a “verdadeira fisionomia” da cidade.

A atitude, como se disse, é ambivalente, e Victor Hugo celebra a *performance* da metrópole que ousa mudar, inovar, prosseguir sempre adiante. O progresso cobra, pois, a atitude de reivindicar a audácia e a coragem de crescer desmesuradamente. A atitude de celebração da capital não se apaga nem mesmo quando Hugo exige da cidade outra atitude ou o enfrentamento de uma questão social, como no caso da insurreição e das barricadas, ou ainda de uma questão de higiene pública, como nos esgotos. Mesmo anatematizada, Paris é sempre

[...] a metrópole do ideal, esta pátria augusta da iniciativa, da impulsão e do ensaio, este centro e este lugar dos espíritos, esta cidade-nação, esta corrida para o futuro, esta composição maravilhosa de Babilônia e de Corinto.¹⁸⁴

A postura de celebração-combate desse “espectador privilegiado do social” é, assumidamente em Hugo, decorrente da sua condição de *flâneur*. Quando se refere ao *gamin* de Paris, Hugo o caracteriza como um *flâneur*, a errar e a vagabundear pela cidade, olhando, observando, sonhando pelas ruas da metrópole. Nesse ponto, o narrador se separa do texto narrado e assume a sua condição pessoal de escritor, ele também *flâneur* da cidade, percorrendo-a em seus detalhes e minúcia, dela conhecendo todos os meandros...¹⁸⁵

A obra de Eugène Sue, conforme foi mencionado, acrescenta-se a estes discursos da cidade já analisados pelo viés do *feuilleton*, essa história em migalhas fruto do romantismo, por um lado, e do desenvolvimento da grande imprensa, por outro.¹⁸⁶ Estaríamos diante de um fenômeno literário de venda, que nos remete às articulações entre o autor/produtor do texto-mercadoria e do leitor/consumidor. Entendendo que o leitor é, por sua vez, também construtor de um sonho ao “consumir” o texto, entende-se que o escritor, ao construir a sua narrativa, vai ao encontro das sensibilidades coletivas. O sucesso do folhetim, que, de forma melodramática e rocambolesca, fala da Paris-mistério, vem corresponder, sem dúvida, a uma predileção do público pela leitura de narrativas de crime, violentas ou escabrosas, que envolvessem intrigas aparentemente insondáveis e cujo desfecho era aguardado cotidianamente... Cabe lembrar que o século XIX, por seu turno, põe em voga a história

¹⁸⁴ Ibidem, v.III, p.315-6.

¹⁸⁵ Ibidem, v.II, p.121-2.

¹⁸⁶ Lanoux, Armand. Introduction. In: Sue, Eugene. *Les mystères de Paris*. Paris: Robert Laffont, 1989. p.2.

policial-detetivesca, na qual a noção de mistério, o caráter de ocultamento e a necessidade de revelações de um desfecho inusitado suscitam a imaginação e desafiam o leitor. Entendemos que essa abordagem ou estilo corresponde a uma sintonia da sociedade que se tornava complexa e na qual aumentavam os níveis de tensão social. As cidades modernas apresentam, como questão urbana, a necessidade de pôr em exercício os serviços de vigilância e segurança pública. A cidade é, como se viu, local da violência e do crime, e a figura do espião aparece associada à emergência da polícia como órgão destinado a garantir a ordem pública.

Não é, pois, por acaso, que essa “consciência” da vigilância sobre a vida dos habitantes da urbe se revela nos textos literários desde cedo. Já Louis Sébastien Mercier atentava para o fato de que Paris era cheia de espões e curiosos, delatores e *voyeurs*, que, com mil olhos, tudo observavam e tornavam a vida intranquã...¹⁸⁷ Se Balzac aborda diretamente a presença da espionagem em *Ferragus*,¹⁸⁸ também a Paris-mistério está presente em sua obra, com a sociedade secreta de amigos que publicamente se ignoravam, mas que haviam estabelecido um pacto sigiloso de ajuda mútua, tal como aparece na *História dos treze*...¹⁸⁹ Da mesma forma, Victor Hugo, com a sociedade secreta dos amigos do ABC, composta de estudantes politizados que se encontravam nos cafés de Paris,¹⁹⁰ põe em cena as confrarias misteriosas então em moda. Pois bem, com Sue temos o retorno dos mistérios ou a uma visão “policia” dos subterrâneos da cidade. Disfunção da grande cidade, que faz emergir a massa dos desfavorecidos, a sociedade burguesa se defronta com uma outra sociedade, na contramão da ordem, com suas próprias leis, linguagem e práticas. Literariamente, isso pode ser apresentado sob a forma folhetinesca do “mistério” da cidade, como o faz Sue, com grande sucesso editorial. Eugène Sue começa sua narrativa falando dos “modernos bárbaros” ou dos “selvagens urbanos” que nos cercam na vida cotidiana da metrópole; perigosa convivência para quem se aventurar a frequentar os espaços onde eles tramam os assassinatos, o roubo e toda sorte de crimes:

Estes homiens têm as maneiras deles, as mulheres deles, uma linguagem deles, linguagem misteriosa, repleta de imagens funestas, de metáforas rescendendô a sangue.¹⁹¹

¹⁸⁷ Mercier & Bretonne, op.cit., p.61.

¹⁸⁸ Balzac, *Ferragus*, p.50.

¹⁸⁹ Balzac, *História dos treze*.

¹⁹⁰ Hugo, *Les misérables*, v.II, p.196.

¹⁹¹ Sue, op.cit., p.31.

“Raça infernal” que povoa as prisões, as galés e segue o caminho do cada-falso, mesmo esse *bas-fond* pode oferecer um panorama de contrastes. É assim que, obedecendo a uma postura fisiognomista, os vilões da narrativa são monstruosos e medonhos quanto ao aspecto. Falando dos frequentadores do cabaré Lapin Blanc, Sue descreve:

Homens e mulheres não ofereciam nada de remarcável, suas fisionomias eram ferozes ou embrutecidas, sua alegria grosseira ou licenciosa, seu silêncio sombrio ou estúpido. [...] O bronzeado, a miséria, os rudes trabalhos das galés escureceram sua tez desta cor sombria, azeitonada, por assim dizer, particular aos forçados. Apesar do seu terrível aspecto, os traços deste homem [*le Chourineur*] exprimem mais uma espécie de audácia brutal que ferocidade; em especial, a parte posterior do seu crânio, singularmente desenvolvida, anuncia a predominância dos apetites assassinos e carnis. ¹⁹²

Mais tais caras particulares, de hábitos escusos, vizinhavam com certas flores do lodo, como a bela e inocente *Fleur de Marie*, a virgem pura da trama sombria, cujos traços são de uma beleza sem igual, o olhar é cândido, a voz é doce, a pele é alva, os rosto apresenta traços delicados... ¹⁹³ Romantismos à parte, não é o maniqueísmo da narrativa que opõe os “bons” aos “maus” que nos interessa, mas sim a revelação de que a metrópole apresenta contrastes mesmo nas mais baixas camadas sociais. É, pois, a imagem da cidade múltipla, do oxímoro, que retorna e que se faz acompanhar também pela contraposição dos espaços “malditos” com aqueles da Paris-civilizada.

Assim, se a região do Champs Elysées é o passeio da moda, ¹⁹⁴ a Île de la Cité, “dédalo” de ruas obscuras, é o antro por excelência dos malfetores da urbe. Ali, as casas, cor de barro, têm raras janelas, escadas, imundas, salas infectas. ¹⁹⁵ Mesmo em quarteirões de melhor “nível”, populosos e comerciais, como o que abrigava a Rue du Temple, as velhas moradas de quatro andares eram sublocadas pela população pobre naquela Paris que ainda não sofrera em cheio as radicais transformações de Haussmann. A descrição é extremamente elucidativa:

Uma entrada sombria, estreita, conduzia a um pequeno pátio ou mais a uma espécie de poço quadrado de cinco ou seis pés de largura, completamente privado de ar, luz, receptáculo infecto de todas as imundícies da cada que por aí choviam dos andares superiores. ¹⁹⁶

¹⁹² Ibidem, p. 39.

¹⁹³ Ibidem, p. 40.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 775.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 33.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 207.

Gérard de Nerval deixou também alguns registros literários sobre a Paris pré-Haussmann. O autor de *Aurelia* escapa ao padrão de Balzac e de Hugo, com seu texto que segue uma trajetória de sonhos e alucinações, mistérios, lugares exóticos, mulheres desconhecidas, êxtases e sofrimentos. O que caberia resgatar, nesse romântico exacerbado, contemporâneo de Balzac e Hugo e que acabaria de forma trágica, enforcando-se num fria madrugada, é que ele foi, também, a seu modo, um *voyeur* de Paris. No seu texto, em meio a uma narrativa alucinatória, na qual sonho e realidade se confundem, a personagem central erra pela cidade meio em transe, indo do cemitério de Montmartre às barreiras da Porte de Clichy, últimos vestígios a lembrar a muralha de Thiers, para se dirigir ao centro de Paris. ¹⁹⁷ O trajeto do desordenado e trágico narrador é, no caso, um passeio pela cidade naquilo que ela na época tinha de mais significativo: a margem direita, por onde a personagem erra, de Champs Elysées à Place de la Concorde, da Rua Saint-Honoré às Tulherias, chegando ao Louvre e ao Palais Royal. ¹⁹⁸ A centralidade não é, pois, a Île de la Cité com Notre Dame, mas a área acima do Sena por onde se agitava vida burguesa. Incansável na sua peregrinação por Paris, a personagem passeia pela colina de Montmartre, onde conversa longamente com camponeses e operários, naquela zona ainda limítrofe entre o rural e o urbano ¹⁹⁹ e que era refúgio dos pobres. Sempre em delírio, esse *promeneur* vai da agitação do Les Halles, mercado central de Paris, ao Jardin de Plantes, local de passeio da população, retornando às galerias do Palais Royal com seus cafés e suas prostitutas.

Mesmo mantendo com a cidade uma relação de sonho e delírio, a narrativa identifica a trajetória do personagem por uma Paris com espaços delimitados e caracterizados quanto às suas funções e hierarquias sociais. Uma Paris reconhecível como grande cidade serve de cenário à trajetória errante do personagem de Nerval, ele também um espectador do social e um *flâneur* da metrópole. Esse personagem reaparece em outras obras do autor e que representam a projeção literária de sua perambulação pela cidade:

O amigo o qual eu encontrei é um destes basbaques enraizados [...] — produtos bastante comuns da nossa civilização e da capital. Vós os tereis apercebido vinte vezes, vós sois seu amigo — e ele não nos reconhece. Ele caminha num sonho como os deuses da *Ilíada* caminhavam, às vezes numa nuvem; somente, aqui se dá o contrário: vós o vedes, e ele não vos vê. ²⁰⁰

¹⁹⁷ Nerval, Gérard de. *Aurelia*. Paris: Libro, 1994. p. 58.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 59-60.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 61.

²⁰⁰ Apud: Moncan, Patrice de. *Guide littéraire des Passages de Paris*. Paris: Hermé, 1996. p. 54.

Théophile Gautier, consagrado cronista da cidade, deixou também algumas páginas da Paris pré-Haussmann, particularmente no jornal *La Presse*, para o qual trabalhou de 1836 a 1855. Por trás da crônica ligeira, sobre os personagens, o cotidiano e os sítios da cidade mais freqüentados, Gautier revelava-se um *flâneur* da cidade, um verdadeiro *piéton* de Paris, deixando algumas reflexões sobre as mudanças da metrópole. Na crônica *Une promenade au hasard*, de 5 de agosto de 1839, ele passeia pela avenida de Champs Élysées num dia de festa e, à noite, acaba por subir ao teto de sua casa para ver os fogos de artifício. Embora afirme que “não há nada de mais belo no mundo do que Paris iluminada e vista do alto”,²⁰¹ esse maravilhamento é acompanhado de outras impressões, que o fazem comparar o panorama a um grande mar ou a uma gruta enorme, qual a “goela de um monstro apocalíptico” ou a um quadro “babilônico”... Acaba por considerar que a escuridão da noite dava a Paris uma beleza que a cidade não tinha, pois as sombras obscureciam o que havia de miserável e mesquinho...²⁰²

A crônica dá margem a um entrecruzamento de sensações — atração e repúdio, maravilhamento e terror — e de avaliações da urbe — o belo e o feio, o fausto e a miséria —, além de fazer uso de recorrentes metáforas que acompanham a narrativa da cidade moderna: Babilônia, monstro, mar. Igualmente, Théophile Gautier coloca em cena um elemento *trompeur* capaz de ocultar as misérias da urbe e suavizar os contrastes: a escuridão que tudo cobre e os pontos luminosos que produzem o panorama encontrado.

É uma representação atraente e sedutora da cidade aquela que não se revela aos olhos do espectador noturno, o que põe em cena a questão das imagens ilusórias. Fetichizada pela noite e pela festa, a cidade se revela no seu melhor aspecto, ocultando um outro lado menos favorável.

O aspecto da simulação, da aparência e da dissimulação da vida urbana comparece ainda nas crônicas que falam do *Bal Masqué* da Ópera de Paris. O cronista se pergunta porque a multidão ocorre aos bailes mascarados, se afirma que não se diverte. Conclui que os motivos são

[...] o desejo do desconhecido, a parte aventureira de nossa alma que o ordenamento e a simetria da vida moderna não puderam completamente destruir e que se atrai com açodamento diante do acaso e do imprevisito.²⁰³

O comentário carrega consigo a crítica a uma certa monotonia da vida moderna, trazida pelo disciplinamento do urbano e a uniformização dos pa-

²⁰¹ Gautier, Théophile. *Paris et le parisiens*. Paris: La Boîte à Documents, 1996. p.32.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibidem, p.198.

drões de conduta. Não se pode atribuir a Théophile Gautier críticas mais profundas aos progressos do século, dos quais ele era admirador; mas, como cronista, registra os efeitos trazidos pela multidão, propiciando o anonimato, assim como o mascaramento da vida. O baile é, no caso, metáfora desse processo, ao mesmo tempo de fachada da sociedade contemporânea e da possibilidade de romper com a uniformização e o regramento da vida. O cronista lamenta esse aspecto de mascaramento, no qual a aparência não só oculta, mas substitui o real. Resta, contudo, o vago mistério que ronda a vida dos habitantes da grande cidade, onde tudo pode acontecer e que estimula as pessoas a romperem o *continuum* da existência.

Cabe registrar um último elemento nessa Paris metrópole que se constituía e que expunha seus contrastes aos escritores da cidade: trata-se das passagens, surgidas na transição do século XVIII para o século XIX. Walter Benjamin constrói em torno delas toda a representação de um século.²⁰⁴ Como microcosmo da sociedade capitalista, elas são a fantasmagoria perfeita de uma sociedade que exhibe aquilo que cabe ser dado a ver (o mundo da circulação das mercadorias, sua faceta de beleza e de sedução) e oculta o que deve permanecer escondido (a esfera da produção e do trabalho operário). Imagens transfiguradoras do real, encarnando em si a capacidade de fetichização do mundo, as passagens se apresentam como fantasmagorias que, como representação, se colocam no lugar do real e a ele substituem com vantagem.

Um vez criadas, as passagens conquistam a cidade. Como espécie de ruas internas, ao abrigo do vento e da chuva, elas oportunizam a *flânerie* e o *footing* pelas *boutiques*, com suas vitrines iluminadas. Representativa dessa atração a mais da grande cidade foi a criação, em 1827, de uma peça de *vaudeville* sobre a rivalidade entre as ruas e as passagens. Apresentada no Théâtre des Variétés da *Passagem dos Panoramas*, as ruas cobertas eram cantadas segundo as suas inegáveis vantagens e o seu caráter moderno:

[...] Do velho Paris desdenhando o pó
Vós protegeis os seus embelezamentos;
Ao luxo útil ela abre a barreira,
a arte aí faz ver todos os seus encantamentos.²⁰⁵

A iluminação a gás das passagens tornava-as mais belas à noite, dando uma coloração especial aos rostos das mulheres e um brilho inusitado às mercado-

²⁰⁴ Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: CERF, 1989.

²⁰⁵ Um Dumersan, Brazier et Gabriel. *Les passages et les rues, ou la guerre déclarée*. Apud Moncan, op.cit., p.14.

rias das vitrines, além de oportunizarem imagens entrecruzadas que se refletiam nos seus múltiplos espelhos. O aspecto fascinante dessa espécie de Paris-miniatura fornecida pelas passagens, mas ao mesmo tempo enganador, era ressaltado pelo cronista Luchet, em 1835. Ironicamente, o escritor alertava que, à luz do sol, as mulheres que haviam seduzido o olhar na véspera deixavam de ter os mesmos encantos...²⁰⁶

Microcosmo da sociedade burguesa, as passagens tanto eram passarelas da moda para as elegantes, quanto exibiam os produtos *dernier cri*, além de abrigarem as inovações tecnológicas da passagem do século e que foram ancestrais da fotografia e do cinema: o panorama e a sua seqüência de similares sucedâneos, como o georama ou o diorama. Todas as passagens abrigavam essas atrações, que implicavam uma ilusão de ótica. Fantasmagorias, no sentido benjaminiano, eram mais uma representação com força de real que fazia o público sentir-se como se estivesse dentro da paisagem que olhava. Da mesma forma, as passagens abrigavam inovações práticas, demandadas pela grande cidade, como banheiros e banhos públicos, livrarias e gabinetes de leitura, ou então sediavam formas de lazer, como bailes, teatros, restaurantes e cafés ou mesmo as prostitutas. Sobretudo nesse caso, as *filles publiques* realizavam sua tarefa de atrair e seduzir os incautos provincianos, a gente do interior que se convertia na fácil presa das atrações parisienses...²⁰⁷

A virada do século XVIII para o século XIX consolidara o perfil metropolitano da cidade. Contínuos processos de intervenção no urbano ocorriam lado a lado com novas vivências e sensações. A Paris de Mercier e Bretonne não era a mesma de Balzac, Hugo, Nerval e Théophile Gautier.

Assim, se as visões literárias da cidade traduzem as concepções da “cidade aberta”, exploram os seus contrastes, utilizam-se de metáforas e insistem no poder do olhar do escritor para expressão da vida urbana, há algumas novas imagens que se insinuam ao longo do século XIX.

Como foi apontado, as representações do urbano se enriquecem em face da percepção de um novo *ethos* citadino; a emergência da “questão social”, com os seus desdobramentos nas imagens da multidão, do povo e da revolta, a ambigüidade da relação progresso *versus* tradição, um esboço da distinção dos espaços público e privado e a “aura” de mistério que a vida na metrópole traz implícita.

²⁰⁶ Luchet, Auguste. *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle*. Paris, 1835. tome VI. Apud Moncan, op.cit.

²⁰⁷ Marlès, Nicolas. *Paris ancien et moderne*. Paris: Le Roi Librairie, 1842. Apud Moncan, op.cit., p.80. Madame Trollope. *Paris et le parisiens*. Paris: H.Fournier Librairie, 1835. Apud Moncan, op.cit.

Sem perder de vista a nossa estratégia benjaminiana de montagem, por contraste e justaposição, buscamos resgatar, no discurso literário da época, os elementos que, cruzados, contrastados e compostos com as práticas e discursos urbanistas da época, nos proporcionam uma “iluminação” nesta leitura de Paris.

DE PARIS PARA O MUNDO: VISÕES LITERÁRIAS DA CIDADE HAUSSMANIANA

O nome de Haussmann, famoso barão e prefeito de Paris que transformou a cidade em modelo da metrópole moderna, é emblemático. Há mesmo uma tendência a separar a história urbanística da capital francesa num período pré e pós-Haussmann, estabelecendo a sua gestão na prefeitura do Sena como um divisor de águas. O processo, contudo, deve ser relativizado, tendo em vista que, como se afirmou, algumas medidas haviam sido postas em prática desde o século XVIII. Além disso, no plano das percepções individuais e coletivas — o que remete à relação entre autor-produção e público consumidor —, Paris já era sentida como metrópole em processo de transformação.

Mas, sem dúvida, foram as intervenções urbanas do barão Georges-Eugène Haussmann, em 17 anos de gestão na prefeitura de Paris (1853-1870), que transformaram a cidade — já centro mundial de cultura e civilização — no modelo acabado da metrópole do século XIX. O alcance dessas intervenções foi tão grande — para Paris e para o mundo — que o fenômeno se prestou a múltiplas considerações.

A principiar pela discussão que se estabelece entre o predomínio do ator social no processo em curso (ou seja, a relevância da figura empreendedora de Haussmann) e a tendência inversa, que estabelece que as coisas só acontecem por exigências do meio social.²⁰⁸ Dilema este que Leonardo Benévolo tentou superar, indicando a relativa autonomia da cultura urbanística ao longo da história frente os embates políticos.

Na opinião de Roncayolo:

A haussmanização não é um acidente, ou a vontade de um príncipe, ou o capricho de um regime. É antes uma resposta: ela se enraíza nas pressões múltiplas que agitam a cidade no início do século, pressão demográfica e pressão econômica

²⁰⁸ No primeiro caso, teríamos toda uma linha de pensamento de valorização da figura de Haussmann, como Pierre Lavedan (*Histoire de l'urbanisme; époque temporaire*. Paris: H.Laurens, 1952), e, no segundo, Maurice Halbwachs (*Les expropriations et le prix des terrains à Paris, 1860-1900*. Paris, 1909) e Leonardo Benévolo (apud Lortie, André. *Paris s'exporte*. Paris: Pavillon de l'Arsenal/Picard Ed., 1995, p.9).

que impulsionam o jogo dos valores urbanos, o preço do solo ou dos imóveis. A doença e o medo social, a cólera e a revolta não são senão a parte mais visível de uma cidade que crepitava por todos os lados.²⁰⁹

Nossa posição é de que a gestão de Haussmann na prefeitura de Paris se deu no que se poderia chamar de conjuntura favorável para decisões de tal envergadura política e que, por sua vez, veio ao encontro de um problema urbano já posto. Nesse contexto, não há como isolar a personalidade marcante e a habilidade de Haussmann ou mesmo a sua coragem em ousar mudar o aspecto de uma cidade que, desde há séculos, era considerada o centro da vida civilizada...²¹⁰

Embora o nome de Haussmann seja um símbolo da modernidade urbana, ele respondeu às condições de sua época, que demandavam respostas. É justo falar de uma "haussmanização" ou de um "haussmanismo", que não se esgotam com ele e que viajam no tempo e no espaço, sendo reapropriadas em outros contextos. Nesse ponto, os especialistas divergem, gerando uma nova controvérsia: afinal, o "modelo haussmaniano" é exportável? Pierre Pinon afirma que não, pois nenhuma cidade reunia as mesmas condições da Paris do Segundo Império, tal como a aliança realizada entre o governo e as sociedades imobiliárias e de crédito. Assim, falar de um "modelo haussmaniano" é entender a sua especificidade histórica da impossibilidade de sua obra ser "exportável". O possível de adotar, em outros lugares e momentos, seriam algumas idéias gerais, como a realização de grandes trabalhos urbanos, capazes de metamorfosear uma cidade, ou mesmo a possibilidade de integrar numa rede um centro-histórico e novas avenidas.²¹¹

Michel Darin considera que sim, e que há, naturalmente, que considerar o grau de adaptação realizado pelos receptores das idéias e práticas *made in France* em outros contextos espaciais e temporais. Acrescenta André Lortie que os projetos exportáveis são aqueles que se destinam a um lugar preciso.²¹² O que equivaleria dizer, em outras palavras, que as "cidades ideais" só têm sentido com referência a "cidades reais", que, com a sua concretude, reprocessam e ressemantizam discursos e imagens, reciclando práticas de acordo com suas necessidades. Nossa posição, já explicitada anteriormente, é que o "modelo parisiense", sob a forma acabada da "metrópole", foi capaz de viajar no tempo e no espaço, participando das representações sociais construídas sobre a cidade moderna na América Latina.

²⁰⁹ Roncayolo, La production, p.74.

²¹⁰ Giedion, op.cit.

²¹¹ Pinon, Pierre. L'haussmanisation: réalité et perception en Europe. In: Lortie, op.cit., p.44.

²¹² Lortie, op.cit., p.9-11.

Desta primeira controvérsia decorre uma outra: até que ponto cabe a Haussmann a autoria do plano geral de intervenção urbana em Paris e até mesmo coloca-se a dúvida de ter realmente havido um plano formal e sistematizado de transformação da cidade.

Querem determinados autores que a origem da Paris de Haussmann se baseie no modelo da Renascença e da cidade barroca, já experimentada em Roma por Sixto V, em 1585, e que se expressou pela predominância da linha reta, com a abertura de eixos que interligavam os grandes monumentos e constituíam uma perspectiva.²¹³ Essa procura de monumentalidade e de harmonia, expressas pelo traçado das ruas retas, abertas ao olhar, já fora ensaiada por Luís XVI, e, no final do século XVII, se fez presente no *Plano dos Artistas*. Concebido em 1796, ele resultou de um apelo feito pelo governo revolucionário para definir projetos de remodelação de Paris. O resultado foi a retomada do modelo romano, adaptando-o à paisagem parisiense e aprofundando algumas propostas da época pré-revolução, como a construção do cais no Sena e a destruição de casas sobre as pontes.²¹⁴

Um outro elemento de discussão, também incidindo sobre a questão da originalidade ou autoria das idéias, diz respeito à dupla do imperador Napoleão III e do prefeito Haussmann. Napoleão III, em discurso pronunciado em 1850, no Hotel de Ville, teria, de uma certa forma, instaurado o conjunto de intervenções que se dariam em seguida:

Paris é o coração da França; ponhamos todos os nossos esforços em embelezar esta grande cidade, em melhorar a sorte de seus habitantes. Abramos novas ruas, sa-nemos os bairros populosos que carecem de ar e de luminosidade e que a luz benfazeja do sol penetre por tudo em nossos muros.²¹⁵

Já se viu que prefeitos anteriores de Paris — Rambuteau, sob Luís Filipe, na Monarquia de Julho (1831-1848), é posteriormente Berger, sob o governo do príncipe-presidente Napoleão — haviam tomado medidas para a reformulação e o embelezamento da cidade. Mas foi fundamentalmente com o chamamento de Haussmann à prefeitura de Paris que as propostas de Napoleão III, já imperador, se tornaram realidade. Nesse ponto é que se insere a questão da ação conjugada de uma vontade política do governo imperial com a determinação obstinada do prefeito. Napoleão III, segundo relatou em suas memó-

²¹³ Cf. Giedion, op.cit. Layer, François. Le Paris d'Haussmann. In: Cohen, Fortier, op.cit.

²¹⁴ Layer, op.cit., p.192.

²¹⁵ Pinon, Le projet, p.52.

rias, teria mostrado a Haussmann, em 1853, um projeto, expresso numa planta de Paris, na qual o imperador assinalara, com cores diferentes, as suas prioridades. Essa planta teria desaparecido no incêndio que destruiu o Hotel de Ville em 1871. Dela se tem notícias pelas memórias de Haussmann e por depoimentos de contemporâneos, como Charles Merceau ou o Duque de Persigny, que afirmam terem visto o plano.

Uma cópia da planta desenhada pelo imperador teria sido apresentada em 1867 a Guilherme I da Prússia, por ocasião da exposição universal de 1867, quando o soberano alemão esteve em Paris. Estabelecida a autenticidade do documento, que, segundo Pinon,²¹⁶ teria sido feito entre 1856 e 1859, mas que foi descoberto quase um século depois, em Berlim, e publicado em 1932 por André Morizet, retoma-se a questão de saber até que ponto Haussmann foi o executor fiel das propostas de Napoleão III ou se teria imprimido seu próprio cunho no plano de reformas. A descoberta de mais um documento nos Archives Nationales — um plano de Paris de 1864 —, da autoria de Haussmann, atestaria “a capacidade de Haussmann de fazer coexistir aspectos diversos e contraditórios da cidade contemporânea, a fim de definir uma estratégia urbana global”.²¹⁷ Haussmann, no caso, teria ido além da proposta do imperador e incorporado novas intervenções.

Nessa espécie de “novela” posta em debate pelos especialistas contemporâneos sobre a ação e a abrangência de Haussmann e do “haussmanismo”, temos a idéia de que o barão teve a capacidade de ir além da proposta original de Napoleão III. Recolhendo os resultados das intervenções urbanas anteriores, traduzindo em medidas práticas os conhecimentos científicos de sua época e aplicando-os na cidade de Paris, Haussmann foi também capaz de incorporar novas questões surgidas no decorrer das intervenções e dar-lhes respostas. Nesse sentido, não sabemos se podemos falar realmente de um plano formal, pois ele tem lugar como um processo em marcha, dinâmico, sendo, ao mesmo tempo, intencionalidade e resposta.

Já temos um quadro mais ou menos claro das idéias que teriam inspirado a reforma haussmaniana de Paris, pois elas se situam no bojo de um processo que, desde o Século das Luzes, bradava pela “cidade aberta”, desembocando no século XIX, quando os distintos saberes e práticas sobre a cidade se cruzam e interagem. O *corpus* básico das idéias já se achava presente no pensamento e nas discussões dos médicos higienistas, engenheiros e enfermeiros, estes últi-

²¹⁶ Pinon, op.cit.

²¹⁷ Tamborino, Rosa. Le plan d'Haussmann en 1864. In: *Genèses*. Paris, Éd. Bellin, n.15, mar. 1994. p.130.

mos formados pela Polytechnique e pela École des Ponts et Chaussées. Como se viu, esse *corpus* baseou-se no princípio de que tudo que era movimento e circulação era são e tudo o que estagna é malsão. O livre acesso ao ar, à água e à luz se opunha à concepção de que o ar viciado, as águas paradas e a escuridão proporcionavam odores mefíticos e miasmas geradores de doenças.

Os interesses da higiene, do comércio e da estética passaram a convergir em torno da linha reta, legitimando a intervenção urbana haussmaniana, que se caracterizou pelas grandes aberturas, rasgando a cidade e refazendo o desenho urbano arcaico.²¹⁸

Ora, a legitimidade de tais intervenções não se dão apenas em torno de exigências científicas, mas também de uma lógica econômica e financeira do capitalismo triunfante. Demolir, construir, desenvolver as comunicações e otimizar a prestação de serviços públicos configuram-se como oportunidades lucrativas para o investimento dos capitais. Portanto, a idéia do lucro se conjuga e reforça os imperativos da estética, da higiene e da técnica.

A tais concepções se acrescentam as influências do pensamento de Saint-Simon ou Fourier, que trazem para o debate o problema social urbano. Paris, com as suas revoltas e barricadas e com a sua população pobre crescendo, se colocava como um foco de tensões. Ragon²¹⁹ enfatiza a importância do pensamento saint-simoniano nas concepções de Napoleão III, que estaria imbuído na idéia da construção da “cidade ideal” dos teóricos do “urbanismo social”. De fato, Napoleão III tanto financiou a construção de uma “vila” operária na Rue Rochechouard (a Cité Napoléon) quanto destinou uma verba especial para a construção de casas populares nos bairros mais populosos de Paris. Por ocasião da exposição universal de 1867, sediada na capital francesa, o Imperador exibiu algumas destas moradias para as classes desfavorecidas.²²⁰ Mas, no plano das medidas efetivas da renovação urbana comandadas por Haussmann, essas foram absorvidas ou sobrepassadas pelos interesses do capital. Tais reformas urbanas, como se sabe, não corresponderam às necessidades das classes subalternas, embora pudessem ser feitas em seu nome, pela designação geral dos “interesses do povo”. O que se poderia afirmar, no caso, é que o pensamento social, enquanto denúncia dos problemas trazidos pela emergência das camadas populares urbanas, iria, concretamente, propiciar medidas preventivas ou antecipatórias por parte do governo.

²¹⁸ Roncayolo, op.cit., p.93-4.

²¹⁹ Ragon, op.cit., p.117-9.

²²⁰ Pinon, Pierre. De la parcelle à l'imeuble. In: Cars, Pinon, op.cit., p.143-4.

Tomem-se, no caso, as preocupações expressas pelo barão Haussmann pelo controle das revoltas populares, através da abertura de largas avenidas e *boulevards* que permitissem a circulação das tropas e que formassem uma espécie de “sistema defensivo” contra o “inimigo interno”...²²¹

São palavras do próprio barão:

Destacar os grandes edifícios [...] de maneira a lhes dar um aspecto mais agradável à vista [...] e uma defesa mais fácil nos dias de revoltas [...]. Assegurar a tranquilidade pública pela criação de grandes boulevards, que deixariam circular não somente o ar e a luz, mas as tropas e, por uma engenhosa combinação, dariam melhorias ao povo e com isso menos disposição para a revolta.²²²

O pensamento do prefeito revela, pois, a forma política de encaminhar o problema social, eliminando os elementos de tensão, tais como eram concebidos, em nome de uma modernidade urbana.

De qualquer forma, há que levar em conta que, no plano das idéias e imagens, uma representação da cidade moderna e aberta à circulação precedeu a *mise en oeuvre* das realizações de Haussmann. Ou seja, as representações, que expressavam saberes, sensibilidades e práticas já realizadas no espaço urbano foram, por sua vez, matrizes de novas intervenções na realidade.

Em termos de ações, Haussmann tem o seu nome associado à *percé* e ao *éventrement* da velha Paris, ou seja, à abertura e alargamento de vias e às demolições e ao verdadeiro “estripamento” da zona central da cidade. Mesmo que ele não tenha sido o primeiro a tomar qualquer dessas atitudes, a representação construída sobre a sua intervenção é a de que ele revolucionou Paris, revirando a cidade. Essa é tanto a impressão dos seus contemporâneos como dele próprio, em suas memórias, constituindo-se ainda numa imagem consensual no julgamento dos especialistas que hoje analisam sua obra.

A essa “transformação” de Paris se associa a idéia de “rede” e de “totalidade”. Mesmo que opinemos pela postura de que o barão não tinha um plano global estruturado para Paris como um todo, pelo menos a abrangência de suas medidas atingiu toda a cidade. Desde a proposta original de Napoleão III até as respostas aos problemas e desafios surgidos no decorrer do processo e aos quais Haussmann fez frente, tudo contribuiu para fazer surgir uma nova cidade. Nada parece isolado, mostrando que Haussmann e sua equipe de técnicos buscavam abarcar o conjunto de Paris. Como diz Pinon:

²²¹ Giedion, op.cit. Ragon, op.cit. Pinon, Pierre Le projet de Napoléon III et d'Haussmann. In: Cars; Pinon, op.cit.

²²² Apud Ragon, op.cit., p.127-8.

Todos os fundamentos diretos do sistema haussmaniano devem ser procurados entre as razões que fazem abrir uma rua: circular, abrir perspectivas visuais, arejar e sanear, remodelar os espaços rasgados, principalmente propiciar terrenos à construção, com as implicações arquiteturais e financeiras que aquilo comporta. É desde logo claro que nenhuma destas razões pode ser descartada, mas também que nenhuma dentre elas pode ser excluída das demais.²²³

Segundo Siegfried Giedion,²²⁴ as ações de Haussmann se desenvolveriam em três fases, ou em três “redes”, conforme a sua definição, cada qual implicando um modo de financiamento.

Num primeiro momento, a ação do prefeito deu-se no sentido de prosseguir o que já estava sendo feito e que contava com o suporte financeiro da municipalidade e do estado: o prolongamento da Rue de Rivoli, de um lado, até o Louvre e a Place de la Concorde e, de outro, até o Hotel de Ville e, posteriormente, até a Bastille. A abertura e o alargamento dessa artéria, conjugados à construção dos Grandes Halles e ao surgimento da Place du Châtelet, mudaram por completo o visual de um dos quarteirões mais populosos da “velha Paris” e berço de inúmeras revoltas. A evacuação dos terrenos implicava a expropriação e demolição de ruelas estreitas com antigas e apertadas casas medievais. Seguiu-se a mudança forçada da população para a periferia, a crise de alojamento e o aumento do preço dos aluguéis, agravando as condições habitacionais da população pobre, que, nos arrabaldes, continuou mal alojada, em casas também estreitas, superlotadas, sem ar e sem luz...

A contrapartida desse processo foi a especulação de preços, no centro é na *banlieue*, por parte de proprietários individuais de imóveis ou de companhias imobiliárias que se constituíram em face das condições de lucratividade proporcionadas pela valorização do solo urbano.

Essa primeira rede comportava, ainda, a organização de espaços de lazer para a burguesia, como o Bois de Boulogne, atingido pela elegante Avenue Foch e o hipódromo de Longchamp.

Na segunda etapa, ultimou-se o grande cruzamento de Paris, que tinha como ponto central o Châtelet: no sentido leste-oeste, era representado pela Rue de Rivoli e, no sentido norte-sul, pelo Boulevard de Strasbourg e pelo Boulevard de Sebastopol, ambos na margem direita do Sena, mas agora, prolongados para a margem esquerda, atravessando a Île de la Cité até o Quartier Latin, com a abertura do Boulevard Saint Michel. Se a burguesia tinha, a oes-

²²³ Pinon, Le projet, op.cit., p.74.

²²⁴ Giedion, op.cit., p.418-21.

te, o seu Bois de Boulogne, Haussmann equipou, a leste da cidade, o Bois de Vincennes para o lazer das classes populares.

Estabelecia-se o império da linha reta, a predominância do princípio axial e da larga avenida.

Numa atitude que gerou reclamações, Haussmann estendeu as demolições a uma zona de zonas pertencentes às classes mais favorecidas, para que fosse aberto o Boulevard de Malesherbes a partir da Madeleine.

Todavia, talvez uma das atitudes mais importantes tenha sido a anexação e integração da *banlieue*, o que foi propiciado em 1859. Essa medida determinou um aumento da superfície e da população de Paris. A anexação dos territórios de Belleville, La Villette, Grenellé, Vaugirard, plenamente absorvidos pela cidade, e da parte majoritária das zonas de Auteuil, Passy, Les Batignolles, Montmartre, La Chapelle, Charonné e Bercy, em 1860, rompeu a barreira do Mur des Fermiers Généraux. As onze comunas que se encontravam naquela zona intermediária entre esse muro e as fortificações de Thiers foram anexadas a Paris. O fotógrafo Marville nos legou belas imagens destas regiões populares habitadas por operários, numa Paris que se industrializava rapidamente.²²⁵ Tais comunas dos subúrbios eram absolutamente deficientes em equipamentos urbanos e reproduziam, na periferia, o entrecruzar de ruas e becos estreitos do *centre-ville* em plena demolição. Como dizia o barão Haussmann em suas memórias: "Não é o nome de Paris, mas o de Babel, que seria preciso dar a um tal ajuntamento".²²⁶

Com a anexação, Paris ultrapassou o milhão e meio de habitantes em 1860, e foram traçados os 20 *arrondissements*, ou bairros, que até hoje perduram. Se o muro dos Fazendeiros Gerais, que havia tornado Paris "murmurante", fora finalmente abolido, por outro lado a cidade se encontrava ainda delimitada pelas fortificações de Thiers...

Da mesma forma, a anexação implicou a extensão dos "deveres" da cidadania a essas populações, como o pagamento de impostos, sem que suas condições de vida fossem melhorando.

Mas, de toda forma, cabe concordar com Pinon,²²⁷ quando diz que, se houve um plano no qual a proposta de Haussmann não inovou foi no da extensão: a cidade permanecia contida dentro das muralhas, mesmo que elas

²²⁵ Marville, Charles. *Paris disparu*. Paris: Paris Musées, 1994.

²²⁶ Apud Pinon, Pierre. *L'annexion des communes périphériques*. In: *Cars & Pinon*, op.cit., p.124.

²²⁷ Pinon, L'haussmanisation, p.45.

elas não tivessem mais função defensiva, tal como ficou comprovado em 1870, com o ataque alemão, por ocasião da guerra franco-prussiana...

Ainda na segunda etapa ou *réseau* dos trabalhos haussmanianos, foi concebida uma "cintura verde" em torno de Paris, constituindo como que um caminho arborizado sobre as fortificações, o que, porém, não foi realizado.

Por essa altura dos empreendimentos, Haussmann já havia ultrapassado em muito as pressões orçamentárias para a transformação urbana da capital. Os recursos para tal o prefeito os encontrava ou pela ação direta da municipalidade — que assumia ela mesma as operações — ou por concessões a companhias particulares, revertendo parte do lucro ao governo. Na época, o que vigorou foram concessões a particulares, subvencionadas pelo poder público, para que os riscos pudessem ser assumidos. A forma de Haussmann conseguir novos financiamentos foi criar uma Caixa de Trabalhos da cidade de Paris, com um sistema de vendas de bônus, o que não o livrou de fazer empréstimos. Os empresários e grandes capitalistas se tornaram os credores da cidade, e foram estas operações financeiras que determinaram a saída de Haussmann da prefeitura de Paris, pouco antes da queda do regime, em 1870.

Na sua terceira etapa de realização, o barão trouxe a natureza para o terreno urbanizado. Recriando cascatas, montanhas, pontes, lagos e bosques em plena cidade, uma natureza "artificial" era alocada na metrópole, que retomava assim, simbolicamente, os seus laços com o campo do qual se separara.

O Parque de Montsouris, ao sul, e o de Buttes Chaumont, ao norte, são o resultado desse intento de reintegrar a natureza à urbe e de propiciar recreação "saudável" ao povo. As *banlieues* demandaram, elas também, a abertura de ruas, porém as mais notáveis e famosas realizações de Haussmann, na sua etapa final, são aquelas que se concentraram na construção das doze avenidas irradiadas a partir da Place de l'Étoile e a abertura da Avenue de l'Opéra, que só foi acabada em 1875, após a sua saída da prefeitura.

No conjunto de suas intervenções, Haussmann contou com um grupo de técnicos de alto nível — engenheiros, arquitetos, especialistas no tratamento do solo e ajardinamento —, que deram continuidade à sua obra. Assim é que Jean Alphand foi o responsável pelas praças, *squares*, jardins, parques e *bois* de Paris, enquanto que o engenheiro Belgrand incumbiu-se dos problemas referentes ao saneamento. Construiu uma rede de esgotos e organizou a condução da água potável e não-potável, assim como foi responsável pelos canais. Baltard, Ballu e Hittorf foram, por seu turno, encarregados das obras de arquitetura, tais como a reconstrução dos Halles, o ajardinamento dos Champs Élysées e a organização da Place de la Concorde e da Étoile.

Enfim, as intervenções haussmanianas não parecem obedecer a um plano, mas a uma tentativa de racionalização do espaço — entendido como a superfície global da cidade — segundo alguns princípios. Choay²²⁸ nos fala de um “urbanismo de regularização”, apoiado naquele conjunto de regras, como a circulação, o saneamento, a predominância da linha reta e o desenvolvimento dos equipamentos públicos.

O resultado, contudo, foi a alteração da paisagem urbana: a cidade mudou o seu visual, e aqui esbarramos num dos pontos pelos quais o barão seria criticado: sem se preocupar com a habitação, Haussmann deu destaque à uniformidade das fachadas e ao espetáculo da rua.

Embora Paris continuasse ainda cercada pelas muralhas, não seriam estas as responsáveis pela unidade e percepção da cidade como um todo. A unidade, no caso, como diz Christophe Bailly,²²⁹ seria dada pelo estilo ou pelos traços identitários que passam pela arquitetura e que têm na rua e no traçado geral urbano a sua faceta identitária.

Portanto, entendemos que Haussmann fixa uma imagem e consolida um mito: Paris, metrópole do século XIX. Sua prática de intervenção urbana foi, ao mesmo tempo, continuidade e renovação, que deixou marcas visíveis no traçado urbano, cristalizando uma imagem visual de metrópole. O que, porém, nos interessa, é justamente o resgate da maneira pela qual Haussmann a situa tanto como resultado de uma representação simbólica já constituída, quanto reforça e dá maior amplitude ao já referido mito de Paris.

A identidade, como se sabe — enquanto padrão de referência, sensação de pertencimento e fator de coesão social — é uma categoria socialmente construída. A identidade urbana, no caso, representa um referencial simbólico de identificação que remete às imagens concretas da urbe mas que a extrapola, integrando-se a todo um imaginário social construído sobre a cidade. Proust aflora esta questão em sua obra,²³⁰ ao dizer que o que se tem no pensamento quando se pronuncia o nome de uma cidade não é exatamente a imagem concreta de um lugar, mas imagens irreais, construídas pelas sensações do vivido, do percebido e do sonhado. Enfim, como diz Proust, ver as coisas pela sua aparência — ver de fora — é não ver nada. Proust nos remete à posição de Calvino da cidade imaginária, acessível pela representação, ao mesmo tempo individual e coletiva, que nos é transmitida pela memória/evocação e pela experiência/sensibilidade do vivido:

²²⁸ Choay, op.cit., p.168-73.

²²⁹ Bailly, op.cit., p.36.

²³⁰ Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Paris: Librairie Générale Française, 1992. p.440.

Entendemos que a Paris imaginária, que se constrói contra e a favor da Paris real, é, mais uma vez, responsabilidade daqueles espectadores privilegiados do social, que resgatam a “sintonia fina” de uma época, traduzindo-a em discursos e imagens literárias.

Assim é que a Paris de Haussmann será “lida” por Baudelaire e por Zola, um especial. Parece fora de dúvida que estabelecer aproximações ou analogias entre os dois gêneros literários diversos — no caso, a poesia e ao romance — pode conduzir a alguns equívocos. Se mais não fosse, sabe-se que prosa e poesia comportam distintos níveis de aproximação com a realidade.

Mas, por outro lado, se entendemos que é na literatura que, sobretudo, se manifesta o imaginário de uma época, com os seus sonhos e pesadelos, podemos tomá-los, lado a lado, como formas de dizer o social e deles fazer a leitura que buscamos sobre a cidade.

E, nesse resgate, não há como evitar aquele que fez de Paris a sua fonte de inspiração: Charles Baudelaire.

A Paris de Baudelaire é a metrópole em mudança, é já a “cidade aberta” demandada pelos leitores do urbano do final do século XVIII e que, sob Haussmann, parecia ter entrado num processo contínuo de transformações. Baudelaire vivenciou o início deste processo e foi capaz de resgatar as sensações visuais do seu tempo, traduzindo-as em linguagem poética.

Baudelaire, nos *Tableaux Parisiens*, nos fala das fábricas em atividade e das chaminés e campanários, esses “mestros da cidade”,²³¹ a indicar sua vida e operosidade. Também o poeta, por mais de uma vez, refere-se ao quadro da fervilhante cidade de Paris.²³² Mas, talvez, o melhor indício da Paris metrópole, “cidade aberta” do século XIX, seja a presença da multidão. Ora, a presença da multidão é algo que só a grande cidade pode proporcionar, pelo seu caráter cosmopolita, pela sua atividade intensa e pelo fascínio que exerce sobre as populações não-urbanas. E, para o poeta, não era dado a qualquer um a experiência de tomar um “banho de multidão”: Usufruí-la era uma arte e só poderia fazê-lo quem fosse tocado pela graça de uma fada benfazeja desde o berço: era preciso ter o gosto do disfarce e da máscara, a ojeriza do domicílio e a paixão da viagem...²³³

²³¹ Baudelaire, Charles. *Paysages. Les Tableaux Parisiens*. In: *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1972. p.114.

²³² Baudelaire, Charles. *Les sept vieillards*. In: Baudelaire, *Les fleurs*, p.120. Baudelaire, Charles. *Les petites vieilles*. In: Baudelaire, *Les fleurs*, p.123.

²³³ Baudelaire, Charles. *Les fous*. In: *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Gallimard, 1973. p.45.

Naturalmente, aqui se coloca com força e clareza a subjetividade do autor, *dandy* por vocação, que se considerava um "iluminado" e, com dificuldades financeiras, era obrigado a mudar constantemente de domicílio para fugir aos credores. Mas, muito mais do que o mergulho na individualidade do autor na cidade, Baudelaire inaugura aquilo que Schorske chama de uma cultura de subjetividade aplicada ao urbano,²³⁴ e que se constituiria numa dimensão universal para o entendimento da metrópole moderna.

Nesse sentido, Baudelaire é o exemplo acabado daquela forma que seria assumida pela "cidade aberta: para além do bem e do mal", a grande cidade marcaria a posição de ambivalência tão significativa para o entendimento da modernidade. Virtude e vício, mas, sobretudo, teatro da vida humana, essa cidade passa a interessar não mais como espaço, mas por ser o terreno essencial da existência moderna,²³⁵ como o lugar onde "as coisas acontecem".

Poderíamos, talvez, dizer que a ambivalência, que resgata os contrastes da cidade moderna, já teria sido trabalhada por autores desde antes de Baudelaire. Entretanto, quando nos referimos a essa nova dimensão, ela traz em si aquele cunho de relativismo ou niilismo modelado por Nietzsche: desaparecem as conotações morais e o enraizamento. A experiência da multidão traz consigo o sentimento da solidão. Os opostos parecem confluir ou conviver num só personagem, o ator urbano. É no meio da multidão, da massa de indivíduos, que o indivíduo se refugia, mas, por outro lado, não há outro lugar onde ele possa se sentir tão só. Dizia Baudelaire:

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão, não sabe também ser só no meio de uma multidão atarefada.²³⁶

Fizéssemos nós uma leitura comparada das representações da multidão em Baudelaire e em Edgar Allan Poe, que escreveram na mesma época, encontraríamos analogias e distanciamentos sobre a sua leitura da cidade.

Tradutor de Poe, Baudelaire dele se aproxima pela idéia da multidão como fenômeno da existência nas grandes cidades. Mas, se para Poe, a multidão é ameaça, e o seu "homem na multidão", que recusa estar só, é o tipo e o gênio do crime profundo,²³⁷ descortinando a visão da metrópole como ameaça, em Bau-

²³⁴ Ibidem, p. III.

²³⁵ Ibidem, p. XIV e XV.

²³⁶ Baudelaire, *Les fables*, p. 45.

²³⁷ Poe, Edgar Allan. O homem na multidão. In: *Histórias extraordinárias. Edgar Allan Poe*. São Paulo: Cultrix, 1964.

laire ela se apresenta como um desafio que dá margem à heroicidade. O herói moderno é aquele que convive com a transitoriedade permanente e que se vê obrigado a "alijar-se de todos os consolos psicológicos da tradição, abandonar todo qualquer sentimento de participação num todo social integrado".²³⁸

Poderíamos dizer que o resultado dessa postura, que dá uma dimensão de tragédia para o herói moderno, obrigado a viver momentos fugazes, encontra sua expressão na figura do poeta. Identificado com todos os sofrimentos, prazeres e tipos sociais, ele é dotado de imaginação, esta capacidade de ver além da superfície das coisas e de traduzir as sensibilidades numa ficção múltipla.²³⁹ O poeta é capaz tanto de vivenciar a supressão do indivíduo em face da multidão da cidade grande quanto de extrair todo o potencial de sua experiência pessoal da solidão, como uma espécie de símbolo da condição humana.

Como dizem Lallier e Pichois, é possível encontrar na obra de Baudelaire o Homem da Multidão de Poe:

Em "Le cygne", "Les sept vieillards", "Les petites vieilles" ou ainda "À une passante", vê-se com efeito um solitário percorrendo as ruas da grande cidade, lançando sobre a multidão um olhar convulsivo e preso, em certos momentos, diante de uma visão cujo poderoso interesse é só por ele percebido, de uma histeria que acompanha a inspiração mais profunda, no êxtase ou no horror; um solitário no qual os dois personagens do perseguidor e do perseguido se encontram reunidos e identificados no próprio artista.²⁴⁰

O desconhecido que é percebido na multidão retorna na pequena história *Le joueur généreux*, revestido de mistério. Ele é alguém que o narrador parecia conhecer, embora jamais o tivesse visto...²⁴¹ Ou, então, glamorizado por uma aura de romance, o tema reaparece no poema *A uma passante*, sob a forma de uma desconhecida que cruza com o poeta, no meio da multidão:

A rua em torno de mim era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

.....
Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,

²³⁸ Schorske, op. cit., p. XVI.

²³⁹ Lallier, François. *L'éclair et la nuit*. In: Avicé & Pichois, op. cit., p. 91.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Baudelaire, Baudelaire. *Le joueur généreux*. In: *Petits poèmes*, p. 98.

Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!²⁴²

Só uma metrópole era capaz de proporcionar o bulício da multidão, o anonimato em meio da massa e a magia de um encontro fortuito, tão condizentes com o que poderia ser chamado o turbilhão de mudanças trazido pelo progresso do século.

A obra de Baudelaire resgata ainda, nos seus *Tableaux Parisiens* ou no *Spleen de Paris*, os inevitáveis contrastes da cidade grande. A rigor, a imagem dos duplos percorre a poesia e a prosa de Charles Baudelaire, numa ambigüidade constante entre multidão e solidão, ricos e pobres, dandismo e compaixão popular, sonho e despertar.

O mesmo poeta, que é capaz de afirmar que a revolta popular urbana não o fará levantar a cabeça da mesa onde trabalha e sonha,²⁴³ é, por outro lado, o autor da poesia *A uma mendiga ruiva*, na qual o autor opõe a figura patética e bela da jovem mendiga à sanha e cupidez dos devassos que exploram a sua fragilidade. A crítica social e a opressão dos humildes emergem da imagem contrastante expressa de forma poética.

A idéia do contraste, produzindo a revelação de um sentido ou de uma descoberta, nos remete ao já citado método do contraste por choque de Walter Benjamin. A obra de Baudelaire, no caso, é exemplar para a apreciação dessas disfunções da cidade, que geram sentimentos contraditórios e superpõem todas as situações possíveis. Na prosa *Les yeux des pauvres*, o poeta contrasta a cena de um café parisiense, refulgindo de luz no *boulevard*, com gente elegante e alegre refletindo nos espelhos, ao passo que, pela vitrine, um homem pobre, com duas crianças, olhava mudo e sério, entre o triste e o maravilhado. A cena pungente, que encheu de remorso o narrador, fez sua bela acompanhante desejar que o garçom cerrasse a cortina para esconder a desagradável visão.²⁴⁴

De uma certa forma, podemos dizer que os contrastes da grande cidade se acentuam com a abertura dos grandes *boulevards*, o que se deu ao longo do século. As grandes avenidas, como se sabe, valorizavam o solo urbano e, redesenhando a cidade, tornaram impraticável a ocupação do centro reestruturado pelas populações pobres. Mas, por outro lado, a avenida ampla, arborizada, calçada, feericamente iluminada, com seus sedutores cafés e imponentes

²⁴² Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.345.

²⁴³ Baudelaire, *Les fleurs*, p.115-8.

²⁴⁴ Baudelaire, Charles. *Les yeux des pauvres*. In: *Petits poèmes*, p.86-8.

prédios, freqüentada e habitada pela gente elegante, era um espetáculo para os olhos, inclusive dos mais pobres. Apesar da transformação urbana, a rua restava ainda como um local público, atraindo as classes menos afortunadas no papel de espectadores do desfile burguês. Como diz Berman, ao comentar que a abertura dos *boulevards* permitiu aos pobres “desfrutarem” da visão-naquele outro estilo de vida deslumbrante:

E, à medida que vêem, eles também são vistos, visão e epifania fluem nos dois sentidos. No meio dos grandes espaços, sob a luz ofuscante, não há como desviar os olhos.²⁴⁵

Analisando a obra de Benjamin, leitor de Baudelaire, Willi Bolle acentua a seqüência de imagens contrastivas utilizada pelo poeta, numa metrópole cada vez mais convulsionada pelo progresso, mas que se apresentava em escombros, que abrigava os extremos de luxo e os da pobreza, do belo e do feio. Como dizia Baudelaire:

No enrugado perfil das velhas capitais
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrepitos, sutis e encantadores.²⁴⁶

Essa tensão contrastiva entre o belo e o feio não é, no caso, antitética, assinalando que, sob as formas de um, é possível encontrar o outro. Tal como as pessoas, que sofrem o desgaste inexorável do tempo, a cidade pode também ostentar o novo e o belo e ser, ao mesmo tempo, aterrorizante e encantadora. Ao descrever um crepúsculo em Paris, nosso poeta tanto canta o trabalhador cansado que busca o leito, quanto as prostitutas que ganham as ruas; ao repouso do sábio e do homem honesto, a cidade abriga os ladrões, para os quais não há trégua nem perdão.²⁴⁷

Da mesma forma, Baudelaire se vê entre a fantasia onírica e a vigília, no seu poema *Sonho parisiense*, no qual o despertar na modesta mansarda, horrível e “triste”, o arranca de um cenário de luxo e encantamento.²⁴⁸

A ambivalência e o recurso às imagens contrastivas são, por sua vez, a decorrência de sua própria posição diante da cidade que tanto amava e que, ao

²⁴⁵ Berman, op.cit., p.148.

²⁴⁶ Baudelaire, Charles. *As velhinhas*. In: *As flores*, p.335.

²⁴⁷ Baudelaire, Charles. *Le crepuscule du soir*. In: *Les fleurs*, p.128-9.

²⁴⁸ Baudelaire, Charles. *Le rêve parisien*. In: *Les fleurs*, p.136-8.

mesmo tempo, era capaz de desprezar pela sua vulgaridade. A capital francesa era, na opinião do poeta, o centro difusor da burrice universal...²⁴⁹

Prosseguindo naquela trilha de traços apontados nas representações literárias do urbano que nos chegam desde o final do século XVIII, chegamos ao recurso da metáfora, ou, mais do que isso, da alegoria presente na obra de Baudelaire.

Segundo Pascal Maillard, a alegoria, em Baudelaire, aparece revestida de complexidade e nutrida da ambivalência e da contradição.²⁵⁰ E são inúmeras as imagens que significam “algo fora do discurso” e que, no entanto, não são compreensíveis senão a partir desse mesmo discurso. Para Patrick Labarthe, Baudelaire emprega os dois sentidos tradicionais da alegoria:

[...] de uma parte, a expressão alegórica, que consiste em dizer uma coisa para fazer compreender uma outra [...]; de outra parte, a interpretação alegórica ou “allegorese”, que consiste em descrever a figura enigmática para aí encontrar, sob o revestimento enganoso, a “verdadeira cabeça e a sincera face”. Mascaram e desmascarar são então dois atos complementares e dialéticos.²⁵¹

O poema básico para a imagem de Paris como teatro de alegorização da cidade que muda é, sem sombra de dúvida, *O cisne*. Nele, Baudelaire traduz, em linguagem poética, tantas vezes repetida, a transformação da metrópole: “Foi-se a velha Paris (a forma de uma cidade muda mais depressa que o coração de um mortal)”²⁵²

O cisne é a alegoria do poeta, que se vê dividido por dois sentimentos contraditórios. Por um lado, lamenta a cidade destruída, entre escombros trazidos pelas demolições, fragmentos de arquitetura, pó e cascalho de construção. Há, no caso, um sentimento nostálgico do passado que se perdeu e o qual ele vê em espírito: o “passeísmo” se vincula a uma visão anterior, que permite enxergar no novo que se ergue o velho que se destruiu:

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria.
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.²⁵³

²⁴⁹ Baudelaire, Charles. Projets de préface. In: *Les fleurs*, p.228.

²⁵⁰ Maillard, op.cit., p.29-31.

²⁵¹ Labarthe, Patrick. Paris comme décor allégorique. In: Avicé & Pichois, op.cit., p.50.

²⁵² Ibidem: Baudelaire, Charles. Le cygne. In: *Les fleurs*, p.118.

²⁵³ Baudelaire, *As flores*, p.327.

Resposta poética aos trabalhos de Haussmann na década de 50 do século passado, *O cisne* traz consigo, por outro lado, a atração do poeta pelo novo, a curiosidade e o impulso pelo momento fugaz e passageiro ou pelas novas formas do progresso. Verdadeiro canteiro de obras, a Paris de Baudelaire não é lamentada pela mudança em si, mas pela incapacidade do poeta de mudar com ela, o que lhe dá uma sensação de estrangeiramento em sua própria terra. Fugitivo da gaiola que o aprisionava, o cisne da poesia não se torna livre, pois se mantém cativo de um meio que lhe é hostil.²⁵⁴

Uma Paris submergida no pó, entre escombros, que mais lhe dariam o aspecto de um cenário de guerra do que de uma cidade na rota do progresso urbano, faz com que as imagens poéticas de *O cisne* possam ser cruzadas com outras imagens deixadas por contemporâneos. É o caso, já citado, do fotógrafo Marville, que documentou a Paris de antes, durante e após Haussmann. O resultado é a visão bucólica de uma Paris demolida e perdida no tempo, assemelhando-se, pelos prédios e traçado das ruas, a uma cidade do interior. A ela se acrescentam imagens do caos das demolições, ao que as fotos de Marville se entrecruzam com gravuras de Férat e Lalanne, Potemon ou Smeeton, ou, ainda, pelas caricaturas de Edmond Morin e Daumier. Neste último, é sobretudo a revolução causada entre a população obrigada a mudar-se e, principalmente, as trágicas e cômicas situações imaginadas entre locatários e proprietários, que se exerce o poder de denúncia através do riso. Pessoas atropeladamente a seguir carroças de mudanças, levando nas mãos outros tantos pertences, a crise do alojamento tratada como pilhéria — com pessoas abrigadas em cabines de guardas, tonéis, árvores ou mesmo em casinhas de cachorros — é a irreverente forma de expressão de um cotidiano revolucionado. De Daumier, Baudelaire diria que, como grande caricaturista, fazia uma arte séria...²⁵⁵

Da mesma forma, o fotógrafo Atget teve a preocupação de traçar o retrato da velha Paris, recolhendo aquilo que havia resistido aos trabalhos do Barão de Haussmann.²⁵⁶

Entendemos que é pela leitura cruzada de imagens e gêneros de expressão artística diferenciada que é possível estabelecer uma iluminação sobre uma época, realizando, ao mesmo tempo, a montagem por contraste e por justaposição de que nos fala Benjamin. Voltando a Baudelaire e seus poemas, vemos que a alegoria nos conduz aos contrastes e antinomias entre a mudança e

²⁵⁴ Gasarian, Gérard. Diptyque parisien. In: Avicé & Pichois, op.cit., p.60-4.

²⁵⁵ Apud: Daumier, Honoré. *Locataires et propriétaires*. Paris: André Sauret, 1977.

²⁵⁶ Atget, Eugène. *Centre Nationale de la Photographie*. Paris, 1984.

a permanência, entre o exterior cambiante e a interioridade que não se adapta à alteração. O poeta, em meio a uma Paris em ruínas, que assinalam a modernidade, é como “alguém que se perdeu e não se encontra mais”.²⁵⁷

Yves Charnet comenta que essa intuição poética precede a concepção freudiana do “sentimento de estrangeiramento”, que corresponderia a uma regressão a um momento em que o “eu” não se encontrava nitidamente delimitado em relação ao mundo exterior e ao outro.²⁵⁸

Exilado em sua própria cidade, o poeta é alguém que se debate entre a perda de referências e a sensação de pertencimento à cidade onde vive, mas, por outro lado, tragicamente, enfrenta esse espetáculo da mudança. São justamente os contrastes da capital em obras que estimulam a sua sensibilidade para resgatar e expressar a “sintonia fina” de sua época.

Síntese do herói moderno, o poeta se traveste, ainda, na figura alegórica da prostituta, mercadoria entre as mercadorias e que transita por todos os espaços, tipos e profissões. A identificação se dá também com o trapeiro, que recolhe os cacos da existência, sintetiza as misérias da vida urbana e é capaz de encontrar sentido nos detalhes desprezados, como o lixo que a grande cidade fornece:

Num antigo arrabalde, informe labirinto,
Onde fervilha o povo anônimo e indistinto,
Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta.²⁵⁹

A figura alegórica do *chiffonnier* é, como se viu, recorrente nas visões literárias do urbano, desde o final do século XVIII, e sua atividade costumeira, de recolher trapos e remexer no lixo, nos conduz também à imagem do historiador-detetive de que nos fala Ginzburg, a recompor e cruzar sinais e indícios, ou ao método de montagem por justaposição aludido por Walter Benjamin. E que outra função simbólica não teria este trôpego trapeiro, curvado ao “peso atroz do asco infinito, vômito escuro de um Paris enorme e aflito”,²⁶⁰ senão de recolher os cacos da cidade que muda?

Ele é alguém a quem — tal como os cegos de outra poesia — Baudelaire indaga sobre o que vê realmente naquela Paris que canta e se agita.²⁶¹ O cego

²⁵⁷ Baudelaire, Charles. *Les sept vieillards*. *Les fleurs*, p.120.

²⁵⁸ Charnet, Yves. Baudelaire. Paris. Une impossible intimité. In: Avice; Pichois, op.cit., p.78.

²⁵⁹ Baudelaire, Charles. O ninho dos trapeiros. In: *As flores*, p.379.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Baudelaire, Charles. *Les aveugles*. In: *Les fleurs*, p.125-6.

aqui, a alegoria daquela visão mais refinada, daquele olhar que é capaz de enxergar além e que é, sem dúvida, próprio aos iniciados, como o poeta Baudelaire ou o historiador Benjamin. Baudelaire resgata o olhar capaz de ver o que os outros não vêem, capaz de produzir uma revelação. Como diz o poeta, aquele que é capaz de “olhar através de uma janela aberta não vê tantas coisas como alguém que olha uma janela fechada [...]”²⁶²

O poeta é, no caso, um *voyeur* do urbano, um passante e um pedestre da cidade, que registra e traduz o que vê e sente. É a rua a sua grande fonte de inspiração. É nos velhos *faubourgs* com seus pardieiros ou nos fulgurantes *boulevards*, é no cotidiano da cidade, que o poeta vai exercer a sua “estranha esgrima”:

[...] buscando em cada canto os acasos da rima,
tropeçando em palavras como nas calçadas,
topando imagens desde há muito sonhadas.²⁶³

Em síntese, como analisa Pierre Laforgue, nos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, particularmente em *Le cygne*, *Les sept vieillards* e *Les petites vieilles*, a capital francesa é o lugar onde a poética encontra a sua aplicação, dando a Paris o lugar de metáfora da metrópole cambiante,²⁶⁴ superpondo à cidade real à cidade que não existe mais ou que, talvez, nunca tivesse existido.

Estabelecendo uma ligação com os leitores da cidade que o precederam, encontramos em Baudelaire um viés de aprofundamento das imagens. A situação — já colocada em Hugo — de que uma metrópole é capaz de ter um lado calmo e outro em plena insurreição, é retomada por Charles Baudelaire, numa perspectiva subjetivista, quando diz, como foi apontado anteriormente, que mesmo uma revolta urbana não o fará levantar-se da sua mesa de trabalho, de onde contempla, pela janela, a beleza da urbe.

Da mesma forma, o clima de mistério, conduzindo a uma postura de “decifração” da cidade, já apontado em Balzac, Sue e Hugo, é retomado por Baudelaire e Poe. É sabido que o romance de mistério e as histórias de detetive, surgidas no século XIX, são, eminentemente, narrativas urbanas que impõem a cidade como um enredo, portadora de uma trama e de segredos. A metrópole tem um lado *noir* que espregueia, tal como Baudelaire no poema,²⁶⁵ na busca de uma decifração da cidade.

²⁶² Baudelaire, Charles. *Les fenêtres*. In: *Petit poèmes*, p.118.

²⁶³ Baudelaire, Charles. In: *As flores*, p.319.

²⁶⁴ Laforgue, Pierre. *Notes sur les Tableaux Parisiens*. In: Avice; Pichois, op.cit., p.84.

²⁶⁵ Baudelaire, *As velhinhas*, p.335.

Poderíamos, também, recuperar a invocação dos clássicos,²⁶⁶ usada por Baudelaire e também presente em Hugo, com um padrão de referência fora do tempo, imutável no seu cânon de beleza ou inteligibilidade frente ao “tempo de agora”, da modernidade cambiante. Baudelaire aprofunda e retoma metáforas e contrastes da sua Paris, fazendo da poesia uma prática de voyeurismo da cidade.

As operações urbanas de Haussmann, revolucionando o cotidiano dos habitantes de Paris, motivariam renovadas reclamações e relatos. Indignados ou irônicos, apaixonados ou acusatórios; os testemunhos dos escritores da época enfatizaram o pandemônio urbano. Sem o lirismo da poesia baudelaireana, Édouard Fournier, no seu *Paris demolido: mosaico de ruínas*, publicado em 1853, lamentava os estragos feitos na cidade:

Todos os lugares estão hoje tomados; os menores cantos estão tão bem invadidos que, para edificar, é preciso primeiro destruir [...]. Tal é o destino: o passado é devorado pelo presente.²⁶⁷

Todavia, na mesma obra de Édouard Fournier, o prefácio escrito por Théophile Gautier traduz uma adesão completa ao haussmanismo:

A Paris moderna seria impossível na Paris de outrora [...]. A civilização se talha por largas avenidas no negro dédalo de ruelas, de cruzamentos, de becos da cidade antiga; ela abate as casas como o pioneiro da América abate árvores. [...] As muralhas apodrecidas [...] se desmoronam para deixar surgir de seus escombros habitações dignas do homem, nas quais a saúde baixa com o ar e o pensamento sereno com a luz do sol. [...] Para poder viver, as cidades são forçadas muitas vezes a varrer, como o lodo das ruas, a poeira de sua história.²⁶⁸

No *Moniteur Universel* de 21 de janeiro de 1854, ao comentar a obra de Fournier, Théophile Gautier retomava a defesa das demolições que, segundo ele, ocorriam em boa hora: as perfurações, demolições e alargamentos davam nascimento a magníficas ruas; como por encantamento, conjuntos de velhas casas cediam espaço a belos prédios; perspectivas se abriam e aspectos inusitados se descortinavam à vista, revelando a grandeza dos monumentos antes escondidos.

Théophile Gautier era capaz de achar beleza mesmo no meio dos escombros, no jogo de sombra e luz que proporcionavam efeitos pitorescos sobre a cidade revolucionada, numa alusão às aquarelas de Piranese...²⁶⁹

²⁶⁶ Veja-se, por exemplo, a poesia *Le cygne*.

²⁶⁷ Apud Pinon, Pierre. *L'éventrement du "vieux Paris"*. In: Cars, Pinon, op.cit., p.126.

²⁶⁸ Apud Choay, op.cit., p.182-3.

²⁶⁹ Gautier, Théophile. *Paris démolie*. In: Gautier, op.cit., p.40.

Havia, sem dúvida, o perigo de ver desaparecer “caras memórias”, em face deste rearranjo urbano de proporções tão vastas, pois o presente caminhava necessariamente sobre o passado. Mas, graças a Deus, havia homens eruditos que acompanhavam os serviços de transformações da cidade e anotavam, cuidadosamente, tudo que era importante para preservá-la da destruição. Mas, mesmo assim, nosso escritor se exclamava:

Helás! para poder viver, as cidades são forçadas freqüentemente a varrer como a lama das ruas a poeira da sua história. Os séculos que não serão enterrados têm seus miasmas como os cadáveres.²⁷⁰

Essa atitude entusiástica e de franca adesão, sem restrições, aos planos do Barão não é, contudo, comum entre os literatos. Se Théophile Gautier é um caso limite de aprovação, os irmãos Goncour, através do seu *Journal*, seriam, por seu turno, o repúdio completo à renovação de Paris:

Eu sou estrangeiro a isto que chega, a isto que aí está, como a estes ‘boulevards’ novos sem curvas, sem aventuras de perspectiva, implacáveis na sua linha reta, que não traduzem mais o mundo de Balzac, que fazem pensar a alguma Babilônia americana do futuro.²⁷¹

Na indignação passeísta ante as picaretas do progresso, retorna a imagem da Paris-Babel, metáfora da confusão e da desordem, a perturbar a cotidianidade e a desrespeitar a estética consagrada.

Sem o mesmo teor implacável da crítica sem condescendência de Goncour, a tônica geral dos registros e crônicas da época é a constatação de uma mudança de paisagem da cidade, o que dava a seus habitantes uma perda de pontos de referência. A sensação, já traduzida de forma poética por Baudelaire, era de estranhamento: o indivíduo não reconhecia mais sua cidade e se sentia estrangeiro nela. Mesmo os tipos da vizinhança e os velhos moradores dos lugares haviam desaparecido ou se mudado para outros bairros, deixando os que restavam no local como que perdidos na sua própria cidade.²⁷²

Entretanto, a obra que mais reuniu os testemunhos dos homens de letras da época sobre as transformações de Paris provocadas por Haussmann foi o *Guia da Exposição Universal de 1867*.²⁷³ Num lance de gênio, o

²⁷⁰ Ibidem, p.41.

²⁷¹ Apud Pinon, L'éventrement, p.134.

²⁷² Anônimo. *Paris désert. Lamentations d'un Jérémie haussmanisé*. Paris: s.ed., [1868].

²⁷³ Paris Guide. 1867. Apud Choay, op.cit., p.184-6, e Pinon, L'éventrement, p.126 et seq.

editor teve a idéia de reunir uma plêiade de escritores e personagens de destaque da época, com plena liberdade de ação para exprimir cada um o seu amor por Paris. A Victor Hugo, então no exílio, coube fazer a introdução do Guia de Paris, demonstrando a largueza de vistas da iniciativa. E o texto de Hugo é uma crítica ao que o escritor considerava a monotonia da paisagem haussmaniana, mas que não deixará de introduzir um novo padrão estético:

Quão belo é de Pantin ver-se até a Grenelle! O velho Paris é mais do que uma rua eterna que se avança, elegante e reta como o "i", dizendo: Rivoli, Rivoli, Rivoli!²⁷⁴

Da mesma forma, o escritor, antecipando-se a Walter Benjamin, proclama Paris não só a capital do século XIX, mas a de uma Europa do próximo século:

No século XX, haverá uma nação extraordinária. Esta nação será grande, o que não a impedirá de ser livre. ela será ilustre, rica, pensadora, pacífica, cordial com o resto da humanidade [...]. Esta nação terá por capital Paris e não se chamará França, ela se chamará Europa [...]. Antes de ter seu povo, a Europa tem sua cidade. Desde povo que não existe ainda, a capital já existe.²⁷⁵

Se, o fotógrafo Nadar falava de "inumeráveis perspectivas Nevski cortando sobre mil pontos incomensuráveis Broadways", o que estabelecia o paralelo das avenidas parisienses com as de outras metrópoles da época, Georges Sand apreciava o efeito das linhas retas cortando a cidade:

Hoje as grandes travessias muito retas para o olho do artista, mas eminentemente seguras, nos permitem andar longamente com as mãos nos bolsos, sem nos perdermos.²⁷⁶

A mesma Georges Sand, na sua admiração pela natureza, aplaudia o que chamava de "maravilhosa decoração urbana" trazida pelos jardins decorativos, que poderiam instruir o povo tal como um museu de ciências naturais a céu aberto. Por seu lado, Alphonse Karr defenderia o *square* como local de uma nova sociabilidade, através da vizinhança, assim como, imbuído de um tolo romantismo, dizia que o aroma das flores dos jardins substituiria, para as moças

²⁷⁴ Pinon, Pierre. La construction d'un nouveau paysage parisien. In: Cars & Pinon, op.cit., p.181.

²⁷⁵ Apud: Charle, Christophe. *Paris fin de siècle, culture et politique*. Paris: Seuil, 1998. p.21.

²⁷⁶ Pinon, op.cit., p.181.

do povo, os maus odores de repolho, barro e vinho barato ao qual estavam acostumadas...²⁷⁷

Uma questão, contudo, atravessava o pensamento daqueles homens de letras diante da "revolução urbana" causada por Haussmann: o ponto de equilíbrio entre as forças do progresso, representadas pela demolição, e a preservação da memória e das tradições, configurada nos monumentos da cidade. Havia, no caso, uma memória coletiva, nacional e universal, a ser mantida, tal como enfatizava Louis Blanc, mas também o entendimento dessa preservação do passado passava pela perda ou conservação da memória individual. Já se viu que a mudança da forma e do traçado da cidade implicava um processo também cambiante de alteração da sua identidade. Ora, sendo a identidade uma representação social que dá a sensação de pertencimento, aquela mudança ocasionava a dolorosa perda de referenciais, fazendo com que o habitante da urbe não mais reconhecesse a sua cidade. O dramático processo implicava o já aludido processo de estrangeiridade e de perda da memória individual. Como dizia Baudelaire, para reconhecer Paris era preciso olhar para dentro, pois a paisagem externa mudara. Tal sentimento era experimentado por muitos outros homens de letras da época. Se Nadar afirmava que se sentia como um viajante recém chegado numa cidade estrangeira, Edmond About dizia que o *éventrement* do *vieux Paris* simbolizava a perda da sua memória individual:

Eu me pergunto se as ruas insalubres, se os cortiços estreitos, se as alamedas obscuras e as escadarias retorcidas não tem o seu destino no mundo. Esta sujeira dos pobres quarteirões, que se varre desdenhosamente para longe, não era outrora um adubo de civilização? Os mais belos frutos da indústria parisiense não saíram deste estrume?²⁷⁸

Essas considerações, contudo, não devem levar à identificação, por parte dos homens de letras da época, de uma declarada nostalgia ou de uma postura avessa ao progresso. Com exceção dos irmãos Goncourt, pode-se dizer que as diferentes atitudes e pronunciamentos críticos expressam mais uma nova sensibilidade diante do urbano do que uma condensação às transformações da cidade. À mudança nas formas materiais corresponde uma mudança nas representações criadas sobre a cidade e que se expressariam pela literatura, pela pintura, pela fotografia e pela caricatura.

²⁷⁷ Choay, op.cit., p.184-5.

²⁷⁸ Ibidem, p.185-6.

Talvez uma das mais lúcidas leituras dos efeitos da haussmanização tenha sido dada pelo texto de Edmond About. Nele, a nova concepção do espaço público, à mobilidade e a circulação como realidades inerentes a uma metrópole se misturam ao reconhecimento da valorização do solo urbano e de uma certa inevitabilidade do processo desencadeado:

Quando se tiver limpados estes escombros, nivelado este montículo, destinado um quarto do terreno a ruas amplas e retas, o resto se venderá mais caro do que se pagou pelo conjunto: as três quartas partes do solo raso terão um preço mais alto do que o todo edificado. Por quê? Porque as grandes cidades, no estado atual da civilização, não são outra coisa que aglomerações de homens apressados; aí se vêm para produzir, para trocar, para gozar, para parecer; se é marcado pelo tempo, não se suporta nem atraso nem obstáculo, a impaciência universal aí confere o mais alto preço às moradas mais facilmente acessíveis, aquelas que são, como se diz perto de tudo... Uma rua reta, larga e bem comunicada aproxima e põe por assim dizer em contato dois pontos que nos pareciam distantes de uma légua. Pertencerá a quem se instalar ao bordo das grandes vias parisienses: produtores e comerciantes acharão proveito em se estabelecer na corrente de circulação; os ociosos de nossa época têm o costume e a necessidade de encaminhar-se sem dificuldade e sem presa aonde lhes chame o prazer... Assim se explica a mais-valia, que uma destruição brutal em aparência acrescenta aos quarteirões demolidos.²⁷⁹

Reunindo, pois, o que havia de mais expressivo na França de então — Victor Hugo, Georges Sand, Théophile Gautier, Saint Beuve, Alexandre Dumas, Paul Féval, Alphonse Karr, Émile Augier, Henri Monnier, Victorien Sardou, Daniel Stern, Michelet, Taine, Renan, Louis Blanc, Edgar Quinet, Littré, Berthelot, Émile de Girardin, Benyer, Fournier, Nadar —, o *Paris Guide* apresentava, em 1867, o maior produto do *génie français* por ocasião da exposição universal de 1867: a própria cidade de Paris. Como diz Roncayolo, a experiência que sofrera a capital da França extrapolava os limites nacionais e se tornava um modelo universal, como bem apontava o *Grand Dictionnaire du XIX^e Siècle*, de Pierre Larousse, para o mesmo ano de 1867:

Londres não é mais do que uma grande cidade, uma aglomeração enorme, o centro de um povo poderoso. Paris, por seu lado, é o lugar comum da vida moderna [...] é o centro do universo, o coração da humanidade.²⁸⁰

²⁷⁹ Apud: Roncayolo, Marcel. Logiques urbaines. In: Duby, op.cit., v.4, p.103-4.

²⁸⁰ Apud: Roncayolo, Marcel. Changements de l'espace urbain. In: Dethier, Jean & Guilieux, Aláin, dir. *La ville, art et architecture en Europe. 1870-1993*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p.57.

O manifesto chauvinismo só confirma a existência do “mito parisiense” e da posição da capital francesa com forja de metáforas sobre a vida urbana de uma metrópole, ela própria metonímia do processo de modernidade em curso...

A correspondência entre a mudança das formas materiais da cidade com a nova sensibilidade urbana do “viver metropolitano”, expresso pela literatura, encontrava sua grande expressão, na segunda metade do século XIX, na obra de Émile Zola.

O conjunto de obras que forma a saga de *Os Rougon-Macquart*, de Zola, pode ser comparado, como por certo pretendeu o escritor, à *Comédia Humana* de Balzac. Poder-se-ia mesmo dizer que os dois grandes escritores partilham, com suas obras, o século XIX, cabendo a Zola a apresentação de Paris durante e pós-Haussmann.

Na verdade, Paris é o grande tema, a personagem e também o enquadramento preferencial da obra de Zola, fazendo com que se possa dizer que o conjunto de seus livros é como uma manifestação do seu amor pela cidade onde passou a maior parte da vida. Embora o ciclo de 20 romances de *Os Rougon-Macquart* se proponha a contar a “história natural e social de uma família sobre o Segundo Império”, atravessando, com isso, todos os estratos da sociedade, por meio de seus dois ramos — o legítimo e o bastardo, o rico e o pobre — é por esses emaranhado de destinos e intrigas que Zola consolida o “mito de Paris”, já anunciado por Balzac.

A cidade imaginária, que se expressa na narrativa de Zola através do uso recorrente de metáforas, faz de sua obra um verdadeiro universo de símbolos sobre a cidade. Esse discurso tem, como se sabe, uma base de apoio na Paris pós-Haussmann, evocando as transformações da cidade durante os trabalhos executados pelo barão-prefeito. Mas os discursos e imagens sobre a cidade não podem ser tomados pela cidade em si, embora guardem com ela uma correspondência. O naturalismo, cientificismo ou realismo de Zola em descrever locais e precisar espaços e ambientes é sobrepujado pelo recurso metafórico de abordagem do real. Como diz Stefan Max, é pela metáfora que ele atinge uma “verdade” sobre a cidade, “verdade” esta que é da ordem da imagem e da significação, e não a reprodução do real. Ou seja, o efeito buscado pela visão literária de cidade é uma “revelação”, e não uma fotografia do urbano...²⁸¹ Mais do que isso, a obra de Zola, fazendo de Paris o universo simbólico através do qual ele exprime sua visão sobre o urbano, é o exemplo acabado da forma literária de “dizer a cidade”.

²⁸¹ Max, Stefan. *Les métamorphoses de la grande ville dans les Rougon-Macquart*. Paris: Nizet, 1966. p.11-2.

Principiemos por aquele traço recorrente nos autores que o precederam que trata da "cidade aberta". Basicamente, as ações se desenrolam num espaço em transformação ou já revolucionado pelas intervenções de Haussmann. Romancista de Paris por excelência, Zola descreve ruas, prédios, interiores, quarteirões e panoramas da cidade com precisão detalhista. Sabe-se, pelas informações que deixou sobre o seu método de escrever e sobre o esboço de suas obras, que ele estudava minuciosamente o espaço onde se desenrolaria o drama, anotava detalhes, munia-se de documentos, visitava os locais, cruzava traços e buscava compor uma intriga, delineando o perfil dos personagens adequados àquela zona da cidade. A estratégia metodológica de Zola se aproximaria do método da montagem por composição anunciada por Benjamin para o historiador. Nessa verdadeira "cartografia literária"²⁸² dos lugares parisienses, Zola constrói o seu espaço imaginário sobre o espaço real, traduzindo uma visão crítica do urbano.

As obras de Zola podem mesmo servir como representação da cidade por quarteirões ou bairros: Parc Monceau em *La curée*, Les Halles no *Le ventre de Paris*, a Rue de La Goutte d'Or em *L'assommoir*, Passy em *Un page d'amour*, a Gare Saint Lazare em *La bête humaine*, les beaux quartiers em *Nana*, na área que vai do Boulevard Haussmann ao Parc Monceau e ao Bois de Boulogne, o quarteirão da Ópera em *Pot-Bouille* e *Le bonheur des dames* e o da Bolsa em *L'argent*. Mas, apesar dessa "estratégia" regionalizada, Paris representa uma unidade enquanto metrópole. A cidade, bem delimitada, estava presente, como um todo orgânico e gigantesco, para aqueles que nela chegavam, vindos do interior e que já a tinham em conta de grande urbe. E a obra de Zola está cheia de personagens que, vindos do sul ou do norte, se extasiavam diante da capital francesa.

O intenso programa das reformas haussmanianas se encontra sempre presente, atravessando a obra de Zola. Assim é que Saccard, personagem principal de *La curée*, diz que Paris se transformou na capital do mundo, ao que seu interlocutor concorda, respondendo que, embora velho parisiense, ele não reconhecia mais a sua cidade, tão prodigiosa fora a mudança.²⁸³ O discurso entusiasmado parte de dois indivíduos profundamente imbricados no processo de renovação da capital e que têm negócios ligados às atividades da prefeitura parisiense. Assim, sua adesão é total à renovação de Paris, entendida como "a glória do reino", a "fertilização da cidade" e a abertura de oportunidades de trabalho para o povo, dando condições de sobrevivência ao operário:

A administração, disse ele, encontrou tanto devotamento! Todo mundo quis contribuir para a grande obra. Sem as ricas companhias que vieram em seu auxílio, a Municipalidade não teria jamais de fazer tão bem nem tão depressa.²⁸⁴

Vindo da Provence, a chegada da personagem Aristide Rougon a Paris lembra a de Eugène de Rastignac em *Le père Goriot*, de Honoré de Balzac: dispostos a conquistar a capital, são capazes de tudo fazer para galgar um lugar cada vez mais alto... Com a diferença de que o tempo da narrativa em *La curée* é aquele "tempo onde todas as fortunas são feitas",²⁸⁵ como diz Eugène Rougon a seu irmão, numa clara alusão às negociações realizadas na época do Barão. Não se trata de averiguar se tais negócios escusos teriam ocorrido ou não, mas de captar uma sensibilidade presente na sociedade.

O mundo se abre para Aristide Rougon, que faz seu aprendizado de vida e negócios no próprio Hotel de Ville, onde passa a trabalhar. O primeiro passo foi trocar seu nome para "Saccard", com aprovação do irmão, que diz ser este "um nome para ir às galés ou para ganhar milhões".²⁸⁶

Paris oferecia amplas oportunidades para quem quisesse aproveitá-las sob o Império recém-fundado:

Aristide Saccard, desde os primeiros dias, sentia a chegada desta onda crescente de especulações, da qual a espuma ia cobrir Paris inteira. Ele seguiu estes progressos com uma atenção profunda. Ele se encontrava bem no meio desta chuva quente de dinheiro tombando direto sobre os tetos da cidade. Nas suas andanças contínuas pelo Hotel de Ville, ele tinha surpreendido o vasto projeto de transformação de Paris, o plano destas demolições, destas novas vias e destes quarteirões improvisados, deste ágio formidável sobre a venda dos terrenos e dos imóveis que iluminava, nos quatro cantos da cidade, a batalha dos interesses e o fulguramento do luxo desmedido.²⁸⁷

E se Saccard, do alto da colina de Montmartre, diante da cidade a seus pés, graceja com a mulher, dizendo que "choviam peças de vinte francos sobre Paris",²⁸⁸ a imagem usada revela que ele aprendera a lição de como tirar proveito dos novos tempos:

²⁸⁴ Ibidem, p. 40.

²⁸⁵ Ibidem, p. 64.

²⁸⁶ Ibidem, p. 65.

²⁸⁷ Ibidem, p. 69.

²⁸⁸ Ibidem, p. 93.

²⁸² Leduc-Adine, Jean-Pierre. A la recherche du motif. *Magazine Littéraire*, p. 45.

²⁸³ Zola, Émile. *La curée*. Paris: Fasquelle, 1984, p. 39.

Ele se havia colocado entre os astutos, lendo o futuro nos gabinetes do Hotel de Ville. Suas funções lhe tinham ensinado aquilo que se podia roubar na compra e venda dos imóveis e dos terrenos. Ele estava a par de todas as 'escroquérias' clássicas: ele sabia como se revende por um milhão aquilo que custou uns mil francos; como se paga o direito de penetrar nas caixas do Estado, que sorri e fecha os olhos; como, fazendo passar um boulevard sobre o meio de um velho quarteirão, se manobra com as casas de seis andares, com aplausos de todos os otários.²⁸⁹

E é buscando, especulando, imiscuindo-se nos negócios imobiliários e urbanísticos, que Saccard antevê os trabalhos que revolucionarão a grande cidade: a grande *croisée* de Paris, expressa pela abertura da Rue de Rivoli, de leste a oeste, seguida de novas aberturas, recortando, demolindo, dividindo, entrecruzando:

Paris cortado a golpes de sabre, as veias abertas, alimentando os cem mil operários e pedreiros, atravessada por admiráveis vias estratégicas que colocarão os fortes no coração dos velhos quarteirões.²⁹⁰

Assim esquarterada, estripada, dilacerada, a cidade se abria a toda sorte de negociatas, falsificações e expropriações, proporcionando uma alta lucratividade para os especuladores e suas operações fraudulentas, que Zola descreve com detalhes, percorrendo todos os recantos da Paris tomada de assalto pela fúria renovadora de Haussmann e Napoleão III.²⁹¹

A emergência do Barão de Haussmann se realiza em *Le bonheur des dames*, através da figura do Barão Hartmann, que, no diálogo mantido com o personagem Mouret, proprietário da grande loja de departamentos, faz referência às operações imobiliárias em curso.²⁹² Louvando as atividades financeiras do barão frente ao processo de transformação urbana, Mouret pensa contar com o seu apoio para a expansão dos próprios negócios. A situação descrita lembra as negociatas aludidas em *La curée*: o barão, que na narrativa é proprietário do Crédit Immobilier, tinha acertado com a Prefeitura a abertura da Rua Dix Décembre, da Ópera à Bolsa, com a condição de que lhe seriam entregues os terrenos da borda desta via, abrindo espaço para expropriação e especulações:

Como assinala Jean des Cars:

²⁸⁹ Ibidem, p.91.

²⁹⁰ Ibidem, p.94.

²⁹¹ Ibidem, p.96-9.

²⁹² Zola, Émile. *Le bonheur des dames*. Paris: Librairie Générale Française, 1984. p.69.

Em algumas frases, pesadas de insinuações, de subentendidos que dão crédito ao clima duvidoso de um dinheiro fácil, todo poderoso, Émile Zola dá sua versão — aquela mesma que tem curso no início da III República — do mecanismo financeiro das grandes aberturas parisienses. Lendo-o, compreende-se, toma-se conhecimento que há, para escolher um termo de hoje, um grupo de 'iniciados', de pessoas que estão sempre informadas antes dos outros e que disso tiram grandes proveitos. Segundo o romancista, as negociatas não eram somente mantidas por aqueles que cercavam o Barão Hartmann. Ele mesmo era o instrumento e o beneficiário de lucros escandalosos. Zola joga uma terrível suspeita sobre a honestidade daquele que aparece como o 'deus ex machina' de toda demolição ou construção.²⁹³

E, sob o influxo desse clima que atrai todas as ganâncias e torpezas, iniciam-se as demolições que fazem de Paris um canteiro de obras. As imagens da cidade dilacerada, devorada, posta em pedaços ganha força com as descrições da fúria demolidora. O passeio de Saccard em *La curée*, por entre as ruínas de um quarteirão destruído, próximo à Rue du Temple, é exemplar para uma apreciação dos trabalhos em curso: sob a chuva da véspera, apresenta-se um terreno de lodo e cascalhos, casas destruídas, muros a despencar, escadas semi-erguidas, vidros quebrados, cacos de telhas, restos de móveis e vestígios de papel em trechos de paredes que teimavam em se conservar de pé davam o espetáculo de um campo de batalha após a carga dos canhões...²⁹⁴

Se o resultado era desolação, a atividade febril que propiciava esse quadro era, por seu lado, impactante. A rapidez com que se demolia não respeitava nem mesmo o período noturno, consagrado ao descanso de homens e máquinas. Uma previdente iluminação elétrica dos canteiros de obras permitia que os trabalhos prosseguissem de forma ininterrupta:

Mas, acima de tudo, o que ensurdecia as pessoas não era a trepidação das máquinas; tudo marchava a vapor, os assobios agudos rasgavam o ar; enquanto que, ao mesmo golpe de vento, uma nuvem de gesso se erguia e se abatia sobre os tetos circunvizinhos, como se fosse neve a cair. [...] Em setembro o arquiteto, temendo não acabar, se decidiu a fazer trabalhar à noite. Possantes lâmpadas elétricas foram instaladas, e o serviço não mais cessou: as equipes se sucediam, os martelos não paravam, as máquinas silvavam continuamente, o clamor sempre tão alto parecia levantar e semear a poeira. [...] No meio dos muros, à metade construídos, perfurados de espaços vazios, as lâmpadas elétricas lançavam largos raios azuis, de uma intensidade ofuscante. Duas horas da manhã soavam, depois de

²⁹³ Des Cars, Jean. Émile Zola et le Paris d'Haussmann. In: Cars; Pinon, op.cit., p.172.

²⁹⁴ Zola, *La curée*, p.316-7.

três horas, depois quatro horas. E, no penoso sono do quarteirão, o canteiro aumentado por esta claridade lunar, tornado colossal e fantástico, regorgitava de sombras negras, de operários tensos, dos quais os perfis gesticulavam sobre a brancura crua das muralhas novas.²⁹⁵

Em *L'argent*, Zola retoma o inescrupuloso personagem de *La curée*, Saccard, que, rememorando, diz que muito se havia demolido e reconstruído em Paris, minando o sistema creditício e causando até falências...²⁹⁶

Há uma condenação moral da especulação desenfreada e talvez uma vaga melancolia ante a velha Paris em escombros, mas a atitude de Zola em face da transformação da capital francesa não pode ser confundida com um sentimento "passeísta". No máximo, podemos admitir uma ambivalência no julgamento do Império de Napoleão III e das realizações de Haussmann. Por um lado, como se viu, a denúncia das negociatas é acompanhada de um estranhamento por parte de seus habitantes, tais as mudanças sofridas pela cidade: ora é o antigo morador da Rue Ménéilmontant que não reconhecia mais o lugar onde morava, entre os escombros causados pelas demolições,²⁹⁷ ora é a trágica heroína de *L'assommoir*, Gervaise, que reflete sobre as transformações urbanas daquele bairro:

Revolucionava-se o quarteirão, aquele ano. Abria-se o boulevard Magenta e o boulevard Ornano, que conduziam à antiga barreira Poissonnière e perfuravam o boulevard exterior. Era de não mais se reconhecer. Todo um lado da rue des Poissonniers estava por terra. Agora, da Rua de la Goutte d'Or se via uma imensa clareira, um raio de sol e de ar livre; e, no lugar dos cortiços que impediam a vista deste lado, se erguia, sobre o boulevard Ornano, um verdadeiro monumento: uma casa de seis andares, esculpida como uma igreja, da qual as janelas claras, ornadas de cortinas bordadas, transcendiam a riqueza.²⁹⁸

Mas o sentimento de estranheiridade diante da urbe não leva Zola a lamentar verdadeiramente a transformação da cidade. Em *Le ventre de Paris*, Cadine e Marjolin, nos seus passeios, preferiam os pedaços da velha Paris que ainda restavam de pé, com as suas casas em *colombage*, suas *boutiques* de queijos, ovos e manteiga, em ruas tortuosas e escuras.²⁹⁹ Todavia, é a nova Paris que se destaca na

²⁹⁵ Zola, *Le bonheur*, p. 196.

²⁹⁶ Zola, Émile. *L'argent*. Paris; Éd. Jean Claude Lattès, 1990. p. 16.

²⁹⁷ Zola, *La curée*, p. 318.

²⁹⁸ Zola, Émile. *L'assommoir*. Paris: Farquellé, 1983. p. 427.

²⁹⁹ Zola, Émile. *Le ventre de Paris*. Paris: Booking International, 1995. p. 250.

narrativa de Zola, com suas novas formas arquitetônicas, seu novo traçado urbano e seus também novos espaços de lazer. Nesse sentido, é o *rive droite*, na sua parte oeste, o espaço por excelência das transformações burguesas, a começar pelo Bois de Boulogne, por onde passeava "todo Paris" numa tarde de outono, que também acolhia os devaneios de Renée e de seu enteado e amante Maxime, em *La curée*.³⁰⁰ É ainda no Bois de Boulogne que tem lugar o *Grand Prix*, assistido por Nana e sua *troupe* numa quente tarde de verão.³⁰¹ O Parc Monceau é outro reduto elegante de elite endinheirada: é ao lado do mesmo que habitam Saccard e sua mulher Renée, numa mansão construída num terreno roubado à cidade,³⁰² e é nas suas imediações que Nana será instalada, após ter habitado no Boulevard Haussmann, próximo à Gare Saint Lazare e mudar para um local mais *chic*.³⁰³ Todas elas são mansões de grande elegância e requinte, tanto na sua fachada externa quando na decoração interior, a exibir o fausto e o gosto de uma burguesia enriquecida ou daquelas figuras bissextas que nesse meio transitavam, como as *cocottes*. Outros espaços da nova Paris percorrem a obra de Zola: a Avenue de l'Imperatrice, Boulevard Malesherbes, Arc du Triomphe, Place de l'Étoile (*La curée*); Boulevard Haussmann, Passage des Panorames, Rue du Faubourg Montmartre, Rue Notre Dame de Lorette (*Nana*); ou, então, são os novos quarteirões da Ópera e da Bolsa, que ostentam o movimento incessante de *calèches* e *tilburis* (*Au bonheur des dames* e *L'argent*). A cidade aberta, metrópole do mundo, se completava, ainda, pelos espaços da maior circulação possível: a Gare Saint Lazare (*La bête humaine*) e Les Halles (*Le ventre de Paris*).

Pessoas, carros, negócios, alimentos, tudo era movimento, circulação e fornicamento na Paris do II Império, pela qual Zola se mostra tão fascinado como instigado a descer aos mais íntimos espaços. Chegamos, pois, a um outro traço recorrente das linhas do urbano: a metrópole é, sobretudo, contraste e ambivalência, a começar pela posição do autor, que experimenta pela "capital do século XIX" uma postura de celebração e combate diante da modernidade em curso.

Por outro lado, Zola é moralista e condena as fraudes e negociatas, ou a fúria burguesa pelo luxo, ou mesmo a falta de princípios, não escapando à condenação da mulher decaída, tão típica entre os escritores de sua época. Renée, de *La curée*, ou Nana, do livro homônimo, têm dramáticos destinos, lembrando a punição bovariana da mulher que peca. Mesmo para a trágica Gervaise, de *L'assommoir*, uma vez empreendido o caminho da degradação, pelo álcool e pelo recurso último da prostituição, não há salvação possível.

³⁰⁰ Zola, *La curée*, p. 14-5.

³⁰¹ Zola, Émile. *Nana*. Paris: Presses Pocket, 1991. p. 353 et seq.

³⁰² Zola, *La curée*, p. 148.

³⁰³ Zola, *Nana*, p. 99 e 319.

Olhando o conjunto da obra de Zola, através da qual ele enxerga Paris em progresso parece assumir um caráter de fatalidade, frente a qual seria preciso corrigir os excessos pela denúncia moral.

Sem dúvida, a sua Paris ostenta contrastes, dos quais os mais evidentes são aqueles exibidos entre o mundo galante e o meio da pobreza, denunciado em *L'assommoir*. O ambiente é todo outro, e as fronteiras simbólicas se estabelecem a todo instante, quando os habitantes das zonas pobres falam que “vamos à Paris”. Ou seja, onde se encontram, se acham excluídos do que seria a “cidade”. De sua casa, situada no Boulevard de la Chapelle, à esquerda da barreira Poissonnière, Gervaise enxergava, à direita, o Boulevard de Rochechouart, onde

[...] grupos de açougueiros, diante dos matadouros, se postavam com aventais ensanguentados; e o vento fresco trazia por vezes um fedor, um odor selvagem de animais massacrados. Ela olhava à esquerda, seguindo uma longa linha de avenida, parando quase em frente dela, na massa branca do hospital de Lariboisière, então em construção. Lentamente, de um lado a outro do horizonte, ela seguia o muro da aduana, atrás do qual, à noite, ela ouvia às vezes os gritos dos assassinos [...]. Quando ela levantava os olhos, para além desta muralha cinza e interminável que cercava a cidade de uma zona de deserto, ela percebia uma grande luminosidade, uma poeira de sol, cheia já no crescimento matinal de Paris.³⁰⁴

Não só o panorama urbano é diferente, como os personagens que por ele transitam são marcados pela miséria: os operários que descem de Montmartre e de La Chapelle e “entram em Paris” pelo Faubourg Poissonnière são uma multidão triste, embrutecida, de faces terrosas e roupas sujas.³⁰⁵

A mesma tristeza e sujeira parecem estar presentes no *L'assommoir*, especialmente no espaço de bodega e antro do vício, no qual as misérias da vida eram esquecidas pelo álcool.³⁰⁶ A pobreza é retratada sem compaixão, embrutecida nas privações da vida, predisposta a toda sorte de brutalidades. A mesma visão acanhada e mesquinha prende-se à descrição da Rue de la Goutte d'Or, sem calçada, em lombada, com suas lojas sombrias e sujas e seus comerciantes falidos;³⁰⁷ a descrição do ambiente da fábrica é outro espaço contrastante com aqueles por onde circula o mundo elegante: tudo é escuro, fétido, é enfumaçado e turvo; Gervaise tem dificuldade de divisar o que se passa no ambiente, sufocada com os vapores num local sujo e inundado por água barrenta.³⁰⁸ A tragédia não apresenta saídas, e o

³⁰⁴ Zola, *L'assommoir*, p.10-1.

³⁰⁵ Ibidem, p.12-3.

³⁰⁶ Ibidem, p.41-2.

³⁰⁷ Ibidem, p.114.

³⁰⁸ Ibidem, p.184.

de Gervaise é inexorável em rumo da derrocada final. A casa do pobre, assim como seu ocupante, tudo é escuro, sujo, enlameado, odores e gases os empestam o ar; a umidade enegrece as paredes.³⁰⁹

A saga dos Rougon-Macquart se entrecruzam personagens e ambientes dos dois ramos da família que seguem seus destinos. Ambivalente é a visão do autor-narrador, que contrasta o luxo e a ostentação com a miséria negra, que condena o crime e o vício e a amoralidade de ricos e pobres, que celebra a nova Paris com o seu ritmo de metrópole moderna: a intenção dos negócios da Bolsa, a azáfama do grande mercado de Les Halles, o ritmo das grandes lojas e das campanhas publicitárias e, basicamente, a redefinição do traçado urbano, fazendo emergir uma nova Paris.

Paris, microcosmo da modernidade, macrocosmo do social e mesmo da humanidade, opõe espaços contrapostos na cidade que se renova: a zona pobre e a zona rica, que exibem, na distribuição do espaço, a desigualdade social. O luxo é contrastado com a miséria, o que faz de Paris, ao mesmo tempo, aparente paraíso e um inferno social.

Os espaços e as sociabilidades, contudo, não são impermeáveis e às vezes entrecruzam, como a vizinhança da Rue de la Goutte d'Or com o elegante Boulevard de Italiens, descrita no *L'assommoir*, ou pela incursão breve e fatal de Nana pelo mundo sofisticado da burguesia ascendente. Se, em ambos os espaços sociais, Zola recupera a dimensão trágica, a tragédia burguesa é associada à ganância e à ociosidade, enquanto que a tragédia do povo é causada pela miséria e pela ausência de alternativas. O vício e o pecado rondam ambas as camadas, mas a contrapartida do adultério burguês é a prostituição para as mulheres do povo, sem recursos. Da mesma forma, o envilecimento do caráter, que no lado elegante do social se revela na fraude e na negociata, no mundo dos pobres desemboca no álcool e no crime. E há, sobretudo, o clima de cada espaço que abriga as socialidades contrastantes. Se os bairros pobres são lodo, águas negras, umidade, escuridão e maus odores, muito diverso é o ambiente encontrado por Saccard na Rue Vivienne:

Uma música ligeira, cristalina, que saía do sol, semelhante à voz das lendárias fadas, o envolvia, e ele reconheceu a música de ouro, o ruído contínuo deste quartelão de negócios e da especulação, ouvido já de manhã.³¹⁰

Mas essa Paris-espaço, verdadeira radiografia literária da cidade aberta, como já se disse, apresentada de uma forma não-mimética. Zola não con-

³⁰⁹ Ibidem, p.320-1.

³¹⁰ Zola, *L'argent*, p.142-3.

fundem a cidade real com a sua cidade imaginária, e o seu detalhismo e abundância de dados correm no sentido de dar um efeito de real à narrativa. A visão literária do urbano trazida por Zola é, sobretudo, metafórica.

A começar pelos próprios títulos das obras. *La curée* (A carcaça) não é a imagem metafórica de uma cidade muitas vezes atacada, retalhada, despedaçada e reorientada pela revolução haussmaniana? O nome evoca a voracidade das feras ou o destino inexorável da presa após o ataque de uma matilha... À Paris posta em pedaços, estripada e devorada pela fúria imobiliária, marca bem a força da imagem metafórica, numa obra que incide sobre um dos aspectos mais vergonhosos da transformação da capital. É o lado da cidade-vício que Zola resgata em *La curée*, expondo os efeitos deletérios do dinheiro fácil e da cobiça.

Já *Le ventre de Paris*, com a sua ação principal tendo por teatro os grandes Halles, joga com a função do espaço de ação da obra — o mercado que abastece Paris — e que se constitui no verdadeiro centro motor da cidade. Por outro lado, Zola, por sua vez, lida com as metáforas da arquitetura do século XIX, com suas construções de ferro e vidro, que tem nas estufas (o local de encontro dos amantes, em *La curée*) e nas estações ferroviárias (Gare Saint Lazare, de *La Bête Humaine*) os seus exemplos correlatos. Combinando a força do ferro com a leveza e transparência do vidro, as novas construções que marcam o avanço arquitetural da época vêm representar, para o século passado, aquilo que as catedrais representavam para a Idade Média.

Em *Le ventre de Paris*, defrontando a Igreja de Saint Eustache com Les Halles, Claude dizia a Florent que o grande mercado era a real originalidade do século em termos de arquitetura, onde tudo se manifestava: a arte moderna, o realismo, o naturalismo...³¹¹ Como diz Stefan Max, Les Halles correspondem bem, como símbolo, ao materialismo da metrópole burguesa. Ao contrário da catedral gótica, com o seu intento de elevação do espírito e alimento da alma, o mercado tem a função essencial de alimentar o corpo e de abastecer as necessidades sempre renovadas da população metropolitana, em contínua expansão.³¹²

Da mesma forma, "*L'assommoir*"/"tasca" é metáfora da degradação moral e física causada pela miséria. Ou, como ainda diz Stefan Max, corresponde à visão apocalíptica de Zola sobre a injustiça social.³¹³

Que dizer de Nana, a mulher impura, metáfora da Paris-mulher, apresentada como prostituta? A cidade-vício se apóia na imagem feminina para dizer a

³¹¹ Zola, *Le ventre*, p. 280.

³¹² Max, op. cit., p. 67.

³¹³ Ibidem, p. 94.

quanto é possível chegar aquela "flor do lodo", que conhece o luxo e os encantos da vida elegante para depois terminar tragicamente. Outra dimensão apocalíptica — e sem dúvida moralizante — da sociedade burguesa é expressa em "*Pot-Bouille*/cozido-de-cada-dia", sarcástica metáfora do cotidiano burguês. O *pot-bouille* é a marmita na qual cozinham todas as podridões da família burguesa e os relaxamentos da moral. Assim, a esfera do privado é o microcosmo burguês que atua como contrapartida do macrocosmo da esfera social e pública.

Mas, paralelamente às metáforas presentes nos próprios títulos das obras do ciclo dos Rougon-Macquart, há outras recorrentes na narrativa de Zola. A animização ou antropomorfismo da cidade é uma delas. A começar pela já citada passagem de *La curée*, em que Paris é despostada a golpes de sabre e, com suas veias abertas, alimenta os que nela trabalham.³¹⁴ Paris que devora ou Paris devoradora, a cidade anima-se. É esquartejada como um ser vivo, e seu sangue é alimento para os habitantes. Estripada, a cidade expõe suas entranhas e apresenta feridas,³¹⁵ qual um animal no matadouro. Ou, então, Paris é um grande organismo que, à semelhança dos humanos, tem membros e órgãos. Refere Stefan Max, a propósito de *Le ventre de Paris*, que Zola teria lido e se inspirado na obra de Maxime du Camp, *Paris, sa vie et ses organes*,³¹⁶ o que lhe teria inspirado o uso das imagens metafóricas:

Paris mastigava aos bocados os seus dois milhões de habitantes. Era como um grande órgão central batendo furiosamente, injetando o sangue da vida em todas as veias. Barulho de maxilares colossais, estrondo vindo do tumulto do abastecimento [...].³¹⁷

Assim, ora Paris é um "monstro", apaziguado em sua jaula pela besta do grande mercado que vomita a cada dia alimentos,³¹⁸ num enfrentamento de fera para fera, ora Les Halles é o ventre monstruoso que resfolega para alimentar o apetite da gulosa cidade. A metonímia se fecha ou se amplia, num processo de animização para a urbe.

Por vezes, são as construções, os prédios que se apresentam monstruosos, gigantes, prontos a devorar as pessoas, como a pobre Gervaise de *L'assommoir*, ao olhar atemorizada a grande casa da Rua de La Goutte d'Or, que parece ter mandíbulas prontas a devorá-la.³¹⁹ Da mesma forma, no livro *Au bonheur des*

³¹⁴ Zola, *La curée*, p. 94.

³¹⁵ Ibidem, p. 126.

³¹⁶ Max, op. cit., p. 63.

³¹⁷ Zola, *Le ventre*, p. 49.

³¹⁸ Max, op. cit., p. 82.

³¹⁹ Zola, *L'assommoir*, p. 53.

dames, a recém-chegada Denise, vinda do interior, experimenta, diante do grande *magasin*, a mesma sensação de espanto de Florent quando entra pela primeira vez em Les Halles. A arquitetura gigantesca fascina e atemoriza ao mesmo tempo:

Por vezes dava nela uma vontade de se salvar, mas uma necessidade de admiração a retinha. Ela se sentia perdida, muito pequena diante do monstro dentro da máquina ainda em repouso [...].³²⁰

Nas reflexões de Denise, o *magasin* era um consumidor incansável da carne e da vida das moças que ali trabalhavam e consumiam sua mocidade.³²¹ Máquina e monstro a devorar as *vendeuses*, o grande prédio parecia ter crescido, tal qual um ogre dos contos de fadas, e, na impressão de Denise, era ele que devorava Paris.³²² As imagens mais uma vez se invertem, fazendo de Paris o animal que devora ou a presa devorada pelo monstro.

Na sua dimensão devoradora, a cidade se alimentava dos trabalhadores que, vindos da *banlieue*, para ela acorriam, ao raiar de cada dia, na citada passagem de *L'assommoir*. Ou, então, é a atividade febril do capital financeiro da grande metrópole que é associada ao sucesso de Paris como cidade³²³ e que parece tudo absorver.

No caminho inverso das imagens simbólicas, são as pessoas que se animalizam: assim, Nana é a “grande besta impura”, os operários são como um rebanho na rota do trabalho³²⁴ e mesmo o tragicômico desfile no *boulevard* das *moiselles à mariier* é designado por Zola como um rebanho em *Pot-Bouille*.³²⁵

A animização metafórica usa, ainda, de outras imagens paradigmáticas da grande cidade, tal como em *La bête humaine*. Nessa obra, a grande locomotiva — *La Lison* — é como que dotada de vida, a trepidar de força. A relação de Jacques o maquinista, com *La Lison* é quase erótica, comparando-a com uma mulher:

E, era verdade, ele amava com amor a sua máquina, depois de quatro anos que ele a conduzia. Ele tinha conduzido outras, as dóceis e relutantes, as corajosas e apreguiçosas; ele não ignorava que cada uma tinha o seu caráter, que muitas não valiam grande coisa, como se diz das mulheres de carne e osso; de sorte que, se ele amava aquela lá, era porque na verdade ela tinha qualidades raras de brava

mulher. Ela era doce, obediente, fácil de se desembaraçar, de uma marcha regular e contínua, graças a uma boa vaporização [...]. Mas ele sabia que havia ali outra coisa, porque as outras máquinas, identicamente construídas, montadas com o mesmo carinho, não mostravam nenhuma destas qualidades. Ali havia a alma, o mistério da fabricação, esta qualquer coisa que o acaso da martelagem acrescenta ao metal, que o torno de mão do operário montados dá às peças: a personalidade da máquina, a vida.³²⁶

É, pois, com uma sensação de macho que o maquinista se aproxima da máquina-mulher e mesmo os seus “defeitos” — como a grande quantidade de graxa exigida pelos seus cilindros, eram por ele tolerados — entendidos como uma “paixão glutona” que não desmerecia as suas qualidades. Tal como à mulher amada, ele desculpava os defeitos e a acariciava...³²⁷

A correlação Paris-mulher-máquina-progresso, que se realiza de forma metafórica, lida com imagens recorrentes à época. Frequentemente, a mulher vem associada à máquina, que, por sua vez, é associada à idéia de progresso. Ocupando um lugar simbólico distante do real, a mulher-máquina é a fera que se submete ao homem, senhor da natureza e mestre da tecnologia. Comentando a obra *Au bonheur des dames*, Bernardette e Auguste Dezelay estabelecem que, na obra de Zola, a máquina comparece como o equivalente imaginário da mulher. O *grand magasin*, nomeado como monstro devorador das mulheres que a ele acorrem, se faz mulher ele próprio, fazendo com o seu proprietário Mouret um casal perfeito...³²⁸ Por sua vez, Michel Serres, tentando encontrar na obra de Zola os conhecimentos científicos de seu tempo, diz, em *La bête humaine*, a animização da locomotiva-mulher e a animalização do maquinista, tornando ele também besta, formando o conjunto, por sua vez, um enorme monstro:

Era como um grande corpo, um ser gigante deitado através da terra, a cabeça em Paris, as vértebras todas ao lado da linha, os membros se alargando com as ramificações, os pés e as mãos no Havre e nas outras linhas de chegada.³²⁹

O espetáculo da *Lison* após o desastre é narrado por Zola como a morte de um ser humano: a máquina “expirava”, “agonizava”, e a catástrofe acontecera em função da uma “doença” que ela contraíra com a neve e que a fizera menos alerta...

³²⁰ Zola, *Au bonheur*, p.52.

³²¹ *Ibidem*, p.312-3.

³²² *Ibidem*, p.344.

³²³ Zola, *L'argent*, p.326.

³²⁴ Zola, *L'assommoir*, p.12.

³²⁵ Zola, Émile. *Pot-Bouille*. Paris: Flammarion, 1979. p.76.

³²⁶ Zola, Émile. *La bête humaine*. Paris: Booking International, 1995. p.141.

³²⁷ *Ibidem*, p.141-2.

³²⁸ Dezelay, Bernardette; Dezelay, Auguste. Commentaires. In: Zola, *Au bonheur*, p.386-387.

³²⁹ Serres, Michel. *Feux et signaux de brume*. Zola. Paris: Grasset, 1984. p.132.

Por um instante se podia ver, por suas entranhas rebentadas, funcionar seus órgãos, os pistões a bater como dois corações gêmeos, o vapor circular nas gavetas como o sangue de suas veias; mas, à semelhança de braços convulsivos, as bielas não tinham mais do que sobressaltos, as últimas manifestações da vida; e a sua alma se ia com a força que a mantinha viva, este hálito imenso do qual ela não chegava a se esvaziar de todo. A gigante estripada se apaziguou então, adormeceu pouco a pouco, num sono muito doce, acabando por se calar. Ela estava morta.³³⁰

Ainda insistindo nas metáforas animizadoras, que identificam a Paris-mulher, essa imagem aparece na obra de Zola talvez de uma forma não tão recorrente como na obra de Balzac. Em *L'oeuvre*, a comparação da cidade com a mulher comparece para dar uma imagem de complexidade e mistério para Claude, de, que busca captar Paris pela cor, pelo detalhe, pelo momento vivido.³³¹

Nas suas primeiras obras — *Contes à Ninon*, *La confession de Claude*, *Le voyage d'une morte*, *Thérèse Raquin* e *Madeleine Féral* — Zola havia explorado a temática da mulher, expondo a sua visão trágica sobre o feminino e o casamento,³³² mas a metáfora da Paris-mulher, a grande cortesã, só se configura em *Nana*. As mulheres estão presentes como personagens centrais, na obra de Zola, mas aparecem mais como atores do cenário social que ilustra e representa a cidade do que como metáfora da cidade ela própria.

Naturalmente, sabe-se que a saga de uma família burguesa é, em si, a metáfora da cidade-aberta, metrópole que se metamorfoseia e que se converte no "albergue do mundo",³³³ sinal evidente do seu cosmopolitismo e da sua condição de paradigma da modernidade. Na associação de Paris com a cidade-vício talvez pudéssemos, isso sim, metamorfosear a capital francesa na grande cortesã que a tudo corrompe e da qual Nana seria a expressão, mais acabada.

Para referir-se à sociedade ou à família burguesa parisiense, ela se vale de outras imagens, como a precisão minuciosa de um *connaisseur* de arquitetura, como quando descreve a fachada do imóvel onde habitam praticamente todos os personagens de *Pot-Bouille*. Por detrás do exterior elegante e rebuscado, abrigam-se misérias humanas, deformações de caráter, vícios de uma educação equivocada, ambições inconfessáveis. A fachada da casa é bem o símbolo da burguesia parisiense, zelosa das aparências e preocupada com os detalhes de decoração do interior, que possam "fazer efeito".³³⁴

³³⁰ Zola, *La bête*, p.281-2.

³³¹ Zola, Émile. *L'oeuvre*. Paris: Gallimard, 1983.

³³² Miterrand, Henri. *Zola, la vérité en marche*. Paris: Gallimard, 1995. p.26-31.

³³³ Zola, *L'argent*, p.172.

³³⁴ Zola, *Pot-Bouille*, p.29-34.

Outra metáfora recorrente na obra do escritor é a de associação de Paris com os elementos da natureza. A cidade é nomeada como um mar, atravessada por uma maré crescente de especulação,³³⁵ como um oceano de casas com tetos ondulados, parecendo ondas,³³⁶ ou mesmo como um rio de ouro que, em vagas incessivas, inundava tudo,³³⁷ em *La curée*. Em *Le ventre de Paris*, o grande mercado é também um oceano, e a chegada cotidiana dos produtos para o alimento da população é uma maré ininterrupta,³³⁸ assim como o espetáculo das frutas e verduras expostas à venda é comparado ao um mar.³³⁹

Por vezes, a multidão é comparada a uma vaga enorme, seja ela de trabalhadores a caminho de Paris (*L'assommoir*), seja do mundo elegante no Bois de Boulogne (*La curée*), ou no fervilhante movimento da Bolsa (*L'argent*), ou ainda das hordas de mulheres que invadem o *magasin* em busca das ofertas anunciadas pela campanha publicitária (*Au bonheur des dames*).

Outra figura da natureza tomada como metáfora da cidade é a da *jungle*, da floresta, que, contudo, não é usada de forma clara por Zola, salvo no caso da estufa tropical, com suas plantas majestosas e seu clima abafado, que obriga os amores de Maxime e Renée, em *La curée*. A imagem descrita, contudo, lembra a enorme estufa do Jardin des Plantes, deslocada para a mansão burguesa vizinha ao Parc Monceau.

A recorrência metafórica a elementos de organização do espaço, como o labirinto, aparece no livro *L'oeuvre*, no qual o personagem Claude é alguém que atravessa uma cidade que se transforma numa fantasmagoria do espaço e do tempo. Se, por um lado, Paris é um labirinto de ruas que não levam a nenhuma parte, tal como anuncia Proust em sua obra, o personagem anda em busca de sensações passadas, buscando recompor experiências do vivido em lugares que se transformaram. Como diz Stefan Max, a cidade de Claude existe mais como um fenômeno de consciência do que como uma realidade exterior.³⁴⁰ Assim, Claude vai construindo a sua representação de Paris com cores, imagens, imagens da cidade que existe, mas que ele recompõe e traduz através da evocação e da experiência.

As aproximações de Paris com outras cidades do passado também comparecem, desde a conhecida imagem metafórica de Babilônia até outras metrópoles citadas.

Zola, *La curée*, p.69.

Ibidem, p.92.

Ibidem, p.130.

Zola, *Le ventre*, p.37.

Ibidem, p.43.

Max, op.cit., p.158.

Em *Au bonheur des dames*, o *grand magasin*, que assinala o triunfo do capital sobre as pequenas *boutiques*, é descrito com uma Babel de múltiplos andares,³⁴¹ assim como Les Halles, em *Le ventre de Paris*, é nomeado como Babilônia de metal.³⁴² Entretanto, não há uma condenação moral explícita associada à cidade-vício da qual a Babilônia seria a imagem metafórica mais recorrente, restando a representação do gigantismo e da imponência de ambos os espaços da Paris-metrópole. Já em *L'argent*, por ocasião da Exposição Universal de 1867, que Zola coloca no centro de sua obra, o cosmopolitismo atinge de tal forma a cidade — assim como as festas, os negócios, os amores fáceis — que o narrador compara as noites de Paris às de Sodoma, Babilônia e Nínive.³⁴³ E, nessa Paris onde “se fornicava em todos os quartos”, a cidade-vício assume o primeiro plano. Ao mesmo tempo em que há uma exaltação do formigamento humano, da vibração da vida e da agilidade dos negócios, a punição não tarda, com as bancarrotas causadas pelos maus negócios. O quadro final assume proporções cromáticas que se desenvolvem passo a passo com o clima de tragédia:

Mme. Caroline levantou os olhos. Ela tinha chegado na praça, e ela viu, diante dela, a Bolsa. O crepúsculo tombava, o céu de inverno, carregado de bruma, colocava por trás do monumento como que uma fumaça de incêndio, uma bruma de um vermelho sombrio, que se poderia acreditar feito das chamas e da poeira de uma cidade tomada de assalto. E a Bolsa, cinza e morna, se destacava na melancolia da catástrofe que, depois de um mês, a deixara deserta, aberta aos quatro ventos do céu [...].³⁴⁴

As associações realizadas na narrativa de Zola entre os estados da alma, dos personagens com a cor, o clima e a paisagem da cidade são, elas também, metáforas preñhes de significação. Assim, o dourado ora assume o conteúdo do contraste — a Rue de la Goutte d'Or, miserável, mas que, ironicamente, traz ouro no nome —, ora marca a simbiose dos dois mundos que se interpenetram, como a alusão a Nana, para quem é lida a crônica do jornal, que fala numa *mouche d'or*. Da mesma forma, em *L'assommoir*, as águas que escorrem das ruas sujas e fétidas são escuras, assim como escuros são os ambientes de trabalho e habitação dos pobres, com suas paredes enegrecidas.

³⁴¹ Zola, *Au bonheur*, p.222.

³⁴² Zola, *Le ventre*, p.256.

³⁴³ Zola, *L'argent*, p.345.

³⁴⁴ *Ibidem*, p.491.

Mas talvez o melhor exemplo desse recurso esteja na obra *Une page d'amour*, na qual Zola pretendeu “escrever um romance no qual Paris, com o seu oceano de tetos, seria um personagem”.³⁴⁵ Paralelamente ao romance das duas personagens principais, os panoramas de Paris percorrem o livro: dessa vez, é dos altos de Passy que Hélène percebe Paris com o olhar, assim como a cidade era vista por Saccard, do alto de Montmartre, em *La curée*, e do teto de Les Halles, em *Le ventre de Paris*. Refere ainda Stefan Max que, ao traçar estes panoramas da cidade, que se sucedem ao fim de cada capítulo, os diferentes lugares de Paris são impregnados da cor das pinturas japonesas, tão admiradas por Zola e seus amigos Goncourt, Manet...³⁴⁶

O livro se inicia, em sua primeira parte, com uma vista de Paris do alto do Trocadero, ainda nas brumas matinais a ressonar,³⁴⁷ para depois, inteiramente desperto, se cobrir do amarelo do sol, na radiosa manhã,³⁴⁸ e, aos poucos, ir ganhando outras cores: laranja, azul, vermelho, com manchas cinza e negra. A cidade que Hélène abraça com o olhar está alegre como ela. Paris é comparada a um oceano, o Sena a uma fita verde, as pontes a rendas brancas.³⁴⁹

Já na segunda parte do livro, acentua-se a intensidade da cor e da luz. Paris parece *flambé*, assim como Hélène, devorada pela paixão. A cidade se torna púrpura e dourada; ela arde, queima, seus monumentos são fogueiras, tudo parece emitir chamas e converter Paris num imenso braseiro.³⁵⁰ O próprio rio se converte numa enorme pele de animal selvagem, que atravessa a cidade de ponta a ponta, e, ao crepúsculo, as sombras se distorcem, as cores se decompõem em visões fantasmagóricas. Na terceira parte, as angústias da heroína fazem com que predominem as cores sombrias, e, dessa vez, o crepúsculo inspira melancolia, a noite cai e as águas do Sena se tornam negras em meio a uma Paris com suas luzes noturnas.³⁵¹ Na quarta parte, a natureza em revolta, o estrondo da borrasca, quase dilúvio, marca o ápice do drama da personagem. Nessa passagem, há um recurso de profunda animização. Zola faz com que a cidade se comporte como um ser humano: empalidece, desmaia, treme, respira.³⁵² E, no quinto e último capítulo, apaziguada a paixão, recondu-

³⁴⁵ Apud: Mitterrand, Henri. Préface. In: Zola, Émile. *Une page d'amour*. Paris: Gallimard, 1989. p.7.

³⁴⁶ Max, op.cit., p.122.

³⁴⁷ Zola, *Une page*, p.31.

³⁴⁸ *Ibidem*, p.88.

³⁴⁹ Max, op.cit., p.129.

³⁵⁰ Zola, *Une page*, p.155-6.

³⁵¹ *Ibidem*, p.224-32.

³⁵² Max, op.cit., p.138-40.

zida a heroína a uma vida sem sobressaltos, a cidade se reveste de tons pálidos, serenos, e Paris parece uma paisagem em branco e negro.³⁵³

Ao retratar a saga de uma família no Segundo Império, Zola foi o que se pode dizer, um *piéton* incansável de Paris. *Voyeur* da cidade por excelência, ele a percorria, anotando detalhes, traçando esboços, tomando notas, que depois seriam enriquecidas com tomada de cena da sua máquina fotográfica. Nele podemos encontrar, de forma cabal, aquele exercício do olhar, que postula Richard Sennett para os leitores do urbano, fazendo de Paris um espaço "legível e visível".³⁵⁴

Escrita em 1892, a obra *La Débâcle* descreve, na *fin-de-siècle*, uma visão apocalíptica da Paris incendiada em 1871:

[...] agora não eram somente os bairros do oeste e do sul que queimavam, as casas da rue Royale, aquelas do cruzamento da Croix Rouge e da Rua Notre Dame des Champs. Tudo a leste da cidade parecia em chamas, o imenso braseiro do Hotel de Ville fechava o horizonte com uma fogueira gigante [...].³⁵⁵

Lidando com duas temporalidades, Zola recupera os incidentes de 1871, na seqüência da derrota frente a Alemanha e da comuna para resgatar o *gran final* de século, com a cidade ameaçada pelos atentados anarquistas.

Ambivalente na sua posição frente à cidade que tanto amou como criticou, Zola foi capaz de atingir também aquela dimensão que concebe a cidade "para além do bem e do mal", o que entendemos que veio a fazer na sua obra *Paris*, escrita no fim da vida, no seu novo ciclo *Le trois villes*, trilogia que comportava outros livros sobre *Londres* e *Roma*.

Escrita em 1898, a obra se situa também na *fin-de-siècle*, numa França abalada pelo caso Dreyfuss, na qual Zola teria uma participação ativa, num país sacudido pelos já citados atentados terroristas e agitado pela corrupção dos negócios. Refletindo sobre a crise social que atravessava o mundo, o romance reflete, por um lado, as contradições da época, mas, ao mesmo tempo, retrata "a humanidade triunfante do amanhã":

Através das descrições da Cidade-Luz, ele afirma a sua fé no progresso. Em "Paris", Zola escreveu o momento histórico de uma cidade, o que o obriga a tratar de temas tão diferentes quanto a política, a religião, a economia, a sociologia. [...] Remarquemos, sobretudo, que as descrições devem todas concorrer para levar à conversão do personagem principal — Pierre Froment — à fé onisciente na ciência

tateante mas indestrutível. É esta ciência que o fará esquecer Roma para aceitar Paris como verdadeira capital do mundo. [...] A cidade se torna uma apologia da ciência e as descrições que comandam o livro formam uma longa meditação poética sobre o sentido da história e da vida em geral [...].³⁵⁶

Encontramos, pois, em Zola, a permanência daqueles traços já apontados desde do final do século XVIII e que se constituiriam no *corpus* da visão literária sobre a cidade: a constatação da metrópole, "cidade aberta"; a identificação dos contrastes; o recurso à linguagem metafórica e alegórica; a compreensão do escritor como *voyeur*, *piéton* e leitor privilegiado do urbano. Encontramos ainda, em Zola, a recorrência à questão social urbana, exemplificada pelas condições de vida e pelas práticas usuais dos dois ramos da família Rougon-Macquart, assim como pelos diferentes espaços da cidade que expressam a desigualdade social, como já foi visto. Da mesma forma, ao descrever os interiores burgueses e populares, com riqueza de detalhes e expressão cromática denunciadora das diferenças, Zola nos introduz no âmbito das diferenças entre pobres e ricos: a casa de Gervaise (*L'assommoir*) é acanhada e triste, tanto quanto é refinada a de Renée (*La curée*), ou são abusivos a decoração e o luxo *cocotte* da de Nana (*Nana*), ou, ainda, como a casa da Rue Choiseul, de *Pot-Bouille*, expressando a intenção de parecer fina.

Os contrastes de espaços e socialidades que expõem a nu a questão social não se fazem acompanhar de descrições de revoltas populares. Exceção feita às considerações e articulações de Florent, em *Le ventre de Paris*, sobre as possibilidades insurrecionais em Paris,³⁵⁷ ou aos atentados anarquistas envolvidos numa Paris pululante de intrigas e perpassada pela tragédia social,³⁵⁸ as *émeutes* não ocupam lugar central na obra de Zola.

Já a imagem da multidão é usada com freqüência. Em *La curée*, há mesmo a descrição de um formigamento humano nas ruas de uma noite quente de verão: um vaivém contínuo, homens e mulheres a retardar a hora de recolher-se, prolongando o passeio, de um *boulevard* a outro, ou permanecendo nos restaurantes e cafés, a tomar cerveja e a conversar:

E o desfile repassava sem fim, com uma regularidade fatigante, mundo estranhamente misturado e sempre o mesmo, no meio de cores vivas, de buracos de sombras [...]. O barulho ensurdecidor que subia tinha um clamor, um ressonar prolongado, monótono, como uma nota de órgão acompanhando a eterna procissão de pequenas bonecas mecânicas.³⁵⁹

³⁵³ Zola, *Une page*, p.368-70.

³⁵⁴ Leduc-Adine, op.cit., p.47.

³⁵⁵ Zola, Émile. *La débâcle*. Paris: Gallimard/Pleiade, 1996. p.902.

³⁵⁶ Max, op.cit., p.213-5.

³⁵⁷ Zola, *Le ventre*, p.342 e 347.

³⁵⁸ Mitterrand, *Zola*, p.107.

³⁵⁹ Zola, *La curée*, p.164-5.

Só uma grande cidade poderia propiciar o espetáculo noturno da multidão, ou ainda contar com uma população cosmopolita afluindo em vagas à Exposição Universal de 1867, tal como assinala *L'argent*, descrevendo o bulício da cidade em festa.³⁶⁰ A multidão ainda se faz sentir no centro dos negócios da Paris financeira nas horas de expediente, todos ocorrendo, homens e carros, para a praça central, entre a Rue Montmartre e a Rue Richelieu. A descrição se vale, mais uma vez, da imagem dos pedestres, que se assemelham a ondas sucessivas, assim como os fiacres e os *victorias*, dando a impressão de um formigamento incessante. O barulho dos pregões é comparado ao da maré, e a agitação da Bolsa dá aos passantes anônimos uma sensação de

desejo e medo daquilo que lá se fazia, este mistério das operações financeiras onde poucos cérebros franceses penetram, estas ruínas, estas fortunas bruscas.³⁶¹

Retornam, também, as imagens contrastantes, que fazem dessa Bolsa, animizada, na qual bate um coração enorme,³⁶² a própria metáfora da modernidade cidadina, causando, ao mesmo tempo, atração e repúdio.

A multidão reaparece em outros espaços — também emblemáticos — da metrópole, como o grande *magasin Au bonheur des dames*. Nele, a multidão é feminina,³⁶³ que assalta a loja ante a irresistível atração das ofertas, num atropelo e esmagamento. As filas se formam, na rua se torna impraticável a passagem, como nos tempos de revolta... Retorna a imagem do rio, que, com sua corrente de extrema força, aspirava os clientes dos quatro cantos do país para esse templo de consumo.³⁶⁴ Zola é extremamente atento para esse fenômeno do século XIX, as grandes lojas de departamentos inauguradas em Paris e que, sem dúvida, foram inspiradoras da obra: *Le Bon Marché*, *Le Louvre*, *La Samaritaine*, *Le Printemps*...

Da mesma forma, a multidão reaparece em outros espaços representativos das transformações urbanas do século: *Les Halles*, de *Le ventre de Paris*, e a *Gare Saint Lazare*, de *La bête humaine*. Já em *L'assommoir*, embora a imagem recorrente do rio ou do mar retorne associada à multidão dos operários no caminho do trabalho, os homens são comparados a um rebanho de animais, que Gervaise olha com tristeza, tendo, de um lado, o panorama do matadouro de animais e, de outro, o hospital³⁶⁵. Em romance dedicado ao lado miserável da

sociedade, não é por acaso que Zola enquadra a melancólica visão das multidões dos pobres, animalizados, entre esses dois marcos com tão forte carga simbólica, balizados pela morte, pelo sofrimento e pela doença.

Na globalidade da sua obra, Zola descreve e torna teatro de sua trama tanto os espaços públicos quanto os privados da cidade. A definição e separação de tais espaços é obra da sociedade burguesa, que, a partir do século XVIII, estabelece um equilíbrio entre as duas esferas. O domínio do público, contudo, embora se defina por regulamentações e fixação de normas de conduta burguesas, implica o confronto ou convivência direta com os deserdados do sistema. Assim, é na rua, espaço público por excelência, que os contatos e proximidades se fazem. O *boulevard* tanto recebe a fina flor da sociedade parisiense quanto abriga o triste *trottoir* de Gervaise, na sua incursão pela prostituição. Sem dúvida, a ocupação dos espaços obedece à desigualdade social que se verifica na urbe, mas, assim mesmo, é ainda no “teatro da rua” que se dá o inevitável encontro. Já os interiores, burgueses e populares, obedecem ao padrão do mundo fechado e marcado socialmente, como Zola os retrata em passagens já citadas.

E, finalmente, não há como fugir a uma questão que engloba toda a obra: com seus vícios e torpezas, seduções e encantamentos, o *ethos* urbano tem um valor em si, que se impõe e ultrapassa a dimensão polarizada da cidade-vício e da cidade-virtude. “Além do bem e do mal”, o *ethos* urbano confere uma identidade à cidade, que se apresenta aos que nela chegam como mistério e maravilhamento. Assim, Paris, albergue do mundo, recebe gente de todos os cantos da terra e da França. A obra de Zola ressalta, de modo especial, a chegada desses “estrangeiros do país”: Florent, que retorna a Paris vindo da prisão em Caenne;³⁶⁶ Denise, com seu irmãozinho, recentemente chegada da Normandia;³⁶⁷ Mouret, egresso da Provence.³⁶⁸ A todos os recém-chegados, Paris é um mistério, o qual, a duras penas, terão de decifrar para aprender os códigos e viver na grande cidade.

Ao conferir uma identidade urbana precisa de Paris — capital do mundo, cidade-luz, metrópole, etc. —, o escritor, tal como os pintores impressionistas seus amigos, reinventa o campo. Na recuperação idílica do interior rural, a representação pouco tem a ver com o real concreto que canalizava a população para a capital francesa. No plano do imaginário, a inovação do campo dá-se por contraste à afirmação do lado pecador e cínico do urbano. Paris corrompe ou,

³⁶⁰ Zola, *L'argent*, p. 312.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 24-5.

³⁶² *Ibidem*, p. 25.

³⁶³ Zola, *Au bonheur*, p. 10.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 214-5.

³⁶⁵ Zola, *L'assommoir*, p. 124.

³⁶⁶ Zola, *Le ventre*, p. 15.

³⁶⁷ Zola, *Au bonheur*, p. 11.

³⁶⁸ Zola, *Pot-Bouille*, p. 29.

pelo menos, dá margem à expansão daqueles que, saídos da placidez provincial, vêm dispostos a conquistar a capital a qualquer custo. Da mesma forma, quando quer destacar uma impressão favorável, benfazeja e pura de Paris, Zola compara a cidade a um campo de trigo, quando vista de longe...³⁶⁹

Com menor recorrência que Zola, Guy de Maupassant insere Paris em suas obras. No conto *Mademoiselle Perle*, aparecido no suplemento literário do *Figaro* de 16 de janeiro de 1886, Maupassant contrasta o tranqüilo *quartier* do Observatoire, na margem esquerda do Sena, com a Paris remodelada por Haussmann, moderna e agitada, da margem direita. A travessia da ponte, realizada pela família Chantal para realizar o aprovisionamento da casa, rumo ao mercado, não é simplesmente um marco espacial a definir a separação do Rive Gauche ao Rive Droite, mas uma passagem simbólica para a “verdadeira” Paris:

Para os Chantal, toda a parte de Paris situada do outro lado do Sena constitui os bairros novos, bairros habitados por uma população singular, barulhenta, pouco honrada, que passa os dias em desperdícios, as noites em festa e que joga o dinheiro pelas janelas.³⁷⁰

Na cidade dos contrastes, eles eram incapazes de conhecer a Paris da representação paradigmática, da qual sabiam a existência e tinham, *a priori*, juízo formado, levando a vida num outro canto da cidade que lembrava o contexto urbano do interior... Logo, é mais uma vez o contraste da cidade-aldeia, identificada com o campo, ou a não-cidade, que comparece face à cidade-verdadeira, cosmopolita e barulhenta, já aludida por Zola.

Da mesma forma, tal como Zola, Maupassant alude a uma cidade animizada, que respira e é ouvida pelo solitário indivíduo do conto *Promenade*, capaz de viver absolutamente isolado no meio da cosmopolita Paris:

Ele ouviu em torno dele, sobre ele, por tudo, um rumor confuso, imenso, contínuo, feito de barulhos inumeráveis e diferentes, um rumor surdo, próximo, longínquo, uma vaga e enorme palpitação de vida: o hálito de Paris, respirando como um ser colossal.³⁷¹

Maupassant, leitor da cidade, recupera, ainda, a imagem do *flâneur*, num conto que se aproxima ao *Aurelia*, de Gérard de Nerval, se considerado na sua

³⁶⁹ Zola, *L'oeuvre*.

³⁷⁰ Maupassant, Guy de. *Mademoiselle Perle*. In: Maupassant, Guy. *Contes. I. Scènes de la vie parisienne*. Paris: Bordas, 1985. p.36.

³⁷¹ Maupassant, Guy de. *Promenade*. In: Maupassant, op.cit., p.90.

dimensão do delírio. Em *La nuit. Cauchemar*, um indivíduo vagueia à noite por uma Paris fantasmagórica, porque sem vida e desabitada. Todos os bairros, lugares, monumentos e *boulevards* são percorridos, tal como as margens do rio. Todos os lugares são reconhecíveis, mas se trata de uma cidade de onde a vida e o ruído fugiram.³⁷²

Tal tipo de representação, que tanto exprime um processo de alienação do cidadão confrontado com uma evolução da cidade moderna, quanto exige a reflexão despertada desde a Renascença sobre a mortalidade das civilizações,³⁷³ encontra sua expressão, no século XIX, em visões pictóricas ou literárias de uma cidade fantástica, situada no futuro ou num tempo incerto. É o caso dos desenhos de Gustave Doré sobre Londres, de certas reflexões de Théophile Gautier ou Gérard de Nerval sobre Paris.

Entre oxímoros e metáforas, a Paris moderna se impunha como cidade modelo. Já em 1851, Théophile Gautier escrevera que a cidade se ocupava infinitamente de si própria: ela se considerava como o centro, o olho e o umbigo do universo, admitindo apenas que existia “alguma coisa” fora e além dela...³⁷⁴

A visão entusiasta, ao mesmo tempo irônica e bem-humorada de Gautier, cederia lugar, na *fin-de-siècle*, a uma postura bastante diversa. O decadentismo ariaria olhar a cidade-capital-do-mundo com uma nova sensibilidade.³⁷⁵

Como traço da decadência *fin-de-siècle*, há a recorrente idéia de que a civilização declina, a sociedade se extingue enquanto valores e hábitos. A sensação do *déjà vu*, da saturação, do excesso, se faz acompanhar do retorno implacável da postura que assume a cidade como vício.

À diferença dos escritores precedentes — para os quais a cidade era o próprio *leitmotiv* da narrativa e da inspiração literária ou poética — a cidade aparece numa outra instância. Ou ela se faz presente mediante o delírio, o sonho e a alucinação, ou ela é o local maldito, que concentra o vício, a barbárie, a sujeira e a podridão de uma sociedade que afunda no lamaçal que produziu. Nesse sentido, o escritor decadentista ora busca refúgio interior — no domí-

³⁷² Maupassant, Guy de. *La nuit. Cauchemar*. In: Maupassant, op.cit., p.154.

³⁷³ Junod, Philippe. *Babylone-sur-Tamise: Londres vu par Gustave Doré*. In: Pontalis, J.B. (org.). *La ville inquiète*. Paris: Gallimard, 1986. p.60-77.

³⁷⁴ Gautier, Théophile. *Paris futur*. In: Gautier, op.cit., p.184.

³⁷⁵ Consultar, a propósito do decadentismo: Huysmans, Joris Karl. *Préface*. In: Colin, René Pierre. *Les habitués de café*. Paris: Séquences, 1992. Jouve, Séverine. *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Paris: Herman, 1996. Magazine Littéraire. *Les énérvés de la Belle Époque*. Paris, mai 1991. Magazine Littéraire. *La France fin de siècle*. Paris, février 1986. Palacio, Jean de. *Figures et formes de la décadence*. Paris: Séguier, 1994.

nio do privado, na tebaida, na casa de campo, na *garçonnière* — ou no exterior fazendo da *banlieue* ou dos quarteirões calmos, espécie de espaço não-urbano o centro de uma narrativa menos sufocante e opressora.

É na transfiguração do espaço vivido em espaço sonhado e, nessa medida, espaço fictício,³⁷⁶ que decorrem as ações da literatura da decadência. Não é na Paris das ruas agitadas, do bulício da multidão, dos salões burgueses, de multidão ou da questão social expressa pela revolta popular que comparece na narrativa. Há uma postura deliberada de fuga e mesmo de hostilidade face o “inferno urbano” da metrópole.

A narrativa decadentista privilegia com frequência o domínio do privado em detrimento do público, como no caso das obras máximas que caracterizam a tendência *fin-de-siècle*: referimo-nos a *A rebours* e *En rade*, de Joris Karl Huysmans, e a *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain. Se Jean Lorrain, em 1900, abandona a “cidade envenenada” para escrever em Nice o seu grande romance, Huysmans coloca os protagonistas de suas duas obras a buscar refúgio no interior, longe da vulgaridade da capital. Ou seja, à capital vício se opõe a estratégia da fuga e o refúgio em outros espaços.

O personagem Des Esseintes, de *A rebours*, é alguém que concentra e potencializa em si o *spleen* baudelairiano e se refugia em uma tebaida no interior, para escapar à burrice, ao mau gosto e à realidade da capital cosmopolita. Lá, cria um ambiente artificial, que inverte a ordem burguesa estabelecida. Des Esseintes é um esteta, é um neurótico e um viciado, que reorganiza seu espaço interior segundo uma busca de prazer incessante (e inatingível na sua plenitude) e de concretização de um gosto refinado e excêntrico. Projeta em seu refúgio um mundo imaginário contrastante com a cotidianidade da vida, resultado das suas preferências. É sua opção e sua escolha viver nesse ambiente irreal, dominado pela estética.³⁷⁷ Assim é Des Esseintes, de sua casa, retirada em Fontenay, retornava a Paris pelos pensamentos e, imaginariamente, retraçava um caminho já trilhado no Quartier Latin: do Museu de Cluny descia pela Rue du Sommerard até o Boulevard Saint Michel, caminhando por este até a Rue Monsieur le Prince e a Rue de Vaugirard...³⁷⁸ Trata-se, no caso, da recriação do espaço urbano pela imaginação, sem que o autor do processo mental se desloque do seu próprio espaço. Des Esseintes personifica uma recusa a um mundo que se acaba pela construção de um outro mundo interior e privado, que inverte os sentidos e significados do real.

³⁷⁶ Jouve, op.cit., p.54.

³⁷⁷ Huysmans, Joris Karl. *As avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.204.

Quando, em outros textos, Huysmans situa o enredo da obra na esfera do público, é para demonstrar o quanto esses espaços são detestáveis, incômodos e agressivos em sua cotidianidade. Ao enfocar os cafés, o *buffet* das estações ferroviárias ou o *sleeping car* dos trens³⁷⁹ — esferas intermediárias entre o público e o privado na sociedade burguesa —, Huysmans descreve os ambientes e os seus frequentadores através de um quadro opressivo. Excentricidades e manias se mesclam ao sentimento de solidão, de incomunicabilidade. Os locais são sujos, as pessoas se roçam, o ar é enfumaçado e, no caso dos cafés, o absinto impera, além do alto consumo de outras bebidas alcoólicas. As pessoas são tragicômicas, fedem e os ambientes são abafados, sufocantes.

O quadro se acentua quando a narrativa se desenvolve num ambiente definitivamente boêmio, como o Folies Bergère:

Um grande alarido se ergue da multidão que se amontoa. Um vapor quente envolve a sala, misturado a exalações de toda espécie, saturada de uma poeira azeda de tapete e de assentos que se espanam. O odor do cigarro e da mulher se acentua; os gazes queimam mais pesados, repercutidos por espelhos que os reenviam de um ponto do teatro a outro [...].³⁸⁰

Quando se trata da Paris das ruas, do espaço realmente público, é a *banlieue*, os bairros tranquilos com suas praças calmas e recantos sossegados que o escritor vai preferir; fugindo da metrópole haussmaniana, com seus *boulevards* e a sua monumentalidade, as ruas retas e monótonas...³⁸¹

É interessante que, mesmo na cidade, o escritor emprende a fuga, no tempo ou no espaço: ora celebra, à la Balzac, os tipos de Paris, com ofícios que resistem à modernização da metrópole, ora vai em busca do arrabalde, falando da beleza melancólica dos lugares esquecidos ou escondidos da periferia da cidade. O quarteirão insalubre da Briève, a despejar suas águas no Sena, na margem esquerda da cidade, apesar de exalar um mau cheiro, é saudado pela sua beleza melancólica...³⁸² enquanto que o distante bairro de Ménilmontant é considerado como uma espécie de terra prometida, uma “Canaã de doçuras tristes”...³⁸³ O charme do arrabalde é ainda celebrado pelo escritor, que se compraz em admirar a paisagem do alto das muralhas, ao norte de Paris, de onde quase não se ouve o barulho de Paris!³⁸⁴

³⁷⁹ Huysmans, Joris Karl. *Les habitués de café*. Paris: Séquences, 1992.

³⁸⁰ Huysmans, Joris Karl. *Croquis parisiens*. Paris: Slatkine, 1996. p.53-4.

³⁸¹ Delvaile, Bernard. Préface. In: Huysmans, *Croquis*, p.14.

³⁸² Huysmans, *Croquis*, p.123.

³⁸³ Huysmans, *Croquis*, p.131.

³⁸⁴ Huysmans, *Croquis*, p.135-7.

Se o mundo interior é, de um lado, refúgio que recria tempo e espaço segundo uma estratégia de escolha e recusa, o subúrbio é a opção para o controle de uma Paris que já se foi.

Essa síndrome do final do século foi expressa também nos textos de Jean Lorrain. Seu personagem M. de Phocas, na obra do mesmo nome,³⁸⁵ é um teta decadente, viciado e neurótico. Tal como o Des Esseintes de Huysmans, M. de Phocas contesta a crença mítica do progresso e da evocação. A civilização está acabando, a modernidade urbana é contestada e a sociedade apodrece em Paris ou em Londres, com sua atmosfera deletéria e nefasta.

Assim, M. de Phocas delira, alucina-se entre personagens satânicas, mulheres vampírescas, perversões, ópio, absinto, neuroses múltiplas, manifestações de uma cidade-metrópole agonizante. Experimenta um verdadeiro horror da rua e da multidão, afirmando preferir o olhar das estátuas ao olhar das pessoas.³⁸⁶ Afirma M. de Phocas que os olhos não olham mais, porque o homem moderno perdeu a crença.³⁸⁷ Logo, não há mais salvação nem expectativa, só as idéias da luxúria, da morte e do vício, capazes de mobilizar as pessoas. É esse "horrível instinto da multidão" diante do espetáculo do século que acaba engolido pelos seus vícios que provavelmente fez o autor comparar a estética do século XX ao charme do hospital e do cemitério³⁸⁸ ou a uma beleza de cadafalso.³⁸⁹

Paris, em suma, é uma espécie de pesadelo, onde o aspecto de seus prédios e ruas é a tradução externa e material de seus vícios. M. de Phocas fala da feiúra das ruas parisienses, tão feias quanto as caras de seu povo, verdadeiro focinhos retorcidos.³⁹⁰ Esta "unânime feiúra das cidades modernas",³⁹¹ corroídas pelo vício, pelo álcool, pela miséria, pelos escândalos, pelo ópio, pelo absinto, pelas taras, pela putrefação geral que acompanha a civilização agonizante, faz com que o personagem prefira o delírio à realidade.

Os espaços por onde anda — mal iluminadas ruas dos Halles, ruas quentes e malcheirosas dos cantos escuros da cidade — contêm a atração irresistível da decadência, misturada a uma repulsa: a cidade se oferece como um espetáculo, onde tudo é máscara e encenação. Na alucinação que indetermina a fronteira entre o pesadelo e a vigília, M. de Phocas sonha com uma Paris

³⁸⁵ Lorrain, Jean de. *Monsieur de Phocas*. Paris: La Table Ronde, 1992.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 23.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 39.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 28.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 37.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 56.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 142.

erta, onde cadáveres comparecem nas soleiras das portas ostentando máscaras³⁹² ou sobrevoa, à noite, uma cidade fantástica e adormecida.³⁹³ É ainda neste estado alucinatório que ele percorre, em pesadelo, a Paris noturna da *banlieue*, num percurso que lembra os espaços aludidos melancolicamente nos contos de Huysmans: *Montrouge, Malakoff, Bièvre, Gennevilliers*.³⁹⁴

As metáforas se sucedem para expressar a decadência das grandes cidades: Londres é o Minotauro devorador, a viciosa Paris é Salomé ou Astarté, personificação da luxúria que consagra o mito da *femme fatale*, caro à *fin-de-siècle*.

De Baudelaire a Zola, passando por Maupassant, para chegar a Huysmans e Lorrain, construiu-se um olhar literário sobre a cidade que, ao longo de um século, se constituiu no paradigma da modernidade urbana. Posturas estéticas, escolhas literárias e contextos históricos diferentes assinalam distintos enfoques.

Nesse conjunto de textos literários, que inserem Paris como elemento central da narrativa, buscamos resgatar tanto os traços recorrentes quanto os que individualizam — numa espécie de jogo entre a diversidade e a unidade — para tentar compor o que chamamos a visão literária da cidade moderna.

Como diz Marie-Claire Bancquort, o que cabe resgatar nesta Paris-capital-do-mundo vista pelos escritores é que

[...] ela se torna um personagem, uma cidade-texto, que liga a seu espaço e a sua história toda uma rede de referências poéticas, míticas, pessoais. É uma cidade do desejo, que possui um imaginário intenso.³⁹⁵

Entretanto, se a autora diz que ela se torna uma realidade diferente da cidade vista pelos urbanistas e pelos historiadores, nossa proposta é justamente a de cruzar olhares e, do ponto de vista da história, colocar as perguntas.

Entendemos que, desde o final do século XVIII ao final do século XIX, construiu-se e encontrou expressão literária o "mito de Paris", como paradigma do moderno urbano. Essa "cidade imaginária" teve ampla difusão e buscamos analisar o processo de recepção/ressemantização dessas imagens e discursos no Brasil, nas primeiras décadas do século XX.

³⁹² *Ibidem*, p. 53.

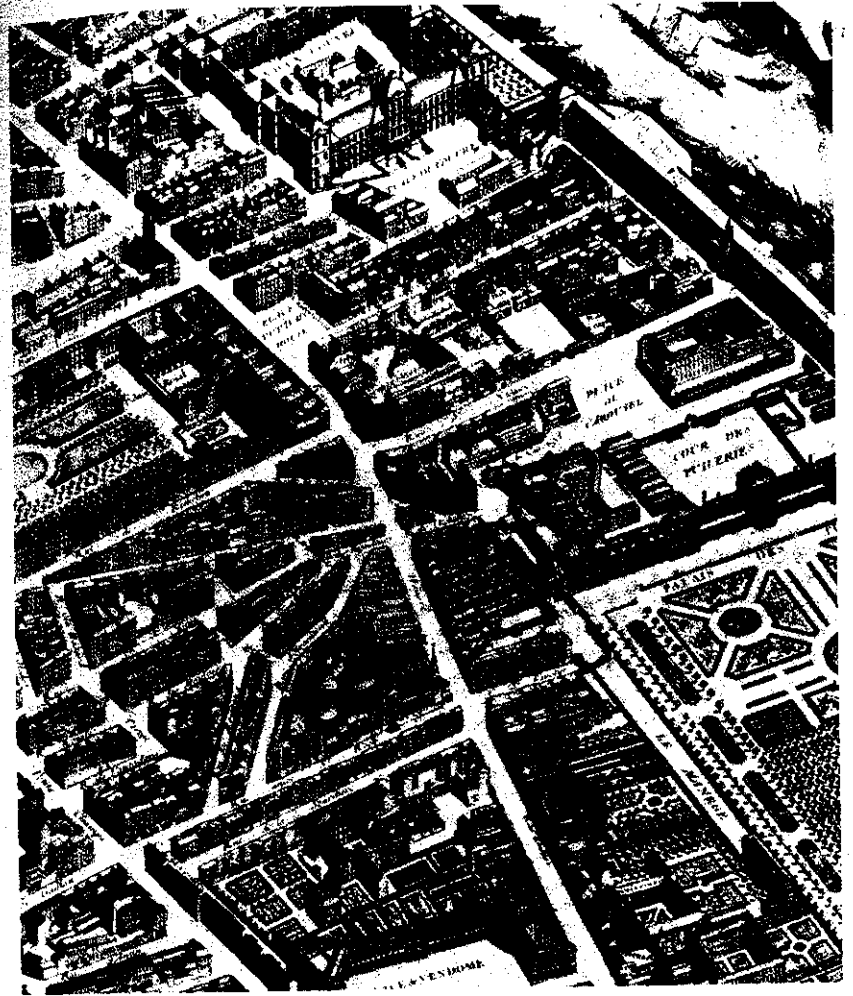
³⁹³ *Ibidem*, p. 122.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 139.

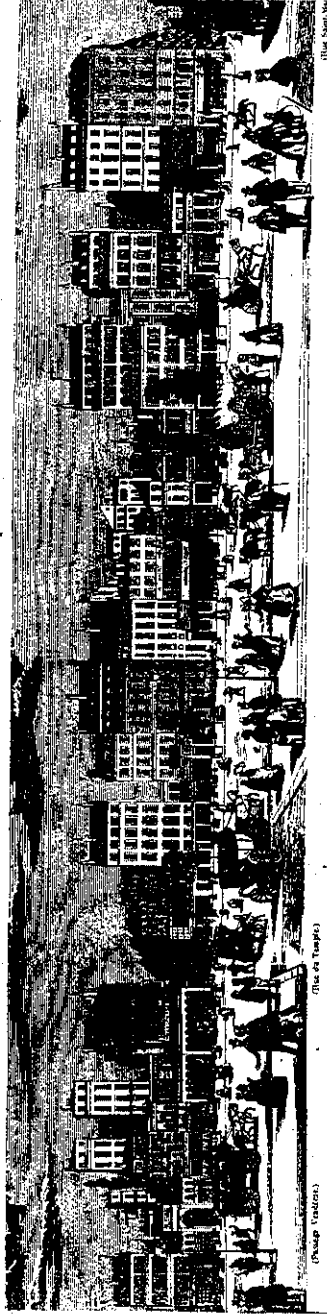
³⁹⁵ Bancquort, Marie-Claire. *Paris; Belle Époque par ses écrivains*. Paris: Adam Biro, 1997. p. 15.



Restif de la Bretonne. Gravura da primeira edição de "Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne", 1794



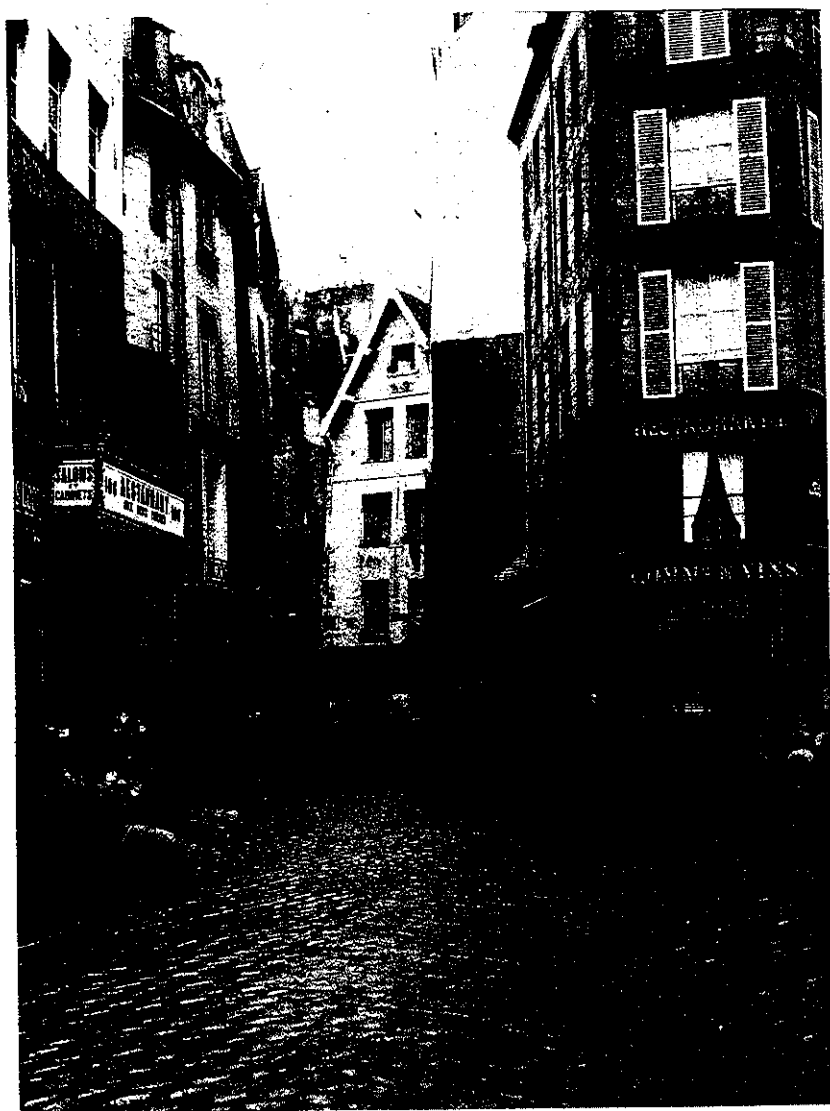
*Paris, o Louvre, as Tulherias e o Palais Royal.
Plano de Turgot, 1739*



A Paris de Balzac: desenhos que figuram na primeira edição de *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*, de Honoré de Balzac, em 1845



Rue des Marmousets, desaparecida hoje.
Fotografia da velha Paris por Charles Marville, 1865



Rue Pirouette, da velha Paris, hoje desaparecida.
Foto de Charles Marville, 1865



Rue de la Colombe. Foto de Charles Marville, 1865



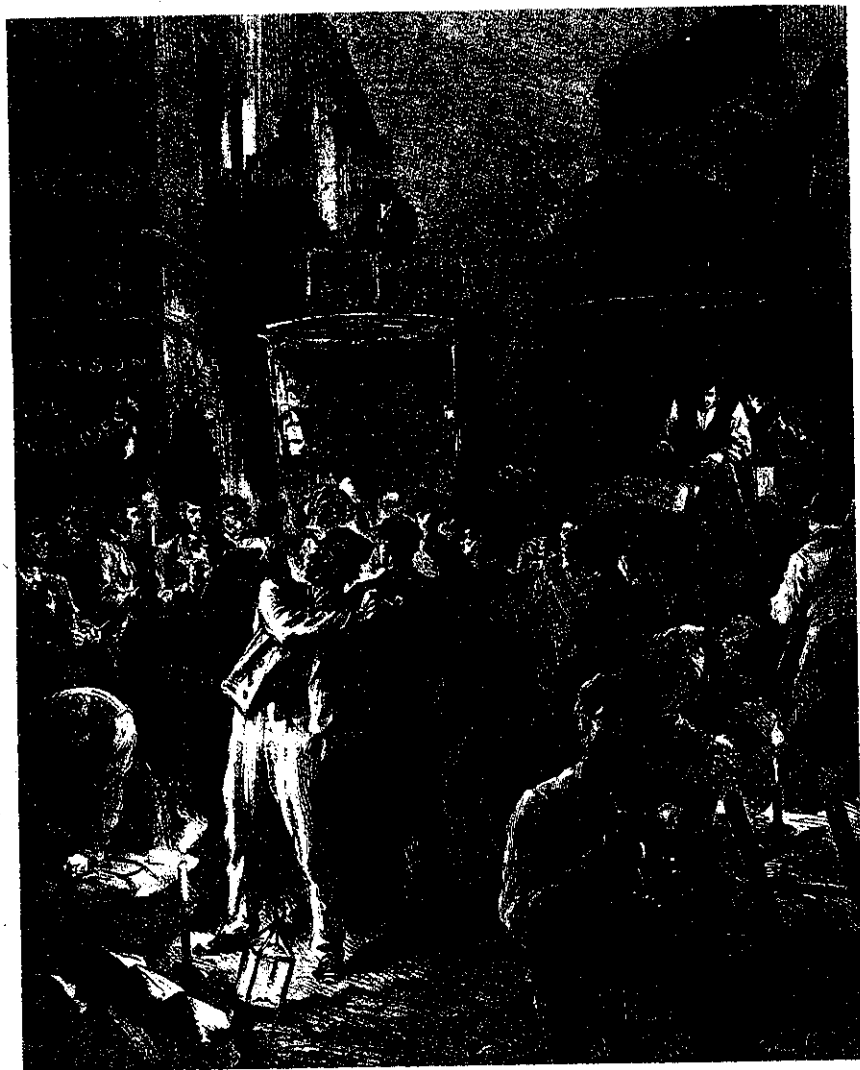
"Oh, quanto à vista, o senhor não encontrará melhor do que esta daqui!" Caricatura de Daumier, *Locataires et propriétaires*. (1847-1856)



Vista tomada de um quarteirão em demolição. Caricatura de Daumier, *Locataires et propriétaires*



Croqui tomado na av. Champs Elysées. Caricatura alusiva à falta de moradia. Daumier, *Locataires et propriétaires*



Mudanças por ocasião da abertura da Av. de l'Opéra.
Gravura de Scott e Lix, 1876



Demolições para a abertura da Av. de l'Opéra.
Gravura de Ferat



"Sim, meu caro, eu durmo sobre uma cadeira; porque fizeram de tal forma recuar minha casa que o meu quarto se tornou muito pequeno para poder nele pôr uma cama."
Caricatura de Chagot



"O proprietário: - Considere, senhor, que minha casa se encontrando hoje na Rua de Rivoli, eu sou obrigado a aumentar seu aluguel em três mil francos." Caricatura de Chagot



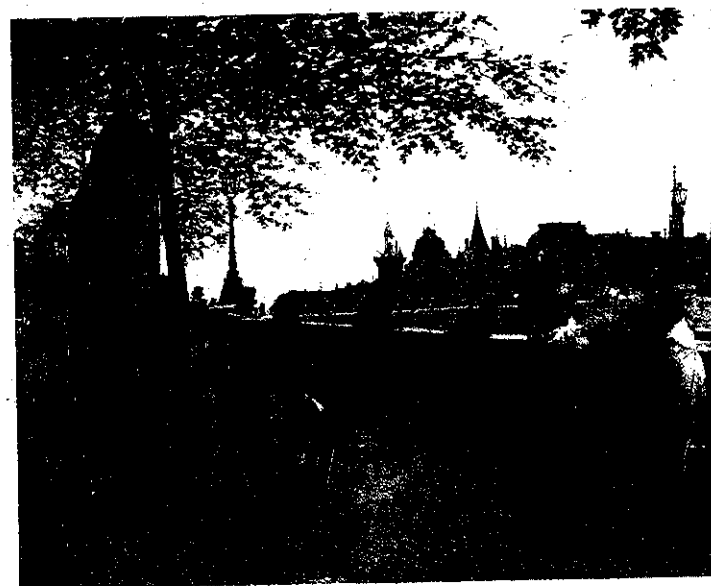
Os bulevares. Pintura de Jean Béraud (1849-1936)



Paris, o Café de la Paix. Pintura de Jean Béraud



Em frente ao Teatro de Vaudeville, Paris. Pintura de Jean Béraud



Nas margens do Sena. Pintura de Jean Béraud



A ponte da Europa. Pintura de Gustave Caillebotte, 1876

RIO DE JANEIRO

*Uma Cidade no Espelho
(1890-1910)*

Capítulo 3

O EFEITO DO ESPELHO: DA CIDADE MARAVILHOSA AO PAÍS DAS MARAVILHAS

Em princípio, o espelho reflete a imagem que sobre ele se debruça, como uma espécie de duplo do real. Mas, sem querer descer aos terrenos da psicanálise ou recorrer às metáforas das histórias infantis, sabemos que a imagem refletida depende do olhar de quem contempla, e, como tal, o espelho pode operar de forma invertida e deformante. Representação sensorial de algo que existe, traduz lógicas de percepção que passam pelos caminhos do imaginário. No caso, a identidade refletida pode, como representação, coincidir — ou não — com o modelo original, sem que com isso deixe de ser aceita. O jogo do espelho, que reflete/cria imagens, faz parte desse sistema de percepção e representação do mundo que vem mudando segundo as épocas e do qual o historiador da cultura se esforça por se aproximar.

A identidade, como se sabe, é uma construção simbólica, que estabelece uma comunidade de sentido e um ponto de referência no mundo. Se fôssemos enveredar pelos caminhos da identidade pessoal, o espelho me revelaria a maneira como eu me vejo, e que pode se distanciar da percepção que os outros têm a meu respeito... Como diria Calvino,¹ o olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas...

¹ Calvino, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

E, com esse enfoque, nos debruçamos sobre o Rio de Janeiro, colocando a cidade frente ao espelho, na busca de sua identidade.

Ora, a identidade urbana lida com aquelas dimensões, enunciadas por Rama² e Argan,³ da cidade real e da cidade ideal, contrabalançando e trocando sinais entre uma "cidade do desejo" e uma "cidade do possível".⁴

Segundo Rama, tal postura implica entender a cidade como uma articulação de signos que compõem uma identidade social e culturalmente construída. A cidade, pensada e formulada no imaginário, é o "reflexo" não-mimético de uma cidade física, com seu traçado urbano e sua complexidade social, que se interroga no espelho.

Mas uma formulação identitária da cidade é, fundamentalmente, resposta a perguntas, inquietudes, indagações e desejos. Significa, sobretudo, que a cidade é formulada como problema e é pensada e expressa como discurso, como imagem. A pergunta que se coloca, contudo, é de como, quando e por que o problema da identidade urbana se apresenta. Ou, em outras palavras, como se contextualiza, historicamente, a urbanidade.

A cultura da modernidade é eminentemente urbana e comporta a conjugação de duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o sítio de ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo e da consolidação de uma nova ordem e, por outro, a cidade se torna, ela própria, o tempo e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. Assim, é na correlação modernidade-cidade que encontramos a passagem da idéia da urbe como o "local onde as coisas acontecem" para a concepção do sujeito-cidade como objeto de reflexão. Na conhecida opinião de Georg Simmel, a cidade é o lugar de construção da modernidade, ou, melhor dizendo, a metrópole é a forma mais específica de realização da vida moderna.⁶

O caso de Paris é emblemático. A emergência da metrópole, que se dá no bojo de um processo de modernidade, dá margem à criação do mito e à sua universalização. Paris, metáfora e metonímia desta modernidade, corresponde à concretização da linha de análise que associa a cidade à emergência de formas culturais modernas. Como diz Malcolm Bradbury:

²Rama, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

⁴Pesavento, Sandra Jatahy. Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In: Ribeiro, Luís César de Queiroz; Pechman, Robert (org.). *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

⁵Rama, op.cit., p.18.

⁶Simmel, Georg. Individualité et impessoalité. In: Ansay, Pierre; Schoonbrodt, René. *Penser la ville*. Bruxelles: AAM, 1989. Consultar, também: Rémy, Jean (dir.). *Georg Simmel: ville et modernité*. Paris: Harmattan, 1995.

Quando pensamos no modernismo, não podemos deixar de evocar essas atmosferas urbanas, as idéias e campanhas, as novas filosofias e políticas que as atravessavam: Berlim, Viena, Moscou e São Petersburgo, na virada do século e até os primeiros anos de guerra; Londres, nos anos imediatamente anteriores à guerra; Zurique, Nova York e Chicago, durante a guerra; e Paris, o tempo inteiro.⁷

Paris é, pois, a forma acabada de realização da complexidade social e da natureza dos contatos que só a modernidade foi capaz de propiciar, tornando-se a fonte inspiradora de um imaginário "exportável".

Voltemos, contudo, à imagem do espelho. Como diz Sabine Melchior-Bonnet, "o espelho, 'matriz do simbólico', acompanha a busca da identidade".⁸

Adotando a idéia do "ímio de Paris" como referência emblemática para a compreensão da modernidade, temos a imagem da cidade como elemento de referência para a compreensão do todo. O traço paradigmático e metonímico dessa representação do mundo leva ao centro do que definiríamos como o "efeito do espelho" que se realiza no Brasil, particularmente após a reforma de Pereira Passos, no Rio de Janeiro.

Se o traço isolado vale pelo todo, a identificação de alguns elementos da modernidade estendem-se ao conjunto, configurando uma identidade global que aponta na direção desejada. Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao "trem da história", no caminho da "civilização".

Tal processo implica um predomínio do simbólico sobre o real, da representação sobre o seu referente. Qual a Alice de Lewis Carroll, a travessia para o outro lado do espelho revela o maravilhoso de um mundo imaginário, com efeito de "real".

Assim, nos caminhos da representação, é possível passar da "cidade maravilhosa" ao "país das maravilhas", sem que a hipertransfiguração do real deixe de ser convincente. Se a travessia enfrenta riscos, a invenção de um universo, além das aparências, mais belo que o universo de todos os dias", soluciona problemas pelo poder iluminado da imaginação:

[...] o sonho da travessia do espelho responde a esta necessidade de renascer do outro lado, ele faz espelhar a fascinante esperança de reconciliar o dentro e o fora e de viver definitivamente ao lado do fantasma, do imaginário, num universo desembaraçado das injunções do real e das pressões da culpabilidade.⁹

Bradbury, Malcolm. As cidades do modernismo. In: Bradbury, Malcolm; McFarlane, James (org.). *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.76.

Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Imago, 1994. p.14.

ibidem, p.257.

“Renascer”, num processo de recriação da identidade nacional, talvez pudesse sanar nossos “males de origem”. Manoel Bonfim¹⁰ para o fato de que apontaria que o Brasil se ligava a uma situação de subordinação à Europa e o romantismo, na ausência de um passado clássico, compusera uma versão idealizada de um mito fundador para o país. Todavia, as versões glamourizadas do “bom selvagem”, que compensava simbolicamente nossa defasagem no jogo entre natureza e cultura, há muito haviam ficado para trás. A geração de 70 e toda a vaga de realismo cientificista lançava em rosto dos nacionais uma espécie de “pecado original” que se perpetuava na mestiçagem. Que fazer com um país caboclo, mestiço, atrasado? Se fosse possível, nascer de novo, do “lado certo” do universo, e alinhar-se junto às nações de primeira linha que formavam o que se consagrava chamar a “civilização ocidental cristã”, branca, tecnificada, culta...

Só mesmo o “efeito do espelho” — invertendo não apenas o real, mas os códigos e significados — iria possibilitar o encontro de “um mundo que se assemelhava”, no qual se tomava a aparência pela essência.

Um detalhe da transformação urbana iria projetar no espelho a cidade moderna desejada, e esta operaria com o emblema da nação. Da cidade maravilhosa, a força de representação tornaria real um país das maravilhas.

Entendemos que a matriz desse “potencial metafórico nacional” vamos encontrar no processo histórico brasileiro. E, nesse caso, o exemplo carioca é especial para que se apreciem certas peculiaridades que marcarão as representações do urbano produzidas no país.

Ora, a especificidade e — podemos mesmo dizer — a perversidade das condições de realização do capitalismo no Brasil dão margem a um contexto em que a representação assume, de direito e de fato, preeminência sobre o real. O peso do simbólico sobrepõe-se à realidade: o parecer tem o efeito de ser e, como tal, é julgado e avaliado. A credibilidade do imaginário se impõe, mesmo que as condições concretas da existência neguem os discursos e as imagens que sobre a realidade se produzem. A aparência e a fachada têm alta significação e o detalhe é tomado pelo conjunto.

A predisposição para o predomínio do imaginário sobre o real, como se disse, nós vamos buscar nas condições específicas da própria formação histórica brasileira. Como refere Schwarcz,¹¹ se a realidade não obrigava a optar entre persistência de relações escravistas e formas de acumulação capitalistas, por que no plano dos valores e da representação do mundo, teria sido preciso estabelecer cortes e opções que resultariam em exclusão? A República fora proclama

¹⁰ Bonfim, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

¹¹ Schwarcz, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

anada em meio aos discursos do progresso e da civilização, mas arrastava atrás de si dívidas para com o passado colonial. A não-solução do problema agrário e a dificuldade de incorporação dos ex-escravos ao mercado de trabalho, a problemática realização da cidadania, a persistência da situação colonial de dependência externa na economia, o reduzido mercado interno, a manutenção das relações autoritárias, servis e senhoriais traduzem-se em condições históricas perversas e específicas de realização da modernidade.

Entendemos que a literatura vai expressar essa especificidade histórica através do efeito de predomínio do simbólico sobre o real. O Brasil seria, no caso, o terreno fértil para a construção de metáforas e para a realização da metonímia, no contexto por excelência onde a imagem mental ou visual dá à aparência o caráter de essência.

Tal situação coloca problema sérios de identidade, como já foi aludido. À pergunta de “quem somos nós?”, a resposta do espelho pode não ser a desejável. O que diz a realidade concreta, ou aquilo que se interpõe na cotidianidade, é, em si, problemático para a elite cultivada da nossa *fin-de-siècle* e perpassada pelos valores do cientificismo: um país tropical, de herança colonial e escravista, com uma imensa população pobre e mestiça.

Mas, no caso brasileiro, a representação provoca o efeito de “verdade”, e a cidade imaginária se sobrepõe à cidade real. Assim, se a reforma do Rio de Janeiro, promovida pelo prefeito “Chico Passos”, foi feita no intuito de construir uma *Paris-sur-mer* na sua vertente tropical, o distanciamento entre a intenção e o resultado não invalida a força da construção imaginária. Mesmo que, em termos práticos, a aproximação com Paris se reduzisse a alguns elementos isolados, como os *boulevards* ou a fachada eclética ou *art-nouveau* dos prédios da majestosa avenida Central, a vida urbana, em sua globalidade, era vivenciada como condizente com um *ethos* moderno.

É nesse ponto que a “sedução” de Paris assume o seu caráter de “fantasmagoria” ou representação de “corte benjaminiano”, dada pelo fetichismo da mercadoria e dotada do poder metonímico e metafórico de transfiguração do real.

O efeito da representação faz com que o elemento isolado, o caco, o traço, o detalhe seja tomado como expressão do conjunto ou comparável a uma situação desejada. Assim, não importava que a Rua do Ouvidor fosse quase um caco ou que a avenida Central não tivesse a pompa e a dimensão da parisiense Champs Élysées, pois a sensação de viver numa metrópole dava sentido à existência. Ora, sendo o imaginário social forma de representação do mundo, ele é legítima pela crença e não pela autenticidade ou comprovação. No caso, os elementos da arquitetura e do traçado urbano assumem a sua plena dimensão simbólica. A representação tradicional da cidade é afetada pelas modifica-

ções concretas do espaço público, dando margem a um processo ampliado de metaforização social.

Tomando o detalhe pelo todo e o país ideal pelo país real, ocorre uma ressemantização geral de espaço e tempo: enfim, a modernidade era o tempo do aqui e do agora; e o Rio se transformara numa cidade moderna e cosmopolita.

Indo ao encontro das sensibilidades da época e, ao mesmo tempo, antecipando e induzindo formas de ver e pensar a realidade, a literatura é tanto resposta quanto introdução de um imaginário social urbano.

As afirmações de Brito Broca de que “os escritores superestimaram a modernização da cidade”¹² ou de que, para a elite, “o chic era ignorar o Brasil e delirar por Paris, numa atitude afetada”¹³ não levam em conta esta força da representação, de criar o efeito de real e o potencial altamente metafórico das condições brasileiras.

Jeffrey Needell¹⁴ nos fala de uma espécie de “identidade fora do lugar” ao comparar os procedimentos das elites européias inglesa e francesa com a brasileira. Enquanto que, no Velho Mundo, a aristocracia se embasava nos valores e costumes do seu passado, para assumir, pela tradição, o seu caráter de elite, no caso brasileiro o padrão referencial identitário era externo à nação. Needell entende o processo tanto como triunfo do colonialismo quanto como fantasmagoria benjaminiana criada pela realidade brasileira.

Concordando com o caráter fetichista do processo, entendemos, contudo, que as representações, porque produzidas social e historicamente, não são anacrônicas, deslocadas ou necessariamente falsas, pois traduzem formas de sentir, pensar e ver a realidade. Não seria demais lembrar que o imaginário pode assumir um caráter mais “real” e “verdadeiro” do que as condições concretas da existência. As idéias, no caso, estão “sempre no lugar”, e essa afirmação¹⁵ só pode ser entendida à luz do simbólico, que possibilita o deslocamento de sentido ou o descompasso entre o real e a sua representação.¹⁶

Pode-se dizer que a imagem do espelho é sempre uma ilusão, mas essa não é sempre mentirosa. Como representação, a identidade é sempre uma versão sobre o real, que resultou de opções e escolhas. É uma tentativa de “dar ordem” aos dados esparsos do real, filtrados pelos sentimentos, pelos desejos e pelo jogo das

forças sociais. A imagem do espelho “é o espaço em que o sujeito entra em relação com seus fantasmas”¹⁷ e onde se atenuam e/ou acentuam as distinções ou aproximações entre real e imaginário.

Da “cidade maravilhosa” ao “país das maravilhas”, há uma graduação de escala que, como se afirmou, opera de forma metonímica.

Ora, a identidade de uma urbe tende a apoiar-se em marcos de referência precisos, visuais e sensíveis, que, se por um lado compõem a unicidade do padrão identitário, permitindo o reconhecimento da cidade, por outro estabelecem a diferença em face de outros centros urbanos. Via de regra, estes elementos individualizantes — monumentos, traçado urbano, tipo de construção arquitetônica, paisagem, costumes e procederes — são observáveis no centro da cidade, *locus* da origem da urbe e, quase sempre, núcleo histórico, religioso e político.

No caso do Rio, é com referência a esse centro que incidirá a recusa identitária da cidade colonial. Tal atitude vai impor aos produtores do espaço a tarefa de domar a natureza exuberante, mas ameaçadora, com a sua paisagem acidentada e o seu clima tropical. Tarefa que era também a de solidificar um padrão cultural preciso, condizente com a identidade almejada.

Pensar a identidade, definir os tais marcos de individualidade, implica ter em vista a alteridade. Há que pensar, no caso, a diferença com Paris; mas não descartar a possibilidade das analogias, que fornecem a porta de entrada para o ingresso na modernidade urbana.

Entre o cá e o lá, o dentro e o fora, o eu e o nós, a aparência e a essência, o ser e o seu duplo, cabe ao escritor — espectador privilegiado da urbe — unir as duas partes do espelho. Traduzir uma visão literária do urbano que dê conta do mito parisiense e da sua ressemantização nacional é o caminho que incide sobre uma das tensões permanentes da identidade brasileira: como ser, ao mesmo tempo, original e também tributário da cultura universal.

OS HERDEIROS DO BARÃO E O SONHO DE UMA PARIS TROPICAL

Assinala José Luis Romero que frei Bartolomeu de las Casas, invocando Aristóteles, lembrara que a cidade era a forma mais alta que poderia alcançar a vida humana. Conclui o historiador argentino que, talvez por isso, acentuou-se na Latino América a tendência urbana que se delineara desde a conquista e que conseguiu mesmo se estender para aquelas áreas que “havia nascido debaixo de outro signo”.¹⁸

¹⁷ Melchior-Bonnet, op.cit., p.18.

¹⁸ Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986. p.10.

¹² Brito Broca. *A vida literária no Brasil, 1900*. Rio de Janeiro: MEC, [1958]. p.16.

¹³ Ibidem, p.92.

¹⁴ Needell, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.156 et seq.

¹⁵ Schwarcz, op.cit.

¹⁶ Concordamos, pois, com as considerações de Renato Ortiz sobre este processo, tal como expressa em suas obras *Cultura brasileira e identidade nacional* (São Paulo: Brasiliense, 1985) e *moderna tradição brasileira* (São Paulo: Brasiliense, 1988).

O Brasil estaria enquadrado, nesse caso, à parte do contexto da América Latina. É claro que a colônia portuguesa seguia os largos traços que caracterizavam a formação histórica da América Latina: a escravidão, a concentração da propriedade da terra, a dependência ao mercado internacional.

Mas, por outro lado, as cidades brasileiras são vistas como não obedecendo à racionalidade geométrica da "grelha", tendo a sua origem determinada pelos portos ou encruzilhada de caminhos, desenvolvendo-se em função da atividade comercial, ou, então, em atendimento a necessidades de defesa, em torno de fortes, em enseadas e baías com posição estratégica privilegiada. Chegasse, mesmo, a não considerar que tanto as cidades portuguesas como as espanholas na América obedeciam às "ordenações", que regulavam a sua estruturação.

Contudo, a tendência foi visualizar o mundo português na América como uma concentração no litoral, qual "caranguejos" em torno da praia e voltando as costas ao interior, para usar a consagrada expressão de Frei Vicente de Salvador. Por outro lado, o alto predomínio do latifúndio escravista exportador levou, sem dúvida, a uma ruralização da sociedade e ao desenvolvimento mais atanhado e tardio do urbano. Nos anos 30, Sérgio Buarque de Holanda,¹⁹ na sua obra clássica *Raízes do Brasil*, iria consolidar essa imagem a partir do perfil do espanhol "ladrilhador" — construtor de cidades — um português "semeador", voltado para o rural e não para o urbano. Estamos diante quase de um estereótipo fixado para o legado urbano colonial dos lusitanos na América.

É nesse contexto que se constitui e se difunde o que se pode classificar como o perfil da "cidade colonial brasileira", com suas ruas estreitas, seu casario baixo entremeado de alguns sobrados, com um traçado irregular de ruas, ruelas e becos, entremeados de paços, praças e chafarizes.

Portanto, as considerações de Angel Rama para a rota *sui-generis* do surgimento das cidades na América Latina não se adequariam de forma perfeita à realidade brasileira colonial. Para Rama, o fenômeno da civilização das terras americanas implica a transposição para além-mar das instituições demarcadoras da cultura. A criação de cidades seria uma das manifestações da ordem a ser implantada pelos conquistadores:

Uma cidade cujo começo é o sonho da imaginação que deseja, desejo fundador de uma ordem e de um poder, e que vai crescendo palavra a palavra com os avatares de uma sociedade que articula realidade e letra.²⁰

Entendendo a cidade latino-americana como um "parto da inteligência", Rama entende ser a América o único local onde este sonho de instalação de uma ordem dada se poderia encarnar. Assim, há na América Latina, desde o seu nascedouro, a proposta de uma cidade ideal, ordenada e planejada, que expressava o "desiderato" de uma ordem hierárquica. Ou seja, antes de existir como concretude, a cidade já existe como representação simbólica, traduzindo uma vontade. A inexistência de estrutura urbana em determinadas áreas ou a arrasadora ação dos conquistadores espanhóis diante das comunidades já estabelecidas, sobrepondo-se à cultura dos vencidos, fazem, de uma certa forma, tábula rasa da tradição pré-hispânica. Mesmo que os fundamentos arquitetônicos ou o traçado urbano de uma Tenochtitlan ou de uma Cuzco sejam preservados, a representação da cidade colonial desejada se sobrepõe à cidade real preexistente.

Historicamente consolidada no século XVI, a cidade colonial será denunciada no século XIX, quando as elites latino-americanas reorientarem os seus horizontes para os padrões do que seria a metrópole moderna. É Romero quem destaca essa preocupação reformista da elite *criolla*, impulsionada por uma constelação de valores culturais inspirados nas grandes cidades européias.²¹

Nos dois casos — na afirmação da cidade colonial, à semelhança da européia, através de instruções normativas, e na sua negação — prevalece a presença de uma representação simbólica construída externamente à realidade americana. A diferenciação é de que, no caso da América Hispânica, se reconhece uma cidade colonial, implantada segundo os ideais metropolitanos, que normatizam e, no caso português, tende-se a generalizar a presença de núcleos que surgem sem maior organização e intencionalidade. Mas, com o advento do modelo de modernidade urbana, ambas as cidades coloniais — hispânica e lusitana — serão condenadas.

Mas, voltemos ao caso do Brasil, com suas tímidas cidades, entendidas como verdadeiras extensões do ruralismo agroexportador. Um fato veio dar destaque à nossa precária vida urbana no romper do século XIX: a transferência da Corte para o Brasil, em 1808, acabando por instalar-se no Rio de Janeiro.

Como a maior "cidade colonial" do Império, sede da Corte, o Rio de Janeiro era também a porta de entrada às idéias novas, concebidas no bojo do processo de renovação urbana que acompanhou a emergência da modernidade. Assim, foi a primeira das cidades a se defrontar no espelho, em crise de identidade. Sofrendo um impulso urbano — tardio, frente ao desenvolvimento de outras cidades coloniais da América Latina, como Buenos Aires —, a popula-

¹⁹ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

²⁰ Rama, op.cit., p.17.

²¹ Romero, op.cit., p.247 et seq.

ção cresceu, e a cidade colonial se viu diante da tarefa urgente de aparelhar-se como a sede da monarquia portuguesa no Brasil.

Se o Rio não nascera de um "parto da inteligência" e se as preocupações de uma "cidade ideal" não estava nas cogitações de Estácio de Sá e seus companheiros fundadores no distante século XVI, com a transmigração da Coroa no início do século XIX, a situação mudou. De capital do Reino Unido à capital do Império Brasileiro, o Rio colonial só teve agravados os seus problemas como maior centro urbano do país, maior porto, maior núcleo de escoamento da produção cafeeira, maior mercado de escravos no país.

Tal situação cêntrica fez do Rio, ao longo do século XIX, a porta de entrada de toda uma ligação com a Europa, estabelecendo uma linha de continuidade de entre as idéias sobre a cidade do "Século das Luzes" até as concepções de renovação urbana da época de Haussmann. A França, no caso, se apresentava como o interlocutor privilegiado.

Não é possível deixar de lembrar a presença da missão artística francesa de 1816, vinda de Paris para criar a primeira *École de Beaux Arts* da América que contava, entre os seus membros, além do tão conhecido Jean Baptiste Debret, com a figura de Grandjean de Montigny, ao qual se devem diversos projetos de intervenção na cidade do Rio.

Segundo Margareth da Silva Pereira, é a partir desta presença francesa no Rio que se estruturam as principais tensões em torno da cidade que crescia e que se expressava entre a formação profissional desses agentes e o que se poderia chamar a herança cultural americana.²² De um lado, teríamos o gosto pelo monumento, como criação arquitetônica do homem destinada a fixar, no espaço, a memória do tempo, tendência que se acentua na França, a partir do século XVIII; de outro, teríamos a pujança a natureza, que, no caso, se imporia à cidade como uma decoração monumental: a conjugação entre floresta tropical, montanha e mar em torno do litoral recortado de baías e ilhas. E é tentando compor a inspiração arquitetural neoclássica com o enquadramento da natureza — uma cidade colonial à beira-mar — que ele elabora seus projetos:

De Paris, sobre o plano formal, ele retém a compreensão do papel da praça como elemento de composição do monumental. O exemplo das praças retangulares, articulando a cidade antiga e as zonas de expansão, como outrora a Place de la Concorde e a Place des Vosges, é retomada em seu projeto do Campo de Santana. As praças semicirculares que enquadram os equipamentos públicos,

como aquela do Odéon, são reproduzidas diante do imóvel da Academia no Rio. As vias retilíneas e ordenadas, no espírito da Rua de Rivoli, obra de seus mestres Percier e Fontaine, o inspiram certamente para a composição da sua Via Imperial... E se poderia destacar ainda a influência das obras parisienses de Soufflot, notadamente o seu Pantéon, ou do mercado Saint-Germain, em alguns de seus projetos no Rio.²³

É, todavia, na década de 70, que o Rio passa a se interrogar sobre a sua condição urbana. O peso da velha cidade colonial, com o seu centro espremido entre o mar e as montanhas, começa a se revelar incômodo. De pacata cidade colonial, o Rio de Janeiro exibiu, no terceiro quartel do século XIX, os efeitos de um crescimento progressivo e cuja transformação se dava por acréscimos. Crescendo em torno do cais, a chamada "Cidade Velha" apresentava-se anárquica, apesar dos melhoramentos havidos ao longo dos anos — chafarizes, aterros de fossos de esgoto abertos no Campo de Santana, iluminação pública com óleo de peixe, drenagem do mangue da Lapa, construção do aqueduto, etc. —, o padrão colonial começava a ser contestado pela elite cultivada. A "questão urbana" se colocava como um problema posto para os dirigentes de uma cidade com mais de 200.000 habitantes. Limpeza pública, transporte, segurança, moradia e iluminação eram exigências de uma capital que respondia às necessidades do café, principal produto de exportação, e a um crescente fluxo de imigrantes.

Como aponta Lilian Fritsch:

A convivência humana no Rio de Janeiro se revelava cada vez mais difícil de administrar, tornando patente a incapacidade dos organismos urbanos existentes de atender às demandas dos cidadãos.²⁴

Paralelamente à emergência da questão urbana como problema, de Paris vinha o exemplo bem-sucedido das intervenções do Barão de Haussmann na capital francesa.

Os trabalhos executados pelo prefeito do Sena causaram viva impressão no jovem Pereira Passos, quando de sua estada em Paris, a partir de 1857, completando seu aperfeiçoamento como engenheiro na famosa *École des Ponts et Chaussées*.²⁵ A influência francesa se faria sentir na década de 70, quando o governo imperial pro-

²² Ibidem, p. 142.

²⁴ Fritsch, Lilian de Amorim. Palavras ao vento: a urbanização do Rio Imperial. In: *Revista do Rio de Janeiro*, Niterói, v.1, n.3, maio-ago 1986. p.76.

²⁵ Needell, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.49.

moveu uma política que visava à modernização da capital brasileira. Pereira Passos participou da Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro, formada em 1874 para organização de um plano global de reforma urbana da cidade.²⁶ A questão das epidemias colocava na ordem do dia o debate urbanístico sanitário. Este associava as preocupações técnicas de reorganização do espaço — a famosa exigência da circulação do ar, da água, de pessoas e carros — às necessidades de higiene, ao que a Comissão acrescentou preocupações estéticas com o visual da cidade. Considerado custoso e sendo alvo de inúmeras críticas por parte do próprio governo, o plano não conseguiu atrair o capital privado necessário para a sua execução — de forma a compensar a escassez de recursos do dinheiro público. Os resultados práticos foram mais de natureza estética, com a transformação do Campo de Santana num arremedo do *Bois de Boulogne*, obra do paisagista francês Glaziou.²⁷

Mesmo fracassado, o plano dos anos 70 nos revela a sintonia e o conhecimento, por parte da elite cultivada brasileira, daqueles princípios que orientavam a ação e o debate sobre o urbano na França: circulação, higiene e estética. Mas, por outro lado, o resultado final efetivo — o embelezamento de um detalhe do contexto urbano — vem ressaltar o aspecto metonímico da reforma urbana “à la brasileira”, em que a parte assume a configuração do todo e o visual se impõe como padrão de referência, trazendo a nu a relação entre “ser” e “parecer”.

O final do século veio acentuar a questão urbana e pôr em xeque a “cidade real”. O desenvolvimento cada vez maior do movimento do porto do Rio de Janeiro e a crescente demanda de braços para o café, incrementando a imigração, davam reforço às relações externas do país. A participação do Brasil nas exposições universais era uma forma de entrada nos caminhos da modernidade. Mas para esses encontros, que tinham o caráter de espetáculo, o Brasil precisava mostrar um rosto. Se os europeus ficavam fascinados pelos aspectos mais exóticos da Monarquia tropical dos Bragança — índios, feras, borboletas, café, pedras raras, etc. —, a elite cultivada se questionava sobre a sua identidade. Assumir a assertiva de que o que nos sobrava em natureza nos faltava em cultura, resignar-se à classificação de *pays exotique* implicava restar colonial mesmo depois de nação independente... Os jornais europeus insistiam em ressaltar os aspectos mais originais e primitivos da mostra brasileira no exterior — macacos, plumas e papagaios —, e certas crônicas chegavam a mencionar a feiúra da capital do país, cidade “cheia de negros e doenças...”²⁸

²⁶ Fritsch, op.cit., p.76.

²⁷ Needell, op.cit., p.53.

²⁸ Cf. Pesavento, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

A crise de identidade do Rio colonial traz as contradições de um processo de acumulação capitalista que, em condições latino-americanas, acentua o seu lado perverso. Os efeitos da herança escravista se combinam à persistência de uma estrutura patriarcal e oligárquica de mando. Sendo o modelo político liberal adotado excludente nas suas condições de realização, praticamente se inviabilizava a realização plena da cidadania e tolhiam-se as chances de que pudesse construir um viés democrático de governo. Traduzindo esse processo em termos de realidade urbana, pode-se dizer que, no final do século, com a passagem da Monarquia para a República, a elite carioca não se reconhecia na imagem refletida no espelho. A identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída em cima de uma cidade feia, imunda, perigosa, caótica. A cidade do desejo negava a cidade real, e o espelho deveria refletir a imagem de uma urbe higiênica, linda e ordenada.

As inversões entre a cidade real e a ideal se completam, num processo de negação da identidade colonial. As oposições antitéticas entre novo e velho, progresso e tradição se traduzem numa associação da cidade colonial ao popular e as manifestações da cultura do povo e as sociabilidades presentes junto às camadas subalternas são identificadas como sinônimos de atraso. Suas práticas sociais serão condenadas, enquanto hábitos e costumes, assim como serão igualmente condenados os espaços que os pobres frequentam (botequins, quiosques) ou os prédios onde moram (cortiços, casas de cômodos). Há uma curiosa operação de “limpeza” da memória social, varrendo-se tudo aquilo que possa evocar o “popular” e o “antigo”, que é preciso superar.

Na redimensão temporal que enfoca a relação passado-presente, é a monumentalidade que aproxima ao passado europeu, como forma e signo, que importa afirmar e preservar como “histórico”, aniquilando da memória o que puder ser associado como elemento de cultura popular. A identidade desejada, da qual a representação da cidade ideal é uma faceta, aponta em direção à Europa. Não é de estranhar, contudo, este horizonte de Primeiro Mundo que orienta o olhar da elite cultivada. Se fizermos uma retrospectiva das gerações de intelectuais que se sucederam pós-independência,²⁹ vamos surpreender uma linha de continuidade no afinamento com as tendências internacionais. Desde a primeira geração “nacional”, empresária do processo de ruptura com Portugal e educada segundo o espírito das Luzes, passando pela geração romântica, que

²⁹ Para as gerações de intelectuais que se sucederam, consultar: Lippi, Lúcia. *Modernidade e questão nacional*. In: *Lua Nova*, São Paulo, n.20, maio 1990. Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

na falta de uma antiguidade clássica ou medieval se volta para a construção de um mito das origens apoiado na glamourização indigenista, até a chamada “geração de 70”, declaradamente cosmopolita, realista e cientificista, vamos encontrar o Primeiro Mundo como um horizonte de referência. Mesmo que voltada para raízes mais propriamente nacionais, como no caso dos românticos, a estratégia de construção identitária obedece ao paradigma europeu. Na busca de formulação de uma identidade para o país, o Primeiro Mundo é o “outro” desejado, muito distante do componente popular nacional, que se construiu no “outro indesejável” que a identidade nacional rejeita.

De todas as formas, o processo de construção da identidade urbana do Rio afirmada como uma das facetas de realização de uma identidade nacional, revela o caráter de classe que marca a consolidação das elites: a sua excludência assinalada pela negação do povo.

A renovação urbana carioca obedece àquele traço nacional já apontado: espelha-se no mito parisiense, modelo paradigmático de cidade moderna e aprofunda um sentido emblemático e metonímico, erigindo certos marcos simbólicos que formulam a compreensão do todo.

No Rio *fin-de-siècle*, um elemento da cidade erguia-se como a síntese de tudo aquilo que evocava o atraso e que denegria a imagem da capital da jovem República: o famigerado cortiço “Cabeça de Porco”. Situado próximo à Estrada de Ferro D. Pedro II, nele habitava um enorme contingente de pessoas em situação de grande promiscuidade. Quatro mil e seiscentas pessoas, segundo alguns, cerca de duas mil, segundo outros, mas, de toda forma, viviam em um núcleo habitacional que contrariava todas as normas de higiene, numa anarquia arquitetônica de quartos, vielas, sobrados, casebres e pátios, tudo subdividido, num incrível labirinto que reunia homens e animais. Corria a notícia de que o seu proprietário seria o Conde d’Eu, o que, contudo, não é certo. Segura, contudo, é a fama que adquiriu por ter resistido “às investidas sucessivas e infrutíferas realizadas para eliminá-lo, durante a Monarquia”, nos conta Lilian Tessler Vaz.³⁰

Seria ele, talvez, a inspiração primeira de Aluísio Azevedo em seu romance “O cortiço”, quando compara a habitação coletiva popular como

um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, naquele lamúrio, e multiplicar-se como larvas no estérco.³¹

³⁰ Vaz, Lilian Tessler. Notas sobre o cabeça de porco. *Revista do Rio de Janeiro*, Niterói, v.1, n.2, jan-abr. 1986. p.31.

³¹ Azevedo, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre: Movimento, 1991. p.34.

Finalmente, na gestão do prefeito Barata Ribeiro, em 1893, o Cabeça de Porco sucumbiu sob o efeito de uma ação do poder público. Símbolo da cidade que deveria ser destruída, emblema da identidade urbana renegada do Rio colonial que deveria sumir diante dos ventos do progresso, a ação das picaretas municipais iria merecer comentários variados. Entre eles, a famosa crônica de Machado de Assis, que, em absoluto, pode ser rotulado como um admirador dos progressos urbanos em geral. Pode-se mesmo dizer que Machado não se sentia “à vontade” no Rio que mudava — e que ainda mudaria muito mais, sob a gestão de Pereira Passos. Mantinha-se equidistante dos debates sobre a renovação urbana, mas a destruição do maior cortiço do Rio mereceu a sua aprovação, como nos conta em crônica de *A Semana*:

Gosto deste homem pequeno e magro chamado Barata Ribeiro, prefeito municipal, todo vontade, todo ação, que não perde o tempo a ver correr as águas do Eufrates. Como Josué, acaba de pôr abaixo as muralhas de Jericó, vulgo “Cabeça de Porco”. Chamou as tropas segundo as ordens de José durante os seis dias da escritura, deu volta à cidade e depois mandou tocar as trombetas. Tudo ruiu e, para mais justiça bíblica, até carneiros saíram de dentro da Cabeça de Porco, tal qual da outra Jericó saíram bois e jumentos. [...] Tudo pereceu, portanto, e foi bom que percesse. Lá estavam para fazer cumprir a lei a autoridade policial, a autoridade sanitária, a força pública, cidadãos de boa vontade, e cá fora é preciso que esteja aquele apoio moral, que dá a opinião pública aos varões provavelmente fortes.³²

Outras modificações do velho Rio imperial nos inícios da República seriam assinadas pelo humor fino de Machado, nas suas crônicas de *A Semana*. Como diz John Gledson, Machado seria “surpreendido por uma modernização que ele reconhece ser necessária, mas que não quer que ocorra desta maneira”.³³

Não se trata de uma nostalgia piegas, nem uma recusa obstinada ao progresso, mas uma crítica à forma pela qual as alterações do velho Rio imperial se conduzem nos novos tempos republicanos. Como bem aponta Gledson, Machado revela um desconforto face da nova situação, que faz contrastar a cidade colonial com as primeiras tentativas de modernização do Rio, fixando a atenção no que se poderia chamar a “natureza do caráter nacional” revelado pelo contexto carioca.³⁴ Na crônica de 16/4/1893, usa a imagem da antiga Efe-

³² Machado de Assis. Crônica. 29.01.1893. *A Semana*. In: Machado de Assis. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.3. p.566-7.

³³ Gledson, John. Introdução. *Machado de Assis. A Semana*. São Paulo: Hucitec, 1996. p.25.

³⁴ *Ibidem*, p.25.

so para comentar a descaracterização do Rio em face das tentativas de abolir os quiosques. Entre a ordem e a desordem, o progresso e a tradição, Machado oscila: a mudança é uma ameaça enquanto perda de referências, mas é também necessária, sem o que certos "defeitos" ou "vícios" tenderiam a permanecer.³⁵ Da mesma forma, o Encilhamento mereceria dele críticas ferinas, como na crônica de 31/7/1892, quando, diante das negociatas de ações, tanto tenta convencer seu criado José Rodrigues a comprar debêntures, quanto promete um debênturê de cera a São Lucas, se ganhar algum dinheiro...³⁶ Da mesma forma, ironiza a agitação causada pela nova política econômico-financeira, agregando uma multidão na rua, que ele tomara por uma briga ou *meeting*.³⁷

O caráter de alteração da vida urbana trazida pelo Encilhamento seria também apontado por Taunay, no seu romance do mesmo nome, que levava como subtítulo *Cenas contemporâneas da Bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*. No prólogo da primeira edição da obra, em junho de 1893, Veridiano Carvalho transcreveu trechos do jornal *O Tempo*, nos inícios de 1891, a comentar o burburinho que ocorria na encruzilhada das ruas da Alfândega e da Candelária:

Todos jogavam, o negociante, o médico, o jurisconsulto, o funcionário público, o corretor, o zangão; com pouco pecúlio próprio, com muito pecúlio alheio, com as diferenças do ágio e quase todos com a caução dos próprios instrumentos de jogo. [...] Cada cidadão foi um incorporador e diretor de bancos e companhias; quem ontem não tinha capacidade para dirigir uma bodega nas mais limitadas proporções, viu-se de improviso arvorado em diretor de altas finanças; cada cidadão descurou do seu ofício para jogar e a praça do Rio de Janeiro metamorfoseou-se num abrir e fechar de olhos em um Cassino de Monte Carlo, com a diferença, porém, de haver em Mônaco um só príncipe e muito regime no Cassino, e aqui serem muitos os príncipes e abundarem as falcatruas.³⁸

É com palavras semelhantes que Taunay abre a sua obra, falando na "multidão" que enchia, "barulhenta e agitada", as ruas da Alfândega e da Candelária, nos arredores do Banco do Brasil, em meio a um atropelo da "massa" e o tráfego de bondes e carroças. Os pregões dos corretores se cruzavam com "mil sinais trocados no ar", fechando negócios, num "terrível aperto", que agregava todas as classes da sociedade, gente conhecida e desconhecida do Rio e de outras cidades e estados, ou mesmo do estrangeiro:

³⁵ Machado de Assis. Crônica. 16.04.1893. In: Machado de Assis, op.cit., p.566.

³⁶ Machado de Assis. Crônica. 31.07.1892. In: Machado de Assis, op.cit., p.542-4.

³⁷ Machado de Assis. Crônica. 18.12.1892. In: Machado de Assis, op.cit., p.561.

³⁸ Apud: Taunay, Visconde de. *O Encilhamento*. 3.ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d. p.6-9.

Era o Encilhamento, espécie de redemoinho fatal, de Maelstron oceânico, abismo insondável, vórtice de indômita possança e invencível empuxo a que iam convergir, em desapoderada carreira, presas, avassaladas, inconscientes no repentino arroubo, as forças vivas do Brasil, representadas por economias quase seculares [...].³⁹

Em que pese o notório ressentimento e perdas pessoais de Taunay com o regime, como aliás aponta Gledson,⁴⁰ fica o registro da alteração na cidade por um novo *modus vivendi*. Inflação e corrupção já eram conhecidos no Brasil, mas talvez o que tenha chocado os contemporâneos foi a sua extensão e número de envolvidos e, particularmente, a sua ligação com a mudança do regime, do qual o Encilhamento foi o arauto em termos de política financeira.

A transformação do Rio de Janeiro em uma *Paris-sur-mer* se deve à conhecida ação de Pereira Passos, prefeito da cidade de 1902 a 1904, em articulação com o governo federal, na época, encabeçado por Rodrigues Alves. Não se trata de considerar que uma *Paris-sur-mer* tenha emergido como resultado das práticas urbanistas dos "herdeiro" nacionais do Barão de Hausmann,⁴¹ pois as representações não "espelham" obrigatoriamente o seu referente. Elas, antes de mais nada, dizem respeito a esta capacidade do imaginário de "inventar o mundo", tornando-o convincente, desejável, plausível.

Podemos entender as intervenções na capital federal como um projeto político, que respondia às preocupações de um novo poder, o qual desejava afirmar a sua presença através de uma requalificação da paisagem. Corresponderia, no caso, às aspirações de uma elite política desejosa de dar nova feição e identidade ao país através da reforma de sua capital. Por sua vez, as modifica-

³⁹ Ibidem, p.17.

⁴⁰ Gledson, op.cit., p.20.

⁴¹ A transformação do Rio de Janeiro tem sido objeto de numerosos estudos, dentre os quais destacamos: Abreu, Maurício de. *O Rio de Janeiro e sua evolução urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. Abreu, Maurício de. Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução. In: *Revista do Rio de Janeiro*, n. 2, abr. 1986. Benchimol, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Hausmann tropical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982. (Dissertação de mestrado) Bodstein, Regina Celi. Práticas sanitárias e classes populares no Rio de Janeiro. *Revista do Rio de Janeiro*, n.4, set-dez. 1986. Cavalcante, Berenice. Beleza, limpeza, ordem e progresso: a questão da higiene na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista do Rio de Janeiro*, n.1, set-dez. 1985. Needell, op.cit. Padilha, Sílvia. Da Cidade Velha à periferia. *Revista do Rio de Janeiro*, n.1, set-dez. 1985. Pereira, op.cit. Rocha, O. P. *A era das demolições*. Rio de Janeiro: UFF, 1983. (Dissertação de mestrado) Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Sevcenko, Nicolau. *A revolta da vacina*. São Paulo: Brasiliense, 1993. Solis, Sidney Sérgio & Ribeiro, Marcus Venício. O Rio onde o sol não brilha: acumulação e pobreza na transição para o capitalismo. *Revista do Rio de Janeiro*, n.1, set-dez. 1985.

ções concretas do espaço público arrastariam consigo a normatização das práticas sociais, compondo, finalmente, uma nova representação do urbano.

A realidade local da maior cidade do Brasil apresentava sérios desafios à jovem República proclamada sob os ventos do progresso e da civilização e que, acabadas as contestações dos anos iniciais, se preparava para imprimir sua marca pessoal no país.

Como se viu, a capital da nação era uma cidade ainda com traçado colonial, que crescera demais em função não só de ser sede política como também do comércio de seu porto, incrementado com as exportações do café e com o afluxo contínuo de imigrantes. A rigor, os problemas se concentravam na chamada "Cidade Velha", com suas ruas escuras, sujas e tortas, com lombas e buracos. Junto a ela se encontrava o porto, que era preciso ampliar e modernizar, de modo a adequá-lo ao formidável movimento das exportações. E, pairando sobre a cidade e seus habitantes, o terrível espectro das epidemias, o fantasma da sinistra febre amarela, que ceifava vidas e que fazia com que navios, vindos da Europa, passassem ao largo da cidade, para evitar as doenças que se acentuavam com o terrível verão carioca.

Como atrair capitais, impor-se diante das nações estrangeiras, receber imigrantes para a expansão do mercado de trabalho livre, com uma cidade de tal tipo? O Rio de Janeiro precisava ser o cartão de visitas do país. A exuberância da natureza do sítio, vista e apreciada de longe, perdia o seu encanto quando se penetrava na cidade.

Foi, portanto, numa ação conjugada entre o presidente Rodrigues Alves, Lauro Müller, seu ministro de Indústria, Viação e Obras Públicas, e Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro, que teve início o ambicioso projeto de remodelação urbana da capital do país.

A ousada intervenção tinha como pressupostos o retorno à "tranquilidade" política nacional, obtida no governo Prudente de Moraes, o saneamento das finanças realizado por Campos Salles e o novo acerto interno de forças do presidencialismo, conhecido como "Política dos Governadores" e também realizado pelo governo de Campos Salles.

Ao ministro Lauro Müller o governo confiou a reforma do porto da cidade, para o que foi chamado Francisco Bicalho, ficando confiada a Paulo de Frontin a abertura da avenida Central, que atravessaria a Cidade Velha até o cais. O prefeito Pereira Passos, por seu turno, teve carta branca para a reforma geral da cidade. Tal como na Europa, a presença dos engenheiros se faria sentir com força nos novos tempos da modernidade, que parecia finalmente chegar ao Brasil. Como refere Needell, "em ambos os esforços — o da equipe de Müller e o de Pereira Passos — a influência de Haussmann é patente".⁴²

⁴² Needell, op.cit., p.56.

Começaram as demolições na Cidade Velha, arrasando cortiços e feios sobrados, desapareceram becos, ruelas e ruas tortuosas para dar lugar a vias mais amplas, claras e arejadas. Aterros na parte norte do cais deram origem a avenidas costeiras, e à imponente Avenida Central passou a conectar o porto com o centro da cidade. Por sua vez, Pereira Passos rasgava uma nova avenida à beira-mar, que ligava o centro à zona sul. Coube ao prefeito uma seqüência de medidas de impacto, revolucionando o Rio de Janeiro:

Pavimentou ruas, construiu calçadas e asfaltou estradas, abriu o túnel do Leme (o segundo a ligar o subúrbio distante de Copacabana aos subúrbios mais próximos da Cidade Velha), iniciou a avenida Atlântica, criou a avenida ligando os subúrbios do Flamengo e Botafogo, melhorou uma série de outras ruas, demoliu o decrepito mercado municipal, que desfigurava o bairro da Glória, e ergueu outro perto das instalações portuárias e do movimento da Cidade Velha, embelezou locais como as praças Quinze de Novembro, Onze de Junho, Tiradentes, Glória, o largo do Machado e o Passeio Público e o Campo de Santana.⁴³

Não vale a pena repisar nas medidas levadas a efeito pelos governos federal e municipal no Rio de Janeiro, que foram bem analisadas pela historiografia. Cabe ressaltar o aspecto de verdadeira revolução urbana do conjunto de medidas, que foram desde a demolição do morro do Castelo até a perfuração de outros para a abertura de túneis, passando pela criação de uma linha de avenidas à beira-mar, enquadrando a cidade, até a edificação de monumentais prédios, no apreciado estilo eclético em voga na Europa, que passaram a ornamentar a Avenida Central. Sem dúvida, a alteração do traçado urbano e a renovação arquitetônica tinham uma função e um sentido. A funcionalidade da reforma era dada pelos princípios da circulação, da higiene e da estética, ao qual a dimensão simbólica se acha intimamente ligada. Ora, a arquitetura é um modo de pensar sem linguagem ou que se expressa pela forma, que é uma maneira diferente de comunicação. Como diz Christian de Portzamparc, "a arquitetura não é redutível ao símbolo, mas é simbólica na origem".⁴⁴

É basicamente esse efeito de presença que ultrapassa a materialidade e a funcionalidade da forma, que faz um apelo ao imaginário — ou à relação do homem com o mundo — que cabe resgatar.

Simbolicamente, a intenção era tornar o Rio uma metrópole moderna, aceitável, desejável, espécie de Paris à beira-mar, glamourizada pela "decoração"

⁴³ Ibidem, p.56-7.

⁴⁴ Portzamparc, Christian de. L'architecture est, d'essence, mythique. In: Divorine, Françoise. (org.). *Ville: forme symbolique, pouvoirs, projets*. Liège: Mardaga, 1986. p.26.

tropical do ambiente. Era enfim, um projeto à feição das aspirações mais caras de uma elite educada à européia, inspirada em matrizes francesas, tendo por meta uma "cidade-ideal" do tipo parisiense.

O conjunto das intervenções urbanísticas não se resumiu ao traçado da cidade, mas pretendeu penetrar fundo nas socialidades e valores do povo. Assim, a uma deliberada atitude de expulsão dos pobres do centro da cidade, motivada pela demolição dos cortiços e destruição de antigas ruas, seguiram-se proibições de hábitos e costumes populares, numa verdadeira arremetida disciplinatória: cães vadios, vacas, mendigos, pessoas descalças ou sem paletó são impedidos de circular livremente pela cidade, como até então faziam. Além disso, ordena-se a destruição dos quiosques, por serem redutos de socialidades condenáveis. Regulamenta-se a construção de prédios, e, com as demolições, segue-se a valorização do solo, a especulação com os terrenos e a conseqüente crise de moradia para a população pobre.⁴⁵ Buscava-se eliminar da vista a pobreza, que, por convicção da elite, era suja e perigosa. Se o centro era o cartão de visitas, as camadas populares, desalojadas, deveriam ir para os subúrbios — para onde se estendia a rede dos transportes públicos — ou para as favelas, já existentes desde 1897.⁴⁶ Sílvia Padilha⁴⁷ refere que as medidas que acompanharam as demolições perturbaram a vida daqueles que gravitavam em torno de serviços de biscates e outras atividades de rua e que precisavam morar no centro. Apesar do preço dos terrenos nos subúrbios ser mais acessível, o custo do transporte diário era ainda oneroso para os pobres desalojados.

À normatização da vida e regulamentação dos usos do espaço público seguiu-se a grave questão da higiene, com as medidas de vacinação contra a febre amarela, levada a efeito pelo médico Oswaldo Cruz. A campanha, que motivou a conhecida Revolta da Vacina, sobre a qual muito se tem escrito,⁴⁸ é mais um exemplo do confronto de concepções diferenciadas entre espaço público e espaço privado, ordem e desordem. O caráter de verdadeira operação militar, por parte do governo ao aplicar a vacina, e a revolta popular contra a medida são um exemplo cabal de que aquilo que, para um grupo, era uma norma racionalizadora e necessária, para os demais era o caos total.

A modernização do Rio de Janeiro traduziu-se, pois, em medidas concretas, violentas, que revolucionaram a cidade. Havia um plano de inspiração francesa, e ações urbanísticas foram executadas, com o fim último de converter a

cidade real — o velho Rio Colonial — numa metrópole moderna e apresentável, digna de ser vivida e visitada.

A cidade podia olhar-se no espelho, na expectativa da imagem desejada. Podia mesmo?

O Rio de Janeiro fora, tal qual Paris, uma cidade revolucionada, estripada, aberta, transformada pela ação configurada dos "produtores do espaço", a serviço dos governos federal e municipal. Diferenças de escala à parte, o resultado da combinação de tempos e espaços — a cidade colonial de antes, o caos das intervenções e a nova cidade surgida — formava um contexto de imagens gráficas que dão suporte à estruturação de um imaginário coletivo. A base paisagística alterara-se e, com ela, práticas sociais, costumes e valores, que seriam representados, literariamente, por aqueles que vivenciaram a seqüência de mudanças. Como espectadores privilegiados da urbe, dotados de uma "sensibilidade fina" para captar as sensibilidades do momento, os artífices da vida literária da época traduziriam, em sua narrativa, as múltiplas facetas da reforma urbana.

É conhecida a distinção de Brito Broca⁴⁹ entre vida literária e literatura, quando se refere à nossa *Belle Époque*. Enquanto a literatura diria respeito à estilística, valores e gêneros, a vida literária se diluiria no comportamento social, no estilo de vida. Em suma, mais importante que o próprio valor literário das obras, era a sua capacidade de traduzir vivências, aspirações e crenças.

Comparando a literatura e a vida literária de Paris com as do Rio de Janeiro, chegaremos a um panorama nacional marcado por imagens fragmentárias do urbano. Ao contrário de Paris — cidade sobre a qual mais se escreveu e que conta, entre os seus narradores, com nomes da mais alta expressão literária —, a ficcionalidade em torno da metrópole carioca não tem a mesma abrangência. O próprio Brito Broca, em outra obra, afirma essa abordagem segmentada da literatura sobre o Rio, que mais faz ambientar nele personagens e ações do que propriamente tomar a cidade como objeto de reflexão e sujeito da obra.⁵⁰

Refletir sobre um discurso literário nos coloca questões preliminares, que incidem sobre o lugar de produção do texto e o de sua recepção, ou, em outras palavras, quem fala e para quem fala.

Quem eram, pois, os produtores de vida literária brasileira, artífices de um imaginário social sobre o urbano, leitores privilegiados da cidade? Fariam, sem dúvida, parte do que se chamaria a elite cultural do país.

Há, contudo, que ter em conta a sua não necessária identificação com a elite econômica, embora ambas, a rigor, pudessem frequentar os mesmos es-

⁴⁵ Cf. Carone, Edgar. *A República Velha; evolução política*. São Paulo: Difel, 1971.

⁴⁶ Abreu, Da habitação, p.56.

⁴⁷ Padilha, op.cit., p.20.

⁴⁸ Consultar, a propósito: Sevckenko, *A revolta*.

⁴⁹ Brito Broca. *A vida literária no Brasil. 1900*. Rio de Janeiro: MEC, [1958].

⁵⁰ Brito Broca. Documentário carioca. In: *Horas de leitura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

paços. Casos isolados — as origens aristocráticas de Joaquim Nabuco ou do Visconde de Taunay — não invalidam a constatação de que a maior parte de nossos escritores provinha das camadas médias da população urbana.

Correspondiam ou eram antes o fruto das transformações econômico-sociais que se encontravam no bojo do processo político que implantou a República no Brasil. A internalização do capitalismo, a formação de um mercado de trabalho livre, o crescimento das cidades, o desenvolvimento e diversificação dos setores secundário e terciário da economia propiciavam a emergência e fortalecimento de uma burguesia urbana apoiada no capital comercial, industrial e financeiro, assim como de uma pequena burguesia de funcionários públicos e profissionais liberais. Se podemos afirmar que foi uma composição do capital cafeeiro exportador com as formas de capital não-agrário que conduziu a dinamicidade econômica da República Velha, a elaboração do discurso legitimador e do padrão identitário do “novo Brasil” correu por conta de uma elite cultural, que corresponderia, grosso modo, à “intelectualidade orgânica” de que falava Gramsci... Sem a necessária “nobreza de berço” ou fortuna, eles identificam-se com os padrões de vida elegante da aristocracia local.

E, como intelectuais armados do poder da palavra escrita, tanto foram ao encontro de tendências e sensibilidades presentes naquela sociedade, quanto foram os artífices das opiniões e os orientadores do gosto e da preferência do público.

Mas o perfil dessa elite cultural precisa ser ainda melhor delineado. Qual a sua formação, o que liam, onde trabalhavam, quais os espaços que frequentavam, como se exprimiam?

Obras de Brito Broca ou Jeffrey Needell, assim como outras já clássicas para a referência da vida literária no Brasil,⁵¹ permitem traçar um quadro para a resposta dessas questões.

Fosse sua educação secundária ou superior, erá forte a influência francesa e significativa a gama de conhecimentos transmitidos. Needell aponta como instituições típicas da formação educacional da elite carioca o Colégio D. Pedro II, complementado após pelas Faculdades de Direito de São Paulo ou do Recife, mas formação aproximada poderiam apresentar aqueles que haviam estudado em colégios religiosos. Brito Broca menciona o que vendiam as livrarias do Rio e quais os autores que influenciavam a elite cultivada da *Belle Époque* carioca.⁵² As livrarias Garnier, Laemmert, Revista Brasileira, Brigueit, Azevedo ou o “sebo” do velho João Martins eram ponto de encontro dos intelectuais da época, assim como a porta

de entrada de livros estrangeiros e traduções de obras célebres. Balzac, Maupassant, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Hugo, Jean Lorain, Oscar Wilde, Nietzsche, Eça de Queiroz, Huysmans e Tolstoi eram lidos pela elite cultural carioca, que os importava do exterior. João do Rio, por seu lado, traça um pitoresco quadro dos frequentadores da Biblioteca Nacional e do que liam.⁵³ Essês frequentadores da Biblioteca iam de intelectuais do porte de um Capistrano de Abreu a estudantes e curiosos, e o repertório das obras consultadas era variado: clássicos da literatura universal e, sobretudo, franceses: Hugo, Dumas, Verlaine, etc.

Os espaços “culturais” da vida elegante, nos quais se cruzavam as conversas da vida mundana carioca com ditos e espírito e comentários sobre obras, autores e “modos” e “modas” de pensar, eram, principalmente, as livrarias, os cafés e as confeitarias. E, sobretudo, havia ainda a Rua do Ouvidor, preexistente à reforma urbana do Rio, tradicional ponto de encontro onde a elite se reunia para discutir, observar o movimento e, fundamentalmente, para ser vista. A socialização mais ampla seria dada pela frequência à Ópera, ao Jockey Club e aos clubes sociais e “salões”, cópia nacional dos salões literários franceses, assim como a assistência a conferências, outra mania importada e que se tornara “coqueluche” o Rio da *Belle Époque*. A maior parte dos membros dessa elite cultivada acabou entrando para a burocracia ou o jornalismo, mas, num e no outro caso, compunham o que se poderia chamar o “reforço cultural” do sistema de poder. Tal postura não invalidava posições por vezes críticas ao governo, mas, sem dúvida, elas cimentavam, em sua grande maioria, o novo modelo burguês e a identidade nacional desejada. Traduzindo no discurso literário os padrões estéticos e culturais, seus textos estão cheios de expressões estrangeiras, sobretudo francesas. A sedução por Paris fazia com que, a todo custo, visitassem a capital francesa, se não com regularidade, pelo menos uma vez na vida... Assim o fizeram Olavo Bilac, João do Rio, Théo Filho, Luís Edmundo, Gilberto Amado, Felipe de Oliveira, Álvaro Moreyra, Graça Aranha, Patrocínio Filho, Paulo de Gardênia e tantos outros.

Brito Broca conta os exageros dessa sedução com o exemplo de Bilac, que, por ocasião de sua primeira viagem, em 1891, voltara tão deslumbrado que, em carta a Max Fleuiss, chamara o Brasil de “terra ignóbil”, que só com boa vontade poderia ser chamada de civilizada... Enquanto Paulo de Gardênia, ao lá desembarcar pela primeira vez, se considerava “recém-nascido”, Guimarães Passos, moribundo, lá fora para morrer...⁵⁴ Como se dizia então, caçoando da inclinação por Paris, era a “parisina”, “moléstia” que acometia a elite da época, com efeitos devastadores!

⁵¹ Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

⁵² Brito Broca, *A vida*.

⁵³ João do Rio. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Porto, Chardron, 1909.

⁵⁴ Brito Broca, *A vida*, p.92-3.

Nessa altura, cabem as perguntas: para quem escreviam estes letrados? Qual era o seu público? A julgar pela baixa tiragem das edições, este era reduzido. Circulação mais ampla teriam os textos publicados em jornais e revistas, que proliferavam na *Belle Époque* com a modernização da imprensa. Além da variedade do material impresso e dos periódicos, as grandes inovações se deram com a abundância das ilustrações (fotos, desenhos, vinhetas *art-nouveau*), com a difusão da propaganda e com o novo estilo de reportagem, com entrevistas e assuntos de natureza sensacionalista. *Kosmos*, *Fon-Fon* e *Renasença* eram exemplo de periódicos que lembravam as *magazines françaises* e que se incumbiriam de divulgar as obras de nossos letrados. Mas a divulgação era, ainda assim, restrita, pois era para esta elite que escreviam, num círculo que abrangia gente talvez não tão culta quanto os autores dos artigos. Era um público de gosto afrancesado e seguidor da moda em voga, que impunha o consumo literário de tais periódicos. O povo, segundo depoimento de João do Rio, tinha outras preferências de leitura, mais próximas de um gênero épico de feição muito antiga, o que fazia com que reproduções baratas repetissem e eternizassem no consenso popular velhas histórias, como "Carlos Magno", a "Princesa Magalona", a "História da Donzela Teodora", a "Despedida de João Brandão"... Para o cronista, tais histórias, publicadas em prosa e verso em edições baratas, vendiam mais do que *Canaã*, de Graça Aranha...⁵⁵

Tais constatações, mesmo que dêem margem a lamentos, são condizentes com a excludência do processo social instalado desde há muito, no país, e que consagrara a existência de um hiato entre a reduzida camada culta e a grande massa de semi-analfabetos. Nesse contexto, falar da vida literária da *Belle Époque* carioca é ter em conta as formulações imaginárias da elite e o reduzido alcance do seu intento de socializar tais representações frente ao que se poderia chamar o conjunto da população brasileira. Da mesma forma, não é novidade que, no que diz respeito às formulações da identidade nacional, elas têm sido sempre obra das diferentes gerações cultivadas que se sucederam no país.

Tendo, pois, como contingente de referências aquilo que chamamos como a perversidade da formação histórica brasileira, a especificidade da sua vivência burguesa, o perfil da sua elite e, grosso modo, suas predileções culturais, voltamos para as representações literárias do urbano carioca.

PICARETAS NA ALMA ENCANTADORA DAS RUAS: CRÔNICAS CARIOCAS DA MUDANÇA URBANA

Na *Belle Époque* carioca, um gênero literário iria se impor e se expandir como modalidade por excelência de registro e expressão da cidade que se transformava: a crônica.

Herdeira do folhetim, a crônica encontrou, no século XIX, seu veículo de difusão nos jornais, naquele momento em que a sociedade burguesa impunha ao mundo o ritmo do progresso e da busca incessante do novo. O desenvolvimento dos meios de comunicação e a velocidade da notícia imprimiram à vida urbana um padrão de consumo rápido das informações. Como mercadoria, a crônica veiculada pelo jornal ou pela revista não é feita para durar. Redigida para informar, chamar a atenção do leitor para detalhes da cotidianidade ou grandes eventos, a crônica aspira a ser comentada, mas não tem a força de permanência de um romance ou conto. Entretanto, para os fins a que nos propomos, esse gênero "mais ligeiro" tira de sua "leveza de ser" a própria força. Registrando o detalhe e captando os valores de uma época, a leitura da crônica é, para o historiador, uma das formas pelas quais ele pode atingir, por outros meios que não os tradicionais, a representação do passado. E, por irônicos caminhos, dá "permanência" àquilo que seria um produto "descartável".

As crônicas cariocas da *Belle Époque* traduzem uma representação do urbano que tanto revelam a sedução de Paris quanto realizam uma leitura "nacional", metaforizada, do processo em curso.

Principiemos pelo efeito "bomba" do "Bota-Abaixo", com a sua seqüência de demolições e intervenções radicais no coração da velha cidade. Esse parto "à fórceps" da modernidade urbana veio exacerbar, no contexto nacional, aquela relação ambígua entre progresso e tradição. Em Paris, os textos literários eram portadores dessa relação, que não apresentava o caráter de uma contradição antagônica. Naturalmente, as concepções e juízos que se associam à idéia do progresso são aquelas mais caras à modernidade e que traduzem uma avaliação da necessidade e da inevitabilidade da mudança. O progresso — e com ele a transformação urbana — é entendido como inexorável, ao passo que o conceito de tradição se relaciona com um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado, da memória e do patrimônio cultural da cidade. Todavia, essas posturas não se apresentavam como excludentes, mas sim, de forma combinada, no binômio conservação-mudança. A visão de Balzac — que tende a celebrar a transformação burguesa da cidade — não é descuidada quanto à preservação das tradições e traços do passado; nem Victor Hugo — cuja voz é associada à defesa do patrimônio nacional — representa uma postura antiprogressista.

⁵⁵ João do Rio. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Ed. das Org. Simões, 1952. p.66-71.

No caso brasileiro, teremos a voz de Olavo Bilac, que faz a apologia do novo Rio, contrarrestada pelo lamento e denúncia de Lima Barreto.

Mas, como tendência geral, as crônicas de jornais e revistas apresentam uma exacerbação da tendência progressista, que se configura como central para a definição do novo padrão identitário da nação.

As comparações com Paris se sucedem, fixam-se a novos marcos espaciais da modernidade, e o Rio-metrópole toma o seu lugar no trem da história, movido pelo progresso e inscrevendo o futuro no presente. A disputa entre o Novo e o Velho é, no caso, uma partida já ganha pelo primeiro.

Como já foi apontado, a superestimação da reforma urbana pode ser assinalada como um traço do "caráter nacional", que cria o imaginário da modernidade, produz a sensação de "viver em metrópole" e se torna "real" para os que nela habitam.

De passagem pelo Rio em 1905, o escritor português Manoel de Souza Pinto presenciou a transformação da cidade e dela deixou impressões interessantes:

O Prefeito Passos é, presentemente, o nome mais sabido, mais repetido, mais criticado e mais elogiado do Rio de Janeiro. É para alguns um deus, e a nova cidade deve-lhe um profundo culto. Para outros, é o extermínio, o carrasco inexorável, um espectro pavoroso. Parece-me, contudo, que todos concordam em que, com todos os seus indispensáveis defeitos e as suas superiores qualidades, é um grande homem. É, pelo menos, o homem do dia, há muitas semanas.⁵⁶

Apesar do seu olhar "desde-fora" para a realidade nacional, o escritor português capta com realismo a cotidianidade convulsionada pelos trabalhos de destruição do velho casario, verdadeiro "campo de trabalho" onde, da noite para o dia, ruas, prédios, praças desapareciam numa assustadora nuvem de poeira e montes de calça. Tudo na cidade era "absolutamente provisório", e o cidadão que buscasse retornar a um lugar não o encontraria mais, tal a fúria demolidora que alterava o espaço, deixando de ter sentido a planta da cidade... Entretanto, nosso viajante lusitano não deixa de se entusiasmar com as incansáveis picaretas que, sepultando "deploráveis fachadas", os sórdidos esconderijos, os estranguladores labirintos", deixariam passar a "onda leve, purificadora, do livre ar", fazendo vislumbrar que, dentro de poucos anos, o Rio de Janeiro seria "uma das maravilhas do mundo..."⁵⁷

Mesmo nesse olhar supostamente neutro, encontramos a presença daqueles traços identificadores da "cidade aberta", com ruas largas e prédios direitos, dei-

⁵⁶ Apud Brito Broca, *A vida*, p.265.

⁵⁷ *Ibidem*, p.266.

xando livre a circulação de pessoas, veículos, ar e água. O parto difícil — mas passageiro — daria nascimento a uma metrópole bela, segura, higiênica.

Mais entusiasmadas ainda seriam as páginas de Bilac, nas crônicas da revista *Kosmos*,⁵⁸ saudando o início dos trabalhos de demolição:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. [...] No abrir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso e do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas — as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!⁵⁹

A crônica prima pela animização: a cidade velha chora, e os instrumentos de trabalho cantam. Recursos utilizados pelo poeta que, mesmo em prosa, domina a linguagem e põe a estética a serviço da idéia mestra que percorre as suas crônicas publicadas na revista *Kosmos*: o Progresso.

Seu afinamento com a política de Pereira Passos era total, que o poeta, que chegou a ocupar uma função na administração municipal,⁶⁰ usava a sua arma — a palavra escrita — como um libelo na defesa da reestruturação da cidade.

Se as picaretas são regeneradoras, é porque têm o poder de destruir e sepultar os vestígios de um passado ignóbil, da cidade colonial com a qual a elite não queria ser identificada, e de, ao mesmo tempo, criarem um novo traçado urbano que se apoiava na estética, na higiene e na técnica. A transformação da cidade é considerada, por Bilac, como radical e definitiva,⁶¹ fazendo com que a Avenida Central assumira o seu pleno significado: ela é o símbolo do Rio moderno e civilizado, e o Rio é o cartão de visitas do país que busca reorientar o seu padrão identitário. Como também diria o cronista João de Barro, em maio de 1904, nas páginas do *Renascença*, ante a urgência de apagar os traços da cidade velha:

⁵⁸ O melhor estudo continua sendo o de Antônio Dimas (*Tempos eufóricos - análise da revista Kosmos: 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983), que orientou a busca e a leitura dessas crônicas. As referências a Bilac se darão a partir desta obra, assim como as de Gil, Pederneiras e João Luso.

⁵⁹ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n.3, mar. 1904.

⁶⁰ Needell, op.cit., p.234.

⁶¹ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, jan. 1904.

[...] o Rio de Janeiro é o Brasil. O estrangeiro que aqui desembarca, de passagem num transatlântico, leva de sua rápida visita à nossa desprovida cidade uma triste idéia de todo o nosso país.⁶²

A posição eufórica de Bilac acompanha os progressos da ação municipal de Pereira Passos, entusiasmado com o concurso de fachadas que fora instituído para os projetos arquitetônicos destinados à Avenida Central.⁶³ Por ocasião das comemorações que tiveram lugar com a abertura da avenida, em 1905, seu entusiasmo é total:

Inaugurou-se a Avenida. Parece um sonho... Onde estás tu metido, Carrancismo ignóbil, que por tanto tempo nos oprimiste e desonraste? Em que furna lobreja, que socavão escuro te foste esconder envergonhado? Em vão te procurei, nestes últimos dias e nestas últimas noites de novembro, pela radiante extensão da Avenida formosa [...]. Andas, com certeza, homiziado nos becos sujos, em que se mantém ainda a tradição do mau gosto e da imundície: afugentou-te a luz da Avenida, horrorizou-te a alegria do povo, fulminou-te o despeito.⁶⁴

A visão literária de Bilac sobre a cidade é inequívoca: o Rio é uma cidade aberta, simbolizada pelo rasgar da Avenida Central. Ao emaranhado de ruelas e becos do velho centro, *boulevards* e prédios no melhor estilo eclético ou *art-nouveau* permitiam a livre circulação do ar, da luz, das pessoas e dos veículos. Uma metrópole, por que não? O Brasil demonstrava, concretamente, que a modernidade era possível em terras nacionais:

Onde se vai perdida a nossa fama de povo preguiçoso, amolentado pelo clima e pela educação, incapaz de longo esforço e de tenaz trabalho? Em que outro país do mundo se realizou jamais um igual prodígio de decisão e de execução, uma igual maravilha de coragem e de rapidez? Essa nossa inveterada e incurável preguiça era uma lenda, uma invenção, uma torpe mentira.⁶⁵

Paladina do progresso, a visão bilaquiiana parecia desfazer as incômodas revelações da ciência do século XIX com relação à raça e ao caráter nacionais. O cientificismo e evolucionismo denunciavam os perniciosos efeitos da mestiçagem e mesmo do clima, adversos aos valores do trabalho, base do progresso e da civilização. Um povo identificado com o estereótipo da indolência encontrava a sua

⁶² Apud Dimas, op.cit., p.15.

⁶³ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n.4, abr. 1904.

⁶⁴ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 2, n.11, abr. 1905.

⁶⁵ Ibidem.

redenção na emergência de uma nova cidade, que arrastaria consigo todo um novo *ethos*, traduzido em maneiras, expressões, sociabilidades, hábitos.

Assim, Bilac apoiava todas aquelas medidas que, na seqüência da reforma urbana, visavam a dar um outro padrão de vida à cidade, como, por exemplo, a obrigatoriedade da vacina contra a febre amarela, em 1904, e contra a varíola, em 1908.

Para Bilac, a revolta popular contra a proposta de vacinação vinha demonstrar que o Brasil não tinha ainda um povo. Ou seja, quer parecer que Bilac considerava que uma nação só se realizaria como tal quando possuísse seu povo a instrução adequada para aceitar as exigências da vida civilizada:

E não há povo onde os analfabetos estão em maioria. Quem não sabe ler, não vê, não raciona, não vive. [...] A revolta de agora não foi apenas obra dos desordeiros de profissão: foi também obra de ignorantes, explorados criminosamente pelos astutos. E não sei bem para que servirá das avenidas, árvores, jardins, palácios a esta cidade — se não derem aos homens rudes os meios de saber o que é civilização, o que é higiene, o que é dignidade humana.⁶⁶

Em suma, o olhar do cronista captava os contrastes da cidade no mesmo momento em que ela se erigia como metrópole, mas atribuía uma ressemantização a tais descompassos urbanos.

As práticas sociais de intervenção no Rio, associadas à representação identitária desejada para a urbe, levavam a uma reconfiguração espacial e temporal da cidade.

A Avenida Central, com a sua predecessora Rua do Ouvidor, eram os espaços de referência para a vida mundana e cultural, como marcos arquitetônicos e urbanos da cidade que se queria. Os referenciais da cidade velha iam, aos poucos, sendo destruídos, e a percepção espacial reorientava aquela do tempo: o Rio apagava o seu passado e inscrevia o seu futuro no presente. Fossem só materiais e concretas as imagens do contraste entre o velho/condenado e o novo/desejado, e a tarefa de construir uma cidade realmente maravilhosa seria fácil... Mas havia as socialidades antigas, os velhos hábitos denunciadores de barbárie, aliados à ignorância do povo. De forma recorrente, Olavo Bilac atacava o carnaval como manifestação grosseira de baixos instintos (para exaltar a sofisticação do carnaval parisiense)....⁶⁷ da mesma forma que lamentava que as camadas favorecidas da cidade não frequentassem o teatro conforme o desejado.⁶⁸

⁶⁶ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n.11, abr. 1904.

⁶⁷ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n.3, mar. 1904; ano 3, n.2, fev. 1906.

⁶⁸ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n.6, jun. 1906.

A visão dos contrastes urbanos aparece de forma exemplar na descrição que Bilac faz de um carroção com romeiros da Penha atravessando a paisagem urbana:

[...] e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbados urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie — era uma ida de selvagem que voltava, como uma alma de outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada [...].⁶⁹

A condenação das socialidades populares é, no caso, explícita, identificada como ofensiva à estética e configurando-se como um retrocesso às imagens do passado colonial que se queria esquecer.

Soluções para os desníveis culturais?

A regeneração viria da educação, da elevação do espírito e dos princípios morais. Bilac identifica uma questão social, marcada pela presença dos pobres, mas a solução é antes moral, sem que seja posta em questão a causa. Não se pode pensar que a visão eufórica do escritor não apontasse problemas no processo de urbanização carioca, e eles estavam radicados, por exemplo, na escassez de habitação para o povo e na alta dos aluguéis,⁷⁰ assim como nas precárias condições de higiene da periferia urbana.⁷¹

Se, em face da alta dos aluguéis, Bilac prega a formação de uma “Liga de Inquilinos” e afirma que o problema da moradia é o mais terrível de todos, termina suas ponderações com propostas irônicas, como se os pobres pudessem morar ao ar livre, com o que superlotariam as áreas nobres e chiques da cidade — Avenida Central, Avenida Beira-Mar —, assim como as recém-incorporadas — Tijuca, Copacabana —, transformando-se num grande acampamento a céu aberto... Entre uma última ironia — lamentando que os pobres não fossem como o caracol, com a casa às costas — Bilac demanda soluções governamentais para a crise habitacional...

Não caberia a conotação de alienada para uma visão desse tipo, pois ela se justifica dentro da lógica em que se encerra: de quem parte o discurso, para quem se dirige e quais as questões fundamentais em jogo. E estas, no caso, não passam por uma reforma da estrutura social, mas sim pela sua confirmação.

Embora entusiasta com o “*ethos* urbano” e parisiense, seduzido pelo *chic* do mundanismo e da cultura francesa, Bilac abordou também, em suas crôni-

⁶⁹ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n.10, out. 1906.

⁷⁰ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 4, n.10, out. 1907.

⁷¹ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 4, n.11, abr. 1907.

cas, costumes propriamente cariocas, o que não quer dizer exatamente populares. Sob o pseudônimo de “Fantásio”, Bilac exercita uma refinada ironia para descrever não só a predileção pela dança, mas para debochar dos oradores da “hora da sobremesa” nos jantares.⁷² Interessante crítica à fascinação nacional pela oratória, justamente da parte daquele que, como Coelho Netto, havia introduzido no Brasil a moda das conferências.⁷³ O pseudônimo, no caso, servia de máscara a um “afloar” de sua postura mais distante dos padrões da elite, chegando mesmo a revelar um sarcasmo pelos seus hábitos e valores?

De forma mais leve, Olavo Bilac comenta o namoro no Rio,⁷⁴ os “mordedores” ou achacadores,⁷⁵ dispostos a pedir dinheiro emprestado a terceiros, ou os “basbaques” ou desocupados, sempre dispostos a observar o que se passava na rua. Na sua identidade de Fantásio, Bilac abandonaria a crônica séria, cultivada e se aproximaria da crônica de costumes, utilizada, de forma irônica e inovadora, por João do Rio.

O tom geral, contudo, e que dá a conotação particular das crônicas bilacianas, é o entusiasmo com as reformas urbanas e a exacerbação metafórica do significado das imagens da cidade.

Outros escritores da época confirmariam essa visão eufórica e confiante na transformação do Rio em metrópole.

A própria revista *Kosmos*, que tinha Bilac como carro-chefe no domínio das crônicas, possuiu outros colaboradores de menor expressão, como Gil. Entusiasta do progresso, Gil saudava o início e o término das obras da Avenida Central, selando o desaparecimento da cidade colonial,⁷⁶ e classificava o governo como “redentor”,⁷⁷ num adesismo acentuado à situação política vigente.

O potencial menonímico se revela com toda a sua força: uma rua valia pela cidade, uma cidade era o país:

A “grande artéria” dominava o Rio e o Rio sugestionava o Brasil. [...] Com ela veio a transformação completa da urbe. [...] com ela veio mais a metamorfose do gênio da cidade.⁷⁸

A visão ufana coloca em cena a multidão, complemento indispensável da metrópole. No caso, a multidão que, em tumulto, cruza a alterosa avenida, con-

⁷² Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n.6, jun. 1907.

⁷³ Cf. Brito Broca, *A vida*, e João do Rio, op.cit.

⁷⁴ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n.7, jul. 1907.

⁷⁵ Bilac, Olavo. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n.8, ago. 1907.

⁷⁶ Gil. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n.9, set. 1904; ano 2, n.11, nov. 1905.

⁷⁷ Gil. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 2, n.5, maio 1905.

⁷⁸ Gil. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 2, n.11, nov. 1905.

trastando com o silêncio dos carros que por ela trafegam, é, por sua vez, a imagem metafórica e reduzida do povo brasileiro. A multidão que se agita e a máquina que a serve, silenciosa, operam como elemento micro que dá significância ao todo. O novo Brasil, moderno, se revela com sua gente operosa no domínio da técnica mais avançada.

Outro seria Mário Pederneiras, a manifestar, em suas crônicas, a brusca mudança da cidade, onde os elementos novos tomavam os velhos lugares irrecognecíveis.⁷⁹ Se o narrador/escritor pode deixar transparecer um resquício de melancolia ante o desaparecimento dos traços antigos da cidade, nas demais seu texto é todo entusiasmo, ao passar de automóvel pelo novo Rio⁸⁰ ou ao tecer considerações sobre o efeito que a transformação urbana causara — para melhor — no comportamento feminino.⁸¹ Uma nova mulher, mais elegante, refinada, freqüentava os novos espaços, num ajuste com a cidade-metrópole. Por vezes, o cronista cede a uma tendência *blasée*, oscilando entre o *ennui* baudelairiano e o decadentismo de Huysmans: apesar do agito e da renovação urbana, a noite carioca era um tédio!⁸²

Em síntese, a revista *Kosmos* criava e difundia uma versão glamourizada da imagem desejada da elite cultural carioca, a qual se considerava no centro da cena nacional, o que não deixava de ter correspondência com a realidade cultural brasileira. Como elite, ela se revestia da autoridade de “dizer o país”, “dizendo” a cidade transformada.

Não será demais insistir nessa característica, tantas vezes repetida, de considerar a parte pelo todo, transfigurando o real, num processo metonímico e metafórico. E, talvez para arrematar com um viés tão genuinamente nacional, caiba lembrar a crônica de João Luso, “A sublime porta”. Recolhendo imagens atuais na época, que indicavam a situação pós-Grande Guerra nas suas fronteiras com o Império Otomano, João Luso chamava a porta da Livraria Garnier desta forma:

Atravessá-la, representa já um primeiro êxito, qualquer coisa como transpor, desse passo resolutivo e heróico, o marco da estrada simbólica, para quem do qual tudo é obscuridade, para além do qual tudo é consagração.⁸³

⁷⁹ Pederneiras, Mário. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n.10, out. 1906.

⁸⁰ Pederneiras, Mário. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 4, n.10, out. 1907.

⁸¹ Pederneiras, Mário. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 4 n.11, nov. 1907.

⁸² Pederneiras, Mário. Crônica. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 5, n.5, maio 1908.

⁸³ Luso, João. A sublime porta. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 5, n.11, nov. 1908.

Sublime porta que abria para a celebridade, transpô-la era já um desafio, mas também um ritual, que consistia em adotar um ar entre decidido e *blasé*, de quem é *habitué* e que veio se distrair, sendo, ao mesmo tempo, em tudo superior aos que ficam na calçada... Na saída, com um livro debaixo do braço,

[...] já não se encontra a mesma multidão atônita e escandalizada, encontra-se o povo extasiado, dominado, pronto a admirar incondicionalmente e para sempre glorificar.⁸⁴

Aqui, a multidão se opõe, como massa, ao eleito, cuja audácia fizera cruzar a porta da Garnier! Freqüentador da casa, ou não, frente aos demais na calçada passava a ser confundido com aquele ilustrado e seletivo grupo, representativo da vida literária da época...

Sobre a decantada Rua do Ouvidor, Coelho Netto, em seu livro *A capital federal*, narra a desilusão do interiorano Anselmo, ao ver a famosa rua pela primeira vez:

[...] perdoa-me, artéria da civilização patricia, perdo-a-me, avenida da elegância e do espírito fluminense, não passas de uma viela atarracada e sórdida.⁸⁵

O imaginário sobre a Rua do Ouvidor, largamente difundido, não condizia absolutamente com a acanhada ruazinha do centro do Rio que arrasava com as ilusões do moço do interior. Mas, entre a cidade real e a cidade sonhada, qual deveria prevalecer no coração e no olhar dos indivíduos? O velho tio Anselmo, morador do Rio, fez-lhe ver que, na verdade, a Rua do Ouvidor, não era bela, não fora traçada por um Haussmann e era um beco, mas tinha seus encantos.

[...] ela é o centro da vida nacional. [...] Todos os grandes fatos da nossa política e da nossa literatura derivam da Rua do Ouvidor — ela é o estuário que recebe todas as correntes, o centro para onde convergem todas as forças ativas da nação e de onde escoa a seiva intelectual.⁸⁶

Descortinado o caráter simbólico, a força do seu significado passa a revelar-se como dotada de uma capacidade para minimizar os dados do real. Que importava que fosse suja ou confusa? A Ouvidor era o próprio Brasil culto e civilizado, dotado, como as crenças e religiões, do poder mágico de uma verda-

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Coelho Neto. *A capital federal*. Porto: Chardron, 1915. p.80.

⁸⁶ Ibidem, p.83-4.

de revelada. Era preciso sentir, acreditar e entendê-la como um centro nervoso da vida nacional, imagem esta que a *Kosmos* difundia com eficácia.

Brito Broca nos traça um variado panorama das demais revistas que, ao lado da *Kosmos*, traziam as crônicas tão apreciadas na época e que, no registro comentado do cotidiano, faziam o que se poderia chamar a tradução literária do novo *ethos* urbano. Eram elas *A Rua do Ouvidor*, que “refletia a ditadura do famoso ‘beco’ na vida social do Rio”,⁸⁷ *A Avenida*, com notória inspiração na famosa Avenida Central, *Fon-Fon*, *A Careta*, *A Revista Americana*, *A Floreal*, *Renascentença*, *O Pirralho*, etc. Há, entre elas, maior ou menor concessão ao mundanismo, mas todas publicavam os artigos daqueles que integravam a elite cultural carioca. Ainda que, no dizer de Brito Broca, muito da sua produção pudesse nada representar para a literatura nacional, são, contudo, representativas do que ele considera a “vida literária” da nação num momento dado.⁸⁸

Para a maior parte desses “jornalistas/escritores”, a expressão consagrada do cronista Figueiredo Pimentel — “O Rio civiliza-se” — tornara-se uma divisa.

Figueiredo Pimentel, na sua coluna “O Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*, foi, pode-se dizer, o pioneiro da crônica social no país, e é de inegável importância o seu registro da vida mundana carioca. Considerada gênero menor — por tratar o registro do cotidiano — das coisas familiares, do dia-a-dia, a crônica de Figueiredo Pimentel fez da cotidianidade de uma reduzida parcela da população o “espelho” da sociedade. Mais uma vez, retomamos a faceta metafórica da imagem desejada. O caráter de falsidade ou de simulacro não deve desvirtuar as potencialidades do imaginário. A importância da “fachada” faz “crer” na imagem refletida, dando vida e “concretude” à fantasmagoria.

O cronista Luís Edmundo, ao registrar as suas memórias, opõe a cidade de antes da reforma — o Rio colonial, que Bilac chamava de “velha cafraria portuguesa” — à nova capital surgida após a ação conjugada de Pereira Passos, Oswaldo Cruz, Paulo de Frontin e Lauro Müller. A reforma tivera o regenerador efeito de “branquear” a população, até então predominantemente escura, pela recepção de novas correntes migratórias, atraídas pelo novo visual da cidade.

Só os que conheceram, como eu conheci, a capital que foi da monarquia, a mesma que se estendia, depois, atrasada e mofina, até quase ao albor do século que corre, é que pode avaliar, com segurança, as grandes transformações que nela se operaram. Transformações até de usos e costumes. Abandonamos hábitos portugueses, despedimo-nos de vários preconceitos e convenções vindas do tempo em que éramos colonos, criando, desta forma, ambiente melhor e mais

⁸⁷ Brito Broca, *A vida*, p.219.

⁸⁸ *Ibidem*, p.44.

consentâneo com o meio americano em que sempre vivemos. Mudamos tudo, chegando até ao ponto de mudar, por completo, a nossa mentalidade peada por longos anos de casmurrice e rotina. Razão, portanto, havia quando, ao registrarem tão profícuas reformas, pelo governo Rodrigues Alves, as gazetas da terra, uníssonas, gritavam — o Rio civiliza-se!

Civilizava-se, com efeito! O Progresso, que havia muito nos rondava a porta, sem licença de entrar, foi recebido alegremente.⁸⁹

O abandono dos hábitos portugueses carregava consigo o repúdio ao passado colonial que, no tecido rememorativo, é lembrado como pitoresco e exótico. Exótico, sim, porque a vocação do Novo Mundo era, sem dúvida, a modernidade e o progresso, que finalmente chegaram na cidade. Antes das obras revolucionárias, só o oásis da Rua do Ouvidor representava um pedaço de Paris no Rio, e Luís Edmundo recorda, deleitado, o prazer que sentiam os cariocas quando estrangeiros comparavam aquele sofisticado espaço da cidade com a Rue de la Paix, a Rue Vivienne ou a Castiglione...⁹⁰

Esse tipo de impressão, que tece a representação da cidade, segundo imagens contrastantes, Luís Edmundo a retoma em outra obra, também de cunho memorialístico, *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Com minúcia fotográfica, descreve casa a casa os prédios que formam o que chama “o coração da cidade”, dando os nomes *chics* e afrancesados dos estabelecimentos comerciais e, sobretudo, contrastando esse espaço refinado e reduzido com o “resto” da cidade.⁹¹

Se o Largo da Carioca é triste, feio e deselegante, porque associado ao Rio antigo e, portanto, atrasado, sobram os chamados espaços nobres, como o café Paris, *rendez-vous* dos elegantes depois de meia-noite,⁹² e a tão decantada sedução da livraria Garnier, também chamada por ele de “sublime porta”.⁹³

Luís Edmundo testemunha aquela característica já apontada na nossa vida literária nacional: a maior parte das obras vinha de fora, através dos livreiros que importavam livros da França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Espanha e Portugal. Afirma Luís Edmundo:

O prestígio do livro francês, porém, continua imoderado e incondicional. Com que avidez os lemos! Nos colégios, ainda se estuda o novo idioma pelas obras

⁸⁹ Luís Edmundo. *De um livro de memórias*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Oficial, 1958. v.I. p.162-3.

⁹⁰ *Ibidem*, p.192.

⁹¹ Luís Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. v.I. p.72-6.

⁹² *Ibidem*, p.125.

⁹³ *Ibidem*, v.II, p.701.

dos clássicos portugueses. Não há biblioteca sem o seu João de Barros encadernado em carneira, as obras de Gil Vicente e de outros marechais das letras lusas, velhos e novos, o infalível busto de Camões em terracota, com uma coroa da mesma massa na cabeça... Contudo, persistimos franceses, pelo espírito, e, mais do que nunca, a diminuir pelo esnobismo tudo o que seja nosso. Tudo, sem a menor exceção. O que temos, não presta: a natureza, o céu, o clima, o amor, o café. Bom, só o que vem de fora. E ótimo, só o que vem da França.⁹⁴

Exacerbando a avaliação impiedosa daquilo que apontava como um traço formativo do caráter nacional, Luís Edmundo chegava a dizer que era mil vezes preferível ser cocheiro de fiacre, em Paris, do que presidente da República, no Brasil!

Nessa linha de raciocínio, explica a necessidade compulsiva da elite de passar temporadas na Europa:

Viaja-se. Espairece-se. O diabo é a volta. Com que tristeza aqui se desembarca, no Pharoux, depois de uma amável vialegiatura por lugares como Londres, Paris, Roma, Madrid ou Berlim!⁹⁵

Todavia, as imagens da cidade reformada deveriam ter atenuado, em parte, esse quadro de desilusão. Não que a elite deixasse de aspirar por Paris ou de ler autores franceses, mas a sensação de viver numa metrópole moderna deveria dar efeito de realidade à fantasmagoria de *Paris-sur-mer*...

Mas, sem erro de análise, o maior cronista da *Belle Époque* carioca foi João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto.

A atualidade de sua obra advém, antes de mais nada, dos seus *insights* sobre a realidade nacional. Tal argúcia não pode ser confundida com um radicalismo político ou conscientização social profunda. João do Rio é, ele próprio, expressão de um modo de ser profundamente brasileiro: é influenciado pelo Primeiro Mundo, é seduzido por Paris, mas é capaz de fazer uma leitura "nacional" da realidade. Ao falar do Rio, nosso cronista encontra uma forma de nele ver Paris e também o Brasil, expondo as misérias e as grandezas nacionais.

Seria, talvez, a encarnação mais precisa, em sua época, daquela postura absolutamente moderna, baudelairiana e recuperada por Marshall Berman, de experiência de atração e repúdio pelo mundo em transformação. Nem louvor irrestrito, nem condenação total é o fio condutor de sua postura frente as

⁹⁴ Ibidem, p.702.

⁹⁵ Ibidem, v.I, p.337.

ambigüidades do país, entre o progresso e a tradição, o mundo da elite e o popular, o mito de Paris e a realidade nacional.

Por outro lado, há que referir João do Rio como o exemplo mais acabado do novo tipo de crônica condizente com a evolução do jornalismo, inovando com a introdução das entrevistas e reportagens feitas *in loco*, freqüentando espaços e abordando temas inusitados. Uma "outra cidade" se revelava em reportagens sensacionalistas, que eram lidas com avidez, não faltando quem dissesse que "tudo aquilo era fantasia, simples invencionice de um cérebro imaginoso".⁹⁶ Se, em parte, João do Rio foi ao encontro das necessidades de consumo jornalístico de uma cidade que crescia, captando o gosto do público; por outro lado impôs um novo estilo de escrever e aproximar-se do cotidiano da cidade.

Na sua ousadia, o cronista subia os morros, descia às prisões, andava por lugares escusos e entrevistava gente da rua, tipos populares, meretrizes, malandros, criminosos, trabalhadores humildes. Mas, se era capaz de "descer aos infernos" do *bas-fond* carioca, "subia aos céus" para freqüentar os redutos da socialidade elegante, como *dandy* refinado que era...

Se a silhueta não ajudava — era gordo e mulato —, João do Rio pelo menos apresentava-se no rigor da moda parisiense, com chapéu coco, polainas, monóculo e casacas cortadas segundo as últimas tendências da capital francesa...

Culto, com familiaridade com os autores europeus, freqüentava os lugares chics e registrava o mundanismo carioca na sua coluna "Pall Mall Rio", na *Revista da Semana*, imitando a sofisticada *Pall Mall*, do cronista Michel Georges Michel, de Deauville e Côte d'Azur. Tendo viajado várias vezes a Paris, João do Rio recheava suas crônicas com expressões francesas e citações de autores consagrados. Um estilo talvez pernóstico e irritante, por vezes empolado, mas que parecia corresponder a um estilo de vida que, se não refletia exatamente as condições concretas da existência, pelo menos era o padrão desejado pela elite.

A metrópole francesa é, para ele, um horizonte de referência obrigatório. Assim é que, por vezes, discorre sobre sua última viagem a Paris, revelando detalhes do espaço que denotam a intimidade com a capital francesa. Deixava, sem dúvida, roídos de inveja os que não haviam tido condições de visitar a bela Paris, quando considerava a "banalidade monstro dos *boulevards*" ou afirmava que "é preciso ter estado na cidade luz"⁹⁷ para poder apreciar, avaliar ou entender o que ele dizia...

Tais atitudes, próximas a um *ennui* baudelairiano ou a uma postura *blasée*, de *déjà vu*, que lembram o decadentismo *fin-de-siècle* de Huysmans, não devem ser

⁹⁶ Brito Broca, *A vida*, p.237.

⁹⁷ João do Rio. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. p.90.

tomadas como um adesismo cosmopolita sem restrições. Há, claramente, uma extrema afetação na postura, mas, paralelamente a essas considerações, nota-se uma visão profundamente sarcástica da política urbana que teria tentado impor ao Rio o *boulevard* francês, o *square* inglês e a perspectiva russa à la Nevsky.⁹⁸

Ora, João do Rio presenciou a reforma Pereira Passos e a transformação da capital carioca, esteve no “olho do furacão” que se abatera sobre o Rio.

Por um lado, ele se declara um adepto dos novos tempos:

Eu nunca tive a nostalgia hereditária que acha sempre o tempo passado bom tempo. Para mim, hoje, é sempre melhor do que ontem e pior do que amanhã.⁹⁹

Mas esse endosso aparentemente sem restrições ao progresso não deixa de, em outros momentos, vir acompanhado de considerações mais profundas com relação à dialética da mudança e de permanência, ou da problemática das tradições face o progresso:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança — porque leva a gente amarrada a essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. [...] Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável revelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo pósto, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio de gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, squares, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica.¹⁰⁰

Ambivalente nas opiniões, como ambivalente é o processo da modernização que a cidade atravessa, João do Rio entende o progresso como “inevitável” e, sem dúvida, aprecia os seus espaços e práticas emblemáticas — *automóvel*, *footing*, *five o'clock tea* —, mas deles faz troça. Estratégia de *marketing*, para chocar e vender a sua crônica-mercadoria para uma elite ávida de sensações ou enfasiada da *joie de vivre*? É possível que fosse esta a sua linha de conduta, mas também por aí se insere a atualidade de seus escritos.

João do Rio traduz, nas suas crônicas, uma representação da cidade como metrópole. O Rio de Janeiro é agitação, bulício, multidão e variedade de

⁹⁸ João do Rio. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Porto: Chardron, 1909. p.225.

⁹⁹ *Ibidem*, p.185.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.213-4.

tipos, o que caracterizaria o seu cosmopolitismo. Assim, quando narra passeios pela cidade, o cronista atravessa ruas “em tumulto”, percorre locais onde se acotovela um “formigueiro” de gente e registra os elementos simbólicos deste progresso urbano: automóveis, luzes feéricas, vitrines iluminadas, buzinas, risadas.

A crônica sobre a Missa do Galo, quando ele percorre a cidade em um “automóvel possante”, é bastante significativa em imagens deste tipo:

Tomei de novo o automóvel e disse ao chauffeur:

– Para Copacabana.

Naquele delicioso percurso da avenida Beira Mar, toda ensopada de luz elétrica, outros automóveis de toldo arriado, outros carros, outras conduções corriam na mesma direção. [...] Quando, no fim da avenida, os automóveis seguiam pelas antigas ruas, cada encontro de bonde era uma catástrofe. [...] Entretanto, pelas mesmas ruas, a corrida aumentava e era uma disparada louca entre vociferações, sons de corneta, tren-ten-tens de bondes, estalar de chicote. Quando passamos o túnel num fracasso de metralha e demos nos campos de Copacabana, a velocidade foi vertiginosa, e era apenas vagamente que se divisavam, fugindo à sanha dos fon-fons, do estrépito das rodas, a linha de fiéis da redondeza marginando o capinzal, à esquerda, num diadema de estrelas, a iluminação da Igreja.¹⁰¹

A carreira da “máquina” é “vertiginosa”, e o percorrer das igrejas, de um ponto a outro da cidade, dão a dimensão da metrópole: só uma grande cidade poderia oferecer aquele espetáculo de vida moderna.

Aliás, em *Vida vertiginosa*, João do Rio faz do automóvel o ícone do progresso, a síntese mais perfeita e refinada de civilização moderna, que marca o domínio do homem sobre a natureza. O automóvel é o “monstro transformador”, símbolo da cidade nova a brotar dos escombros da velha cidade destruída. O automóvel, animizado, é a besta-fera triunfante dos novos tempos, capaz de seduzir por tudo aquilo que lhe é inerente — a velocidade e a estética do moderno — mas de amendrontar e aniquilar a vida, na rota da catástrofe urbana de um trânsito “vertiginoso”.¹⁰²

Assim como os automóveis e outros signos da metropolização, João do Rio ressalta certos marcos de referência espacial da “cidade moderna”, com sua potencialidade metafórica ressaltada pela ironia:

¹⁰¹ João do Rio. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Ed. Org. Simões, 1952. p.119.

¹⁰² João do Rio. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

Para o brasileiro ultra-moderno, o Brasil só existe depois da Avenida Central e da Beira Mar, que, como vocês sabem, é a primeira do mundo. O resto não nos interessa, o resto é inteiramente inútil.¹⁰³

Os sintomas da metrópole lá estavam, e João do Rio utiliza a versão comportamental do cosmopolitismo: o mundanismo, traduzido num *savoir faire*, na internalização de um determinado *ethos* urbano, que dotava o indivíduo do manejo de códigos e significados. Um mundano saberia postar-se nas maiores capitais do mundo e não hesitaria em decidir-se sobre como proceder diante desta ou daquela situação.

O seu entendimento da moderna vida urbana talvez se ache sintetizado no título da sua coluna da *Gazeta de Notícias*, cujas crônicas, reunidas, foram publicadas no livro do mesmo nome: *Cinematógrafo*.¹⁰⁴

Em belíssima imagem, João do Rio faz do cinematógrafo a alegoria da vida numa grande metrópole, marcada pela seqüência de cenas, fatos e gentes, pela agregação de imagens que se sucedem, rápidas, num mundo que faz da velocidade um critério de ação. Assim como o cinema é fruto de um encadeamento de imagens e oferece aos espectadores uma representação da vida, o cronista recolhe flagrantes, momentos, pedaços da existência da cidade e os traz ao seu público. Sua intenção é a de flagrar o instante, o fugaz, e não a de aspirar à permanência. Como refere o cronista da vida moderna, o texto é leve, é insinuante, não obriga a pensar e é justamente aquilo que o público quer: receber as imagens, fruí-las, degustá-las e depois esquecer, fazendo delas um produto descartável.

Mesmo podendo discordar das suas apreciações sobre a sétima arte, há, contudo, uma extrema atualidade nas palavras e um apelo às considerações de Walter Benjamin, que aproxima o historiador do cronista. Ao utilizar a técnica da montagem cinematográfica para ilustrar o trabalho de cruzamento, composição e contraste dos fragmentos da realidade, Benjamin nos revela a importância dos traços secundários e dos vestígios aparentemente sem significância. Qual detetive, o historiador recompõe estes sinais, “à la Ginzburg”, para construir versões aproximadas do que teria ocorrido um dia no passado. Espectador do processo que narra, o cronista é, ao mesmo tempo, ator deste processo, que se esforça para “dizer” o urbano, recolhendo o que vê e sente e o que intui que os demais vêem e sentem. Mas, recorremos ao que foi enunciado antes: sua tarefa de cronista, sem pretensões de perenidade, é extremamente significativa para o olhar de quem, *ex-post*, intenta recuperar sensibilidades passadas.

¹⁰³ João do Rio, *Cinematógrafo*, p.278.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.V-VII.

Numa demonstração de que intuía as transformações do seu tempo, João do Rio deixou estas muito lúcidas considerações sobre a crônica, o público e a evolução do jornalismo:

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso deste sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada, mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica — um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia — mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos.¹⁰⁵

Velocidade e mudança eram sintomáticas desse “*ethos* urbano”, que faziam o Rio remodelado aproximar-se das metrópoles européias. O fato de que, como grande cidade, o Rio pudesse ser comparável a Nova Iorque, Londres ou Paris não eliminaria um sentido profundamente nacional do cosmopolitismo contaminado pela “parisina”.

Por mais de uma vez, João do Rio traz em suas crônicas flagrantes do que chama “desnacionalização da classe elevada no Brasil”,¹⁰⁶ em que a narrativa de passagens e encontros fortuitos da cena urbana carioca dão conta dessa tendência.

A educação no estrangeiro, as freqüentes viagens internacionais e o refinamento dos hábitos levavam a exageros de “verdadeiro horror pelo Brasil” e a um absoluto desconhecimento ou desprezo pelas coisas nacionais. Na crônica “Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?”, João do Rio dissecava, de forma impiedosa, o estado exato do brasileiro, a considerar-se inferior ao estrangeiro e, por consequência, desvalorizar tudo que era nacional, numa atitude ridícula.¹⁰⁷

Ironicamente, João do Rio comentava:

[...] porque patriotismo, longe de vestir os filhos de verde e amarelo, ler *O Guarani* e comer vatapá, é estar ao nível da civilização e fazer com aplomb o que fazem os grandes povos.¹⁰⁸

A ironia e a irreverência não devem deixar passar a menção à identidade desejada. Aliás, ninguém mais nacionalista que Bilac, com toda a sua fascinação primeiromundista...

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.X.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.93.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.277.

¹⁰⁸ João do Rio, *Psicologia*, p.165.

Entusiasmado com a exposição nacional de 1908, João do Rio afirmaria:

Patriotismo não é manifestação de bandeira, nem gestos contra estrangeiros, quando eles afirmam a sua superioridade, patriotismo não é a fanfarronice de ficar eternamente na sujeira, dizendo que nós somos uns heróis, porque os voluntários da Pátria fizeram prodígios na guerra do Paraguai. Patriotismo é demonstrar, no concerto das nações, o seu valor igual ou maior do que os outros, na indústria, na arte, no progresso.¹⁰⁹

Na sua concepção, era preciso ajustar-se à modernidade em termos de atitude íntima e deixar para trás o que debocha como “desnacionalização de bom tom”, própria de um esnobismo nacional ridículo, que achava feio ser brasileiro...¹¹⁰

Numa versão baudelairiana, João do Rio achava imprescindível ser “absolutamente moderno” — ou seja, acertar o passo com a civilização — e tinha da vida urbana uma concepção “para além do bem e do mal”. A cidade-metrópole era amoral, e suas regras de conduta, de linguagem e de vestir valorizavam a aparência. A conotação de simulacro e valorização da “aparência” às custas da “essência” foi muito bem intuída por aquele *dandy* cronista.

Ao afirmar que “tudo no mundo é cada vez mais figurino”,¹¹¹ ao discorrer sobre a importância da moda e do trajar, João do Rio dissecava a vida urbana carioca. O mundo moderno é dominado pelo artificialismo, pela imitação, pela cópia, tudo revela uma enorme preocupação com a aparência do novo, do moderno, do acompanhamento da moda: “Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas”.¹¹²

Metáfora da vida moderna, a moda é dissecada e ridicularizada pelo cronista, que, porém, era dela um escravo fiel. Conta Brito Broca que, junto com os cronistas Luís Edmundo e Guerra Duval, João do Rio apresentara-se no Municipal com casaca de cor, último lançamento da moda em Paris, e lá enfrentara, “sem perturbação, uma estrepitosa vaia”.¹¹³

Discursos e práticas se configuram contraditórios, assim como o seu protagonista.

Mas é por esse viés que entendemos a ambivalência da narrativa de João do Rio, que tanto é seduzido pelo mito parisiense, quanto desnuda a realidade

de nacional ao vivenciar aquele “modelo”. Trata-se de uma habilidade especial para captar as sensibilidades de sua época, e não de um engajamento político ou lucidez social militante.

Há, em João do Rio, ainda outros *insights* do “*ethos* urbano”, que vão fundo aos tais “traços nacionais” que se apresentam tão recorrentes no Brasil. Ao satirizar, numa crônica, que o Brasil era “um país de gênios”,¹¹⁴ o cronista toca no calcanhar de Aquiles contraditório do modo de ser brasileiro: se, por um lado, sente-se inferiorizado frente o estrangeiro, por outro, valoriza o título, a aparência, a fachada e constrói imagens de referência positiva com as quais deseja se identificar.

Talvez uma das passagens altas da sua narrativa sobre o aspecto de fachada da vida urbana moderna esteja nas suas considerações sobre o carnaval ou, mais precisamente, sobre os mascarados. Se o carnaval, como festa, pode ser delicioso ou infame, o mascarado é caso de patologia clínica... Metáfora do artificialismo da vida na metrópole, o mascaramento revela, através da imagem, uma outra identidade velada.¹¹⁵

Da mesma forma, é ainda a vida urbana que lhe dá a inspiração para denunciar aquele elemento de tanta presença entre nós e que marca o peso do simbólico sobre o real: a valorização da palavra, o significado de suas inflexões e a capacidade do discurso de definir o real e de induzir apreciações, juízos de valor e comportamentos. No Brasil, diz João do Rio, tudo é hiper, grande, notável,¹¹⁶ surpreendendo aquele traço já apontado de metaforização e metonímia.

Da mesma forma, assinala o cronista, no país são todos “doutores ou poetas”,¹¹⁷ o que nos leva a pensar nas considerações de Sérgio Buarque de Holanda para um certo traço nacional: numa terra onde todos são barões, é difícil a conciliação...

Na capital carioca, João do Rio exercitaria o seu “poder do olhar”, dando sentido ao detalhe e ao traço despercebido do cotidiano da cidade ou, então, estabelecendo para com os comportamentos e tipos sociais uma relação ambígua de atração e repúdio.

Para tanto, o cronista exalta a posição do *flâneur* do urbano, do *voyeur* da cidade, aquele que é capaz de dar atenção ao que ninguém percebe e olhar para além da aparência das coisas. Na senda de um Baudelaire e de um Balzac, João do Rio afirmaria:

¹⁰⁹ João do Rio, *Cinematógrafo*, p.290.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.317 e 319.

¹¹¹ João do Rio, *Psicologia*, p.67.

¹¹² *Ibidem*, p.67-8.

¹¹³ Brito Broca, *A vida*, p.34.

¹¹⁴ João do Rio, *Cinematógrafo*, p.11.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.58-66.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.117.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.97.

É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamam de 'flâneur' e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flanar. [...] Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população. [...]. É vagabundagem? Talvez. Flanar é distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ser eternamente adiadas. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante, que é a rua; à porta do café, como Põe no *Homem das multidões*, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionais. [...] O flâneur é o bonhomme possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa [...].¹¹⁸

A cidade-rua exerce sobre ele seu fascínio, a cuja sedução se entrega o *vo-yeur* do urbano. Na senda de Balzac, João do Rio exalta a posição do *flâneur* da cidade, do espírito vagabundo que filosofa, que anda e comenta, que "perambula com inteligência":

Balzac dizia que as ruas de Paris nos dão impressões humanas. São assim as ruas de todas as cidades, com vida e destinos iguais aos do homem.¹¹⁹

As imagens de Põe, com o seu *Homem na multidão*, ou de um Sherlock Holmes, a desvendar os mistérios da cidade, são invocadas por João do Rio para associá-las ao leitor privilegiado da cidade, que é o cronista.

Nessa trajetória, a rua é para ele fonte de inspiração e território de trabalho, assim como fora para Balzac, Hugo, Baudelaire ou Zola.

A rua é a metonímia da cidade, que o cronista declara amar e que anima, colocando-lhe alma, atribuindo-lhe sentimentos, idéias, condutas:

Oh! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras,

¹¹⁸ João do Rio, *A alma*, p.11-13.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.13.

revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue.¹²⁰

Como uma criança, as ruas nascem, batizam-se, crescem, desabroçam, plenas de vida. E, tal como as pessoas, são diferentes entre si. Celebrando a rua, João do Rio denuncia espaços que freqüenta, como a Rua do Ouvidor, a qual chama de "beco", verdadeiro inferno de pose, fanfarronada, vaidade...

Numa imagem que lembra Victor Hugo com o seu Gavroche, João do Rio diz que a rua criou o garoto!¹²¹

A rua-cidade, cosmopolita, cria os mais diversos tipos, tão diversos quanto aqueles capazes de serem vistos numa metrópole, caracterizada pela sua diversidade social.

Animada de vida, a rua transfere a sua especificidade às pessoas que nela habitam, que passam a ter uma referência identitária bem precisa:

Nas grandes cidades, a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar a moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões públicas.¹²²

Humanizada, forjando tipos e identidades, a rua é relembrada pelo cronista como fonte de inspiração para nomes de expressão dentro da cultura universal,

[...] desde Victor Hugo, Balzac e Dickens, até as epopéias de Zola, desde o fãmbulismo de Banville até o humorismo de Mark Twain. Não há um escritor moderno que não tenha cantado a rua.¹²³

E as citações abundam, indo de Rimbaud a Sara Bernhardt, Gustav Kahn a H.G. Wells, a demonstrar a cultura do cronista.

É através dela que João do Rio vai exibir os contrastes da cidade, mostrando um outro Rio de Janeiro, não freqüentado e, por que não dizer, mesmo rejeitado pela elite desejosa de identificar-se com o primeiromundismo.

Assim, por mais de uma vez, o cronista iria denunciar o desconhecimento da elite daquele "outro embaixo da cama", de que fala Schwarcz:¹²⁴ o lado popular do país, subalterno, pobre e mestiço, rejeitado pela vontade nacional de identificação primeiromundista:

¹²⁰ *Ibidem*, p.15.

¹²¹ *Ibidem*, p.11.

¹²² *Ibidem*, p.21.

¹²³ *Ibidem*, p.29.

¹²⁴ Schwarcz, *op.cit.*

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Mandchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria jalanta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma.¹²⁵

Parece que nosso cronista, sem maior preocupação de análise — pois, afinal, não era um crítico ou cientista do social, mas um cronista do cotidiano —, intuía, com argúcia, a questão subjacente à reformulação urbana e à desejada modernidade nacional: o povo.

Poeticamente, ele vai às ruas para encontrá-lo e diz que a canção popular é a musa que inspira a vida urbana.¹²⁶ E, com essa convicção, João do Rio recolhe quadrinhas deliciosas, que traduzem as sensibilidades populares frente à transformação urbana da cidade. Assim, o conhecido Madruga, tatuador ambulante, era o autor desta tirada:

Venha quanto antes D. Elisa
Enquanto o Chico Passos não atíça
Fogo na cidade...¹²⁷

Ou, então, este primor de verso do poeta de cadeia, José Domingos Cidade:

As pobres mães choravam
e gritavam por Jesus:
- O culpado disso tudo
é o Doutor Oswaldo Cruz!¹²⁸

Além de registrar que o povo é, fundamentalmente, patriota, João do Rio assinala que ele seria, em princípio, monarquista,¹²⁹ no que nosso cronista iria ao encontro de modernas análises que identificam essa tendência nas camadas subalternas do país, nos primeiros anos da República.¹³⁰

¹²⁵ João do Rio, *A alma*, p.41.

¹²⁶ *Ibidem*, p.227.

¹²⁷ *Ibidem*, p.46

¹²⁸ *Ibidem*, p.208.

¹²⁹ *Ibidem*, p.48.

¹³⁰ Cf. Carvalho, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Silva, Eduardo. *As queixas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Sem a dicotomia moralizante do vício e da virtude, João do Rio parte para o registro das "duas cidades" cariocas.

Qual o Virgílio de Dante a descer aos infernos, o cronista adentrava, à noite ou à luz do dia, naqueles espaços malditos da cidade, encontrando os tipos mais bizarros e sinistros.

Muitas considerações se impõem ante este desnudar do lado escuro da urbe. Numa postura inusitada para o seu perfil de homem tomado pela "parisina", o cronista resgata aquele traço das representações literárias do urbano: chega até o povo, revelado pela emergência da questão social do século XIX. O seu olhar, entretanto, caminha não no sentido de uma comiseração romântica pelos humildes, à la Victor Hugo, atento aos efeitos sociais da transformação urbana de Paris. Embora, com frequência, nosso autor clame aos céus e, aterrificado com o que vê, pergunte-se sobre o que fazer, entendemos que seu olho arguto de *voyeur* da cidade está orientado mais pela bela notícia, escandalosa, tenebrosa, inusitada, reveladora de imagens desconhecidas. A modernização da imprensa, a exigir reportagens de efeito, sensacionais, a avidez do público pelos detalhes escabrosos ou as demonstrações de miséria humana foram tendências *fin-de-siècle* muito bem captadas por João do Rio. Por outro lado, nosso cronista era tributário do decadentismo de Huysmans e da narrativa de Jean Lorrain e Oscar Wilde. Chafurdar em vícios e neuroses, ter toda sorte de experiências, frequentar o *bas-fond*, usar um estilo irreverente e revelar os subterrâneos da cidade a leitores que lá não ousariam penetrar, eis uma típica tendência da decadência *fin-de-siècle*, à qual a produção literária de João do Rio não ficou incólume.

Assim, é o próprio João do Rio quem estabelece a filiação de forma imediata, ao narrar a aceitação do convite do delegado de Polícia para descer aos círculos infernais:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitava as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos dos ingênuos como tendo acompanhado os grãos-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava. Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris, os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um apache autêntico. Eu repetia apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei.¹³¹

¹³¹ João do Rio. *A alma*, p.158.

Ou seja, adentrar no "covil horrendo", trágico asilo de miséria, era assumir uma postura em voga, da melhor tradição européia. Por que não ser "absolutamente moderno" e acertar o passo com a civilização? Assim, os espaços percorridos são covis, as fachadas são negras, os sons são cavos, e seus personagens eram "vagabundos", "desordeiros", "cafajestes", as faces são "aturdidas pelo álcool", as fisionomias têm "perfis patibulares", as mulheres de má vida ostentam "risos debochados", "cabeleiras desgrenhadas" e por tudo há um fedor de gente suada, acrescido pelo "fartum" dos negros.

As "zungas", hospedarias baratas para passar a noite, abrigam multidões em quartos coletivos promíscuos e sujos. Tais lugares são percorridos pelo cronista, que oscila entre a sedução e a repulsa ante aquele espetáculo de sedução e misérias.¹³²

Não seria demais lembrar que a descida aos infernos já fora aludida por Balzac, em seu texto *La fille aux yeux d'or*, no qual faz a analogia do contexto urbano com suas estratificações aos círculos infernais de Dante.¹³³

Nessa peregrinação pelo lado *noir* da cidade, ele vai até a Casa de Detenção, onde realiza entrevista com os presos, encontrando cenas patéticas, relações pungentes e cinismos revoltantes.¹³⁴

Dos crimes de amor, rocambolescos e trágicos, narrados pelos presos, o cronista passa à galeria superior, com os seus cubículos abrigando os criminosos, onde habita o que chama o "crime multiforme":

Ah! essa galeria! Tem qualquer coisa de sinistro e de canalha, um ar de hospedaria da infâmia à beira da vida. [...] A promiscuidade enjoa. [...] Quantos crimes se premeditam ali? Quantas perversidades rebentam na luz dos cárceres preventivos?¹³⁵

Obedecendo a uma visão contrastante, nem tudo é maldade e podridão, e algumas "flores do lodo" podem ser encontradas:

E em meio do charco, fatalmente destinada a desaparecer, a inocência, atirada ali pela incúria das autoridades.¹³⁶

São imagens de figuras esqueléticas de adolescentes, quase crianças, vítimas de uma "injustiça social", não aprofundada pelo autor, e que lembra descrições

¹³² Ibidem, p.160-5.

¹³³ Racaut, Jean-Michel. De la ville-organisme à la ville-machine: les modèles scientifiques de la dynamique urbaine dans le prologue de "La fille aux yeux d'or". In: Veysière, Gérard. *Kaleidos-cópolis ou Miroirs fragmentés de la ville*. Paris: L'Harmattan, 1996.

¹³⁴ Ibidem, p.185-92.

¹³⁵ Ibidem, p.193.

¹³⁶ Ibidem, p.195.

antigas, de Restif de la Bretonne, quando faz aparecer figuras cândidas em meio da cidade-vício. A questão social aflora como uma fatalidade, uma questão moral, uma decorrência inevitável da grande cidade, um resultado sinistro da rua.

Na cadeia lhe chegou às mãos versos de presos, assim como também poesias dos loucos do hospício. Do manicômio, João do Rio diz ser "o resumo da cidade",¹³⁷ retornando à idéia metonímica e metafórica já aludida. A rigor, nosso cronista põe na mesa as normas do relacionamento na grande cidade, seus valores e práticas. Tratando do hospício, *locus* institucionalizado de exclusão social, como um microcosmo do urbano, João do Rio faz pensar na relatividade das regras e julgamentos do conviver humano e da própria construção dos liames da ordem e da cidadania. E, para concluir, filosoficamente, mas sem querer fazer "literatura séria", afirma que o comportamento estereotipado dos que lá se encontram é possível de ser achado nas ruas da cidade...

O lado *noir* da cidade, contudo, não se circunscreve aos sítios privados ou oficiais de concentração dos excluídos, marginais ou contraventores. Há toda uma ronda pelos espaços públicos, em especial naqueles situados na contramão da ordem, e que nosso infatigável cronista insiste em realizar. João do Rio nos fala de uma "rede tenebrosa", "encadeamento lúgubre da miséria e do crime". São bairros onde "o assassinato é natural" e onde há "traços de história lúgubre". Com vielas, becos e pequenos cais, trata-se de um trecho da velha cidade colonial, do Rio antigo que não foi destruído, com "botequins imundos", "barbearias sujas", "tascas reles". Nelas, pululavam tipos vulgares, debochados, a murmurar uma "língua babélica", que faziam nosso cronista exclamar: "Que lugares eram aqueles? O outro mundo! A outra cidade!"¹³⁸

As revelações desse lado da "cidade-vício", todavia, não são revestidas de uma condenação formal da faceta pobre e popular da urbe. As mesmas críticas e conotações "viciosas" podem ser achadas nas descrições dos espaços da *high life* carioca. Assim, na crônica "Gente do Music Hall", João do Rio descreve um cassino no qual campeiam a "perversidade" e a "luxúria", povoado de gente vampiresca, exótica e, sobretudo, falsa. Princesas valáquias, príncipes magiares, condessas italianas, fidalgos do papado... enfim, figuras que davam ao Rio de Janeiro um perfil de cosmópolis, onde não importava averiguar a legitimidade dos títulos, mas sim contar com tal contingente na noite carioca.¹³⁹ O mesmo clima e personagens equívocos são descritos em "Moulin Rouge carioca".¹⁴⁰

¹³⁷ João do Rio, *Cinematógrafo*, p.205.

¹³⁸ Ibidem, p.37.

¹³⁹ Ibidem, p.3.

¹⁴⁰ Ibidem, p.145.

Da mesma forma, à plena luz do dia, percorrendo espaços ditos nobres — a Câmara dos Deputados, os corredores palacianos, a Rua do Ouvidor, a Avenida Central ou, ainda, o Lírico e o Teatro —, João do Rio registraria traços do comportamento dos setores mais afortunados: a lisonja,¹⁴¹ a prática dos favores e do apadrinhamento,¹⁴² o tradicional “pistolão”.¹⁴³ Ou seja, o Rio elegante não ficava a salvo, com ferinas críticas ao esnobismo de sua elite¹⁴⁴ ou à deliciosa crítica do cronista à nova “mania” nacional: as conferências:

A cidade só tem uma preocupação — ouvir e fazer conferências! É preciso fazer conferências! O delírio, a neurose, a ânsia da cidade — conferências! Sempre conferências! Só conferências! Nós estamos no país das conferências!¹⁴⁵

Ridicularizando as temáticas e a pressa com que todos procuravam entrar nesse circuito e pronunciá-las ou assisti-las, mesmo sem entendê-las, João do Rio retoma aquela característica anteriormente apontada da vida urbana moderna: a cultura da fachada, a cópia do estrangeiro e a fúria em seguir a moda.

Como diria um certo rapaz elegante a um “atribulado” conferencista:

— Cher Fortunato, conferências não são mais up to date nem smart. Moda, o chic, sweet heart, é o corso, é vestir bem, é dar o five o'clock. Você não é o homem derniers ressorts, é pouco petrolette...¹⁴⁶

Mas outras práticas da elite teriam melhor complacência da parte do cronista, como, por exemplo, a louvação do *flirt*, prática moderna, *coquette* e altamente difundida.¹⁴⁷

Sem dúvida, o Rio de Janeiro foi, pelo nosso cronista, narrado nos seus contrastes, revelando a dupla trajetória do autor pela cidade.

Um traço que acompanha a narrativa de João do Rio é a sua forma de referir-se aos subalternos, notadamente de cor: há um ranço lombrosiano, um preciosismo de descrever a feiúra dos traços fisionômicos, que “fatalmente” traçariam o perfil dos degenerados. Como nos romances europeus, os criminosos, as prostitutas e os ladrões trazem o vício estampado nas faces e nos gestos.

¹⁴¹ Ibidem, p.76.

¹⁴² Ibidem, p.43.

¹⁴³ Ibidem, p.242.

¹⁴⁴ Ibidem, p.311.

¹⁴⁵ João do Rio, *Psicologia*, p.5.

¹⁴⁶ João do Rio, *Cinematógrafo*, p.100.

¹⁴⁷ João do Rio, *Psicologia*, p.105 et seq.

Essa posição pode, à primeira vista, parecer paradoxal partindo de um mulato, porque conteria os ingredientes da discriminação racial. Contudo, não seria um exemplo isolado no panorama nacional. Em mais de um caso da intelectualidade brasileira, com nomes de notória ascendência mestiça, a questão da cor está ausente da obra, aparecendo, por vezes, de forma tênue e metafórica ou, então, desaguando na negação do problema, com soluções fantasiosas referentes ao futuro nacional da “raça” brasileira. É o caso, por exemplo, de Oliveira Viana, que prevê, a longo prazo, a “arianização” do povo, como decorrência da evolução da mestiçagem.

João do Rio, por seu turno, utiliza as considerações da elite ilustrada da época, atualizada com o debate científico europeu sobre as tendências da antropologia criminal. Quando se refere à prática das tatuagens, tão difundida entre o povo, invoca Lombroso para justificar o hábito:

Lombroso diz que a religião, a imitação, o ócio, a vontade, o espírito de corpo ou de seita, as paixões nobres, as paixões eróticas e o atavismo são as causas mantenedoras desta usança. Há uma outra — a sugestão do ambiente. Hoje, toda a classe baixa da cidade é tatuada.¹⁴⁸

Sem que mencione o autor da última postura, João do Rio endossa a posição de Lacassagne, reproduzindo, na sua narrativa, as duas posturas científicas que agitaram o debate da antropologia criminal na virada do século: Lombroso, ao afirmar que o criminoso já nasce apto para tal e traz, no físico e nas tendências de personalidade, os traços indicadores de tal estado, e Lacassagne, que defende a postura de que o meio é que faz o criminoso.

Mas, sem sombra de dúvida, ao destacar essa postura ambígua de avaliação do problema da raça — portar em si a mestiçagem e negá-la —, João do Rio é, mais uma vez, admirável em resgatar traços definidores do “caráter nacional” através da leitura da cidade.

Entretanto, se o crime é concebido como um dos possíveis caminhos onde a rua acaba — ou seja, o povo pode descambar para o crime e é, em si, potencialmente perigoso —, João do Rio tem o mérito de resgatar as socialidades populares que o oficialismo condenava. Ao percorrer as ruas, o cronista registra a variedade dos tipos, as pequenas profissões e os hábitos e formas de lazer vigentes entre as camadas baixas da população. Embora tenda ao pitoresco, ao curioso e ao burlesco, as situações descritas fazem um contraste interessante com a “cidade maravilhosa” da elite.

¹⁴⁸ Ibidem, p.47.

Tatuadores, caçadores de ratos, vendedores de orações — tipicamente brasileiros e, sobretudo, cariocas — misturam-se a outros tipos universais, como o trapeiro num caleidoscópio de pequenas profissões que lembra Balzac. E, sobretudo, em meio a ambientes que fazem pensar na *Cour de Miracles* parisiense, um traço se destaca: a malandragem, como procedimento característico do povo carioca.

Como todas as cidades, afirma o autor, o Rio apresenta a miséria, com o seu desdobramento de pequenas profissões e daquele comportamento gerado pela pior das misérias: a malandrice.¹⁴⁹ Nesse ponto, poderíamos, talvez, numa recuperação do Rio-dos-pobres, identificar esse traço do “caráter nacional”, que marcaria uma linha de continuidade de Manoel Antônio de Almeida¹⁵⁰ a João do Rio. A malandragem, contudo, não é praticada apenas pelos miseráveis, mas também pelos “malandros de gravata”, que exploram a boa-fé dos demais. Trata-se do resgate de toda a astúcia e dos numerosos artifícios que caracterizam o “malandro urbano” e que, inclusive, vão se repetir na literatura brasileira como um dos tais aspectos constituintes do “caráter nacional”.

Para Antonio Candido, que analisa a obra de Manoel Antônio de Almeida, no remarcável ensaio sugestivamente nomeado “Dialética da malandragem”,¹⁵¹ a origem da força do autor e de sua projeção no tempo é a sua capacidade de intuição da dinâmica social brasileira na primeira metade do século XIX. Uma certa falta de caráter, a malandragem associada à simpatia e o pouco de escrúpulos ou de moral com o qual os personagens conduzem suas vidas parecem sair do texto, compondo o “*ethos* urbano” daquela que era a maior cidade brasileira da época. Da mesma forma, estenderíamos esta apreciação a João do Rio, cujo olhar de escritor sugere, intui e surpreende as regras implícitas que regiam as relações pessoais do Rio de Janeiro da sua época.

Não há, da parte do cronista, uma condenação explícita e radical da malandragem, que ele divisa como uma estratégia de sobrevivência frente a miséria que procurou retratar e, a seu modo, denunciar.

Nosso cronista nem condena absolutamente, nem aprova sem restrições o comportamento de pobres e ricos: relativiza e inclusive filosofa sobre um certo amoralismo social. Sempre irônico, ora afirma que “a moral é uma questão de ponto de vista”,¹⁵² ora invoca Nietzsche, para dizer que “a moral é o medo do vizinho [...]”¹⁵³

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 36-7.

¹⁵⁰ Almeida, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

¹⁵¹ Candido, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

¹⁵² João do Rio. *A alma*, p. 42.

¹⁵³ João do Rio, *Psicologia*, p. 158.

Na sua iluminada intuição dos traços nacionais que se expressam na maior cidade brasileira, João do Rio chega a esta pérola de reflexão, que sintetizaria como que uma espécie de lema nacional: a ordem e na desordem...¹⁵⁴

Daí, talvez, a própria atração e charme da cidade maravilhosa, que ele ama e condena. Anuncia o pecado, mas não quer ser salvo... Detesta o carnaval, mas sucumbe à folia popular na passagem do cordão.¹⁵⁵ Fala na exploração das crianças, na fome negra de trabalhadores que se matam de sol a sol e denuncia a safadeza de mulheres mendigas, mas frequenta o *jet-set* da época...

Sem dúvida, João do Rio descobriu o povo para o jornalismo: certas descrições suas dos trabalhadores na estiva¹⁵⁶ lembram passagens de Zola, em *L'assommoir*. A crônica que descreve as moças pobres diante das vitrines iluminadas da rua *chic*¹⁵⁷ nos faz pensar em Baudelaire. Sua *flânerie* pela rua lembra Baudelaire ou Balzac, e é este último, ou Jean Lorrain, que o guia na sua descida ao inferno do *bas-fond* carioca. Já seu trajar e suas tiradas mordazes lembram Oscar Wilde, de quem foi o tradutor no Brasil. Seu personagem Dorian Gray, a flunar pelas ruas do submundo de Londres, se encontra na busca de sua própria identidade, confundindo a cidade-maldita com o seu *voyeur*.

De uma certa forma, é possível concordar com Orna Levin sobre o viés decadentista dos escritores da época, que viam a possibilidade de superação das adversidades através da modernidade estética.¹⁵⁸

Essas aproximações não são, no caso, mera cópia ou imitação, mas a demonstração de que o país vivenciava processos análogos ao da transformação urbana européia, dando margem à recorrência de imagens semelhantes de representação do urbano. Da mesma forma, ao lado de tais recorrências, João do Rio intui os tais traços de referência identitária genuinamente urbanos e nacionais. Trata-se de qualquer coisa não formulada pelos documentos oficiais nem enunciada pelo poder público, mas que se apresenta na narrativa literária como sintoma de uma época.

O que, contudo, gostaríamos de ressaltar é a sua capacidade de expressar uma sensibilidade diante da transformação urbana. Traduzindo literariamente a vida moderna, a combinação cosmopolitismo/nacionalismo é postura que se renova na trajetória brasileira. Se, por um lado, João do Rio é pessimista; por outro, entusiasma-se com os sintomas da inovação que se revelam na cidade.

¹⁵⁴ João do Rio, *A alma*, p. 130.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 135.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 144.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 137.

¹⁵⁸ Levin, Orna Messer. *As figuras do dândi; um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, Ed. Unicamp, 1996. p. 26.

As representações literárias criadas sobre Paris marcaram não apenas uma identidade específica sobre essa cidade, como se constituíram num modelo universal para o entendimento da cidade moderna. No Brasil, a visão paradigmática do imaginário urbano se defrontou com a permanente tensão que acompanhava as renovadas formulações da identidade nacional: aquela oriunda do dilema entre a possibilidade de ser original — e, como tal, traçar um caminho próprio — e a alternativa de espelhar-se no modelo europeu. Na verdade, a questão residia na possibilidade da reconciliação: ou seja, assumir a especificidade nacional e sentir-se, ao mesmo tempo, tributo de uma cultura universal.

No caso do Rio de Janeiro, capital do país, “dizer a cidade”, como se viu, converteu-se numa forma de “dizer o Brasil”.

Recorremos à imagem do espelho para traduzir a força do imaginário em recriar o real, reatualizando sentidos e imprimindo novos significados. Procuramos nos deter nessa capacidade transfiguradora da imagem e dos discursos sobre o real, tornando as representações mais “concretas” e “desejáveis” do que a própria realidade. Vimos como essas representações da capital carioca formam, por seu lado, um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio. Tentamos enfocar como as representações são dotadas de uma certa carga de positividade, o que as faz tornarem-se desejáveis e aceitas, processo este que comporta uma certa ilusão do espírito, uma capacidade de glamourizar a cotidianidade, de selecionar os dados a serem contabilizados para a composição de uma imagem e a maneira de minimizar ou mesmo ignorar outros tantos.

Mas os artifícios do imaginário não são totais, nem mesmo capazes de totalizar por inteiro a capacidade de enxergar o real por outras formas e realizar *insights* de traços nitidamente “locais”.

Assim, se o espelho potencializa a “tendência” nacional de viver sob o signo do simbólico, permite também a “revelação” de traços “autenticamente” nacionais, muito bem intuídos pela visão literária.

Aprofundando essa linha que enfatiza a capacidade do olhar e da palavra do escritor em atribuir uma identidade ao real, chegamos ao que vamos denominar as “rachas do espelho”, nas quais se inserem outras imagens de uma mesma cidade e que desvendam um país nem tão maravilhosos... Dito de outra forma, vamos ao encontro da polifonia de vozes que a cidade suscita, expressa em múltiplas leituras do real.

Tratando-se do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, convulsionado pela renovação urbana, é a visão de Lima Barreto que se impõe como o olhar discordante sobre a cidade.

Sua obra já tem sido exaustivamente estudada,¹⁵⁹ mas precisamos ousar, mais uma vez, debruçarmo-nos sobre ela e sobre o que ela representou como percurso literário sobre a cidade.

Nessa medida, há, nas representações do urbano construídas por Lima Barreto, uma série de traços recorrentes que se incorporam ao nosso viés de análise, a começar pela tensão já mencionada, que afirmamos percorrer a formação histórica brasileira e que se expressa pelo dilema do local e do universal.

Principiemos, pois, por esta tensão. Sua obra máxima, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, ou a notável *Os bruzundangas* apresentam uma crítica profunda às tendências européias em curso na sociedade, em contraponto com um nacionalismo visionário. O hipernacionalista Quaresma deplorava a falta de memória e a falta de lembrança do passado pelo povo. “Entre nós tudo é inconsistente, provisório, não dura”,¹⁶⁰ dizia o desanimado Quaresma, a lamentar que a população não guardava as antigas tradições:

Era um bom sinal de fraqueza, um sinal de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos.¹⁶¹

O drama do pobre Quaresma é o do nacionalismo ingênuo, do patriotismo desvairado ou do esforço de valorização descabida do nacional. Mas se o patético “Major”, com a sua distorcida visão do local, é objeto de uma exposição ridícula, a sua figura guarda ainda a grandeza do trágico. O mesmo não ocorre com a tendência oposta, do cosmopolitismo pedante, exposta ao maior ridículo. É sobre essa postura europeizante, falsamente erudita e adepta da mentalidade progressista, que recai a ironia maior de Lima Barreto. A situação é levada ao extremo do ridículo na obra *Os bruzundangas*, onde utiliza o expediente de Montesquieu nas *Cartas persas* para falar de um país fictício, metáfora do Brasil, em que expõe a nu as mazelas nacionais.¹⁶²

Optando pela paródia, pela farsa e pela ironia, Lima Barreto denuncia a exacerbação das duas posturas. Assim, relata o absurdo da preocupação de Quaresmã com a supervalorização dos elementos de referência nacional, como

¹⁵⁹ Como, por exemplo: Barbosa, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. Sevcenko, *Literatura*.

¹⁶⁰ Lima Barreto. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1993. p.32.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.34.

¹⁶² Cf. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995. p.366.

na incrível cena na qual o personagem recebe as visitas chorando e arrancando os cabelos, no melhor estilo tupi-guarani, para demonstrar a sua alegria.¹⁶³

Por outro lado, satiriza ao máximo a europeização do gosto e dos hábitos da elite cultivada. A vida literária, que se confunde e se expressa no estilo de vida social que pauta normas e valores, é o centro do seu ataque. Lima Barreto afirma que, embora tenha conhecimento da língua falada em Bruzundanga, não consegue entender a que falam os literatos importantes e respeitadas:

Quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve por todos que não lhe entenderam o escrito.¹⁶⁴

Sem mencionar especificamente obras e autores, Lima Barreto, na sua "virada do avesso" da sociedade de seu tempo, tem em mira aquele tipo de literatura que ele denuncia como "falso". Romances ou novelas sem maior valor estético, espécie de literatura menor, parece estar implícito na crítica de Lima Barreto o ataque contra os nefelibatas em geral — os simbolistas já anatematizados por João do Rio — e as obras tais como as de Elísio de Carvalho, Theo Filho, Afrânio Peixoto e aquele fenômeno de produção literária da época que foi Coelho Netto.

Elísio de Carvalho publicaria, pela Garnier do Rio, em 1909, *Five o'clock*, em que narra com requintes de afetação e um tom decadentista, à la Jean Lorrain ou Oscar Wilde, quem eram os personagens da *Belle Époque* carioca, o que faziam, quais os espaços que freqüentavam e quais seus interesses. Espécie de "boêmia dourada", como chama Brito Broca, a rapaziada elegante reunia-se num certo "rez de *chaussée* da Rua Barão de Flamengo, entre o chá e uma partida de bridge", reproduzindo no Rio um estilo de vida calcado na *fin-de-siècle* européia:

São comparsas saídos dos romances de Jean Lorrain, descendentes de Monsieur de Bougrelon e Monsieur de Phocas, à procura do novo, do raro, com neuroses estéticas, cansados de civilização. Neles não subsiste o sentido do cotidiano; surgem como criaturas meio exóticas na cidade que se vai modernizando.¹⁶⁵

Ora, é evidente o deslocamento e a afetação dos personagens, pois o sentimento *blasé* de *déjà vu* não poderia ser internalizado por uma sociedade que recém-sofria os efeitos da metropolização e do aburguesamento da vida.

¹⁶³ Lima Barreto, *Triste fim*, p.37.

¹⁶⁴ Lima Barreto. *Os bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985. p.9.

¹⁶⁵ Brito Broca, *A vida*, p.33.

Na sua postura decadentista, Elísio de Carvalho enunciaria que o mundo se justificava como "puro fenômeno estético"¹⁶⁶ e orientava seus critérios de avaliação para o bom gosto, à ordem, à urbanidade. Ora, tal conjunto de valores e práticas ele os ia encontrar ou no passado — na sociedade do Império — ou em espaços bem determinados — o Rio de Janeiro e, mais especificamente, a municipalidade, aristocrática e encantadora Petrópolis. Assim, sua visão se centra na elite culta e refinada, que para ele ocupa o lugar do povo, como seu equivalente.

Somos um povo que amamos a ordem e a clareza, por conseguinte, tudo que é nobre e belo — a nobreza e a beleza nada mais sendo que o esplendor da ordem, admitamos as leis clássicas da elegância do bom gosto europeu [...] ¹⁶⁷

Definindo-se como um "esteta e sibarita impenitente", só lhe interessava, no Brasil, o Rio de Janeiro e, neste, o que lhe preocupava era a Europa, isto é, o espírito europeu, era o *cachet* parisiense que se revelava nas artes e nos costumes, nos hábitos, nos prazeres, na atmosfera dos *clubs* e nas *soirées* elegantes e até nos vícios...¹⁶⁸ Daí porque lamentava que a sociedade carioca perdesse aquela aura aristocrática e requintada do Segundo Império, a qual só era encontrada em Petrópolis.

Lá, as pessoas habitavam em *cottages*, *villas* ou em *petits châteaux* e passavam a vida a *causer* e *potiner* em *garden-parties*, *clubs*, partidas de bridge, *bals de fête*, *fêtes masquées* e, naturalmente, o *five o'clock*...

As mulheres eram *demoiselles* ou *madames*, os homens *bon enfant* ou *gentleman*, dotados de *savoir faire*, atitudes *sluppy rufles*, todos com muito *charm*, *bien habillés*, em admirável *tenue*, a dedicar-se à *causer* dos últimos *potins* e *faggas*, numa postura *snob* mas adequada! Enfim, como afirmava o autor com afetação, um *parcour de rêve* agitava a *season* da elite que se refugiava na Petrópolis cosmopolita, cheia de embaixadores de outros países...

Um janota de Petrópolis é um dandy em Pycadilli (sic) e uma beleza profissional passa por uma verdadeira parisiense à hora do 'persil' no Bois. Aí, como em Paris, como em Londres, essa gente, com várias estações em Nice, em Newport, em San Sebastian e inúmeras viagens ao estrangeiro, tem deveres sociais que cumpre à risca. No nosso século, o mundo é muito pequeno, tem quase as proporções e aspectos de um salão.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Carvalho, Elísio de. *Esplendor e decadência da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911. p.11.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.10.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.220-1.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.225-6.

E por falar em mundo, Elísio de Carvalho concordava com a afirmação de Lord Beaconsfield, o conhecido político e escritor inglês Benjamin Disraeli. Este “dizia só haver no mundo verdadeiramente interessantes Paris e Londres, e que todo o resto era paisagem.”¹⁷⁰

A postura do autor nega a presença do “outro Rio” que se impusera a partir da segunda metade do século XIX e que particularmente “incomodava” no início do novo século. Homogeneizando o social através do filtro dos padrões de sua elite, Elísio de Carvalho eleva a um grau máximo o efeito “país das maravilhas” com sua imagem sedutora e deformada do social.

Sem citar tal tipo de obra, Lima Barreto denuncia o tom europeizado de narrativas deste tipo, especialmente em *Os brunzundangas*. De *A esfinge*, obra de Afrânio Peixoto editada pela Francisco Alves em 1906 e que abordava o mundanismo carioca, Lima Barreto dizia ser “detestável”.¹⁷¹ Discorrendo sobre usos, falares e situações da vida cidadina, a obra de Afrânio Peixoto reproduziria cenas nas quais a elite era levemente ridicularizada em seu requintado francesismo. O livro, que narra os percalços do amor de Paulo pela “esfingética” Lúcia através de cenários de Petrópolis e do Rio, coloca em cena governantas inglesas, janotas que percorrem a Europa gastando fortunas em Monte Carlo, divagações sobre o casamento moderno, sobre a cultura européia da elite afrancesada, sempre repleta de expressões francesas e inglesas. No turbilhão da vida social elegante, na qual o “tenis era pretexto”, pois o esporte predileto era o *flirt*,¹⁷² nem mesmo a condenação final do par amoroso, reduzido a uma existência mesquinha e normal, não impede que a obra transmita o fascínio do mundo elegante carioca. Ante o sucesso da obra, que conquistou o público feminino, aponta Brito Broca que o livro transmitia justamente “a imagem do sorriso da sociedade” que Afrânio Peixoto — ele próprio homem elegantíssimo e freqüentador das rodas superfinais — oferecia a essa sociedade que se queria requintada e afetada no seu mundanismo.

Compreende-se, pois, o amargor de Lima Barreto ante o sucesso de *A esfinge*, no momento em que a crítica e o público se desinteressavam de *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, no qual o mestiço pobre e revoltado procurava justamente vingar-se dessa sociedade.¹⁷³

Sobre Coelho Netto, o festejado autor de uma vasta produção literária, Lima Barreto teceria duras críticas pelas concessões que fazia à vida munda-

¹⁷⁰ Ibidem, p.219. Lord Beaconsfield era o título de nobreza de Benjamin Disraeli, o conhecido político e escritor inglês.

¹⁷¹ Barbosa, op.cit., p.183.

¹⁷² Peixoto, Afrânio. *A esfinge*. São Paulo: Clube do Livro, 1978.

¹⁷³ Brito Broca, *A vida*, p.147.

na, como por ocasião do discurso que fizera na inauguração da sede social de um clube carioca, sem maior preocupação com o papel e o estatuto do escritor.¹⁷⁴ Todavia, mesmo nas concessões feitas ao mundanismo, Coelho Netto inseriu em suas obras um tom levemente crítico ao decadentismo *fin-de-siècle*. Em *A capital federal*, seu personagem Doutor Gomes expressa ao interiorano Afonso, que chegara pela primeira vez ao Rio, o seu pessimismo para com a civilização: à literatura, às artes, ao pensamento, dizia ele, faltavam originalidade, *élan* criador.¹⁷⁵ Recomendando ao recém-chegado a leitura de *Lá Bas*, de Huysmans — livro de nevrótico, obra de enfermo¹⁷⁶ —, o Doutor Gomes o carrega para a noite do Rio, espécie de descida aos infernos que, sintomaticamente, os arrasta a uma casa de espetáculos, onde, num delírio satânico, compareciam os diabos num inferno cenográfico de baixa qualidade... Neste *bas-fond* noturno, no qual o jogo, tal como a morfina, era um prazer estético,¹⁷⁷ o doutor asseverava a necessidade da devassidão e o abandono aos instintos, mesmo aos mais torpes e perversos, justificando-os como uma necessidade humana. Enfim, dizia o doutor, “nós somos os degenerados”.¹⁷⁸

Em suma, nas obras desses autores, que obtinham sucesso literário no meio urbano elegante da época, personagens e ambientes de uma realidade européia eram transportados para o espaço carioca, o que se traduziria num certo quê de falsidade. O leitor mais atento se indagaria se, realmente, a *Belle Époque* carioca apresentava tantos condes, princesas e mulheres vampirescas assim, e se os cenários, inspirados no decadentismo europeu, não ficariam mais bem colocados se tivessem lugar na Paris ou Londres *fin-de-siècle*...

O próprio João do Rio não se furta a essa tendência, como pode ser visto no conto “Dentro da noite”, no qual um personagem, passando por adormecido durante uma viagem noturna de trem, escuta curiosa história de uma “tara” sexual, que levava um noivo a revelar sinistro prazer em espetar os braços da namorada com alfinetes...¹⁷⁹

Ora, apesar do interessante da história, a ambientação revelada na trama — um trem em disparada — nada tem a ver com a realidade brasileira e mais se adequaria a uma narrativa francesa ou londrina. Por outro lado, mesmo na abordagem de temas e situações mais propriamente nacionais, ou mais plau-

¹⁷⁴ Moraes, Regis de. *Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹⁷⁵ Neto, *A capital*.

¹⁷⁶ Ibidem, p.138.

¹⁷⁷ Ibidem, p.246-7.

¹⁷⁸ Ibidem, p.246-73.

¹⁷⁹ João do Rio. Dentro da noite. In: João do Rio. *Histórias de gente alegre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981: p.43 et seq.

síveis com a realidade religiosa e mágica do país, como no conto "A missa negra",¹⁸⁰ é o decadentismo de Huysmans, com as neuroses *fin-de-siècle* e os vícios e perversões do Primeiro Mundo que são invocados.

E é por este viés da tendência cosmopolita que Lima Barreto prossegue na sua crítica sociocultural, indicando tal como ele vê a capital da república na *Belle Époque* carioca. O ideal do país é, estranhamente, viver fora do país;¹⁸¹ o resultado prático das viagens de estudos à Europa era a importação da moda,¹⁸² copiada com esmero por todo aquele aspirante a um reconhecimento social e ao desempenho de um cargo de representação... Há passagens verdadeiramente impagáveis, como a indicação de que os letrados da Bruzundanga seguiram a escola Samoieda, da distante Sibéria, próxima ao oceano Ártico, e, na sua concepção, obedeciam a padrões estéticos semelhantes aos da Grécia antiga...¹⁸³ E o ridículo se completa com o endosso indiscriminado e descabido do modelo externo, satirizado, num cúmulo de deboche na seguinte passagem:

A Bruzundanga, como sabem, fica nas zonas tropical e subtropical, mas a estética da escola pedia que eles se vestissem com peles de urso, de renas, de martas e raposas árticas. É um vestuário barato para os samoiedas autênticos, mas caríssimo para os seus parentes literários dos trópicos. Estes, porém, crenes na eficácia da vestimenta para a criação artística, morrem de fome, mas vestem-se à moda da Sibéria.¹⁸⁴

Em suma, a tensão local *versus* universal, localizada no cerne da identidade nacional, era captada por Lima Barreto na sua visão crítica sobre a elite cultural do país. Estabelecer um distanciamento frente às duas posturas, contudo, implicava ter em conta as dificuldades, por um lado, em lidar com a dimensão temporal do resgate das origens e da memória e, por outro, em manter-se atualizado com os debates universais do seu tempo. E a tensão era, no caso, nacional e pessoal para Lima Barreto, revelada dramaticamente pela cidade na qual vivia. Havia, no caso, um pecado original, um vício de origem, que mostrava um país mestiço, com enormes desigualdades sociais e relações de poder profundamente enraizadas na vida nacional. O Rio de Janeiro como que concentrava e potencializava estes problemas, funcionando como uma síntese ou microcosmo do Brasil.

¹⁸⁰ João do Rio. A missa negra. In: João do Rio, *Histórias*, p. 4.

¹⁸¹ Lima Barreto, *Os bruzundangas*, p. 52.

¹⁸² *Ibidem*, p. 31.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 26.

As *Recordações do escrivão Isaiás Caminha* explicita bem o preconceito de cor que se encontra nas raízes do dilema nacional e do próprio Lima Barreto:

Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo da minha cor...¹⁸⁵

Se a obra, calcada sobremaneira na experiência individual do autor, encerra uma crítica à valorização dos elementos de alta consideração social no país — o bacharelismo, o título, o anel de grau —, aponta também no caminho possível da redenção, através da cultura superior e da largueza de visão, posição na qual, ao que tudo indica, Lima Barreto se enxergava. Sua crítica ao cosmopolitismo, pois, não é uma recusa à cultura universal, mas ao aspecto de fachada por parte dos que realizavam citações e nomeavam autores sem saber o que diziam. É contra, pois, a "mediocridade ilustrada" — e bem-sucedida — de seu tempo, e não contra a leitura dos estrangeiros.

Como aponta Francisco de Assis Barbosa em sua obra,¹⁸⁶ o inventário feito por Lima Barreto em sua própria biblioteca revela um conjunto apreciável de livros de autores nacionais e estrangeiros, com grande número de franceses. Com uma cultura invejável, nosso escritor intuía com argúcia os dilemas do país, a debater-se entre a barbárie e a civilização, a natureza e a cultura, a mestiçagem real e o ideal de branqueamento.

Nessa linha é que se aprofunda o desvelamento daquele "traço de caráter nacional", já apontado pelo cronista João do Rio: a cultura de fachada, o gosto pelas aparências, a valorização dos signos exteriores do requinte e da riqueza. O próprio Isaiás Caminha, que pretendia redimir, pela educação e cultura, o seu "pecado original" de ter nascido mulato, tecia considerações sobre o efeito miraculoso do título de doutor:

Ah! Doutor! Doutor! Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, vários, polimórficos... Era um pallium, era alguma coisa como clâmide sagrada, tecida com um fio tênue e quase imponderável, mas a cujo encontro os elementos, os maus olhares, os exorcismos se quebravam. [...] Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola, inflado e grosso, [...] andar assim pelas ruas, pelas praças, pelas estradas, pelas salas, recebendo cumprimentos. Doutor, como passou? Como está, Doutor? Era sobre-humano! [...].¹⁸⁷

¹⁸⁵ Lima Barreto. *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*. Rio de Janeiro: Tecnoprint/Ediouro, s.d. p. 42.

¹⁸⁶ Barbosa, *op.cit.*, p. 360-82.

¹⁸⁷ Lima Barreto, *Recordações*, p. 42.

Daí a fúria nacional pelo último figurino, pela moda *dernier bateau*, pela farda e pelo título, pela necessidade de parecer moderno, atualizado, inteligente. Não havia no país a preocupação de chegar ao âmago dos problemas ou à decifração das situações. "Só querem a aparência das coisas",¹⁸⁸ dizia Lima Barreto, ao referir-se aos habitantes da metafórica pátria Bruzundanga. As carreiras e profissões eram escolhidas pelo seu prestígio, uniforme e reconhecimento social, e não pelo seu desempenho efetivo. Da mesma forma, é o personagem Gonzaga de Sá; metáfora do Rio antigo, que desaparece sob o influxo da renovação urbana que denuncia a "estúpida mania dos brasileiros, a mais estulta e lorpa": a da aristocracia.¹⁸⁹ Tratava-se de uma terra onde todos queriam ser nobres a todo custo, não passando de arrivistas numa sociedade que se mascarava num eterno carnaval, fingindo-se aristocrata.

Tal vocação para o espetáculo, para a teatralização da vida, Lima Barreto considerava que fora potencializada com a república:

Cada qual mais queria, ninguém se queria submeter num esperar, todos lutavam desesperadamente como se estivessem num naufrágio. Nada de cerimônias, nada de piedade, era para a frente, para as posições rendosas e para os privilégios e concessões. [...] a república soltou de dentro das nossas almas toda uma grande pressão de apetites de luxo, de fêmeas, de brilho social. O nosso império decorativo tinha virtudes de torneira...¹⁹⁰

É ainda, por esse aspecto de fachada e de montagem de um cenário teatral, que Lima Barreto aprecia a transformação do Rio de Janeiro. Caricaturando a figura do Barão do Rio Branco e sua ascendência sobre o presidente do país — o "mandachuva" —, Lima Barreto escreveria em *Os bruzundangas*:

Convenceu-se de que devia modificar radicalmente o aspecto da capital. Era preciso, mas devia ser feito lentamente. Ele não quis assim, e eis a Bruzundanga, tomando dinheiro emprestado, para pôr as velhas casas de sua capital abaixo. De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu, como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia...¹⁹¹

Alguém que dá capital se ausentasse por uns tempos manifestaria estranheza ao deparar-se com o conjunto das reformas, tal como o velho coronel que Isaías Caminha encontrara na pensão e se considerava como um estrangeiro na cidade:

¹⁸⁸ Lima Barreto, *Os bruzundangas*, p.22.

¹⁸⁹ Lima Barreto. *Vida e morte de J. M. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990. p.35.

¹⁹⁰ Lima Barreto, *Recordações*, p.151.

¹⁹¹ Lima Barreto, *Os bruzundangas*, p.73.

Está tudo mudado: Abolição, República... Como isto mudou! Então, de uns tempos para cá, parece que esta gente está doida; botam abaixo, derrubam casas, levantam outras, tapam umas ruas, abrem outras, estão doidos!¹⁹²

O próprio Lima Barreto, sem usar personagem algum, deixaria, em seu *Diário íntimo*, registrada a estranheza ao passear pela sua cidade, modificada ao ponto de ele acreditar-se em outra urbe.¹⁹³ É o *flâneur* do urbano, que busca nas fisionomias das casas, nos cantos das ruas, os sinais e registros de um Rio que progressivamente desaparecia.

As apreciações sobre a mudança que se operara no Rio, "da noite para o dia", endividando o país, repetem-se na obra de Lima Barreto,¹⁹⁴ e o resultado era a cidade de espetáculo, falsa, com casas "arquiteticamente" na moda, onde o espírito de imitação o fazia remontar a Rabelais, com a comparação da elite aos "carneiros de Panúrgio" ...¹⁹⁵

A denúncia não se dá em função de um mero saudosismo, mas pelo que consegue aparentar em termos de falsidade e pastiche. Nosso escritor encara as reformas com prevenção:

[...] acredito que o Rio, o meu tolerante Rio, bom e relaxado, belo e sujo, esquisito e harmônico, o meu Rio vai perder, se não lhe vier em troca um grande surto industrial e comercial; com suas ruas largas e sem ele, será um aldeia pretensiosa de galante e distinta, tal como é o tal de São Paulo.¹⁹⁶

São Paulo parece ser um alvo predileto da ironia de Lima Barreto, que se refere a ela, em *Os bruzundangas*, como a ridícula província de Kafeth, com a sua pretensão de aparentar ares europeus:

Há tantos tipos de cidades européias que tenho vontade de perguntar se ela é do tipo Atenas, do tipo Veneza, do tipo Carcassone, do tipo Madrid, do tipo Florença, do tipo Estocolmo — de que tipo será afinal? Certamente do de Paris. Ainda bem que ela não quer ser ela mesma.¹⁹⁷

A crítica de Lima Barreto com relação às reformas do Rio se dirige, basicamente, contra o que se poderia chamar a descaracterização da urbe e que se

¹⁹² Lima Barreto, *Recordações*, p.71.

¹⁹³ Lima Barreto. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1961. p.92.

¹⁹⁴ Lima Barreto, *Recordações*, p.103.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.76.

¹⁹⁶ Lima Barreto, *Diário*, p.92.

¹⁹⁷ Lima Barreto, *Os bruzundangas*, p.98.

traduziria, como se viu, pelo artificialismo da mudança. Essa tendência se revelaria tanto mais perniciosa em seus efeitos quanto mais se tivesse em conta a quebra da relação da cidade com a natureza. Tal processo se encontra admiravelmente apresentado na obra *Vida e morte de J. M. Gonzaga de Sá*.

Gonzaga de Sá, *flâneur* da cidade com a qual se identifica — ele é o próprio Rio antigo que desaparece e o seu amargurado espectador —, percorre as ruas, os cantos os prédios, as esquinas, registrando os detalhes de tudo o que mudou ou que desapareceu irremediavelmente. É cético quanto ao futuro da urbe: tendo crescido desordenadamente, em integração com a natureza exuberante, a cidade nunca será uma capital. E Gonzaga de Sá pondera e filosofa sobre a identidade urbana ameaçada com seu amigo Machado:

Pense que toda a cidade deve ter sua fisionomia própria. Isso de todas se parecerem é gosto dos Estados Unidos; e Deus me livre que tal peste venha a pegar nos. O Rio, meu caro Machado, é lógico com ele mesmo, como a sua baía o é com ela mesma, por ser um vale submerso. A baía é bela por isso; e o Rio o é também, porque está de acordo com o local em que se assentou.¹⁹⁸

O traçado da cidade, sua arquitetura, sua profunda integração à natureza encerravam uma história, davam à urbe uma feição própria, a qual o próprio bonde desfigurou e perturbou a harmonia. Se os exageros de Lima Barreto principiam com a travessia urbana dos bondes, seriam exacerbados sobremaneira quando do ensaio dos primeiros arranha-céus:

[...] uma brutalidade americana, de seis andares, dividido em quartos, para ser hotel: Hotel New York (que nome!), um pombal, ou melhor, uma cabeça de porco. Somos de uma estupidez formidável. O Rio não precisa de semelhantes edifícios. Eles são desproporcionados com as nossas necessidades e com a população que temos. [...] É o que eles chamam de progresso. Fresco progresso!¹⁹⁹

Antes de classificarmos ou enfocarmos a postura de Lima Barreto como saudosista, apoiada na tradição e avessa ao progresso, preferimos afinar a análise e acentuar a sua crítica na identificação de uma cultura das aparências e do rompimento de um equilíbrio entre cultura e natureza. Em páginas mais irônicas, o personagem Gonzaga de Sá daria as suas opiniões sobre as reformas. Ante a pergunta se a avenida Beira-Mar, cartão postal de nossa *Paris-sur-mer*, era bela ou não, Gonzaga de Sá responderia que não. Para ele, era o cais da Lapa alargado

¹⁹⁸ Lima Barreto, *Vida e morte*, p.41-2.

¹⁹⁹ Lima Barreto, *Diário*, p.188-9.

do e, com isso, talvez a capital carioca quisesse imprimir o seu critério de beleza — a largura — tal como os americanos tinham o seu: a altura... Ante a pergunta mais direta sobre os melhoramentos urbanos em geral, Gonzaga de Sá apresentava seus próprios projetos:

Nota-se que, em geral, as grandes cidades, especialmente as européias, não têm um fundo de cordilheira como a nossa. Ora, se as grandes cidades não têm tal disposição natural e se o Rio quer ser das grandes à européia, deve arrasar as suas montanhas. Não há prejuízo algum com isso. A desvantagem única seria a supressão do Corcovado, montanha internacional e muito procurada pelos estrangeiros. Em substituição, pode-se erguer uma torre semelhante à Eiffel, em Paris. Até será muito melhor, pois ficará o Rio muito parecido com a capital da França. O aterro, proveniente do desmonte dos morros, servirá para alterar a baía, um incômodo, sepulcro de crimes e cuja beleza, no juízo dos políticos, é uma vazia banalidade de retórica. [...] Nota-se também que as grandes metrópoles ficam sobre rios mais ou menos consideráveis (Paris, Berlim, London, New York, Viena, etc.) — logo, se o Rio quer ser grande metrópole, deve ficar à margem de um rio respeitável.²⁰⁰

O deboche é completo e o ridículo, exposto a nu. O Rio procurava viver e acreditar-se a Cidade Maravilhosa do outro lado do espelho, num processo que Lima Barreto qualifica de farsa.

Por outro lado, o escritor condena também as reformas urbanas naquilo que elas implicavam como descaracterização do popular, identificado pela mentalidade progressista como atraso. Escrevendo, em 1911, para recordar o grupo dos cafés que freqüentava no início do século, Lima Barreto dizia ser a capital, nessa época, ainda

[...] uma velha e feia cidade, de ruas estreitas e mal calçadas, mas, não sei porque, mais interessante, mais sincera, do que esse Rio binocular que temos agora, Rio trompe d'oeil, com avenidas e palácios de fachadas, só cascas de casa, espécie de portentos cinematográficos.²⁰¹

Como bem aponta Francisco de Assis Barbosa, o "Rio binocular" era uma clara alusão à coluna "O binóculo", de Figueiredo Pimentel — na *Gazeta de Notícias* — que dava conta da vida social do *grand monde* carioca.

Convém, contudo, apontar uma ambivalência na atitude de Lima Barreto. Ele não é infenso ao charme de certos espaços privilegiados da urbe e

²⁰⁰ *Ibidem*, p.119-20.

²⁰¹ Apud Barbosa, *op.cit.*, p.126.

frequêntados por aquela elite que ele criticava. Assim, a Rua do Ouvidor preexistente às reformas de Pereira Passos, é como um "boulevard de Paris".²⁰² Na verdade, Lima Barreto experimentava um certo fascínio por esses espaços, tal como na descrição do *footing* das "mulheres fáceis" nessa famosa rua,²⁰³ ou a possibilidade de passear na avenida Central, com seus artistas, boêmios, escritores, camelôs, mendigos, *flâneurs* e *rôdeuses*...²⁰⁴ Na mesma forma, seus contos nos falam de confeitarias regorgitantes de gente,²⁰⁵ com elegantes frequentadores, ou de noites no Lírico,²⁰⁶ com o seu esplendor de belas mulheres e fraques. Mesmo que haja a tradicional ironia, a irreverência e a crítica, há como que uma atitude de atração e repúdio, celebração e combate por parte do escritor, frente a este meio que teria tudo para acolher o seu talento, mas tinha restrições a seu tipo mulato e boêmio...

O Rio se transformava, embelezando-se segundo padrões estéticos impostos, para o gosto e o recreio de sua elite, mas a cidade oferecia contrastes inequívocos. Os subúrbios, tão bem apontados por Lima Barreto, forneciam como que o contraponto ao fausto renovador, revelando a tragédia, a violência e a miséria, como um reverso da medalha. A exclusão da maioria da população daquela cidadania requeitada do novo regime político fazia do subúrbio o "refúgio dos infelizes".²⁰⁷

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para estas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu que não é barato.

Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas coroas dos morros, que as árvores e os bambusais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas, há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda esta população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo.²⁰⁸

²⁰² Lima Barreto, *Diário*, p.96.

²⁰³ Lima Barreto, *Vida e morte*, p.75-6.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.104.

²⁰⁵ Lima Barreto. A indústria da caridade. In: Lima Barreto. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro: Gráf. Ed. Brasileira, 1951. p.195.

²⁰⁶ Lima Barreto. Uma noite no Lírico. In: Lima Barreto. *Histórias e sonhos*, p.80-1.

²⁰⁷ Lima Barreto. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Ática, 1988. p.73.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.71.

Se a Rua do Ouvidor era uma passarela da moda e um reduto da intelectualidade para a qual ele demonstrava um sentimento ambivalente, em relação ao que era suburbano, seu ambiente, mostrava desconforto. A cidade reproduzia espacialmente as divisões sociais: os lugares tinham códigos, cujo acesso os frequentadores conheciam, mas que eram estranhos aos demais que lá se aventurassem.

As descrições do subúrbio são uma constante na obra de Lima Barreto, são o seu chão conhecido e cuja organização espacial é, no seu dizer "delirante", entre ruas que se dividem e se cruzam, transformando-se em travessas e conduzindo a becos estreitos. Não há ordem nem uniformidade, com seus tipos de casas, quintais e arremedos de jardins e pomares: "tudo isto se baralha, confunde-se, mistura-se".²⁰⁹

Sua expressão arquitetônica mais típica é o chalé, e, ironicamente, diz Lima Barreto, se observássemos o subúrbio do alto — mas sem chegar perto, sem dúvida —, julgaríamos estar na Suíça ou na Holanda...²¹⁰

Mesmo que o bonde, na sua expansão, chegue ao subúrbio, eles são esquecidos pelas autoridades municipais e não gozam de outras benfeitorias dos serviços urbanos.²¹¹

É nesse espaço melancólico e esquecido, contrastante com a cidade que se transforma e se vê como metrópole, que Lima Barreto situa os dramas das personagens femininas: Clara dos Anjos, seduzida e abandonada; Lívia, a sonhar na lida da casa, à espera de um marido...²¹²

É nas mulheres pobres, negras ou mestiças, que Lima Barreto descarrega a fatalidade de ser pobre e de cor num país que quer ser rico e branco. Tais personagens femininas parecem predestinadas, sem salvação possível. Não podem por conta própria, sofrem e são arrastadas pelas circunstâncias do meio, como o elo mais fraco de uma cadeia de injustiças e de situações mal resolvidas historicamente, que a vida na cidade acentua.

Trata-se de uma violência surda, silenciosa, contra os habitantes do "outro Rio", do Rio-vítima, que se oculta sob o Rio-espetáculo, cartão postal da tritine do Brasil.

As reformas do Rio que redesenharam o espaço urbano da cidade tiveram a sua seqüência, como se sabe, numa reação popular contra as medidas do governo que intervinham na cotidianidade da vida e nos seus valores. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto retoma tais manifestações,

²⁰⁹ Lima Barreto, *Vida e morte*, p.85.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Lima Barreto, *Diário*, p.223.

²¹² Lima Barreto. Lívia. In: *Histórias e sonhos*, p.100-3.

centrando o motim na reação do povo contra a famigerada questão dos sapatos obrigatórios. Essa espécie de ação municipal contra os pés descalços deu margem a uma série de especulações cômicas e a reações indignadas dos populares, tal como o boato de que o governo iria proceder a uma operação cirúrgica nos queles que tivessem os pés grandes, para diminuí-los...²¹³ Através do ridículo Lima Barreto aborda um dos elementos que atravessam os movimentos de massa, pertinentes ao meio urbano, e que, por vezes, influem no comportamento das multidões: o boato, o “diz-que-diz-que”. Embora com aparência de mentira, todo boato estabelece uma conexão direta com aquilo que “poderia ser verdade” e, na cadeia entre dizer e ouvir, passa-se adiante uma “possibilidade” aceita como plausível e, sobretudo, temida...

Entre declarações de carroceiros e estivadores, que afirmavam não se caberem “nem à ponta de espada”,²¹⁴ e opiniões contrárias de que era preciso civilizar a cidade, o motim explodiu violento, com barricadas nas ruas, bondes incendiados e tiroteios, a reunir uma população enfurecida contra o governo e a polícia:

O motim não tem fisionomia, não tem forma, é improvisado. Propaga-se, espalha-se, mas não se liga. O grupo que opera aqui não tem ligação alguma com o que tiroteia acolá. São independentes, não há um chefe geral nem um plano estabelecido. Numa esquina, numa travessa, forma-se um grupo, seis, dez, vinte pessoas diferentes, de profissão, inteligência e moralidade. Começa-se a discutir, ataca-se o governo. Passa o bonde e alguém lembra: vamos queimá-lo. Os outros não refletem, nada objetam e correm a incendiar o bonde.²¹⁵

Lima Barreto endossa a postura que vê, no conjunto das medidas de transformação da cidade, um intento disciplinador, que consagrava os desejos de ordem, saneamento e estética de uma elite europeizada e que “varria” os pobres do cenário urbano:

[...] esforçavam por obter as medidas legislativas favoráveis [...] ao enriquecimento dos patrimônios respectivos com indenizações fabulosas e especulações sobre terrenos. Os Haussmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas ‘squares’, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca; cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme, como se viam nos jornais de moda da Inglaterra.²¹⁶

²¹³ Lima Barreto, *Recordações*, p.179.

²¹⁴ *Ibidem*, p.194.

²¹⁵ *Ibidem*, p.198-9.

Se a violência é uma constante, uma coisa seria o explodir da manifestação popular, que Lima Barreto vê como “espontânea” ou “envolvente”, ou mesmo a violência inerente e camuflada das medidas disciplinadoras da urbe. Outra seria a dimensão da violência institucionalizada, que se associa à prática republicana do florianismo e que tem a roupagem da barbárie, reatualizando na história o massacre dos miseráveis.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*,²¹⁷ os conflitos que explodem na cidade, a Revolta da Armada e o aprisionamento dos populares são tanto tragédia quanto farsa. As pessoas aguardam com ansiedade os tiros, colecionam as balas perdidas, comentam as baixas, apostam nos atos de um e outro lado. Sociedade-espetáculo, misto de farsa e de crueldade da existência, qual o limite entre o real e o simulacro? O próprio confronto da barbárie e da civilização se revela aos atores dos acontecimentos em curso, revelando os dilemas inevitáveis da cidade maravilhosa, microcosmo do país das maravilhas.

Da violência urbana à reforma da cidade — o passo é curto — e o tempo histórico se atualiza rapidamente, sem contradições maiores. Barbárie e civilização se sucedem, sem maior problema. Todavia, a especificidade da vivência urbana em ritmo de modernização não é a sucessão da barbárie à civilização, como etapas de uma evolução, mas a sua convivência e permanência lado a lado, a acentuar a perversidade do processo de modernização urbana.

Mas as críticas de Lima Barreto não param por aí.

Com essa padronização desejada da cidade, espelho de uma identidade sonhada, vicejava uma vida cultural medíocre.

Embora imensamente crítico em relação à vida literária da *Belle Époque* carioca, Lima Barreto por ela se sentia atraído. Sedução e repúdio, ambivalência de sentimentos que o fazia investir contra o Rio-metrópole, sua elite, o regime republicano em geral, ao mesmo tempo em que almejava entrar para a Academia Brasileira de Letras. Ao que parece — e com justificada razão —, Lima Barreto tinha em alto conceito seu valor literário e nível cultural, mas o estigma da cor o perseguia. Ter um pé cá e outro lá, eis o dilema que, no caso de Lima Barreto, explodiu numa “hipersensibilidade intuitiva”,²¹⁸ para resgatar as misérrimas e grandezas de seu tempo.

O Rio que emerge de seu texto é o grande centro que se metropoliza e que busca se parecer com Paris. Suprema ironia, a rachadura do espelho insistia em devolver imagens rejeitadas...

²¹⁶ *Ibidem*, p.162-3.

²¹⁷ Lima Barreto, *Triste fim*, p.145 e p.171.

²¹⁸ Morais, *op.cit.*, p.63.

O texto de Lima Barreto aponta também na direção de um tipo ideal de cidade presente na América Latina e que, tal como o Rio, se inspirava em Paris: Buenos Aires. A capital argentina haveria de ser um exemplo bem-sucedido de implantação da modernidade urbana do “lado de cá” do oceano. Particularmente no Rio Grande do Sul, a sua proximidade fazia o contraponto com a metrópole brasileira do Rio. E o Rio de Janeiro, por seu lado, “invejava imbecilmente a capital portenha”, no dizer de Lima Barreto:

Buenos Aires era uma verdadeira capital européia. Como é que não tinham largas avenidas, passeios de carruagens, hotéis de casaca, clubes de jogos?²¹⁹

É o viés do irônico o caminho escolhido por Lima Barreto para “dizer a cidade”, “dizer o Brasil”. Outros o precederam nessa abordagem, como Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e o citado João do Rio. Nas leituras alegóricas do urbano, as metáforas empregadas viram a vida do avesso: o Brasil-Bruzundanga aparece desnudo, através do olhar que enxerga a cidade de outra forma. Os heróis-mártires da tragédia urbana — Policarpo Quaresma, Clara dos Anjos — mostram a perversidade da existência no Rio que toma o passo da modernidade. Mas, mesmo a violência, a miséria e a crueldade que os descaminhos da história brasileira revelam são apresentadas de forma trágico-cômica. A farsa predomina sobre o drama. Traço de lucidez ou escapismo, o apelo à ironia pela literatura poderia talvez vir a representar a “solução” para enunciar questões muito antigas, não resolvidas pela nação e que continuamente se reatualizam.

Há, contudo, um traço da leitura do urbano feita por Lima Barreto que vem se justapor às nossas preocupações antes anunciadas sobre o “efeito do espelho”. Trata-se daquele traço de “bovarismo” assinalado pelo escritor como presente na sociedade do Rio de Janeiro e que se configurava como que um elemento do caráter nacional.

O conceito de *bovarisme*, Lima Barreto foi buscá-lo na obra de Jules de Gaultier²²⁰ e se traduziria na capacidade dos indivíduos de construir imagens de si próprios diferentes daquilo que são na realidade. Ou, em outras palavras, o bovarismo seria responsável pela *décalage* entre o real e o imaginário, levando as pessoas a se enxergarem, a si próprias e ao mundo, de uma forma distorcida. Estaríamos diante de uma capacidade de representar o mundo que não obedece ao mimetismo ou à imagem reflexa com relação ao real concreto. Lima Barreto intui muito bem essa possibilidade de que as imagens assim construídas pelo

²¹⁹ Lima Barreto, *Recordações*, p.162.

²²⁰ Lima Barreto, *Diário*, p.92-4.

imaginário venham a ter um “efeito de real”. As pessoas vivem de acordo com o que pensam ver e ser, o que viria a representar, em última análise, uma forma de adaptação do indivíduo ao mundo, que nele enxerga aquilo que quer. Constituinte um “aparelho de ótica mental”, o bovarismo seria o “poder partilhado pelo homem de se conceber outro que não é”.²²¹ E, nesse sentido, o bovarismo seria uma espécie de “doença nacional”.²²²

O Rio de Janeiro foi o microcosmo de análise para a reflexão de Lima Barreto sobre o Brasil e sobre esse poder mágico dos nacionais de se conceberem de forma diferente daquilo que eram. Daí o país se enxergar da maneira como desejava ser e viver essa transfiguração do real como verdadeira. Todos se julgavam lordes, mistificando um país de mestiços e miseráveis. A imagem do outro lado do espelho era, em tudo, melhor do que o mundo do lado de cá. Por que resistir à tentação do imaginário? As pessoas acreditavam naquilo que queriam ver, e o Rio apresentava aquela situação de fachada, de teatralização da vida, distorcendo o real ou, então, ignorando o lado incômodo da existência.

A obra de Lima Barreto é, nesse caso, prenhe de figuras e situações metafóricas, cujo significado último encontraríamos na capacidade do homem de se conceber diferente daquilo que é. *Os bruzundangas* é o texto no qual a paródia atinge a sua dimensão global: neste “país das maravilhas”, os cidadãos da elite cultivada se julgam outros, distantes daquilo que são. Nobres são todos, os de origem doutoral ou de palpite, e, à força de dizê-lo, acabam acreditando... Todos se julgavam lordes, mistificando um país de mestiços e miseráveis.

Na trilha do princípio de que o hábito faz o monge, vestem-se à européia em pleno verão tropical, para ficarem “parisienses”! Escrevem obras que ninguém entende, mas assim como fingem acreditar no que dizem, os demais fingem entender. A população de cor pulula nas ruas, mas a civilização se diz branca. Os títulos valem mais do que o seu conteúdo, tanto que havia doutores sem terem jamais clinicado, e, embora o país não tivesse realmente forças armadas, os generais e almirantes eram numerosos, etc., etc.²²³

Frente à esta situação de “mundo às avessas”, Lima Barreto desenvolve uma atitude de “antibovarismo” e, pela via literária, critica o governo republicano, sua burocracia e seus métodos violentos como o meio literário medíocre e, sobretudo, o preconceito de cor que leva à discriminação social.

Irônico, debocha do país, que considera um “futuro Egito” e, na sua versão extrema, apresenta um herói às avessas, o bem-intencionado Policar-

²²¹ *Ibidem*, p.93.

²²² Barbosa, *op.cit.*, p.285.

²²³ Lima Barreto, *Os bruzundangas*, p.64.

po Quaresma, que tem um triste fim, o fuzilamento, por não conseguirem enxergar as coisas como os demais as vêem. O visionário Quaresma, por seu turno, é um caso limite do bovarismo, ao não conseguir ver o mundo nem como os demais gostariam que ele fosse, nem como ele realmente é. O olhar nacionalista Quaresma é um olhar e uma voz discordante às práticas oficiais e ao imaginário sancionado. É, no caso, o elemento fadado a ser suprimido, assim como Clara dos Anjos, mulher, pobre e de cor, está fadada a ser seduzida e abandonada.

O próprio Lima Barreto seria também um caso de bovarismo, se formos contrastar o alto conceito que tinha de si próprio e a sua situação social, como indivíduo pobre e mulato, a enfrentar sempre situações constrangedoras e humilhantes.

Lima Barreto chega a falar num "índice bovárico", que mediria o afastamento entre o indivíduo real e o imaginário, entre o que é e o que ele acredita ser.²²⁴

Sem a possibilidade da crítica, esse processo induziria o indivíduo a uma completa alienação, fazendo com que o imaginário, distanciado da realidade, assumisse uma dimensão de concretude. Remontando a Policarpo Quaresma, afirma Sevcenko:

Ora, esse ufanismo bovarista, assim como o cosmopolitismo, era outra forma de se alienar do país, só que parecendo que se estava fazendo o contrário. Era um efeito de fachada, ou o cosmopolitismo às avessas.²²⁵

O viés captado por Lima Barreto do "bovarismo nacional" é, sem sombra de dúvida, um genial *insight* sobre a capacidade brasileira de enxergar-se segundo a identidade desejada e de dar consistência à representação, que passa a pautar a vida e o comportamento dos indivíduos. Essa questão repõe, por seu turno, os mecanismos eficazes do simbólico ao diluírem fronteiras entre o real e imaginário.

Ora, a questão que se coloca não é a evidente falsidade do cenário e dos personagens, mas a recorrência à identidade desejada, criando o bovarismo literário de projetar localmente representações urbanas mais condizentes com outra realidade. Estaríamos diante da intensidade do desejo de ser e parecer uma outra cidade, criando narrativas da vida urbana que manifestam a identidade desejada.

Queremos ainda resgatar, dentre as obras típicas da *Belle Époque* carioca, uma outra forma de representação da cidade, até agora não abordada, e que manifesta uma tensão criada a partir do surgimento da metrópole. Referimo-nos à visão da cidade "desde fora". Como tradução literária de um olhar exterior à urbe, essas narrativas partem de autores oriundos do meio rural ou de cidades pequenas. Sem querer reduzir à obra a trajetória de vida do autor, queremos, contudo, destacar, ao lado do deslumbramento "fatal" pelo modelo parisiense e pela grande cidade, a rearticulação do binômio campo-cidade ou as novas conotações da relação entre natureza e cultura.

A natureza, este "outro" da cultura, configura-se como a alteridade do símbolo da ação humana, que é a cidade. Com a emergência da metrópole e de todos os elementos de positividade e negatividade a ela associados, ocorre também reponção valorativa da natureza. Ao se acentuar a representação da cidade-virtude, a urbe propicia deslumbramento e fascínio para aqueles que são egressos do meio rural ou de centros menores. Da mesma forma, ao se colocar a ênfase na visão da cidade-vício, a reconstituição idílica do campo comparece, com a glamourização dos costumes simples. O meio rural se reconfigura como um estado de pureza, e a natureza se transforma em paisagem. A natureza é, sobretudo, destacada na sua positividade, ela é o meio ambiente transfigurado pelo olhar estético. Há, no caso, uma mudança de ponto de vista, que se dá pelo afastamento espacial que a cidade proporciona com relação ao campo.

Deve-se, contudo, levar em conta que, em um e outro caso, é do exterior que se articula a nova visão, que se constrói pela distância do olhar. Entretanto, em uma e outra situação — seja na fascinação diante das luzes da cidade, seja na recuperação idílica do campo como paisagem —, o elemento que desencadeia a representação é o advento da metrópole. A emergência da grande cidade é o referente que condensa as questões, coloca os problemas, reorienta o olhar e constrói as representações que guiam o mundo, dando-lhe sentido.

Em *A capital federal*, obra de Coelho Netto, de 1893, o autor trata da revelação da grande cidade ao indivíduo saído do campo e que se deslumbrava, fascina, atemoriza e se desilude com a metrópole. Anselmo, ao chegar ao Rio, tem a revelação de um outro mundo além das suas expectativas e que o leva a reconsiderar o lugar de onde viera como mesquinho e acanhado:

[...] achei mesquinha a casa fraterna, taciturna e calada, entré árvores murmurantes, invadida pelas moscas e pelos gafanhotos, com os corredores sombrios [...]. Pareceu-me triste e acanhada a existência que eu levava nesse vale melar-

²²⁴ Lima Barreto, *Diário*, p.94.

²²⁵ Sevcenko, op.cit., p.178.

cólico sem agitação e sem conforto, ignorante de tudo, longe de imaginar que o mundo podia proporcionar delícias de tal ordem.²²⁶

Deixando para trás a sua cidade interiorana, "pobre terra de bárbaros" o deslumbrado Anselmo se deixa penetrar pelo fascínio da capital federal com seus signos emblemáticos. Já na estação de trem, é surpreendido pela luz, pelo movimento das pessoas e pelo grande número de carros que, por si só, funcionam como a antecâmara de um mundo maior, que a chegada ao centro do Rio de Janeiro potencializa, a emitir seus sinais: multidão, velocidade, gente elegante, profusão de cores e sons.

Nesta, as primeiras impressões são de maravilhamento e, ao mesmo tempo, temor, com o enfrentamento da multidão:

A multidão... a multidão... a promiscuidade terrível... todas as variadas escamas deste camaleão — o povo [...] tonteava-me. [...] Dei alguns passos atônito, desvariado, julgando-me perdido no oceano tumultuoso da população que me atendia...²²⁶

A recorrente metáfora do oceano, a figura da multidão de aspecto ameaçador e do povo dos mil rostos (a versatilidade da alma coletiva, como refere o autor) são elementos de desorientação para alguém que, vindo de fora, enfrenta a grande cidade pela primeira vez.

Registra-se a sensação de estranhamento, clássica na visão literária do estrangeiro ou do campônio que chega à cidade grande. Mas Coelho Netto insinua uma outra dimensão desse estranhamento, estabelecido pela distância entre a cidade sonhada e a cidade real. Na confrontação com o mundo real e o mundo imaginário, explica o Doutor Gomes ao moço Anselmo, é este segundo que dá sentido à vida e torna a existência possível...²²⁹ E, nesse caso, mesmo Paris poderia decepcionar aquele que com ela sonhara por longo tempo!

Mas, mesmo tendo em conta a defasagem entre a expectativa e a revelação da metrópole, o peso da representação era forte. O Rio de Janeiro, para alguém que viesse do interior, era sobretudo conforto e facilidades da vida moderna, elementos que davam beleza e encanto à vida, e até mesmo no seu lado pernicioso tinha uma capacidade de envolver. Em suma, na virtude e no vício, a cidade implicava uma requalificação do campo. Do fascínio inicial, o

²²⁶ Coelho Neto, *A capital*, p.38.

²²⁷ *Ibidem*, p.11.

²²⁸ *Ibidem*, p.91.

²²⁹ *Ibidem*, p.104.

o mundo rural sofrera uma desqualificação, a narrativa transitou para a redignificação da simplicidade do campo, para onde retorna o personagem, a perguntar-se se tudo aquilo que vivera não seria um sonho.

As oscilações valorativas da cidade-vício e da cidade-virtude, que implicam, por sua vez, uma requalificação do campo, não são, necessariamente, antitéticas como posições. Como se viu já anteriormente, a cidade pode ser, ao mesmo tempo, vício e virtude, luz e sombra, esplendor e perdição, para os mesmos que as vivenciam e julgam, como uma identidade ambivalente cuja apreciação pode variar segundo o ponto de vista. Da mesma forma, pode se revelar ambígua, ou seja, apresentar uma indefinição de caráter; que, contudo, é portadora de uma possibilidade de superação. Ou seja, a cidade é o espaço que se situa acima do bem e do mal, amoral e relativa. E, não raro, são os mesmos portadores de ambas as idéias, como é o caso de Coelho Netto. Em "O polvo",²³⁰ o autor apresenta a urbe como antro de degeneração moral e de perdição, especialmente para as mulheres, após ter exaltado o fascínio metropolitano em *A capital federal*.

Mas, num e noutro caso — e, mais uma vez, é Coelho Netto o exemplo mais característico — a cidade é sempre desafio, personificação da modernidade, que atrai e seduz, mas, ao mesmo tempo, que atemoriza e faz recuar. E como desafio é que se revela o esplendor da vida boêmia e literária da grande cidade, tal como se manifesta na obra de Coelho Netto, *A conquista*, publicada em 1899.

Raymond Williams já havia assinalado a redimensão temporal e espacial do campo, balizada pela emergência do urbano, e que implicava uma visão edulcorada do passado rural e da paisagem camponesa.²³¹ Representações "desde fora" como estas, que ora estabelecem o olhar exterior e distante sobre o campo, ora recuperariam, desde a perspectiva moral, a visão do interiorano sobre a cidade, podem ser analisadas como uma das facetas do desencantamento do mundo e do reencantamento proporcionado pela modernidade urbana.

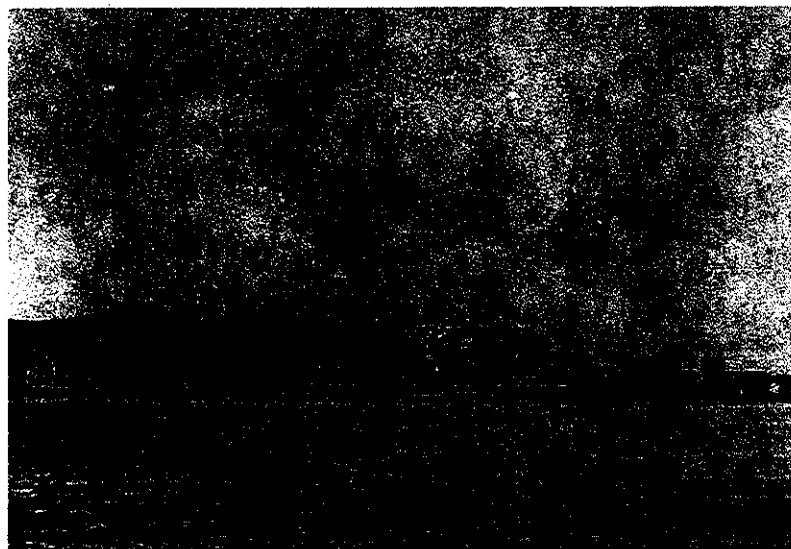
E, nesse sentido, o Rio Grande do Sul, ponto extremo do Brasil, seria um caso exemplar de análise.

²³⁰ Coelho Neto. O polvo. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 1924.

²³¹ Williams, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Rio de Janeiro, 1858. Foto de Victor Frond



Rio de Janeiro, 1858. Foto de Victor Frond



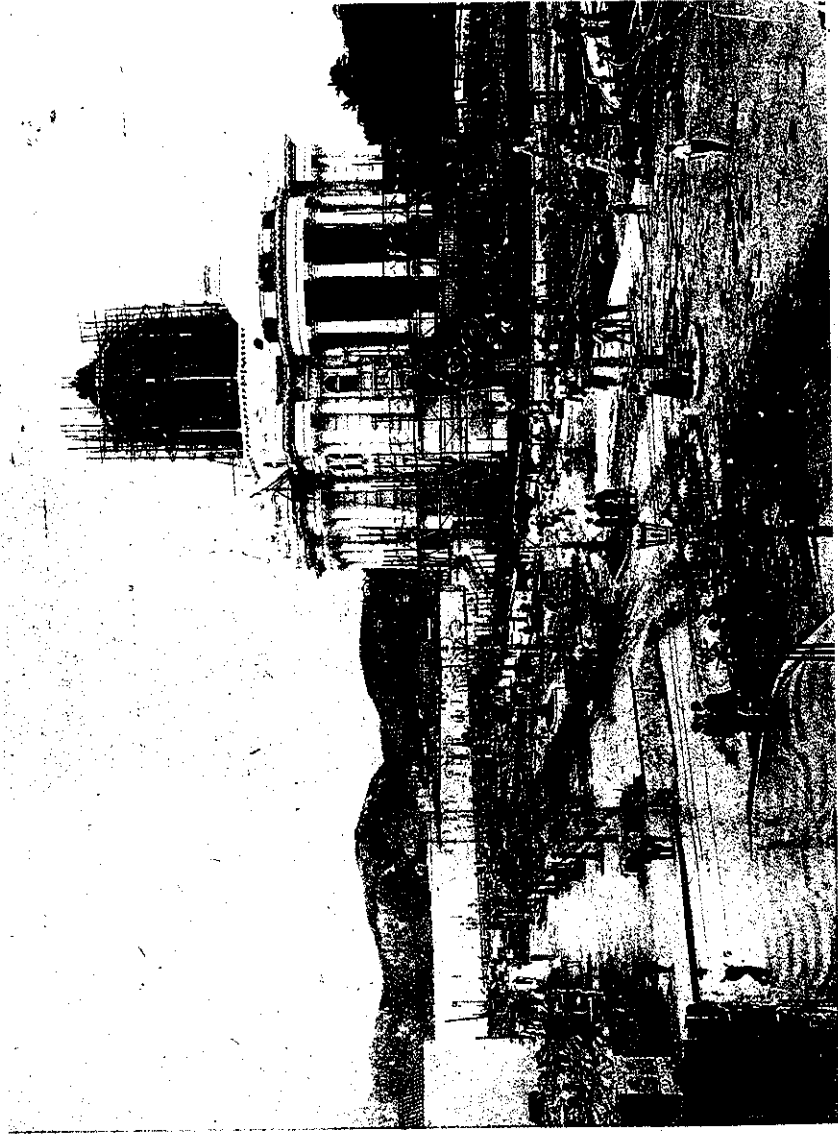
Rio de Janeiro, antes de 1880. Foto de Marc Ferrez



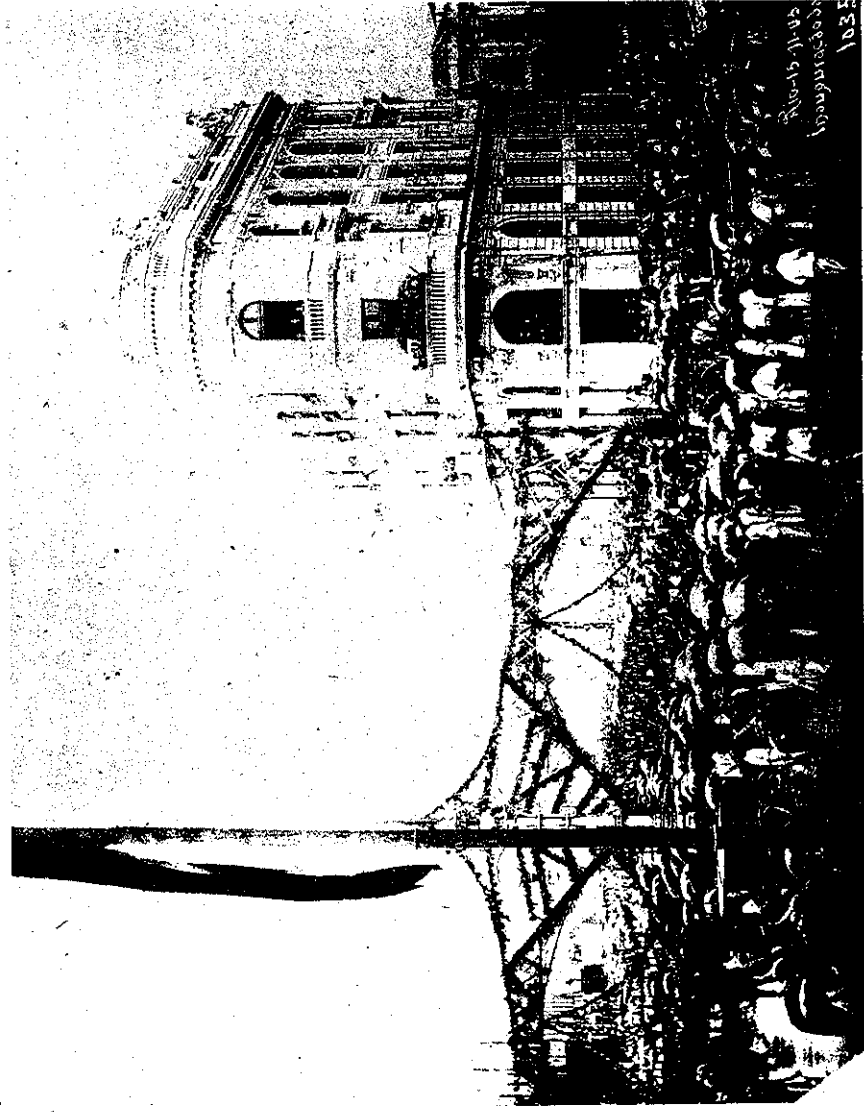
Rua do Ouvidor, cerca de 1870. Foto de Marc Ferrez



A destruição do Morro do Castelo por ocasião das obras do prefeito Pereira Passos



Construção do Palácio Monroe



Inauguração da Avenida Central

1905-11-25
Inauguração



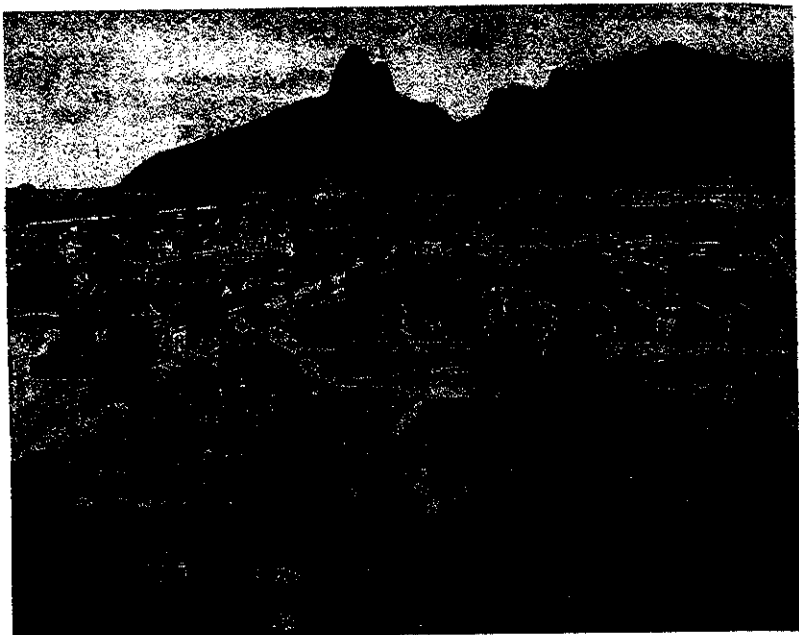
Avenida Central



Avenida Central, cerca de 1906. Foto de Augusto Malta



Hotel Copacabana Palace por ocasião da sua inauguração, cerca de 1900



Vista de Ipanema e Leblon, cerca de 1910



Vista do centro do Rio de Janeiro, cerca de 1921.
Foto de Augusto Malta



Largo da Sé, 1909. Foto de Augusto Malta



Cortiço no Rio. Foto de Augusto Malta