



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 25 - dezembro de 2020**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p142-158>

**Diante da vitrine do moderno: João do Rio e Jacques Rancière**

**In front of the showcase of modernity: João do Rio and Jacques  
Rancière**

*Oswaldo Fontes Filho\**  
*Leila de Aguiar Costa\**

#### **RESUMO**

É proposta deste artigo focalizar algumas construções textuais em torno do olhar na crônica “As Mariposas do Luxo”, de João do Rio (1881-1921), inserida em seu livro *A Alma encantadora das ruas*, publicado em 1908. A partir do texto do escritor e cronista carioca, elabora-se uma análise da cena de rua como metonímia de uma democratização das formas artísticas, aproximadas das formas da vida cotidiana em suas facetas cidadinas. Para tanto, alude-se aos modos com os quais Jacques Rancière entende a modernização do olhar e as consequentes revisões do que o filósofo francês chama a partilha do sensível. Entende-se, assim, mostrar um modo de aproximação da cena escritural pelo sensível do qual ela é partícipe mais do que sua mera expressão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Olhar; Cidade; Modernidade; João do Rio; Jacques Rancière

#### **ABSTRACT**

This article focuses on some textual constructions around the act of looking as represented in the account “As Mariposas do Luxo”, included in *A Alma encantadora das ruas* (1908), by João do Rio (1881-1921). Based on the text of this Rio de Janeiro writer, street scenes are analysed as a metonym for a democratization of artistic forms, close to the forms of everyday life. To this end, allusions are made to the ways in which Jacques Rancière understands the modernization of the gaze and the consequent revisions of what the French philosopher calls the distribution of the sensible. This article intends to provide an approach to the written scenes through the sensible in which it participates rather than its mere expression.

**KEYWORDS :** Gaze; City; Modernity; João do Rio; Jacques Rancière

---

\* Universidade Federal de São Paulo-UNIFESP, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-EFLCH, Departamento e Programa de Pós-Graduação em História da Arte – Guarulhos – São Paulo – Brasil – [osvaldo.fontes@unifesp.br](mailto:osvaldo.fontes@unifesp.br)

\*\* Universidade Federal de São Paulo-UNIFESP, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-EFLCH, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Letras – Guarulhos – São Paulo – Brasil – [leila,aguiar@unifesp.br](mailto:leila,aguiar@unifesp.br)

“A vida ordinária que se torna matéria de arte absolutiza-se.” (RANCIÈRE, 2018, p. 31)

## 1 Um olhar vagabundo sobre a cidade

O cenário é aquele do olhar diante dos mostruários de uma modernidade cidadina. As personagens, anônimos de uma vida pautada pelo trabalho mal remunerado. O autor, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), mais conhecido como João do Rio, jornalista e cronista da vida carioca finissecular. Contemporâneo de Apollinaire, João do Rio cultiva o gosto pelas flanâncias por uma cidade que se descaracteriza sob o peso da modernização dos bens e dos costumes. Na operação urbanística conhecida como Bota-Abaixo, promovida entre 1902 e 1904 pelo engenheiro de formação francesa de linhagem hausmanniana Pereira Passos, a cidade do Rio de Janeiro se moderniza, tudo permite a fim de higienizar suas artérias, seus habitantes e seus modos de vida.

Em “As Mariposas do Luxo”, crônica recolhida em *A Alma encantadora das ruas*, livro de 1908 que reúne alguns textos publicados no jornal *Gazeta de notícias* e na revista *Kosmos* entre 1904 e 1907, o olhar de *flanêur* de João do Rio deixa-se dizer em rico léxico. A escrita é ali oportunidade de apreensão e de investigação do espaço urbano, de suas efemérides bem como dos tipos humanos que produz. Sente-se o fascínio do cronista pela rítmica voraz da modernidade cidadina, pela consequente popularização dos modos. Entretanto, a voz escritural não deixa de verter certa reticência para com as mazelas do social. Ambiguidade de uma perspectiva a meio caminho entre jornalismo de costumes e veleidades prosódicas do literato. O cronista jornalista é testemunha ocular de tudo quanto surgia – bondes elétricos e carros, longas avenidas, amplos bulevares e jardins por emulação da Paris hausmanniana – e, também, do que desaparecia – antigas vielas e ruas estreitas do centro, parte do Morro do Castelo e de São Bento. Assim, a crítica é, por vezes, contundente, sobretudo no tocante à expulsão dos populares para as periferias, ainda que guarde insuspeito fascínio pela modernidade que chega com seus artifícios, suas miscelâneas proteiformes, suas pretensas elegâncias aristocráticas e europeias. Lima Barreto não hesitará em dizer que o Rio de Janeiro moderno é como uma “mulata apertada em vestido francês” (*apud* O’DONNEL, 2008, p. 50).

A escrita de João do Rio é fruto da decisão, inédita em sua época, de sair da redação do jornal e de ir ter com a transformação de usos e de costumes que as ruas

então evidenciavam. Seu texto é um estudo contínuo dos indivíduos, das multidões, dos vícios e das paixões que movem a cidade. Se João do Rio se experimenta na caracterização universalizante de uma época, bastam-lhe às vezes alguns traços para que reconheça o instante psíquico de uma fisionomia particular (JACQUES, 2012). É fato que o cronista carioca ostenta uma evidente sensibilidade etnográfica que, de certo modo, bem se coaduna com um espírito que se quer “[...] vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível.” (RIO *apud* JACQUES, 2012, p. 40). A necessidade do vaguear, diga-se, segue *paripassu* o surgimento dos “[...] bens culturais inseridos em um contexto híbrido entre a noção de obra de arte e sua identificação com a mercadoria e o valor de troca.” (CALLADO, 2008, p. 8). Assim, o dândi travestido de especulador da hora não deixa de se mostrar sensível a essa disponibilização de signos que a modernização da metrópole oferece. Ele insiste, pois, em reivindicar uma distinção que somente pode justificar uma inteligência errante, desprovida do utilitarismo de ocasião. Na primeira seção de *A alma encantadora da rua*, intitulada “A rua”, João do Rio dá a sua definição da arte de flanar:

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a 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 ficar eternamente adiadas. [...] Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação... (RIO, 1995, p. 5-6).

## 2 Uma escrita do olhar

Esse olhar vagabundo lançado sobre a cidade e suas tipologias, consciente do caráter efêmero do que vislumbra, impregna um texto salpicado de pitoresco. A crônica “As Mariposas do Luxo” é, nesse sentido, exemplar. É inegável que ali a voz se inscreve precisamente no que o gênero tem de mais relevante, a sua pertença ao tempo, sua apreensão de um fugidio cujas marcas a linguagem testemunhal circunscreve. A crônica, lembra Raul Antelo, “é perecível impressão do presente” (1989, p. 36). Apresentação escritural, ela dispõe para o leitor – convidando-o a ver o que veem seus tipos, suas personagens – instantâneos de uma vida que se passa na atualidade das ruas.

Não por acaso a injunção proferida logo à entrada da crônica pelo dêitico acompanhado do exclamativo convida a partilhar olhares: “Olha, Maria...” “É verdade! Que bonito!” (1989, p. 101). Apenas com esse diálogo os movimentos da escrita convidam o leitor a acompanhar as personagens pelos meandros da ligação de percepções, de ações e de afetos motivados pela urbanidade carioca. Desse “Olha”, passa-se mais além a novo diálogo, onde se hiperboliza a injunção inicial – “Repara só, Jesuína ... [...] Ah! minha filha. Que lindo!”... (p. 102). “Olha” e “Repara”: a injunção do olhar no abrir das proposições faz de “As Mariposas do Luxo” uma textualidade que não representa, mas é já obra de um Atual. O moderno move tanto as personagens quanto os modos da escrita.

Um presente se abre para o olhar que a escrita dispõe graças também a um léxico amplamente assentado na experiência sensível. Sabe-se o quanto as crônicas de João do Rio desenham uma fisiologia da flanância. Assim, as “raparigas” que o cronista surpreende em suas deambulações de final de expediente pela rua do Ouvidor – essa “irresponsável artéria da futilidade” (RIO, 1995, p. 8), onde “[...] arcos de gás [besuntam] de uma luz de açafão as fachadas dos prédios” (RIO, 1995, p. 89) – são seres fascinados pelo brilho das vitrines da moda. João do Rio faz uso do vocábulo “montras”, significativo dessa interpelação do olhar: “montra” é substantivo derivado de mostrar, de dar a ver, de por sob os olhos; partícipe, pois, de operações de evidenciação, desse ato de apresentar algo de modo a torná-lo visível. O cronista arma, pois, seu olhar em torno dos olhares femininos trocados com as vitrines, atratores do olhar. A “montra” não esconde seu viés especular: feita de “vidro polido”, ela resgata as “coitaditas” para aquilo que se lhes escapa, o luxo da vaidade e das frivolidades sociais. João do Rio não se furta à observação: a “montra é a hipnose”, confusão dos sentidos, convite ao devaneio. Ela exacerba os fascínios provocados pelas ruas, as impressões e sensações, multiplica-as numa abertura para o imaginário, mesmo para o fantasmático. A “montra” é da ordem da miragem.

De “montra” em “montra” vão as raparigas que buscam na rua o palco de um teatro capaz de suspender por alguns instantes sua condição modesta. A crônica as coloca em face de uma representação, pois, como diz a voz narrativa, a elas se encena a “espetaculização do luxo”. O espetáculo das mercadorias é, aliás, motivo que já frequentara as páginas de alguns modernos de *fin-de-siècle*. Na crônica de João do Rio as vitrines são motivo de recorrência. De “montra” em “montra” vão as raparigas. “As montras estão todas de branco, de rosa, de azul [...] montras de rendas, montras de perfumes, montras de *toilettes*, montras de flores [...] montras de ourives [...]” (RIO,

1995, p. 103). A figura poética da repetição vem acentuar a figura do olhar captado pela mercadoria da vaidade. Às raparigas oferece-se, assim, mesmo que por poucos instantes, “a miragem do esplendor”: as vitrines são para elas que flanam, após “mourejarem” durante todo um dia, a possibilidade de outra realidade, de uma fugaz quimera, da ilusão de um sonhar acordado; o texto convoca vocábulos do espectro etimológico e semântico de miragem. Às raparigas desvelam-se as ruas, mas, essencialmente, seu brilho ofuscante e sua magnificência, vocábulos que gravitam em torno do *etymon* de esplendor e de esplêndido. Esplendor que, evidentemente, nega-se na “polidez espelhante dos vidros” a “pássaros sombrios no caminho das tentações” (RIO, 1995, p. 103).

“Aquele luxo sempre será a sua quimera”: inevitável matiz a evocar o *spleen* baudelairiano. Em seus passos lentos, elas vêm sempre “devagar, muito devagar”. As trabalhadoras de João do Rio permitem que se recorde daqueles “que andavam curvados” de que tratara Baudelaire, impulsionados por uma “invencível necessidade de andar”, carregando como fardo “[...] enorme Quimera, tão pesada quanto um saco de farinha ou de carvão.” (2007, p. 49). *Quimera/quimera*, dupla entrada semântica: fardo e ilusão, cotidiano e desejo de insólito. A quimera das raparigas – “anônimas” como todo transeunte perdido em meio a uma urbanidade que se impessoaliza – tem o poder de fazê-las esquecer que, embora não desprovidas de encanto, “a sorte as fez mulheres e as fez pobres”. Assemelhadas pelo autor a mariposas, conhece-se bem seu destino de reviravoltar em torno da própria perdição.

Seja como for, porquanto pobres e mulheres, a rua lhes abre a possibilidade da flanância. A crônica as acompanha em precisa progressão temporal, da “hora indecisa” em que a luz é ainda tênue, “acinzentada”, ao momento em que se acendem os modernos e urbanos “combustores” que vestem a cidade com o “delírio” de sua iluminação elétrica a ponto de cegar os transeuntes. João do Rio descreve assim uma grande cena urbana imersa na modernidade variegada da cidade em mutação. Oportunidade para o cronista exercitar-se na tipologia. A voz autoral desperta para as dessemelhanças sociais. “*Professional beauties* cujos nomes os jornais citam”, “mocinhos bonitos”, “literatos” cedem lugar, ao final do dia de labuta, aos “trabalhadores [...] e operárias que mourejam todo o dia” (RIO, 1995, p. 101) – “mourejar”, trabalhar duro como um mouro. Nas burguesas, “deliciosos vestidos claros airoosamente ondulantes” sinalizam para uma vida vaporosa, leve, *nonchalante*. Quanto às “raparigas”, elas se cobrem com “[...] saias escuras [...], blusa de chitinha rala. Nos

dias de chuva um parágua e a indefectível pelerine.” (RIO, 1995, p. 102). O olhar do cronista vagueia da clara indumentária burguesa à escura veste proletária. Mas não deixa de assinalar que a cor negra da operosidade, apesar de distinção de miséria, mostra-se “limpa, escovada”, réstia de dignidade, atestação de tantas “concessões”. O recurso a “modestos pechisbeques” dá-se por emulação dos verdadeiros e reais brilhos, cintilâncias e esplendores que as montras oferecem. Elas se abrem para o olhar das operárias do mesmo modo que, permita-se aqui a comparação, os olhos dos pobres baudelairianos se abriam para as “[...] extensões deslumbrantes dos espelhos” do ‘café novo’ da esquina de uma “nova avenida.” (BAUDELAIRE, 2007, p. 137).

O olhar ávido das raparigas cariocas sobre as montras, e o olhar dos pobres parisienses sobre a vitrine do café novo, esbugalham-se, sideram-se e se perdem em “tanto fulgor”. Pobres são as raparigas, como pobre era a família baudelairiana, no limiar de uma noite que as expulsa do burburinho. Da penumbra em que ao começo permaneciam as montras à explosão súbita da “comunicação elétrica” que as mergulha em galvânico clarão, é a rua dos cafés e das confeitarias que (re)aparece, quiçá em simulacro civilizatório da Paris hausmanniana. Àqueles “pássaros assustados, inebriados de olhar” (RIO, 1995, p. 102) não resta senão regressar ao “canto do bonde”, voltar ao “círculo dos infernos” – como dizia um policial ao convidar João do Rio a uma batida em bairros pobres da cidade – para que, no dia seguinte, após o trabalho, num “hiato da feira das vaidades” dos elegantes, dos distintos, dos dândis, entregarem-se novamente à embriaguez do olhar que divaga em meio às “estrelas de ouro” da carioca cidade moderna regenerada pelas picaretas, para glosar Olavo Bilac.

### **3 Arte que se torna vida**

Vemos como se caracteriza uma cena de rua em João do Rio, junto a uma escrita que desloca o real para seu interior e que, sobretudo, mobiliza-o paradigmaticamente graças à visão. Talvez haja interesse em deslocar agora essa cena para uma constelação de referências alheia às suas habituais filiações estilísticas. Tratar-se-á de aproximar a cena de escrita de João do Rio de ramificações que ela indiretamente legitima em outros termos que aqueles de uma intriga entre o antes e o depois, a causa e o efeito. Deixa-se, assim, de lado uma filogênese do literário em favor de uma investigação, quiçá mais intuitiva, dos deslocamentos que se pode reivindicar para um texto e do lugar que ele

pode ocupar numa ordem sensível que constitui de sobremaneira uma ordem de divisão dos lugares e das possibilidades.

Os termos empregados certamente já traem a natureza da operação. Passemos, pois, sem receio da intermitência, para a figura da “cena” considerada por Jacques Rancière, autor que investe nas textualidades como fundo de uma arqueologia da modernidade empenhada em aferir mutações nos modos do sentir. Assim, “cena” para ele constitui “[...] uma pequena máquina óptica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer os liames que unem percepções, afetos, nomes e ideias.” (RANCIÈRE, 2011, p. 12). A cena é própria para trazer à luz os modos pelos quais as “intrusões da prosa do mundo” não cessam de promover, na modernidade, mudanças das formas da experiência sensível, das maneiras de perceber e de ser afetado. Nesse particular, talvez não seja despropositado assumir o texto de João do Rio como emblemático de um modo de inscrever a expressão em uma nova constelação sensível em movimento na vida prosaica, mesmo porque nele reverbera a multiplicidade caótica que seu autor observa expor-se nos novíssimos mostruários do moderno.

Ora, o leitor de Rancière bem sabe a que interpretação conduz essa denotação do múltiplo e do heterogêneo na modernidade: falência progressiva da ideia de autonomia das formas artísticas; sua aproximação com as “[...] formas da vida cotidiana e comercial estetizada.” (RANCIÈRE, 2012, p. 51). Essa aproximação, levada à indistinção, impõe uma denegação da especificidade das formas expressivas. Em sua radicalidade, esse é um processo que aponta para o “sem medida da mistura”, para a grande parataxe do moderno que tão bem se emblematiza nas vitrines do renovado gosto citadino de que fala João do Rio.

Nessa aventura por uma modernidade afeita às fragmentações, “as histórias se dissolvem em frases”, como salienta Rancière, ou seja, as velhas intrigas das Belas Artes cedem terreno a uma rítmica renovada das formas, ao interesse por recuperar na escrita vibrações inéditas da luz e do movimento. Razão porque as crônicas, coleção de instantâneos, parecem o formato próprio a fazer passar a justaposição das mercadorias e dos corpos, a grande comunidade identificada ao comum da desmedida. Entende-se porque “[...] o aspecto multitudinário das ruas e a miscelânea da crônica sejam rigorosamente equivalentes.” (ANTELO, 1989, p. 13). Ao acolher indiscriminadamente o comum do cotidiano, a crônica de João do Rio exalta a essência mesma da rua: “[...] é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as *blagues* e todos os lugares-comuns.” (RIO, 1995, p. 4).

A crônica conta a rua em seus lugares-comuns, episodicamente. Acontecimentos e pinturas de caracteres, estabelecimento sem regras de uma diversificação dos modos. Entretanto, ela não faz disso um drama – uma peça ou um romance –, pois não há ali destino, providência, algum desígnio explícito ou ideia imanente; não há começo, meio e fim. Ainda que finque raiz no caleidoscópico, a crônica não aspira a uma enciclopédia exaustiva dos acontecimentos citadinos; não há ali uma visão teleológica da História. O tempo comparece, mas como as reviravoltas de um anedótico que não tem origem conhecida nem fim anunciado. Sobretudo, a crônica não é um discurso, pois o curso dos acontecimentos, o decurso das cenas de rua não empreende tanto uma construção do espírito especulativo mas, antes, uma incorporação das cenografias múltiplas do cosmopolitismo. A crônica desenha-se, então, de certo modo, como uma teatralização da experiência pessoal, como expressão da subjetividade de um olhar habitado por outros olhares, expressão do tempo e do mundo.

Talvez se possa então assumir que o enredo de “As Mariposas do Luxo” transparece, ainda que transversalmente, o motivo da arte que se torna vida. João do Rio – que apregoa o inútil, tão bem expresso por um de seus sinônimos, o saboroso vocábulo *pechisbesques*, como uma condição para o artístico – compõe uma cena na qual anônimas figuras, inscritas numa ordem do mundo, assentadas nas camadas inferiores da população e, portanto, constringidas a funções servis pelo infortúnio e pela desigualdade social, parecem compartilhar aspirações da burguesia. Nesse sentido, do ponto de vista rancieriano, a cena de rua pode ser dita política, para além de seu viés de pintura de costumes. Pois que intercede junto a uma repartição das funções e dos lugares condicionantes da palavra, do olhar e do fazer. A vitrine, como se viu, é máquina óptica. O olhar passeia ali por objetos que já não se distinguem com a dignidade superior dos objetos das Belas Artes. Eles são, doravante, partícipes da vida comum; pertencentes a um regime do olhar que, junto com a modernização da cidade, emancipa/equaliza as aspirações. A vitrine pontua, ainda, o tempo: as reparigas, diante delas, desaceleram os passos, adotam o ritmo da contemplação, do “corrosivo desejo de gozar” (RIO, 1995, p. 104), ainda que os elétricos as aguardem para o recolhimento noturno, recuperação de forças para o “mourejar” do dia seguinte. A vitrine é, assim, um atrator de insuspeita contrafação da partilha social, da diferenciação entre quem goza – aqueles que são “[...] levados pelos ‘autos’ e pelas parelhas fidalgas, pelos bondes burgueses [...]” – e quem labora – os que passam, “[...] os trabalhadores de volta da faina [...]”, “[...]os operários mal-arranjados, com a lata do almoço presa ao dedo

mínimo.” (RIO, 1995, p. 101). O olhar que corpos servis projetam sobre os adereços da futilidade subverte a economia das diferenças (e competências) sociais, legitima uma inatividade livre, aquela de uma apropriação estética dissociada das necessidades do trabalho. Essa apropriação, pondera Rancière, não se identifica com o que os sociólogos diriam ser uma ilusão, mas define uma “ruptura estética”, por dissociação das “maneiras operárias de ser” (2012, p. 61). Assim, o texto de João do Rio faz sentir essa grande metamorfose, o devir-vida da arte que, de um lado, se constitui, se unifica, se desierarquiza, se autonomiza; e de outro, se identifica com o ordinário das práticas, a um tempo parte e expressão da vida coletiva. Pois que “[...] a Musa caiu na população, resolvida a não voltar jamais aos salões [...] Hoje a Musa é de todo o gênero [...] é um conjunto de elementos para a análise da vida urbana.” (RIO, 1997, p. 178).

A crônica de João do Rio, ressalte-se, não conceitua propriamente um engajamento do escritor a serviço de uma causa e da interpretação das estruturas sociais e dos conflitos políticos. Não é assim que a Musa jornalística se assume política, mas, antes, por participar de uma revolução estética pela qual a expressão perde seus critérios de excelência e suas prerrogativas de hierarquização. A palavra passa a falar a qualquer um e de qualquer um. Ela contribui, nos termos de Rancière, para uma democracia da “[...] circulação e da apropriação aleatória das formas de vida e de experiência vivida, das maneiras de falar, de sentir e de desejar.” (RANCIÈRE, 2007, n.p.). Uma democratização própria à literatura independe das ideias políticas dos escritores. Assim, passa-se na crônica de João do Rio o que se passava junto aos insurretos de que trata Rancière em seu livro *La Nuit des prolétaires*: para além de toda contestação, o que o operário anônimo recolhe das superfícies de inscrição (lá os romances, aqui as vitrines) não é mais que a “[...] oferta generalizada de formas de vida e de modos de sentir.” (RANCIÈRE, 2007, n.p.). Diante da vitrine, as “fulanitas” de João do Rio veem-se embrenhadas em uma mistura das condições e das linguagens. Por condição social, elas são representantes dos acontecimentos cotidianos e das coisas prosaicas. Mas não se contentam em investir um “tipo”. Como todos os acontecimentos passam a ser, com a modernidade, “tecidos na mesma teia existencial”, como mostra Rancière, a barreira entre a razão construída das ficções e o acaso das vidas empíricas não tem mais consistência. “Com essa barreira, cai o edifício dos encadeamentos verossímeis de causas e de efeitos, como o dos sentimentos atribuíveis a este tipo ou àquele tipo da humanidade.” (RANCIÈRE, 2007, n.p.). A cena diante das vitrines em “As Mariposas do Luxo” define, pois, a constituição de outro corpo que já não está adaptado à “[...]”

divisão policial dos lugares, funções e competências sociais.” (RANCIÈRE, 2014, p. 61). A aspiração ao luxo aproxima o marginal deserdado – cuja alma “[...] morde-lhes a grande vontade de possuir, de ter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros [...]” (RIO, 1995, p. 103) – e o burguês afortunado, ainda que difiram os horários de frequência da rua de todas as luxúrias.

Como um deambulador, João do Rio mostra-se capaz de perceber essa arte que espregueira doravante a vida, uma cultura do cotidiano em acordo com o progresso da produção industrial e do design artístico. Daí seus tipos serem figuras, ativas ou passivas, do processo de construção, acima do nível da economia monetária, de uma economia simbólica que iria mostrar uma “justiça” ou “magnificência” coletiva, uma celebração do gozo humano em seus ritos cotidianos que substituem os gestos cerimoniais da antiga aristocracia.

#### 4 O “grande poema da vitrine” e a prosa da vida cotidiana

Janelas sobre o mundo, as vitrines não deixam de ser depositárias dessa economia simbólica do coletivo moderno – como o foram para Balzac, que exaltava em 1830 “[...] o grande poema da vitrine [que] canta suas estrofes coloridas desde a Madeleine até a porta Saint-Denis.” (BALZAC *apud* HAZAN, p. 366). Porém, a janela não vale tanto pela transparência quanto pela concentração luminosa que propõe. O ofuscamento parece cristalizar certa inquietante vibração, sucedâneo frágil do tecido concreto e marginal das sombras, abertas para as “portas equívocas” da periferia (RIO, 1997, p. 280). O bricabraque de vitrine é, mesmo, porta de entrada para um mundo de “sortilégios cruéis”.

Lá dentro, o joalheiro abre a comunicação elétrica, e de súbito, a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os ouros, cintilar os brilhantes, coriscar os rubis, explodir a luz veludosa das safiras, o verde das esmeraldas, as opalas, os esmaltes, o azul das turquesas. Toda a montra é um tesouro no brilho cegador e alucinante das pedrarias. (RIO, 1910, p. 104).

Um conjunto heteróclito de artigos, uma enumeração caótica, por vezes paratática, aponta para um modo de proferir a experiência renovada da modernidade. Eis que um renovado estatuto dos objetos parece então se ilustrar, afeito aos mostruários da moderna metrópole, como espécimes de uma mistura, desordem ou indistinção,

como detalhes por vezes ínfimos do infernal fluxo de uma grande cidade. Dentro em pouco, Walter Benjamin será sensível aos marcadores dos momentos “depressivos” do objeto moderno e procurará pela alma (e vícios) da metrópole nos dejetos de seus esgotos, modo de empreender uma arqueologia urbana. Em João do Rio, a enumeração dos itens de uma cultura do heteróclito, onde o valor de exposição prescinde das regras do bom gosto ou das hierarquias da estética, mostra a exuberância do mundo apreendida doravante do ponto de vista do comercial.

Objetos de luxo, porcelanas, tapeçarias [...] estátuas de bronze, de prata, de terracota, as cerâmicas de cores mais variadas repousam entre tapetes estranhos, tapetes nunca vistos, que parecem feitos de plumas de chapéu [...] enovelamento de coisas capitosas – montras de rendas, montras de perfumes, montras de *toilettes*, montras de flores [...] as joias baratas, os objetos de prata, as bolsinhas, os broches com corações, os anéis insignificantes. (RIO, 1995, p. 103).

As vitrines da rua do Ouvidor, “enovelamento de coisas capitosas”, bem poderiam remeter àquele bazar do heteróclito a que nos convida Balzac em *A pele de onagro*. Ou à cena caótica, de visada disparatada, por vezes bizarra em seu efeito acumulativo, como dá a ver Joris-Karl Huysmans em seus *Croquis parisienses*, de 1880, exemplares de uma textualidade – não por acaso *croquis* – movimentada, mais uma vez, pelo óptico que se debruça sobre a vida cotidiana. A modernidade ali se definia por um “sensível heterogêneo”, para usar da expressão de Rancière (2011), a partir do qual se retraçam os esquemas da nova arte de modo a construir “um poema interminável”. De fato, João do Rio trai o novo olhar naturalista que decorre da frequência de um bricabraque cultural. Razão porque ele fala do “desocupado *flâneur*” como de um observador do alto, admirador do “[...] caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua [...]”, dedicado ao “[...] exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes [...]” (RIO, 1995, p. 5). O poeta naturalista nascido nas heterogeneidades balzaquiana e huysmaniana está, pois, perfeitamente caracterizado na exaltação de João do Rio das ruas que “[...] bastam para contar a evolução de uma cidade inteira [...]”, no olhar capaz de sentir “[...] o mistério, o sono, o vício, as ideias de cada bairro.” (RIO *apud* JACQUES, 2012, p. 69). Ainda que o *flanêur*, observador dos tipos humanos, não deixe de ser um “[...] comentador distanciado, o intelectual burguês que se diverte ao se disfarçar entre as camadas populares.” (OLIVEIRA; GENS, 1995, p. xi).

Uma cultura do heteróclito tem na vitrine seu meio de eleição, onde luz e movimento são ambos direta e simultaneamente experimentados e experimentadores: “[...] um mundo de interstícios e velocidades onde a matéria é espiritualizada numa força luminosa e condutora e onde pensamento e sonho têm a mesma solidez.” (RANCIÈRE, 2016, p. 34). O que nos leva ao encontro dessa ideia de arte e de mundo ligada ao *meio* (e não ao *médium*, ocorre distinguir), prossegue Rancière (2016, p. 34), é a intenção, moderna por excelência, de formar, no coração mesmo desse “[...] sensório global chamado ser de massa, o sensório particular do homem de massa capaz de ler os sinais sociais e apropriar a produção em massa para si próprio.”

A cena descrita por João do Rio é, repita-se, e para continuar nos termos de Rancière (2011, p. 12), o esquema de uma “vida que se torna arte”. Essa perspectiva, centrada na reavaliação de um sensível heterogêneo, redimensiona a questão do fetichismo da mercadoria. As linhas de João do Rio podem bem apontar para um fraseado que abriga todo artigo da vida cotidiana como passível de se transformar em objeto poético. Raul Antelo, ao comentar o cronista João do Rio, fala da crônica como o “[...] respaldo do heterogêneo em fluxo, anseio de tornar digno até o objeto mais banal e anódino.” (1989, p. 38). Ele alinhava, ainda, um tecido de hieróglifos, codificando uma história. Não está longe uma prosa da vida cotidiana tornada um “[...] poema enorme e fantástico [...]” pelo qual “[...] qualquer objeto pode atravessar a fronteira e repovoar a esfera da experiência estética.” (RANCIÈRE, 2011, p. 18). Objetos que prometem, por meio de sua disponibilidade, um novo mundo sensível. Onde a dialética presente na poética romântica da permeabilidade da arte e da vida e que persiste no decadentismo de João do Rio: o tornar tudo disponível para desempenhar o papel do sensível indisponível, heterogêneo. Contudo, no contrapé, como adverte Rancière, “[...] ao tornar o que é comum extraordinário, torna o que é extraordinário comum também.” (2011, p. 19). Rancière aponta aqui para uma “hermenêutica de signos” capaz de denotar em objetos prosaicos signos da história. O que faz do poeta (do que João do Rio chama o Artista, em contraposição ao mercador de signos) um arqueólogo, “[...] escavando fósseis e esvaziando seu potencial poético [...]”; mas também “[...] um tipo de especialista em sintomas, investigando as fundações obscuras ou o inconsciente de uma sociedade para decifrar as mensagens gravadas bem na carne das coisas comuns [...]”, revelando “[...] os enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida cotidiana [...]”, “[...] a face misteriosa [...]” de humildes e de notáveis (RIO, 1995, p. 6). Ora, é ao sabor dessa poética que a mercadoria se torna uma alucinação: “[...] uma coisa que

parece banal à primeira vista, mas que de perto se revela um tecido de hieróglifos e um quebra-cabeça de trocadilhos teológicos.” (RANCIÈRE, 2011, p. 20).

Na consideração desse novo *status* da mercadoria, há que se apontar, aqui, para a dicotomia em João do Rio entre o Artista e o cronista. Mesmo porque o cronista vive a antítese (relevante/irrelevante) e o paradoxo (o aleatório que se torna significativo para tornar a ser banal) como certo incômodo para a sensibilidade aguçada do acontecimento da parte do Artista, esse “formidável vendaval, destruidor” (RIO *apud* ANTELO 1989, p. 38 e 58). Há que se lembrar, ainda, da oposição mallarmeana entre as “palavras da tribo” – destinadas à “universal reportagem” dos jornais –, justamente destinadas a um valor de troca, e a “palavra essencial” que “remunera o déficit das línguas” (RANCIÈRE, 1998, n.p.). Seja como for, é de se perguntar se “As Mariposas do Luxo” não expressam, independentemente de todo valor comunicacional, a perda de rentabilidade das individualidades em benefício dos dividendos da impessoalidade. As jovens em deriva social apontam para a linguagem que se escreve nas coisas como a marca dos acontecimentos, como sua escritura; elas são o modo de o cronista decifrar os vestígios, os signos e os sintomas de um tempo, de uma sociedade. São “tipos”, certamente: a rua é, mesmo, “a causa da diversidade dos tipos urbanos” (RIO, 1995, p. 11). Mas seriam, já, “personagens”? Compartilham com Emma Bovary da mesma “excitação nervosa” que toma conta dos espíritos populares e que tanto escandalizara as elites que ali viam uma “[...] experimentação popular de novas formas de vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 47)? No livro de Flaubert, a personagem de Emma constituía um paradigma literário: um livro “sobre nada”, indiferente a seu conteúdo, a sua matéria, representando o ordinário tanto quanto o extraordinário, colocando em igualdade todos os temas e todos os seres. Nas crônicas de João do Rio, seriam meras efemérides que movem as “raparigas”? Ocorre que as ruas em João do Rio são motivo de inequívoca partilha, elas que despertam, escreve ele no início de *A alma encantadora das ruas* (1995, p. 3), um “sentimento imperturbável e indissolúvel” que “une e nivela”, alheio aos acontecimentos efêmeros que o tempo leva. Para o cronista, as ruas são capazes de inocular em seus habitantes “[...] misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas.” (RIO, 1995, p. 12). As ruas condensam a diversidade da vida sensível, que o cronista projeta em uma tipologia. “A rua faz o indivíduo”, mas a escrita derrama-se na alucinação cidadina dos ideais: de alegria e de amor, de liberdade e de aspiração a isto ou aquilo etc. Antelo, com apoio em Barthes, frisa como a crônica reitera dois argumentos fundamentais para a sociedade moderna:

Primeiro, que o social se constitui graças à produção de sentido. Vivemos o império dos signos; eles estão em toda parte e cabe ao cronista decifrar, parcialmente, seu infinito poder. Segundo argumento, que a demanda contínua de sentido deriva sem parar, daí que até o objeto mais banal e anódino seja digno de atenção para o cronista. Se a causalidade se dilui na surpresa e no acaso do mundo dos objetos, é bem verdade que a repetição sistemática do banal cria uma causa estética: a curiosidade do bizarro que deixa, cada vez mais, de ser aleatório e torna-se, portanto, significativo. (ANTELO, 1997, p. 37-38).

Isto posto, é de se perguntar se “As Mariposas do Luxo” não expressariam, ainda que involuntariamente, a indistinção de que fala Rancière, característica de uma arte associada aos modos de vida. Nas vitrines da rua do Ouvidor se expõem, independentemente da qualidade que registram, para a avidez dos olhares, objetos que incorporam a vida. Por trás do vidro polido, arrumados com arte, convivem as “[...] bugigangas de fantasia e a fantasia policroma de coleções de leques, os desdobramentos das sedas, das plumas, das *guipures*, das rendas.” (RIO, 1995, p. 101). Mais adiante: “[...] as grandes *corbeilles*, o arranjo sutil das avencas, dos cravos, das angélicas, a graça ornamental dos copos de leite, o horror atraente das parasitas raras.”. Flores, insetos, paisagens, plumas brilham na dama de alta sociedade. Brilham igualmente na operária, ainda que como “migalhas da feira”, símbolos de uma “vida impessoal”, igualitária, não mais como marcas de classe. O juízo prima pela audácia interpretativa. “O valor de sua joia não é mais dada pelo tamanho ou o calibre do diamante, mas pela manifestação singular da grande vida anônima composta pelo pensamento e as mãos do artesão.” (RANCIÈRE, 2011, p. 164). Assim, ainda que em perda de qualidade, mesmo o colo da operária é superfície de aposição das indistintas e heterogêneas formas da vida comum, “dessa vida do todo, dessa vida de todos”. Na verdade, as “raparigas”, tão fascinadas pela ornamentação das vitrines, são depositárias involuntárias dos artifícios que a “glória policroma da arte” fabrica em favor do “orgulho transitório” que as ruas inspiram nos notáveis (RIO, 1995, p. 16).

### **Conclusão: o peso crítico do espetáculo**

A “espetaculização do luxo” de que trata João do Rio retrata um regime de desdobramento dos heterogêneos: “[...] desdobram-se em sinfonias de cores suaves e claras, dessas cores que alegam a alma”. O adereço exterioriza a alma feminina, solicita

“[...] uma atenção comovida que guarda e quer conservar as minúcias mais insignificantes.” (RIO, 1995, p. 104). A crônica parece dizer o quanto a mercadoria adere a modos de vida. Mas ela diz, ainda, seu engodo:

Quanta coisa! quanta coisa rica! Elas vão para a casa acanhada jantar, aturar as rabugices dos velhos, despir a blusa de chita – a mesma que hão de vestir amanhã...”

Ali, naquele trecho de rua civilizada, as pedras preciosas operam, nas sedas dos escrínios, os sortilégios cruéis dos antigos ocultistas.

Eternas fulanitas da vaidade, sempre com a ambição enganadora de poder gozar as joias, as plumas, as rendas, as flores. (RIO, 1995, p. 103 e 105).

Expressões como “embriaguez da tentação”, “vida de engano”, “miragem do esplendor” apontam para a ambiguidade do *flâneur* de que falamos mais acima: deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela. João do Rio é a um tempo observador naturalista e poeta da vertigem de sentidos, da hipertrofia dos olhares. Um pouco à maneira do Huysmans dos *Croquis parisienses*, em que o percurso do olhar, a um tempo objetivo e subjetivo, satura o espaço; faz-se, mesmo, olhar-*voyeur*. Dupla face da experiência da alteridade radical na cidade, da “intensificação da vida nervosa” teorizada por Georges Simmel. A angústia do moderno talvez provenha de uma consciência dilacerada das transformações sem, contudo, esgotar o desejo. Talvez a arte das vitrines destaque a ambiguidade da condição burguesa: o valor quantitativo do que aparece, que pressupõe uma partilha do sensível, e o valor de qualidade que solicita exclusividade, mas não prodigalidade. Seja como for, as “montras” da rua do Ouvidor, como descritas por João do Rio, são demonstrativas da entrada em cena de uma “[...] multiplicidade de indivíduos sem qualidade que a proliferação de [...] vitrines de rua comercial e das luzes da cidade pública transformavam em habitantes plenos de um mundo compartilhado de [...] gozos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 48). Eis porque, conclui João do Rio, “[...] haveis então de vê-las passar, as mariposas do luxo, no seu passinho modesto, duas a duas, em pequenos grupos, algumas loiras, outras morenas...” (RIO, 1995, p. 105).

## REFERÊNCIAS

ANTELO, R. **João do Rio: o dândi e a especulação**. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989. Disponível em: [https://www.academia.edu/35091573/ANTELO\\_R\\_Jo%C3%A3o\\_do\\_Rio\\_-\\_O\\_d%C3%A2ndi\\_e\\_a\\_especula%C3%A7%C3%A3o.pdf](https://www.academia.edu/35091573/ANTELO_R_Jo%C3%A3o_do_Rio_-_O_d%C3%A2ndi_e_a_especula%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em: 20 set. 2020.

- BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa** [O Spleen de Paris]. São Paulo: Hedra, 2007.
- CALADO, L. **A belle époque nas crônicas de João do Rio**: o olhar de um flâneur. [S.l.; s.n.], 2008. Disponível em : <https://fdocumentos.tips/document/a-belle-epoque-nas-cronicas-de-joao-do-rio-o-olhar-de-um-a-procura.html>. Acesso em: 25 out. 2020.
- HAZAN, E. **A invenção de Paris**. Trad. Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HUYSMANS, J. **Croquis parisienses**. Organização, Posfácio, Notas e Tradução de Leila de Aguiar Costa. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.
- JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- O'DONNELL, J. **De olho na rua: a cidade de João do Rio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- OLIVEIRA, A. L. M.; GENS, R. M. C. Flanando pela Alma Encantadora das Ruas. Prefácio a **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995, p. ix-xii.
- RANCIÈRE, J. **A democracia literária**. Entrevista para Leneide Duarte-Plon. [S.l.; s.n.], 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/202193176/Dossie-Critica-literaria-A-democracia-literaria-Por-Leneide-Duarte-Plon> . Acesso em: 25 out. 2020.
- RANCIÈRE, J. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011a.
- RANCIÈRE, J. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011b. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br>. Acesso em: 20 set. 2020.
- RANCIÈRE, J. Desventuras do pensamento crítico. *In*: **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 27-49.
- RANCIÈRE, J. **Figuras da história**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.
- RANCIÈRE, J. O que “médium” pode querer dizer: o exemplo da fotografia. Trad. Pedro Lapa. **ARTisON** n. 4, 2016, p. 34. Disponível em: <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/101>. Acesso em: 20 set. 2020.
- RANCIÈRE, J. **Últimas palavras**. Folha de São Paulo, 27 setembro 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs27099810.htm>. Acesso em: 13 out. 2020.
- RIO, J. (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto). **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995. Disponível em: [http://www.rio.tj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma\\_encant\\_ruas.pdf](http://www.rio.tj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma_encant_ruas.pdf). Acesso em : 20 set. 2020.

*Data de submissão: 20/08/2020*

*Data de aprovação: 20/09/2020*