

CIDADES DISCURSIVAS: IMAGENS DE VAIDADE, IMAGENS DE POBREZA^{1 2}

DISCURSIVE CITIES: VANITY'S IMAGES, POVERTY'S IMAGES

Thayane VERÇOSA³

Resumo: A partir de uma breve leitura de “Versões da cidade”, capítulo de *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana* (2014), de Beatriz Sarlo, consideramos que as representações de cidades sejam concebidas como diferentes imagens das mesmas. Endossando a proposta imagológica de Pageaux, na qual toda imagem é produto de uma subjetividade em contraste com uma alteridade (heterogeneidade constitutiva), partimos do pressuposto de que toda e qualquer tentativa de dizer a cidade é o resultado de uma experiência de observação, não cabendo, portanto, julgar se elas são ou não “verdadeiras”. Assim, propomos uma leitura imagológica de “Um e Outro”, de Lima Barreto, “*Modern girls*” e “As mariposas do luxo”, de João do Rio, a fim de analisar quais imagens de cidade se desenham na materialidade discursiva dos textos, uma vez que entre os três textos há uma possibilidade de diálogo produtivo.

Palavras-chave: Cidades discursivas. Imagens. Imagologia. João do Rio. Lima Barreto.

Abstract: Starting with a brief reading of “Versões da cidade”, chapter of *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana* (2014), written by Beatriz Sarlo, we consider that cities’ representations are different images of the real one. According to Pageaux’s imagological program, in which every image results of a subjectivity in contrast with an alterity (discursive heterogeneity), we propose that every cities’ representation is the result of an observation experience. That is the reason why it is not possible to judge if they are “true” or not. Therefore, we propose an imagological analysis of “Um e Outro”, by Lima Barreto, “*Modern girls*” and “As mariposas do luxo”, by João do Rio, aiming to discover the cities’ images that appear in the texts. We propose it because there is a possible dialogue among them.

Keywords: Discursive cities. Images. Imagology. João do Rio. Lima Barreto.

Entre a cidade escrita (no sentido em que Roland Barthes se refere à moda escrita) e a cidade real há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não pode ser confundida com frases fáceis como “a literatura produz cidade” etc. Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo

¹ Agradeço a Nabil Araújo pela leitura atenta do artigo e pelas sugestões quanto a seu conteúdo e sua forma.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

³ Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista da CAPES.

tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. [...]. Escrever a cidade, desenhar a cidade, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação. *A cidade real, por sua vez, é construção, decadência, renovação e, sobretudo, demolição...* (SARLO, 2014, p. 139; grifo nosso).

Beatriz Sarlo, em “Versões da cidade”, capítulo de *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana* (2014), aborda a impossibilidade de as cidades escritas serem tratadas como reprodução, como cópias fiéis da cidade real, porque os discursos produzem apenas diferentes tipos de representação, de modo que as cidades discursivas nunca são mais do que *versões* da cidade real. Sarlo apoia-se, portanto, na ideia de um referente comum a todas as versões discursivas da cidade, a título de “cidade real”, jamais alcançado, de fato, por suas representações escritas: “A cidade real entra em colisão ou ratifica a cidade escrita, mas elas nunca se sobrepõem, nem se anulam ou intercambiam seus elementos, porque sua ordem semiótica é diferente” (SARLO, 2014, p. 141).

Para a autora, a dita cidade real e suas representações nunca se sobrepõem, se anulam, ou se intercambiam, uma vez que teriam naturezas distintas. No entanto, podemos nos perguntar se, ao dizer que a cidade real “é construção, decadência, renovação e, sobretudo, demolição”, a autora não está justamente contrastando uma imagem possível de cidade (à qual ela chama de “cidade real”) com outras imagens possíveis da “mesma” cidade, às quais ela chama de “cidades escritas”? Lembremos, com Pageaux (2011, p. 110-111), que “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures”; assim, “a imagem é a expressão literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. [...]. A imagem é uma espécie [...] de língua segunda para dizer o Outro e [...] para dizer também um pouco de si”.

Como toda imagem é produto de uma subjetividade em contraste com uma alteridade, as diferentes imagens de cidade evidenciam os modos pelos quais elas são pensadas e concebidas; qualquer tentativa de dizer a cidade é o produto de uma experiência situada, de modo que não se trata de analisar se as imagens são “falsas” ou “verdadeiras”: “[o] problema da falsidade da imagem, da representação não cabe nesses estudos. Trata-se de compreender a lógica de uma escrita, de um imaginário” (PAGEAUX, 2011, p. 111). Assim, na materialidade discursiva dos textos, “[c]onvém [...] identificar o campo lexical [...], ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e de hierarquização” (PAGEAUX, 2011, p. 112).

Desse modo, propomos uma leitura imagológica de “Um e Outro”, de Lima Barreto, “*Modern girls*” e “As mariposas do luxo”, ambos de João do Rio, para analisar quais imagens de cidade (imagens do Rio de Janeiro), se desenham a partir da materialidade discursiva dos textos, escolhidos em função de um diálogo possível: todos são protagonizados por mulheres, projetadas

pelo olhar do narrador, suas tramas se desenrolam em ambientes tipicamente citadinos e todos abordam diferentes relações com o luxo.

“Essas duas meninas são [...] um expoente da vida nova, a vida do automóvel e do veículo” (João do Rio, 1911)

“*Modern girls*” é um texto de *Vida vertiginosa*, publicado pela primeira vez em 1911. O texto, cujo cenário é a “sala cheia de espelhos da confeitaria” (RIO, 2006, p. 81), começa com o narrador apresentando e descrevendo a personagem que dialoga ao longo da trama com ele, o Pessimista:

esse encantador romântico, o último cavalheiro que sinceramente odeia o ouro, acredita na honra, compara as virgens aos lírios e está sempre de mal com a sociedade. O Pessimista falava com muito juízo de várias coisas, o que quer dizer: falava contra várias coisas. E eu ria, ria desabaladamente, porque as reflexões do Pessimista causavam-me a impressão dos humorismos de um *clown* americano (RIO, 2006, p. 81).

O narrador constrói a figura do Pessimista, distanciando-se dele, em uma caracterização progressiva, repleta de ironia, cujo ápice é a equiparação da personagem a um *clown*. Tal descrição é interrompida pela entrada das protagonistas – “[d]e repente, porém, houve um movimento dos criados, e entraram em pé de vento duas meninas, dois rapazes e uma senhora gorda. A mais velha devia ter quatorze anos. A outra teria doze no máximo” (RIO, 2006, p. 81) –, que faz com que a figura do Pessimista saia do plano principal e vire, com o narrador, um espectador e comentador do que acontece com as figuras recém-chegadas. O narrador começa a descrever, principalmente, o comportamento da mais nova, que parece ser mais expansivo: a “menor” (RIO, 2006, p. 82), que tem “carita de criança” (RIO, 2006, p. 82), maquiada, usando uma “apimentada máscara de vício” (RIO, 2006, p. 82), protagoniza a seguinte cena:

Entrava um sujeito de cerca de quarenta anos, o olho vítreo, torcendo o bigode, nervoso. O sujeito sentou-se de frente, despachou o criado, rápido, e sem tirar os olhos do grupo, em que só a pequena olhava para ele, mostrou um envelope por baixo da mesa. A pequena deu uma gargalhada, fazendo com a mão um sinal de assentimento. E emborcou com galhardia o copo de cerveja (RIO, 2006, p. 83).

A resposta positiva da pequena ao sujeito, além de ser uma forma de construção da imagem dela, do seu comportamento, é comentada pelo narrador:

Era mais um caso de precocidade mórbida, em que entravam com partes iguais o calor dos trópicos e a ânsia do luxo, e o desespero de prazer na cidade ainda pobre. Aqueles dois rapazes, aliás inteiramente vulgares, para apertar, palpar e debochar duas raparigas, tinham alugado um automóvel, mas tendo nele a mãe por contrapeso. A boa senhora, esposa de um sujeito decerto sem muito dinheiro, consentira pelo prazer de andar de automóvel, pelo desejo de casar as

filhas, por uma série de razões obscuras em que predominaria decerto o desejo de gozar uma vida até então apenas invejada. O homem nervoso era um desses caçadores urbanos (RIO, 2006, p. 83).

O narrador não individualiza o comportamento das meninas, emitindo juízos de valor apenas sobre o fenômeno social. Ao tratar das personagens que compõem tal cenário, todas são adjetivadas de modos distintos, excetuando-se, novamente, as garotas, de modo que muitas vezes o narrador parece fazer uma análise sociológica dos fatos:

[...]. É que essas duas meninas são, meu caro Pessimista, um caso social – um expoente da vida nova, a vida do automóvel e do veículo. [...]. A civilização criou a suprema fúria das precocidades e dos apetites. Não há mais crianças. Há homens. As meninas, que aliás sempre se fizeram mais depressa mulheres que os meninos homens seguem essa vertigem. E o mal das civilizações, com o vício, o cansaço, o esgotamento dá como resultado das crianças pervertidas. Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burgueses por ambição de luxo, nos ricos por vício e degeneração. [...]. Mas estas, que se transformaram com o Rio, estas que há dez anos tomariam sorvete, de olhos baixos e acanhadas, estas são as *modern girls* (RIO, 2006, p. 84-85).

O narrador, portanto, não pessoaliza o comportamento das meninas, nem atribui a elas a responsabilidade por ele, pois as duas são “um caso social – um expoente da vida nova, a vida do automóvel e do veículo” (RIO, 2006, p. 84), criticando a perversão social da qual elas também são vítimas:

– Criaturinhas com o trópico, o vício das ruas, o apetite do luxo que não podem ter, criaturinhas que desde o colégio, desde os dez anos, se enfeitam, põem pó-de-arroz, carmim, e namoram. [...]. Elas têm um noivo, quando deviam estar a pular corda. [...].
Estou a descrever-lhe um mal social apenas. Não é assim? É. São as *modern girls* [...]. Elas são antes vítimas do nome, da situação, do momento, da sociedade. Nenhuma delas tem plena convicção do que pratica. E algum de nós, neste instante vertiginoso da cidade, tem plena consciência, exata consciência do que faz? (RIO, 2006, p. 86-87).

Ao analisar o comportamento das meninas na passagem supracitada, o narrador acaba se compadecendo delas e afirma que são “um mal social apenas” (RIO, 2006, p. 86), produto de um estilo de vida vertiginoso, que não poupa ninguém:

O fato é que de repente nos atacou uma hiperfúria de ação, um subitâneo desencadear de desejos, de apetites desaçaimados. Não é vida, é a convulsão de um mundo social que se forma. [...]. As modern girls! Não imagina você a minha pena quando as vejo sorrindo com impudência, copiando o andar das cocotes exagerando o desembaraço, aceitando o primeiro chegado para o flirt, numa maluqueira de sentidos só comparável às crises rituais do vício asiático!... Elas são modernas, elas são coquetes, elas querem aparecer, brilhar, superar. Elas pedem o louvor, o olhar concupiscente, como os artistas, os deputados, as cocotes; as palavras de desejo como os mais alucinados títeres da luxúria. E tudo por imitação, porque o instante é esse, porque o momento desvairante é de um galope desenfreado de

excessos sem termo, porque já não há juízo... (RIO, 2006, p. 87-88; grifo nosso).

Na longa passagem, ao falar da aceleração da vida, o narrador muitas vezes transparece uma espécie de lamento: “[n]ão imagina você a minha pena quando as vejo sorrindo com impudência” (RIO, 2006, p. 87) pelo cenário que se desenha. Na sequência de acontecimentos dos fatos, as meninas, a mãe e os rapazes se levantam para sair, quando a menor de repente retorna:

Correu à mesa, apanhou o lenço com a carta, lançou um olhar malicioso ao homem, e partiu lépida, sem se preocupar com nosso juízo.
 – Essas é que são as ingênuas? – berrou o Pessimista.
 – Há ingênuas e ingênuas. Ingênuas xarope de groselhas...
 – E ingênuas *whiskey and Caxambu*?
 – Exatamente. Esta, porém, é menos que *whiskey*, e mais xarope – e o comum das *modern girls* o que se pode chamar...
 – Uma ingênuas *cock-tail*?
 – E com ovo, excelente amigo, e com ovo! (RIO, 2006, p. 89).

Após o retorno da menina mais nova, o narrador e o Pessimista tornam a comentar sobre ela e começam a classificá-la metaforicamente através da comparação com bebidas alcoólicas, algo que, de maneira irônica, rotula o comportamento das meninas, classificadas em diferentes escalas, desde “ingênuas xarope de groselhas” a “ingênuas *whiskey and Caxambu*” (RIO, 2006, p. 89).

Em suma, ao longo da leitura do texto, percebemos que o narrador constrói e narra as cenas presenciadas, na maioria das vezes, como produto de um processo de aceleração da cidade, de modo que tende a tratar o comportamento das meninas da mesma maneira, ao invés de como meras escolhas pessoais das garotas, e/ou da mãe delas. As jovens são metonímias de um processo social muito mais amplo, e é com isso que o narrador se preocupa. Em suas respostas ao Pessimista, que faz juízos de valor sobre o comportamento delas, ele parece sempre preocupado em esclarecer e abordar o fenômeno social. Assim, o que mais se destaca em “*Modern girls*” é o modo como o narrador se coloca diante da cena presenciada e sua reação ao encará-la como produto de mudanças sociais a partir da aceleração da vida nas cidades. Portanto, a imagem que o narrador constrói da cidade é a de um ambiente acelerado, vertiginoso, opressor, no qual o moralismo não é mais capaz de refletir nem de reger as interações sociais.

“Não era uma mulher comum, ela, a Lola” (Lima Barreto, 1913)

Em março de 1913, Lima Barreto publicou “Um e Outro”, compilado em *Contos reunidos*. O narrador do texto, na maior parte do tempo, assume o ponto de vista de Lola, a protagonista da trama:

Isto lhe pareceu uma injustiça. Que as vagabundas comuns morressem, vá! Que as criadas morressem, vá! Ela, porém, ela que tivera tantos amantes ricos; ela que causara rixas, suicídios e assassinatos, morrer, era uma iniquidade sem nome! Não era uma mulher comum, ela, a Lola, a Lola desejada por tantos homens; a Lola, amante do Freitas, que gastava mais de um conto de réis por mês nas cousas triviais da casa, não podia nem devia morrer (BARRETO, 1990, p. 157).

Assim, Lola vai sendo desenhada como uma personagem extremamente marcada pela vaidade:

A bem dizer, ela não gostava de homem, mas de homens; as exigências de sua imaginação, mais do que as de sua carne, eram para a poliandria. [...]. Examinou-se melhor. Estava de corpinho. O colo era ainda opulento, unido; o pescoço repousava bem sobre ele e ambos, colo e pescoço, se ajustavam sem saliências nem depressões.

Teve satisfação de sua carne; teve orgulho mesmo. Há quanto tempo ela resistia aos estragos do tempo e aos desejos dos homens? Não estava moça, mas se sentia ainda apetitosa. Quantos a provaram? Ela não podia sequer avaliar o número aproximado. Passavam por sua lembrança numerosas fisionomias. Muitas ela não fixara bem na memória e surgiam-lhe na recordação como cousas vagas, sombras, pareciam espíritos (BARRETO, 1990, p. 156-157).

A vaidade, a principal característica de Lola, é mostrada muitas outras vezes ao longo do texto:

Seria pecado aquela sua vida? Iria para o Inferno? [...].

Haveria isso mesmo ou a morte seria...? A sombra da morte ofuscou-lhe o pensamento. Já não era tanto o inferno que lhe vinha aos olhos; era a morte só, o aniquilamento do seu corpo, da sua pessoa, o horror horrível da sepultura fria.

[...]. Houve então nela um assomo íntimo de revolta contra o destino implacável (BARRETO, 1990, p. 157).

Para além da vaidade com o corpo, em outros momentos, a vaidade se manifesta através de elementos de consumo, sejam eles móveis, empregadas, roupas e presentes: “Acabou de vestir-se, pôs o chapéu, e olhou um pouco os móveis. Eram caros, eram bons. Restava-lhe esse consolo: morreria, mas morreria no luxo, tendo nascido em uma cabana” (BARRETO, 1990, p. 157); “Maria era sua copeira e Aída a lavadeira; no trem de sua casa, havia três criadas e ela, a antiga criada gostava de lembrar-se do número das que tinha agora, para avaliar o progresso que fizera na vida” (BARRETO, 1990, p. 158);

Abotoou as luvas [...] e pisou a calçada com um imponente ar de grande dama sob o seu caro chapéu de plumas brancas. A rua dava-lhe mais força de fisionomia, mais consciência dela. Como se sentia estar no seu reino, na região que era rainha e imperatriz. O olhar cobiçoso dos homens e o de inveja das mulheres acabavam o sentimento de sua personalidade, exaltavam-no até. (BARRETO, 1990, p. 158).

[...] e o seu pensamento fixou-se um instante no chapéu que tencionava comprar. Ficar-lhe-ia bem? Seria mais belo que o da Lúcia, amante do Adão “Turco”? [...] Na avenida, ajustou o passo, concertou a fisionomia, arrepanhou a saia com a mão esquerda e partiu ruas em fora com um ar de grande dama sob enorme chapéu de plumas brancas (BARRETO, 1990, p. 160).

Num dado momento, alguém passou que lhe fez crisar a fisionomia. Era a Rita. Onde ia àquela hora? Não lhe foi dado ver bem o vestuário dela, mas viu o chapéu, cuja *pleureuse* lhe pareceu mais cara que a do seu. Como é que arranjava aquilo? Como é que havia homens que dessem tal luxo a uma mulher daquelas? Uma mulata... (BARRETO, 1990, p. 161).

A vida luxuosa de Lola é mantida por um de seus amantes, o Freitas:

Não havia motivo para que ela procurasse aquela ligação, não havia razão para que ela a mantivesse. O Freitas a enfarava um pouco, é verdade. Os seus hábitos quase conjugais; o modo de tratá-la como sua mulher; os rodeios de que se servia para aludir à vida das outras raparigas; as precauções que tomava para enganá-la; a sua linguagem sempre escoimada de termos de calão ou duvidosos; enfim, aquele ar burguês da vida que levava, aquela regularidade, aquele equilíbrio davam-lhe a sensação de estar cumprindo pena.

Isto era bem verdade, mas não a absolvía perante ela mesma de estar enganando o homem que lhe dava tudo, que educava sua filha, que a mantinha como senhora, com o *chauffeur* do automóvel em que passeava duas vezes ou mais por semana. Por que não procurara outro mais decente? A sua razão desejava bem isso; mas o seu instinto a tinha levado (BARRETO, 1990, p. 156).

Freitas, um de seus amantes, vai sendo construído como uma figura enfadonha e monótona, que não desperta o desejo de Lola. No entanto, ainda que seja desinteressante – “Não era bonito, muito menos simpático. Desde muito verificara isso; [...] descobrira o máximo defeito da sua fisionomia. Estava no olhar, um olhar sempre o mesmo, fixo, esbugalhado” (BARRETO, 1990, p. 161) –, Freitas não é completamente manipulado por Lola:

Era seu hábito sempre procurar na conversa caminho para mostrar-se arrufada e dar a entender ao amante que ela se sacrificava vivendo com ele. Freitas não acreditava muito nesse sacrifício, mas não queria romper com ela, porque a sua ligação causava nas rodas de confeitarias, de pensões chics e jogo muito sucesso. Muito célebre e conhecida, com quase vinte anos de “vida ativa”, o seu *collage* com a Lola que se não fora bela, fora sempre tentadora e provocante, punha a sua pessoa em foco e garantia-lhe um certo prestígio sobre as outras mulheres.

Vendo-a arrufada, o amante fingiu-se arrependido do que dissera, e vieram a despedir-se com palavras ternas (BARRETO, 1990, p. 162).

Freitas, assim, aproveita as vantagens de continuar com Lola. Mesmo com tais revelações, Freitas não deixa de ser uma figura monótona, o oposto do outro amante de Lola, o *chauffeur*, a quem ela busca agradar com um mimo:

Tencionava comprar um mimo e oferecê-lo ao *chauffeur* do “Seu” Pope, o seu último amor, o ente sobre-humano que ela via coado através da beleza daquele “carro” negro, arrogante, insolente cortando a multidão das ruas orgulhoso como um deus. Na imaginação, ambos, *chauffeur* e “carro” não os podia separar

um do outro; e a imagem dos dois era uma única de suprema beleza, tendo a seu dispor a força e a velocidade do vento.

[...]. O automóvel, aquela magnífica máquina, que passava pelas ruas que nem um triunfador, era bem a beleza do homem que o guiava; e, quando ela o tinha nos braços, não era bem ele quem a abraçava, era a beleza daquela máquina que punha nela ebriedade, sonho e a alegria singular da velocidade. [...]. A vida de centenas de miseráveis, de tristes e mendicantes sujeitos que andavam a pé, estava ao dispor de uma simples e imperceptível volta no guidão; e o motorista, aquele motorista que ela beijava, que ela acariciava, era como uma divindade que dispusesse de humildes seres deste triste e desgraçado planeta.

Em tal instante, ela se sentia vingada do desdém com que a cobriam, e orgulhosa de sua vida.

Entre ambos, “carro” e *chauffeur*, ela estabelecia um laço necessário [...]. O “carro” era como os membros do outro e os dois completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força (BARRETO, 1990, p. 159).

A imagem do *chauffeur* não é construída isoladamente, uma vez que não temos acesso a nenhuma de suas características físicas ou comportamentais. Todos os generosos tratamentos e adjetivações destinados ao motorista não são usados para se referir somente a ele, mas à figura que se funde com “aquela magnífica máquina” (BARRETO, 1990, p. 159). Lola não concebe seu amante sem os atributos do carro, bem como pensa e precisa do *chauffeur* para saciar seu desejo pelas características socialmente notáveis do automóvel; para ela, ambos se fundem de tal modo que é incapaz de dissociá-los. Mais do que uma triangulação, na qual o motorista é o modo de satisfazer o seu desejo pelo luxo, pelo poder, pela velocidade, pela imponência e pela beleza da máquina, Lola realiza uma espécie de fusão entre ambos, de modo que a essência da relação de Lola com o *chauffeur* (e, conseqüentemente, com o automóvel) é a vaidade. Para ela, apenas andar no carro não basta, ela precisa possuir o carro, ter a imponência e a força do automóvel em seus braços, e a via de satisfação de tal desejo é o motorista.

Essa fusão fica muito mais clara no final do texto, quando Lola vai levar o presente para o seu *chauffeur* e é surpreendida pela seguinte revelação:

– Saí da casa... Agora ando num “táxi”.

Quando o *chauffeur* lhe disse isso, Lola quase desmaiou; a sensação que teve foi de receber uma pancada na cabeça.

Pois então, aquele deus, aquele dominador, aquele supremo indivíduo descera a guiar um “táxi” sujo, chocalhante, mal-pintado, desses que parecem feitos de folha-de-flandres! Então ele? Então... E aquela abundante beleza do automóvel de luxo que tão alta ela via nele, em um instante, em um segundo, de todo se esvaiu. Havia internamente, entre as duas imagens, um nexos que lhe parecia indissolúvel, e o brusco rompimento perturbou-lhe completamente a representação mental e emocional daquele homem.

Não era o mesmo, não era o semideus, ele que estava ali presente; era outro ou antes era ele degradado, mutilado, horrendamente mutilado. Guiando um “táxi”... Meu Deus!

O seu desejo era ir-se, mas, ao lhe vir esse pensamento, o José perguntou:

– Vens ou não vens?

Quis pretextar qualquer coisa para sair; teve medo, porém, do seu orgulho masculino, do despeito de seu desejo ofendido. Deitou-se ao seu lado com muita repugnância, e pela última vez (BARRETO, 1990, p. 164-165).

Ao descobrir que o *chauffeur* não dirige mais o carro, a imagem dele é completamente alterada. Ao parar de pilotar o carro, o automóvel e o motorista se separam, e todos os elementos atrativos do *chauffeur* deixam de existir; agora ele está “horrendamente mutilado”. Assim, fica evidente que a relação de Lola com o *motorista* se dava pela questão da vaidade, pois estar com ele era possuir todos os atributos publicamente notáveis do automóvel; ele não tem atrativos sem o carro.

O final do texto, portanto, reforça a hipótese de que Lola é uma figura construída a partir da vaidade, característica justificada, em alguma medida, pela sua origem humilde e por tudo que fez para alcançar uma posição social de destaque: “Restava-lhe esse consolo: morreria, mas morreria no luxo, tendo nascido em uma cabana. Como eram diferentes os dois momentos! Ao nascer, até aos vinte e tantos anos, mal tinha onde descansar após as labutas domésticas. [...]. Como era diferente agora...” (BARRETO, 1990, p. 157); “[o] *chauffeur* não retribuiu a carícia; ele as julgava desnecessárias naquele instante. Nele, o amor não tinha prefácios, nem epílogos; o assunto ataca-se logo. Ela não o concebia assim: resíduos da profissão e o sincero desejo daquele homem faziam-na carinhosa” (BARRETO, 1990, p. 163-164). A imagem proveniente de seu passado é a de alguém que saiu da miséria e ascendeu socialmente, de modo que sente um ímpeto de ostentar o luxo que antes não lhe pertencia.

Desse modo, a imagem de cidade que se configura é a de um lugar de aparências, consumo, vaidade, individualidade, satisfação material e sexual. Não existe amor, ternura ou carinho em tal ambiente; todas as relações se baseiam em interesses, inclusive a de Lola com o *chauffeur* – que aparentava ser a mais calorosa, uma vez que ela fica muito empolgada e ansiosa para encontrá-lo – é também desmascarada no final do texto, quando percebemos que a razão para ela estar com ele é a vaidade despertada pelo carro que dirigia.

“São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca” (João do Rio, 1907)

Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em março de 1907, o texto “As mariposas do luxo”, de João do Rio, posteriormente compõe o livro *A alma encantadora das ruas*. Ele começa com o narrador observando a rua:

Já passaram as *professional beauties*, cujos nomes os jornais citam; já voltaram da sua hora de costureiro ou de joalheiro as damas do alto tom; e os nomes condecorados da Finança e os condes do Vaticano e os rapazes elegantes [...] já se sumiram, levados pelos “autos”, pelas parselhas fidalgas, pelos bondes

burgueses. A rua tem de tudo isso uma vaga impressão, como se estivesse sob o domínio da alucinação, vendo passar um préstito que já passou. Há um hiato na feira das vaidades: sem literatos, sem *poses*, sem *flirts*. Passam apenas trabalhadores de volta da faina e operárias que mourejaram todo o dia.

Os operários vêm talvez mal-arranjados, com a lata do almoço presa ao dedo mínimo. Alguns vêm de tamancos. Como são feios os operários ao lado dos mocinhos bonitos de ainda há pouco! Vão conversando uns com os outros, ou calados, metidos com o próprio eu. As raparigas ao contrário: vêm devagar, muito devagar, quase sempre duas a duas, parando de montra em montra, olhando, discutindo, vendo (RIO, 1997, p. 246-247).

Ao observar a movimentação rua, o narrador vai brevemente comentando e construindo a imagem de diferentes tipos sociais que transitam pela Rua do Ouvidor e começa a tratar dos trabalhadores. Os operários se destacam pela vestimenta precária e pela feiura, quando contrastados com as figuras da alta sociedade que passaram, e as trabalhadoras são notadas pela tranquilidade no caminhar e pelo fato de repararem em todas as vitrines. Além dessa breve caracterização de tipos sociais, no cenário acima, a rua é personificada e afetada pelos transeuntes: “A rua tem de tudo isso uma vaga impressão, como se estivesse sob o domínio da alucinação, vendo passar um préstito que já passou” (RIO, 1997, p. 246). O narrador, então, começa a se deter em um tipo específico:

Ninguém as conhece e ninguém nelas repara, a não ser um ou outro caixeiro em mal de amor ou algum pícaro sacerdote de conquistas.

Elas, coitaditas! passam todos os dias a essa hora indecisa e parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a Vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera.

São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando o céu se rocalha de ouro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis de vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças (RIO, 1997, p. 247).

Esse tipo, “as fulanitas do gozo” (RIO, 1997, p. 247), é analisado ao longo do texto pelo narrador, de modo que a imagem delas vai sendo construída a partir da relação das mesmas com o desejo de consumir, com as vestimentas pobres, etc.. O narrador não enfatiza seus aspectos físicos, nem comenta características particulares, como estatura, tipo físico, entre outros, porque ele se propõe a analisar o tipo social: “as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca” (RIO, 1997, p. 247). Ao tratar da vestimenta das figuras, ele diz:

Os vestidos são pobres: saias escuras, sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. Nos dias de chuva uma parágua e a indefectível pelerine. Mas essa miséria é limpa, escovada. As botas rebrilham, a saia não tem uma poeira, as mãos foram cuidadas. Há nos lóbulos de algumas orelhas brincos simples, fechando as blusas lavadinhas, broches “Montana”, donde escorre o fio de uma chateline.

Há mesmo anéis – correntinhas de ouro, pedras que custam barato; coralinas, lápis-lazúli, turquesas falsas. Quantos sacrifícios essa limpeza não representa? Quantas concessões não atestam, talvez, os modestos pechisbeques! Elas acordaram cedo, foram trabalhar. Voltam para o lar sem conforto, com todas as ardências e os desejos indomáveis dos vinte anos. A rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravolteiam e anseiam as pobres mariposas (RIO, 1997, p. 248).

Ao descrever as vestimentas, o narrador enfatiza a simplicidade da roupa e dos adereços, que contrastam com o asseio e limpeza das personagens. Tal simplicidade, também presente em suas casas, é o oposto do que veem e dos estímulos que recebem nas ruas: “A rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravolteiam e anseiam as pobres mariposas” (RIO, 1997, p. 248). Assim, as “fulanitas do gozo” são construídas em chaves opostas: a vestimenta é pobre, mas asseada; a rua ostenta o luxo, mas as casas são desconfortáveis; elas trabalham, mas não têm dinheiro para comprar o que veem; elas são bonitas – ainda que seja uma beleza passageira –, mas não podem ter os adereços mais belos, sendo, contudo, incapazes de não desejá-los:

São duas raparigas, ambas morenas. A mais alta alisa instintivamente os bandós, sem chapéu, apenas com pentes de ouro falso. A montra reflete-lhe o perfil entre as plumas, as rendas de dentro; e enquanto a outra afunda o olhar nos veludos que realçam toda a espetacularização do luxo, enquanto a outra sofre aquela tontura de Tântalo, ela mira-se, afina com as duas mãos a cintura, parece pensar coisas graves (RIO, 1997, p. 249).

Ainda que não possam consumir, as “fulanitas do gozo” são completamente atingidas pelos estímulos do luxo e da vaidade, de modo que não conseguem deixar de desejar, admirar e querer os bens das vitrines:

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... E estão tristes. São os pássaros sombrios no caminho das tentações. Morde-lhes a alma a grande vontade de possuir, deter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros. Por que pobres, se são bonitas, se nasceram também para gozar, para viver? Há outros pares gárrulos, alegres, doudivanas, que riem, apontam, esticam o dedo, comentam alto, divertem-se, talvez mais felizes e sempre mais acompanhadas. O par alegre entontece diante de uma casa de flores, vendo 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 (RIO, 1997, p. 250).

O narrador, ao contrastar a ostentação de produtos das vitrines e a precariedade das casas, parece se solidarizar com tais figuras, quando estas se entristecem, de um modo que ele não se

solidariza com as que estão alegres diante das vitrines. Ele, assim, mostra a repetição de tais atitudes:

E partem. Seguem como que enleadas naquele enovelamento de coisas capitosas – montras de rendas, montras de perfumes, montras de toilettes, montras de flores – a chamá-las, a tentá-las, a entontecê-las com o corrosivo desejo de gozar. Afinal, param nas montras dos ourives. [...].
Elas fixam a atenção. Nenhuma das quatro pensa em sorrir. A joia é a suprema tentação. A alma da mulher exterioriza-se irresistivelmente diante dos adereços. Os olhos cravam-se ansiosos, numa atenção comovida, que guarda e quer conservar as minúcias mais insignificantes [...] (RIO, 1997, p. 252).

Mas, lá dentro, o joalheiro abre a comunicação elétrica, e de súbito, a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os outros, 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.
Elas olham sérias, o peito a arfar. Olham muito tempo e, ali, naquele trecho de rua civilizada, as pedras preciosas operam, nas sedas dos escrínios, os sortilégios cruéis dos antigos ocultistas. As mãozinhas bonitas apertam o cabo da sombrinha como querendo guardar um pouco de tanto fulgor; os lábios pendem no esforço da atenção; um vinco ávido acentua os semblantes (RIO, 1997, p. 253).

O narrador, assim, mostra como as “fulanitas do gozo” reagem às vitrines e aos produtos que elas exibem. A atenção, o cuidado, a fixação diante das joias e dos adereços, bem como a necessidade de tentar guardar cada detalhe dos objetos admirados são enfatizados pelo narrador na construção da imagem desse tipo social. Contudo, tanta admiração e tanto desejo pelos objetos terminam do seguinte modo:

Um suspiro mais forte [...] fá-las despegar-se do lugar [...].
Da avenida Uruguaiana para diante não olham mais nada, caladas, sem comentários.
Afinal chegam ao largo. Um adeus, dois beijos, “até amanhã!”
Até amanhã! Sim, elas voltarão amanhã, elas voltam todo dia, elas conhecem nas suas particularidades todas as montras da Feira das Tentações; elas continuarão a passar, à hora do desfalecimento da artéria, mendigas do luxo, eternas fulanitas da vaidade, sempre com a ambição enganadora de poder gozar as joias, as plumas, as rendas, as flores.
Elas hão de voltar, pobrezinhas – porque a esta hora, no canto do bonde, tendo talvez ao lado o conquistador de sempre, arfa-lhes o peito e têm as mãos frias com a ideia desse luxo corrosivo. Hão de voltar, caminho da casa, parando aqui, parando acolá, na embriaguez da tentação – porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nesta vida de engano, senão a miragem do esplendor para perdê-la mais depressa. E 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, 1997, p. 254-255).

Diante dos artefatos que não podem ter, uma série de sensações vão sendo atribuídas a elas – desde o desejo pelos itens até a frustração por não poder consumi-los – e o narrador não é indiferente ao que elas sentem; muitas vezes ele compactua com tais sensações e faz

questionamentos acerca disso. No final supracitado fica evidente que elas não consumirão os objetos desejados, mas que, acima de tudo, não deixarão de desejá-los, dia após dia, uma vez que tais hábitos compõem as rotinas delas.

É somente possível dizer que o narrador se entenece e coloca questionamentos que elas naturalmente teriam a partir da seleção lexical usada para se referir às “fulanitas do gozo”: “raparigas” (diversas ocorrências, p. 245; p. 247; p. 249; p. 251), “coitaditas” (p. 247), “pássaros assustados tontos de luxo” (p. 247), “anônimas” (p. 247), “fulanitas do gozo que não gozam nunca” (p. 247), “pobres mariposas” (p. 248), “pássaros sombrios no caminho das tentações” (p. 250), “pares” (p. 250), “mendigas do luxo” (p. 254), “eternas fulanitas da vaidade” (p. 254), “pobrezinhas” (p. 254), “as fez mulheres e as fez pobres” (p. 255) e “as mariposas do Luxo” (p. 255).

Diante da análise feita, a partir da configuração de um determinado tipo social, a imagem de cidade que se constrói é a de um ambiente opressor e não receptivo a todos. O modo como elas são atraídas pelas vitrines e a consequente frustração diante da impossibilidade de comprar desenham um espaço citadino hostil e não acolhedor. A cidade que se revela às “fulanitas do gozo” não é agradável, nem gentil; ela é um ambiente que desperta desejos, vontades e consequentes frustrações pela impossibilidade de consumir e de se integrar a esse mundo. Ainda que completamente excluídas dele, as “mariposas do luxo” não são indiferentes aos seus estímulos e ofertas, de modo que sofrem pela certeza de que nunca serão parte de tal universo.

Conclusão

Com as leituras imagológicas realizadas, mostramos quais são as imagens de cidades que aparecem em “*Modern girls*”, “Um e Outro” e “As mariposas do luxo”. Percebemos, que, apesar das diferenças entre os tons dos narradores e os assuntos abordados – em “Um e Outro” a protagonista é nomeada e o narrador assume seu ponto de vista; em “*Modern girls*” e “As mariposas do luxo” há uma espécie de descrição de tipos sociais –, todas as imagens de cidades que se revelam nos textos mostram ambientes marcados pelo consumo, pelo luxo, pelo desejo, pela vaidade, pela aparência, pelo *status*.

Referências

BARRETO, Lima. Um e Outro. In: _____. *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1990. p. 156-165.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen (RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

SARLO, Beatriz. Versões da cidade. In: _____. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p. 135-175.

RIO, João do. As mariposas do luxo. In: _____. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 245-255.

_____. *Modern girls*. In: _____. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 81-89. Disponível em: <http://labeleduerj.com.br/downloads/acervo-digital/joao-do-rio-vida-vertiginosa.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2019.

Recebido em: 4/8/2019

Aprovado em: 9/9/2019