

**A modernidade de *Memórias da Rua do Ouvidor*:
o teatro e a moda**

***The modernity of Memórias da Rua do Ouvidor:*
*theater and fashion***

João Cícero Teixeira Bezerra

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

CNPq

jcicerob@gmail.com

Resumo: O presente artigo investiga o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro através do fenômeno do teatro e da moda como apresentado na obra *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo. Para isso, discutem-se pontos de vista teóricos e historiográficos distintos sobre a modernidade a partir de pensadores e críticos de matrizes marxistas e da história cultural e das artes (como Roberto Schwarz, Luiz Felipe de Alencastro, Christophe Charle e Jonathan Crary), examinando o livro de Macedo já referido, com o objetivo de alcançar a complexidade da experiência ali exposta, propondo angulações teóricas distintas para a análise do fenômeno e, por fim, pensando um contraste entre a modernidade periférica brasileira e a francesa através do ensaio “O pintor da vida moderna” (1863), de Charles Baudelaire, em comparação com *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manoel de Macedo.

Palavras-chave: modernidade; teatro; historiografia; estética.

Abstract: This article investigates the modernization process of the city of Rio de Janeiro through theater and fashion as presented in the book *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), by Joaquim Manuel de Macedo.

Different theoretic and historiographic viewpoints about the modernity are discussed through art and history marxist critics (like Roberto Schwarz, Luiz Felipe de Alencastro, Christophe Charle and Jonathan Crary), with the objective of reaching the complexity of the experience exposed in Macedo's book, and finally a reflection is made about the contrasts between Brazilian and French peripheric modernity through the essay *The "Painter of Modern Life"* (1863), by Charles Baudelaire in comparison with Macedo's writings.

Keywords: modernity; theater; historiography; aesthetics.

Recebido em: 12 de março de 2017.

Aprovado em: 30 de junho de 2017.

1 Qual modernidade?

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes (BENJAMIN, 2000, p. 194).

Situar uma modernidade estreitada no correr da Rua do Ouvidor é um intento difícil diante da sociedade escravocrata do Brasil imperial dos Oitocentos. Pensar a paisagem e as memórias contadas (um pouco inventadas) por Macedo sobre essa rua da cidade do Rio de Janeiro nos faz enfrentar alguns dilemas de uma história que expõe suas contradições e nos põe perante um enfrentamento de categorias de análise histórica.

Antes de solucionar esse debate que, certamente, não será aqui resolvido (mas sim envolvido em dilemas teóricos), faz-se necessário apresentar dois caminhos conflitivos que parecem ser distintos e ao mesmo tempo cheios de possibilidades críticas: 1) a relação da modernidade com um estágio do capitalismo trazido pela revolução industrial, e a dificuldade de se pensar numa modernidade em um país não industrial e escravocrata;¹ 2) a presença de uma modernidade do

¹ Importante recordarmos que *Memórias da Rua do Ouvidor* foi escrito 10 anos antes da abolição da escravatura, que se deu em 13 de maio de 1888, com a Lei Áurea.

gosto e da imagem em um país periférico como o Brasil, modernidade do teatro de variedade (de espetáculos estrangeiros e de cópias de obras internacionais montadas no Brasil) e do comércio das modistas francesas. Neste ensaio, os dois percursos críticos guiarão o processo de análise da obra *Memórias da Rua do Ouvidor* (1978), de Joaquim Manuel de Macedo, e seu enfrentamento com o texto “O pintor da vida moderna” (1863), de Charles Baudelaire.

1.1 A modernidade complicada: liberalismo e escravidão

Para expor a primeira questão apontada, torna-se relevante trazer o clássico ensaio de Roberto Schwarz “As ideias fora do lugar”. Na obra, o crítico e teórico da literatura diz o seguinte:

Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada [...]. Sendo uma propriedade, um escravo pode ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital. Este aspecto – um entre muitos – indica o limite que a escravatura opunha à racionalização produtiva. Comentando o que vira numa fazenda, um viajante escreve: “Não há especialização do trabalho, porque se procura economizar a mão de obra”. Ao citar a passagem, F.H. Cardoso observa que “economia” não se destina aqui, pelo contexto, a fazer o trabalho num mínimo de tempo, mas num máximo. É preciso espichá-lo, a fim de encher e disciplinar o dia do escravo (SCHWARZ, 1977, p. 14-15).

O argumento de Schwarz nos mostra o quanto o Brasil oitocentista estava cercado pelo fato concreto da escravidão e pela relação econômica do país com o mundo do capital estrangeiro. Logo, há uma ambiguidade na base do “liberalismo” brasileiro que não se coaduna com o princípio do trabalho livre e especializado próprio do mundo liberal. Como diz o pensador, a presença do escravo e do favor (relação de dependência de homens livres com grandes latifundiários ou com famílias da classe média da cidade) “desmente as ideias liberais” (SCHWARZ, 1977, p. 16). É nesse solo que deve ser pensada, portanto, a modernidade brasileira: 1) sem uma

ampla industrialização; 2) com pouco trabalho livre, mas pretendendo ou pressupondo seguir as ideias liberais e os anseios econômicos determinados pelos ideais de países da Europa ocidental; 3) e com uma base econômica sustentada no regime disciplinar do trabalho escravo.

Estavam em jogo diferentes concepções de liberdade individual, do pacto político no Estado constitucional moderno. Tudo isso ganhava maior complexidade nos países americanos – particularmente nos Estados Unidos e no Brasil – onde existia um sistema escravista de permeio e uma comunidade que professava, ou buscava atingir, os princípios liberais predominantes na economia, na política e na sociedade da Europa ocidental (ALENCASTRO, 1997, p. 15).

No segundo volume de *História da vida privada no Brasil*, intitulado *Império: a corte e a modernidade nacional*, Luiz Felipe de Alencastro volta a percepção para a ambiguidade do liberalismo praticado no Brasil. O pesquisador nos diz também que essa mediação malfeita prossegue nos Estados Unidos e que havia por aqui uma “ordem privada específica, escravista” (ALENCASTRO, 1997, p. 17). Segundo esse autor, escravismo e liberalismo ocupam paradoxalmente o mesmo território das ideias e das práticas sociais. Tal paradoxo evidencia-se até mesmo em espaços inerentes ao liberalismo. Isso pode ser verificado no caso do jornal (vide o *Jornal do Commercio*), uma vez que ele, ao mesmo tempo, é cooptado pelo e coopta-se no modelo escravocrata e liberal. Basta que se abram suas páginas e se vejam as discussões sobre balança comercial do país convivendo pacificamente com a venda de escravos: “ordem privada específica, escravista”, como nos disse Alencastro.

Para que se perceba isso, basta levantar algumas informações contextuais da obra de Joaquim Manuel de Macedo em análise neste ensaio. O primeiro capítulo de *Memórias da Rua do Ouvidor* surgiu no *Jornal do Commercio* em 22 de janeiro de 1878, na primeira página do periódico. Ali há um grande desenho do mapa do Oriente Médio no qual está escrito: “mapa do teatro da guerra no Oriente – 1877”, provavelmente referindo-se ao conjunto de guerras que na época assolavam o mundo oriental (Guerra Servo-Turca, 1876-1878; Guerra Montenegrina-Otomano, 1876-1878; Guerra Russo-Turca, 1877-1878). Intrigante é o fato de a guerra real ser descrita pela expressão “teatro da guerra”. De algum modo, notam-se nessas palavras o linguajar militarista da época, a menção à espetacularidade da guerra e a importância de sua informação em um jornal que trata de questões comerciais internacionais.

No pé da página, lugar tradicionalmente destinado ao folhetim, surge o primeiro capítulo de *Memórias da Rua do Ouvidor*. Lugar que se tornará uma espécie de palco da história da transformação do “Desvio de Mar” na rua “mais passeada e concorrida, e mais leviana; indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro” (MACEDO, 2005, p. 9). Ainda no *Jornal do Commercio* de estreia das crônicas de Macedo, veem-se na página 7 do periódico, na sexta coluna, os seguintes anúncios de venda:

Vendem-se máquinas de costura Singer Howe, Grover [...] a preços muito reduzidos; na rua S, Pedro n. 147, casa do Guimarães.

[...]

Vendem-se duas pretas, perfeitas cozinheiras e engomadeiras, tanto de roupa de homem como de senhora, e faz todo o serviço de casa [...]; na rua Alcântara n. 74 (Cidade Nova) (VENDEM-SE, 1878, p. 7).

O exemplo retirado das páginas do periódico evidencia o ambiente contraditório que compõe o liberalismo brasileiro. A publicidade sobre a máquina de costura Singer, produto industrial, e a reificação das escravas, transformadas em produto doméstico, dão a ver o quanto a questão do liberalismo brasileiro transforma o escravo em mercadoria, mostrando o quanto o debate acerca do trabalho livre e escravo se torna nessa manchete invisível na medida em que o escravo não é considerado indivíduo (com direito ao próprio trabalho), mas coisa, máquina rebaixada.

Resta que no decorrer do processo de organização política e jurídica nacional, a vida privada escravista desdobra-se numa ordem privada prenhe de contradições com a ordem pública. Manifesta-se a dualidade que atravessa todo o império; o escravo é um tipo de propriedade particular cuja posse e gestão demandam, reiteradamente, o aval da autoridade pública (ALENCASTRO, 1997, p. 16).

O modelo de sociedade que se constrói aqui no Brasil estava, portanto, calcado na incorporação do escravo ao modelo privado, e esse modelo era garantido pelas autoridades públicas. De fato, o trabalho livre não é uma categoria destituída de agruras. Mas ele dá possibilidades mínimas de arranjos entre o patrão e o operário, gerando uma flexibilidade nos meios de produção. O historiador marxista Eric J. Hobsbawm, em

seu livro *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*, mostra-se fortemente crítico quanto ao trabalho livre no capitalismo. Contudo, percebe nele possibilidades de adaptação inconcebíveis no regime da escravidão. “Os trabalhadores começaram a exigir o que o tráfego podia suportar e, onde tinham alguma escolha, a medir o esforço pelo pagamento” (HOBSBAWM, 2012, p. 401).

Voltando para *Memórias da Rua do Ouvidor*, pode-se dizer que as crônicas de Macedo nos apresentam a transformação de um espaço rural e humilde em uma rua moderna e cheia de enfeites. Se essa rua é uma ilha dentro da realidade brasileira como um todo, não se pode descartar o fato de que novidades comportamentais se delineiam em sua paisagem urbana, onde emerge um quadro cultural que expressa a complexidade do país na época.

Na obra analisada, é possível encontrar essa complexidade apontada pelos pesquisadores acima citados. Vê-se a alusão à presença de escravos e de trabalhadores livres; estes mais que aqueles. Há uma espécie de assepsia em torno da Rua do Ouvidor, uma vez que os escravos são retirados de lá, pois, de algum modo, eles representam uma mácula naquele ambiente urbano que visa se representar como modelo de modernidade.

De 1770 a 1791 a cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro se transformou como por metamorfose rápida. Era feia lagarta, e o vice-rei marquês de Lavradio fez sair do casulo a *borboleta*, asseando, calçando as ruas e praças, abrindo novas ruas, banindo as rudes *peneiras* das portas e janelas, e removendo para longe dos centros urbanos a aglomeração pestífera dos míseros negros trazidos da África para imundos reinos de mercado de escravos (MACEDO, 2005, p. 53).

A retirada dos escravos narrada por Macedo exhibe um fato histórico, mas também nos coloca diante do modo como o cronista narra o fato, revestindo-o de preconceito, evidenciado na expressão “a aglomeração pestífera dos míseros negros”. Aqui, o que se observa não é apenas uma medida sanitária de retirada dos escravos como se eles não pudessem estar de modo algum na paisagem da cidade.² Vê-se o

² Tal fato se refere ao momento em que os escravos foram expulsos da região da atual Praça XV e foram transferidos para o Valongo, por medidas sanitárias e paisagísticas, ou seja, para não haver comprometimento da imagem europeia de cidade do Rio de Janeiro (GÓES, 1993, p. 38).

reflexo transparente de parte da mentalidade brasileira no que se refere à presença dos escravos na parte urbana da cidade. Décadas depois (quase um século – no primeiro capítulo das crônicas publicadas), como se procurou mostrar, não há nenhum pudor em pôr os escravos nos jornais junto com os produtos industrializados para venda, enquanto prossegue o incômodo de vê-los na paisagem nobre da cidade.

Como explica Alencastro, há uma grande complexidade na relação entre a escravidão e a vida privada brasileira. Nesse sentido, o texto de Macedo dá a ver, em sua lógica casual memorialística, como foi necessário para a história de glória e luxo da Rua do Ouvidor a exclusão dos escravos de seus arredores. Nota-se, conseqüentemente, que para a configuração intelectual do cronista a “modernidade” da rua é alcançada a partir da invisibilidade dos escravos.

Saem os escravos e entra a livre concorrência? A questão não é simples assim, mas é um pouco o que acontece na narração da crônica de Macedo. Como já foi apontado, a escravidão é um tema complexo e que expõe no berço do nosso liberalismo o quanto as nossas “ideias estão fora de lugar”, na paradigmática expressão de Roberto Schwarz. Entretanto, na lógica da espacialidade moderna da Rua do Ouvidor, contada por Macedo, a exclusão asséptica parece ser regra, e não exceção. Os escravos saem, e em seu lugar surge, anos depois, a disputa de comerciantes estrangeiros:

Williams detestava Mlle. Lucy, e Mlle. Lucy que o percebeu, vingava-se, sorrindo marotinha para ele de cada vez que podia encontrar-lhe os olhos.

[...]

Um dia entrou na loja de calçado um homem de sério exterior, e disse a Williams com o mais simples e inocente modo: – *Monsieur*, quero escolher sapatos. Eram de uso os sapatos abotinados ingleses; mas o irrefletido comprador, entrando em loja de rua já afrancesada, tratara Williams por *monsieur*. Williams empertigou-se e respondeu de mau modo: – *Monsieur* é tratamento de francês; eu ser inglês, que se trata *mister*; tu vem enganada... sapato francês não entra neste casa. Vai adiante. [...]

Infelizmente, para Williams, Mlle. Lucy, que então passava, observou a cena, e em parte por vingança de francesa, em parte por gosto de zombaria, determinou atormentar o inglês. E logo no mesmo dia e nos cinco ou seis seguintes Mlle. Lucy, sempre que saía da loja onde trabalhava ou para ela

vinha, passava pela frente da loja do inglês, e dizia alto com sua voz argentina, e sorrindo com agrado malicioso: – Bon jour, Mr. Williams! – Bon soir, Mr. Williams! E isso, mas só isso repetidas vezes em cada dia.

Williams encolerizava-se; franzia as sobrancelhas, mas, grave inglês que era, não podendo maltratar com palavras uma mulher, não respondia nunca à jovem costureira francesa. Mlle. Lucy, encorajada pela paciência do inglês, entrou na loja de calçado, sentou-se sem cerimônia em uma cadeira baixa, e disse, como costumava: – Bon jour, monsieur Williams! O inglês, severo e pudico, respondeu pela primeira vez, corando fortemente, e com voz trêmula pela ira:

– Non comprende *nada francês*...

Mlle. Lucy, fingindo não perceber a indignação do inglês, avançou um dos pés, mostrou-o todo, e continuou dizendo, ou antes, perguntou em português mal pronunciado:

– *Monsieur* Williams, tem na sua loja sapatinho para meu pé?...

O inglês, instintivamente, ou por hábito de ofício, fitou os olhos no pé que estava exposto; mas imediatamente voltou-se e exclamou, retirando-se para o fundo da loja: – Non! procura calçado francês! deixa minha casa! Mlle. Lucy saiu a rir, dizendo somente ao retirar-se:

– Bon jour, *monsieur* Williams!... (MACEDO, 2005, p. 102-103).

Dramatizada por Macedo, a disputa pela rua, que ia aos poucos se tornando cada vez mais francesa, revela um cenário distinto daquela assepsia contada anteriormente pelo cronista como operada pelo marquês de Lavradio com a retirada dos escravos. Vê-se, entre as lojas de uma pequena rua, o palco de uma guerra linguística e de gosto de produtos comercializados por modistas francesas e sapateiros ingleses. Nesse teatro de guerra do gosto, em que a língua é a arma, “*bon jour*” e “*bon soir*” são bombas, dinamites que demarcam o domínio de um território no espaço estreito de uma modernidade do gosto no Brasil. Modernidade que, se não se verifica de modo continental no território brasileiro, participa da formação de um público teatral em volta da corte e alimenta as crônicas publicadas nos periódicos diários.

Como se nota, é uma modernidade complicada, difusa, insulada, e para poucos. Não há uma vigorosa industrialização. Vive-se num país agrário em que poucos leem e vão ao teatro. O escravismo está sempre ali.

E transformando em estribilho a tese de Schwarz sobre “as ideias fora de lugar”, pode-se dizer que a modernidade e as ideias liberais começam a ter seu espaço nessa rua narrada por Macedo, um nacionalista, que nem tanto elogia o domínio das francesas na Rua do Ouvidor, mas percebe a modernização do gosto até mesmo como um perigo e uma decadência da moral.

Macedo chega até a criticar muitas vezes o teatro musical de influência francesa: “E o satânico *Alcazar*, que de balde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular” (MACEDO, 2005, p. 157). Este é seu comentário acerca do teatro que reina na Rua da Vala (atual Uruguaiana) e que ficava próximo à linda e luxuosa Rua do Ouvidor. Nota-se aí o quanto são fortes em Macedo as exigências de um teatro nacional, e sua percepção da ameaça que ele sofre em função dos hábitos do teatro praticado no Alcazar Lírico. De algum modo, pode-se dizer que essa modernidade experimentada era sentida de modo dúbio por Macedo. Ao mesmo tempo que o cronista se refere aos luxos presentes na Rua do Ouvidor e se dirige às leitoras de folhetins acerca da rua tão fortemente frequentada por elas, o mesmo cronista faz advertência moral sobre influências negativas trazidas por esse espaço. Tal fato se aproxima da recepção dada ao francesismo no Brasil.

O estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo das elites brasileiras. Francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa. A um modo de vida caracterizado por uma cultura rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais presente que a da América no Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio (ALENCASTRO, 1997, p. 43).

De fato, os comentários de Macedo sobre a Rua do Ouvidor sofrem da presença desse francesismo conservador apontado por Alencastro. A crítica às dançarinas do Alcazar são seguidas de asseverações sobre a

importância de um bom teatro de empreendimento civilizatório. “No teatro pode-se tomar o pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo” (MACEDO, 2005, p. 157). Se, por um lado, nota-se o deslumbramento do cronista ao flunar pela rua requintada e afrancesada, por outro o vimos proferir juízo conservador contra o teatro musical e de variedades produzido na rua vizinha.

1.2 A modernidade da imagem: moda e gosto

A abordagem agora é distinta. Não vamos operar na dimensão de uma leitura crítica da modernidade pelo viés marxista de Schwarz e Hobsbawm nem pela análise rigorosa de uma história cultural como a elaborada por Luiz Felipe de Alencastro; este sem a rigidez marxista dos dois primeiros, mas ainda levando em conta, cremos, uma mediação entre a infraestrutura e a superestrutura – categorias importantes para as análises marxistas. Importa dizer que, nesse contexto de referência, vimos a modernidade como derivada da revolução industrial e gerada pela ideologia que se enraizou como prática juntamente com o seu advento (o liberalismo). Sem a pretensão de dar conta de assunto tão vasto e complexo, isso foi feito com o objetivo exclusivo de percorrer nas crônicas de Macedo as contradições (e as complicações) conceituais de nossa “modernidade”: a presença do livre-comércio e o apagamento da escravidão na paisagem da Rua do Ouvidor.

Agora a análise de Macedo passa a se apoiar em leituras produzidas por teóricos que entendem a materialidade da modernidade a partir do estudo das sensibilidades criadas e derivadas das técnicas. Não se deve pensá-los como antimarxistas, mas antes como historiadores e pensadores da cultura que partilham de fontes teóricas heterodoxas, e que podem citar o niilista Arthur Schopenhauer e o marxista Walter Benjamin em um mesmo ensaio. Esse é o caso de Jonathan Crary, autor do já clássico livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012). De igual modo, Christophe Charle, em seu livro *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena* (2012), cita a obra *A sociedade do espetáculo* (1967), de Guy Debord, no título de seu trabalho e, apesar disso, designa-a, ironicamente, como “*patchwork* ideológico” (CHARLE, 2012, p. 19) – fato que aponta uma relação ambígua e tensa com o referente. Essa heterodoxia filosófica e

teórica permite ver o fenômeno da técnica de modo diverso. No caso de Crary, o foco é o observador, examinado e analisado pela revolução gerada na percepção visual dos Oitocentos. Já Charle opera numa outra direção: seu livro visa de algum modo alcançar uma gênese da sociedade do espetáculo nas práticas teatrais oitocentistas e europeias.

A modernização torna-se uma noção útil quando a retiramos das determinações teleológicas, sobretudo econômicas, e quando envolve não somente mudanças estruturais nas formações políticas e econômicas, mas também uma imensa reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, redes de comunicação, além da própria subjetividade (CRARY, 2012, p. 19).

Como se vê, Crary propõe pensar a modernidade fora de um princípio teleológico cujo modelo estrutural político e econômico deságua numa única finalidade, isto é, o progresso e as ideias liberais. Antes, ele visa discutir esse fenômeno como cognitivo, criador de novas linguagens, espacialidades e redes comunicacionais, resultando, assim, em uma subjetividade específica, a subjetividade moderna (que certamente não é unívoca, mas se constrói por meio de diretrizes comportamentais distintas inauguradas pela experiência moderna).

“A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular” (CRARY, 2012, p. 19). Para esse autor, a modernização é mais um processo de desenraizamento do que a defesa de uma ideologia do progresso: “é possível propor uma lógica da modernização radicalmente dissociada da ideia de progresso” (CRARY, 2012, p. 19). Isso é operado no argumento do estudioso como estratégia de não adesão às ideologias progressistas do século XIX. Sendo assim, pode-se notar que até mesmo na citação recorrente ao niilismo filosófico de Arthur Schopenhauer há uma estratégia argumentativa de Crary. Ele objetiva fazer ver um século repleto de contrastes e não apenas identificado com as ideias positivistas tão insistentemente associadas a ele. “A única unidade que Schopenhauer consegue finalmente conferir ao sujeito é a biológica” (CRARY, 2012, p. 80) – unidade que demonstra o caráter irracionalista do pensamento do filósofo alemão, sua não adesão à teleologia e ao progresso.

O autor insiste que não há linearidade na modernização nem um quadro epistemológico unívoco. Nesse sentido, sua visada teórica interessa não por se opor aos pensadores anteriormente trabalhados, mas por oferecer a possibilidade de enxergar, por outro prisma, o processo de modernização brasileiro em *Memórias da Rua do Ouvidor*. A necessidade de ver um fenômeno por outro ângulo não inviabiliza a visada anterior, antes expõe o quanto o fenômeno carece, pela complexidade, de um tratamento vário que exponha suas contradições.

Desde o início do século XIX, uma ciência da visão tenderá a significar, cada vez mais, uma interrogação acerca da constituição fisiológica do sujeito humano, em vez de uma mecânica da luz e da transmissão óptica. É um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmara escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano (CRARY, 2012, p. 73-74).

O ponto principal do argumento de Crary é o de desligar o entendimento da visualidade moderna (nascida no século XIX) de uma lógica atemporal, em que o processo da visão se organizava por meio de um mecanismo óptico-mecânico, presente na câmara escura. O estudioso nos mostra que o século XIX não estava marcado por esse dispositivo de visão de valores objetivos e matematizados, e sim por um conjunto de experimentos fisiológicos que passam a instabilizar a visão humana, a qual passa a ser cada vez mais compreendida como ligada a um corpo humano sujeito às suas instabilidades, aos seus desejos eróticos e respondendo a estímulos externos desmedidos.

A modernidade [...] não precisava mais desse tipo de verdade e de identidades imutáveis. Um observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática – para se ajustar às novas funções do corpo e à ampla disseminação de signos e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização resultou em uma desterritorialização e uma revalorização da visão (CRARY, 2012, p. 146).

Para o autor, a modernidade está amplamente marcada pela disseminação de signos que não são fixos. Ela se apresenta por meio de imagens que são “indiferentes” e “conversíveis” na medida em que essa lógica da distração, processada dentro da configuração de um observador/espectador moderno, vai construir imagens que pressupõem sua contínua dispersão.

Entendendo a cultura como um fenômeno complexo, o estudioso norte-americano apresenta, em *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura* (2013, p. 27-60), também um paradigma interessante sobre o observador do século XIX: em meio a uma série de mudanças sociais e ideológicas, tem sua corporeidade por elas diretamente afetada. Crary argumenta que não se captam as mudanças visuais e plásticas dos Oitocentos pela mera descrição de fenômenos perceptivos que se dão nas imagens, como é o caso da presença da perspectiva na criação da fotografia, em 1839. Para o autor, as fotografias inauguram um novo regime de circulação do signo, convivendo em um conjunto de outros fenômenos dos Oitocentos: o jornal, o teatro e a moda. São sobretudo essas práticas que marcam a modernidade.

Vejamos como isso se dá em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878):

Anos depois de 1840 tiveram casa de modas nessa loja duas francesas de meia-idade, irmãs, das quais uma alta e quase magra e a outra notavelmente gorda.

Ou porque fosse a principal sócia da casa ou por aquela distinção física, a irmã gorda deu não o nome, mas a alcunha à loja.

Como as duas irmãs se chamavam nem eu sei, nem creio que alguém cuidasse em sabê-lo: o nome da loja era o da família de ambas, estava escrito no portal; mas ninguém o lia.

Loja de madame gorda era a denominação conhecida.

As duas irmãs não podiam agradar por bonitas; eram, porém, francesas que sabiam atrair fregueses por seus modos afáveis, e que gozavam crédito de modistas de bom gosto.

A loja de madame gorda foi muito concorrida, e, portanto, a própria irmã que era magra ia engordando financeiramente.

Estabelecido o Alcazar Lírico depois Teatro Lírico Francês na rua da Vala (da Uruguaiana atualmente) as principais ninfas alcazarinas foram aos poucos tomando madame gorda por modista, e enfim a célebre Mlle. Aimée firmou o reinado da tesoura de madame gorda nas toaletes das alcazarinas florescentes.

Até aí não havia que dizer; as novas freguesas pagavam caro, e gastavam como se fossem pescadoras do Pactolo. Eram poucas, somente as mais famosas, as alcazarinas a quem madame gorda servia; mas cada uma delas valia por dez a despender na loja.

Isso não espantou a antiga e séria freguesia de madame gorda (MACEDO, 2005, p. 203).

De imediato, vislumbra-se como se dá a recepção do observador ao transitar pela Rua do Ouvidor. O próprio cronista nos mostra o quanto a imagem da “Madame Gorda” desvia a atenção dos passantes, que já não sabem “como as duas irmãs se chamavam” nem leem o nome da placa da loja: “o nome da loja [...] estava escrito no portal; mas ninguém o lia”. Caminham distraidamente e se ligam ao aspecto físico da irmã volumosa. Tal imagem da modista obesa opera uma espécie de conversão (característica apontada por Crary), substituindo o nome do estabelecimento, ou seja, a descrição do estereótipo toma o lugar do nome de família da loja.

Jonathan Crary (2013, p. 26) diz também que “a distração moderna só pode ser entendida por meio de sua relação recíproca com o aumento de normas e práticas voltadas à atenção”; os fluxos e as dispersões próprias da modernidade são agenciados por meio de um olhar fixo. Nessa direção, vale completar com outra parte da crônica de Macedo, na qual nos diz que as irmãs modistas “em fingido e ativo exame indicavam aos observadores curiosos as formas e os contornos dos corpos”. Faziam isso a fim de chamar a atenção dos passantes, usando o corpo das atrizes do Alcazar como “bonecas-figurinos” de cabeleireiro (MACEDO, 2005, p. 203-204).

Em função do objetivo do presente texto, torna-se necessária a reflexão sobre uma informação que o episódio citado revela: a aproximação do teatro musicado com o comércio de modistas. As ninfas alcazarinas, atrizes do Alcazar Lírico, relacionavam-se diretamente com as modistas francesas que se fixavam na Rua do Ouvidor. Elas vestiam as atrizes desse teatro, como mostra a crônica de Macedo. De fato, a modernidade do gosto trazida pelas modistas francesas para a Rua do Ouvidor é confirmada por historiadores importantes como Alencastro. “O estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor” (ALENCASTRO, 1997, p. 43): vai além, isto é, espalha-se por outras partes da cultura brasileira, mas se vê intensificada naquele centro comercial dos Oitocentos.

Observando essa relação entre as modistas e as atrizes do Alcazar Lírico, verifica-se que Macedo não apenas evidencia uma modernidade que se constrói pela recepção, mas também ressalta uma rede de serviços urdida na cidade, ligando bailarinas a modistas. Nessa cartografia que vai da Rua da Vala à Rua do Ouvidor, o gosto francês domina a população urbana – que, como diz Alencastro (1997, p. 13-14), tem um considerável aumento

naquela época após a vinda da família real. Se por essas terras tropicais não houve uma revolução industrial que justificasse então uma modernidade continental, é inegável que houve experiências de implantação de redes de serviços, de alguma base industrial. Sobre as tentativas de industrialização do Brasil no século XIX, Nícia Villela Luz diz que:

Ao desvencilhar-se, em 1808, do regime colonial, presenciou o Brasil a primeira tentativa de industrialização, sob a tutela do próprio Estado, enquadrando-se as medidas adotadas nas práticas usuais da política mercantilista. A segunda tentativa, ainda de iniciativa estatal, com a tarifa Alves Branco, em 1844, já apresentava aspectos mais modernos e, a nosso ver, mais propriamente nacionalistas, pois pretendia basear-se, essencialmente, no protecionismo aduaneiro, prática, sem dúvida alguma, mais niveladora, mais democrática, do que as concessões de privilégios e monopólios dispensados pelo monarca estilo Antigo Regime (LUZ, 1978, p. 205).

Trata-se de empreendimentos que não chegam a ser de alcance abrangente, mas mostram já haver uma visada institucional do país em busca dos efeitos dessa industrialização, sem atingir os parâmetros internacionais de países centrais da Europa. Do mesmo modo, o que se afigura nessa aproximação entre a moda e o teatro no fragmento de texto de Macedo desenha uma conjuntura que, apesar de periférica, expõe certa ligação com uma gênese da sociedade do espetáculo, fazendo ver “os segredos para seduzir o público”, que, como nos diz Christophe Charle, é “a maior obsessão de todos os participantes da sociedade do espetáculo” (CHARLE, 2012, p. 170).

Nessa direção, sobre a mudança do gosto do espectador do século XIX, Charle nos diz:

Independentemente desses novos hábitos do espectador que emergem no final do século XIX, encontramos aqui um dos efeitos da crescente sofisticação da relação espetáculo/espectador característica da segunda metade do século XIX na Europa. Com o desenvolvimento da imprensa e da publicidade, das turnês das companhias da capital pela província e por outros países, o futuro espectador, enquanto leitor de jornal é frequentador habitual dos múltiplos espaços de sociabilidade urbanos (cafês, salões etc.) (CHARLE, 2012, p. 174-175).

Mesmo não estando a obra de Charle ocupada em analisar o processo de construção de uma sociedade do espetáculo em um país periférico como o Brasil, a passagem auxilia na percepção da condição experimentada pelo leitor da crônica de Macedo. É bem verdade que se trata de uma minoria branca e letrada que pode usufruir da leitura das crônicas e ao mesmo tempo frequentar os “múltiplos espaços de sociabilidade”, como é o caso da Rua do Ouvidor. Mas, apesar disso, não se pode negligenciar que essa modernidade não é recebida por Macedo com louvores, e sim com receios e com ressentimento pelos hábitos efêmeros trazidos pelas modistas.

Um século e cinco anos mais tarde, em 1816, vieram os artistas franceses; creio, porém, que M. Le Breton com eles nunca chegaria a plantar predominante influência francesa no Rio de Janeiro, como não conseguiram Villegaignon e Bois-le-Comte de 1555 a 1557, nem Duclerc em 1710, nem Duguay-Trouin em 1711. O fato veio demonstrar que os *franceses* só podiam firmar-se na cidade do Rio de Janeiro entrando nela à sombra das *francesas*. E as *francesas* começaram a chegar e a estabelecer-se com a dominação de *modistas* nas ruas *Direita, dos Ourives, do Cano* (hoje *Sete de Setembro*) em 1818, 1819 e 1820. Caso célebre!... nenhuma na *rua do Ouvidor!*... e com certeza nenhum francês nessa mesma rua, que aliás já tinha casas inglesas. As francesas eram modistas; falava-se com louvor de uma ou de outra; elas, porém, viviam separadas, não tinham autonomia, eram elementos dispersos, emigrantes de Paris sem colônia organizada, parisienses sem Paris, enfim (MACEDO, 2005, p. 100).

Aqui é possível observar que Macedo mostra sua percepção sobre o processo de colonização que se dá na cidade do Rio de Janeiro (na vizinhança de ruas próximas à do Ouvidor) e, com sua sensibilidade de cronista perspicaz, vê um dado próprio de tal processo: “parisienses sem Paris”. A expressão de Macedo traz à tona aspectos interessantes sobre a questão em análise: o caráter dispersivo da colonização e a ausência de uma cidade sentida por esses estrangeiros. Paris se ausenta, mas os parisienses propagam o seu modo peculiar de sociabilidade que se espalha nas práticas sociais brasileiras denunciadas por Macedo como corruptoras:

Maligna foi sob todos os pontos de vista a influência do *Alcazar*, venenosa planta francesa, que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O *Alcazar*, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atijou a imoralidade. O *Alcazar* determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto (MACEDO, 2005, p. 149).

Macedo nos apresenta as memórias da Rua do Ouvidor, que não deixam de ser uma arqueologia da invasão do gosto moderno (e francês) no Rio de Janeiro do século XIX, até chegar à conclusão de que o *Alcazar* corrompe os costumes da sociedade e impossibilita a constituição de um teatro civilizado no Brasil. Um exemplo dessa corrupção se deve às práticas imorais do teatro das dançarinas alcazarinas, com suas danças, segundo o autor, torpes e licenciosas. Como se nota, o autor não é um entusiasta do luxo e da modernidade experimentada pela sociedade fluminense de sua época, que tem na Rua do Ouvidor um centro nevrálgico. Entretanto, é atento observador das mudanças profundas que essa sociedade experimenta.

Voltando ao tema crucial da escravidão e da modernidade, deve-se pensar que o que se observa no país é um grande contágio da sociedade escravista na constituição de uma vida privada brasileira moderna, como já se pode ver com base em Alencastro e outros autores. Entretanto, não é possível imaginar que o século XIX no Brasil tenha conhecido apenas esse impasse de modernidade x escravidão. Ambos são fenômenos cujo imbróglio não deve ser observado por lentes homogeneizadoras. Em texto recente, Maria de Lourdes Rabetti e Adriana Schneider Alcure procuram mostrar o contraste existente na formação de uma bailarina italiana de formação clássica que dança lundu no Recife no ano de 1851 e que é vista com uma escrava. “O espaço da hibridação espetacular em que Baderna teria dançado o lundu configura-se não como espelho, mas quase como sua contraface” (RABETTI; ALCURE, 2015, p. 10).

O fato de que naquele ensaio se ressalte, e se desnude com algum detalhe, uma possível vinculação (repleta de tensões de diversas naturezas) da arte de uma bailarina europeia e um ritmo africano auxilia a ver aqui, em meio aos embates da modernidade em Macedo, que os cruzamentos culturais e de questões teóricas e históricas que podem ocupar o tema da escravidão e o da modernidade são tão variados que devem evitar integralmente oposições de ordem teórica, como dança

escrava x formação clássica, ou, no caso do presente artigo, modernidade x escravidão. Se a sociedade escravocrata se impõe como limite demarcatório das ideias liberais ou modernas, o que se verifica em ambos os casos é um modo de articulação complexo, de vetores antagônicos que não se excluem nem se espelham, mas recriam fenômenos de convivências desajustadas que revelam a peculiaridade da formação de nossa cultura oitocentista: tomada por artistas, dançarinos e modistas estrangeiros, com tentativas intermitentes de montagem de equipamentos culturais, de bases de industrialização, mantendo em sua infraestrutura o nó árido que entre nós vincula a escravidão e a modernidade. Isso porque tanto a escravidão impera como a modernidade tateia em um país de economia agrária que vive os impasses de acompanhar – ou não – o mundo novo que se abre e já é sentido na estreiteza dos arredores da Rua do Ouvidor.

Cabe comentar também o tratamento infeliz que Joaquim Manuel de Macedo dá em suas obras aos escravos (ver ABREU, 2006), espelho talvez do limite de sua modernidade. Assim como em seu livro *As vítimas algozes* (1869), em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878) os escravos são descritos como elementos negativos da paisagem urbana, pois não são civilizados para o cronista. Em *As vítimas algozes*, Macedo exhibe um importante cenário cultural e político de seu imaginário que se relaciona com as imagens citadinas presentes em *Memórias da Rua do Ouvidor*. É possível que se veja um contraste entre o imaginário agrário de *As vítimas algozes* em choque com a paisagem da Rua do Ouvidor.

Que festa! quem viver em 1880 verá o que há de haver.

Em 1880 – o centenário!...

Preparai-vos, ó modistas, floristas, fotografistas, dentistas, quinquilharistas, confeitarias, charutarias, livrarias, perfumarias, sapatarias, rouparias, alfaiates, hotéis, espelheiros, ourivesarias, fábricas de instrumentos ópticos, acústicos, cirúrgicos, elétricos e as de luvas, e as de posições, e de fundas, de indústria, comércio e artes, e as de lamparinas, luminárias, faróis, e os focos de luz e de civilização, e vulcões de ideias que são as gazetas diárias, e os armazéns de secos e molhados representantes legítimos da filosofia materialista, e a democrata, popularíssima e abençoada *carne-seca* no princípio da rua, e no fim Notre Dame de Paris, a fada misteriosa de três entradas e saídas e com labirintos, tentações e magias no vasto seio – preparai-vos todos para a festa deslumbrante do centenário da rua do Ouvidor!... (MACEDO, 2005, p. 60).

A venda mostrava-se triste à beira da estrada, que em sua frente se alargava cerca de seis ou oito braças; tinha ao lado direito o brejal a estender-se para trás, e ao esquerdo e pegada à casa uma rude tranqueira de pau, dando entrada para um terreiro imundo, que se adiantava pouco além da cozinha. Não havia criação no terreiro; apenas a ele se recolhiam à noite um porco, que chafurdava na lama, e um casal de patos, que grasnavam no brejo (MACEDO, 1991, p. 3).

Como se observa, são dois mundos distintos. Em ambas as passagens (e paisagens), importa observar, elegeram-se fragmentos em que não houvesse comentários negativos endereçados aos escravos ou às modistas. Porém, o próprio ritmo da sintaxe se altera nos trechos, como se o autor nos expusesse mundos diversos. Nesse contexto, não seria equivocado perceber na escrita de Macedo uma “performatização” diante dos espaços: os “labirintos” da Rua do Ouvidor e a “lama” ao redor da venda. No primeiro fragmento, o imperativo verbal segue à espera da comemoração do centenário da rua, apontando-se para o futuro (“Preparai-vos”). No segundo, o pretérito imperfeito traz a ideia de um passado ainda não concluído, quase eterno (“chafurdava”).³ A paisagem da cidade labiríntica não pertence ao escravo; em contrapartida, o terreiro imundo e o ambiente rude, sim.

Tal diferença de linguagem mostra um autor, mesmo que abolicionista, operando distinção racial entre o homem branco e o negro. Alencastro comenta sobre *As vítimas algozes* de Macedo: “de vítimas os escravos passavam a ser algozes; era preciso se desembaraçar deles, largá-los na natureza” (ALENCASTRO, 1997, p. 91). Ao homem branco era dada a civilização, ao negro, a natureza. Se a posição política de Macedo não era a escravocrata, não o era por entender que a natureza do escravo era diferente da do homem branco – ou seja, seu abolicionismo estava infestado de racismo; que, evidentemente, deve ser compreendido dentro do contexto do Brasil oitocentista, em que ter uma posição abolicionista

³ Vilma Arêas, em seu ensaio “A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo” (2015, p. 25-38), enfatiza o aspecto social do Brasil da época como diverso do europeu. No artigo, a pesquisadora nos faz refletir sobre o contexto do romantismo teatral brasileiro, salientando, sobretudo, a condição de uma oligarquia escravocrata no caso do Brasil – o que faz com que o nosso romantismo apresente matizes bem diversos do europeu (sendo ele diversificado em cada país, por exemplo, França, Alemanha e Itália).

já era uma atitude progressista diante de uma enorme estrutura social escravocrata. Os africanos e afrodescendentes escravos, e por que não mencionar também as alcazarinas (apesar de brancas) com suas danças libertinas, estavam distantes, para Macedo, de um mundo civilizado. Às dançarinas, a advertência moral. Ao escravo, a liberdade separatista, saindo da cidade e da civilização.

As obras de Joaquim Manuel de Macedo também oferecem a possibilidade de se estabelecer um diálogo e criar conjecturas com o texto seminal de Charles Baudelaire “O pintor da vida moderna” (2006 [1863]), em que o poeta francês identifica uma outra relação estética do homem moderno oitocentista no contexto dessa nova cidade, com suas galerias vítreas e um público cada vez mais dinâmico e contemplativo, lidando com uma nova espetacularidade do mundo, originada por uma paisagem de prédios envidraçados, máquinas feitas de ferro. Paisagem sobretudo labiríntica.

No caso, as afinidades entre Baudelaire e Macedo não devem ser captadas como da ordem de uma sensibilidade individual e crítica. Não se está aqui comparando as singularidades artísticas de cada um dos escritores. Nosso Macedo é demasiado retrógrado em valores e menos ambicioso em especulações filosóficas do que o poeta francês. Contudo, há aspectos importantes da análise do cronista brasileiro que se assemelham a alguns textos de Baudelaire. Os dois vestem, a seu modo, a máscara do narrador e do eu lírico que transita na cidade – passeando e flanando.

O poeta francês diz: “o que me importa, e o que me agrada encontrar em todos ou quase todos é a moral e a estética do tempo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 280). De algum modo, pode-se dizer que Joaquim Manuel de Macedo, como cronista da cidade do Rio de Janeiro, mostra-nos em suas crônicas uma estética do tempo, de um tempo diverso sobretudo ao da capital francesa, mas que já se reveste de uma experiência moderna.

2 Breve comentário: Macedo e Baudelaire

Chega-se então ao momento final, sem pretensão de conclusivo, em que se pretende tecer alguma comparação entre a experiência de Baudelaire e a de Macedo diante da modernidade. Porém, aqui não interessa fazer uma comparação silógica entre a modernidade refletida por Baudelaire e a registrada nas crônicas de Macedo. O que importa é entender como o ensaio “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire, e o livro *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo, sustentam-se em modos de pensamento distintos.

Experimentando as invenções da modernidade, Baudelaire, mais do que elaborar crônicas e comentários acerca de sua época, edifica uma estética da modernidade, isto é, propõe um dispositivo de valores críticos acerca desse tempo, fazendo com que ele não seja um conjunto de dados e fatos esvaziados, mas uma conjuntura que comporta em si fatos que formam sobretudo uma estética.

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muitíssimo difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, alternadamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem este segundo elemento, que é como o envolvimento divertido titilante, aperitivo, do divino bolo, o primeiro elemento seria indigestível, inavaliável, inadaptado e desapropriado à natureza humana. Desafio qualquer que seja a descobrir uma amostra qualquer de beleza que não contenha estes dois elementos (BAUDELAIRE, 2006, p. 281).

Aí, o autor constrói uma definição do conceito de beleza na qual propõe que da junção de um elemento eterno com uma fagulha do presente dá-se o belo. O belo não é composto a partir de valores geométricos de simetria e forma, mas se dá em tensão entre uma forma atemporal e eterna e o tempo do presente. Vê-se aqui uma união do conceito clássico e platônico, que desconhecia a perenidade, ligando-se ao efeito transitório do tempo do presente, sua efemeridade, seu aqui-agora. Para Baudelaire, poeta-filósofo, esse elemento próprio à época, à moral do tempo, à moda constrói, junto a valores eternos e universais, o todo da obra de arte. Nessa delimitação vê-se ainda uma ancoragem metafísica na definição do belo artístico presente no “elemento eterno”. Porém, a riqueza de sua construção estética se dá pela proposição da presença de algo efêmero como complementariedade aos valores universais da arte.⁴

⁴ Walter Benjamin, em um de seus ensaios emblemáticos acerca da obra de Baudelaire, “A modernidade” (2000), traz o seguinte comentário acerca dessa tese de Baudelaire: “Em suma, a doutrina se apresenta assim: ‘no belo atuam conjuntamente um elemento eterno e imutável [...] e um elemento relativo e limitado. Este último [...] é fornecido pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. Sem esse segundo elemento [...] O primeiro não seria assimilável.’ Não se pode dizer que isso vá no fundo na questão” (BENJAMIN, 2000, p. 80-81). Para Benjamin, admirador de Baudelaire, essa formulação do belo seria um ponto fraco do poeta-filósofo. Discordamos do que entendemos ser a visão de Walter

Nos termos do presente texto, interessa o fato de que Baudelaire está pensando sua estética a partir de um paradoxo: a justaposição de uma eternidade que atravessa passado, presente e futuro (atemporal) ao tempo do aqui-agora que se perde continuamente porque está vivo. Desses elementos (“a época, a moda, a moral, a paixão”) que o poeta entende como próprios ao tempo do presente, Baudelaire elege a moda como uma espécie de operador da modernidade. Isso se dá porque ela se transforma a cada época e traz em si uma “promessa de felicidade”, citação que o autor faz de Stendhal (BAUDELAIRE, 2006, p. 281). Acompanhar a moda nos croquis do passado é como perceber o passado vivo, com o sopro de um cotidiano vivido em sua presentificação.

As mulheres que se cobriam com essas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, dependendo do grau de poesia ou de vulgaridade com que se apresentavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiadamente rígido. A imaginação do espectador pode, ainda hoje, fazer com que esta túnica e este xale se ponham a andar e a se agitar. Um dia desses, talvez, aparecerá uma peça, num teatro qualquer, na qual veremos a ressurreição dessas roupas sob as quais nossos pais se consideravam tão encantadores quanto nós mesmos em nossas pobres vestes (as quais também têm sua graça, é verdade, mas de uma natureza sobretudo moral e espiritual), e se foram envergadas e animadas por atrizes e atores inteligentes, nós nos admiraremos de que tenha sido possível terem tão tolamentemente se rido delas. O passado, sem deixar de conservar o atrativo do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida e se tornará presente (BAUDELAIRE, 2010, p. 14).

Ao comentar sobre gravuras antigas de moda, Baudelaire reflete sobre o poder de essas imagens serem animadas e vivificadas pela imaginação de quem as contempla. Se for bem observado, o poeta, ao meditar nessas pinturas, dando a ver a proximidade existente entre teatro e moda em sua época, está apresentando a operação do belo definida por ele.

Benjamin dessa tese. Acreditamos que há nela o cerne de sua formulação estética de Baudelaire. Como o filósofo alemão não se alonga em sua explanação acerca desse ponto, e discuti-lo aqui, com minúcias, nos retiraria do foco do trabalho, apenas indicamos nota de ciência para efeito de desenvolvimento *a posteriori* de uma discussão a contento.

Sua estética não é, no sentido kantiano, uma operação desinteressada do juízo, mas a constituição de uma cosmovisão, uma teoria do conhecimento que propõe a comunhão entre o belo eterno e a vivificação do passado pelo presente a partir da imaginação. Em seu ensaio “O pintor e o poeta”, Jérôme Dufilho (2010, p. 109) diz: “A estética é uma preocupação vital para Baudelaire, tanto em literatura quanto no domínio da pintura. Para ele, o estudo do belo nada mais é do que o conhecimento do mundo”. Baudelaire edifica, portanto, uma cosmologia que une passado e presente em sua concepção de beleza. Há nesse proceder uma visada estética diante da própria história, captando sua propriedade anacrônica: pela constante adaptação do passado fantasmático pelo presente da experiência.

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; na maior parte dos belos retratos que nos restam de períodos anteriores o que vemos são trajes da época (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

Na passagem, o entendimento de modernidade se amplia e não se refere apenas à época vivida por Baudelaire. É como se cada época tivesse em si sua modernidade, isto é, seu presente, contingência e transitoriedade. Se, por um lado, o trecho citado nos parece essencialista, por ampliar a definição de modernidade pelo transcorrer do tempo (não a definindo como uma experiência localizada num momento específico),⁵ por outro, ao associar modernidade não a avanços tecnológicos, mas à experiência do tempo presente, reclama um entendimento do passado como dotado de uma abertura para o perene e o vivaz. Assim, na concepção de Baudelaire, o passado nunca é uma origem segura, mas guarda dentro de si sua própria instabilidade.

Macedo não propõe uma filosofia do tempo da modernidade como a edificada por Baudelaire. Entretanto, vê nas modistas e no luxo da Rua do Ouvidor o surgimento de uma nova era. Entenda-se “era” como

⁵ É possível ser esse o caminho de interpretação exato da ressalva feita por Walter Benjamin a Charles Baudelaire, poeta que experimentava a modernidade, entretanto, conforme Benjamin, não a teorizava de modo suficiente e consistente. Para um pensador marxista, pensar a categoria “modernidade” como flutuante no tempo e sem contexto exato se mostra pouco satisfatório. Contudo, não se pode deixar de notar proximidades entre a teoria do moderno de Baudelaire e a percepção de Benjamin acerca da operação histórica da moda em as teses “Sobre o conceito de história” (1940).

uma espécie de ideia de ruptura com hábitos passados e enraizados. Interessante observar no trecho que se segue que, mesmo em mudanças de lojas antigas com as mais recentes, o cronista vislumbra essa tensão entre passado e presente:

Algum tempo depois, Mr. *Wallerstein*, o Napoleão da moda e da elegância sem Waterloo imaginável, farto de áurea colheita, e no apogeu da glória dos *altos preços*, bateu as asas, e foi-se do Rio de Janeiro. *Le roi est mort; vive le roi!*... A casa mudou de nome e chamou-se *Masset*. A loja de *Masset* estreou-se com a herança do brilho e da fama do *Wallerstein*; mas aos poucos teve competidores de importância, e não pôde manter por muito tempo a primazia inabalável que gozara a do antecessor. Ainda assim a loja *Masset* (a antiga), aliás sempre considerável, me daria assuntos curiosos para encher algumas páginas destas *Memórias*; mas houve *Masset* – o antigo, e o *Masset* moderno; a *antiguidade* do primeiro é *jovem*, como o dia de ontem, e a *modernice* do segundo é como menina, que hoje ainda faz travessuras e, portanto, contemporâneas ambas não devo nem quero ofender a modéstia da *jovem*, nem entender com a menina traquinas (MACEDO, 2005, p. 130).

A loja do modista respeitável dá lugar a uma outra que segue a tradição do antigo alfaiate. Contudo, a livre concorrência transforma a loja *Masset* em uma loja moderna. A expressão “houve *Masset* – o antigo, e o *Masset* moderno” significa que houve uma loja preocupada com uma tradição herdada de Mr. *Wallerstein*, e que a moderna já não tem mais esse cuidado, antes se deixa envolver pela lógica do mercado imediato que se fixa na Rua do Ouvidor.

Macedo, mais como observador e menos como poeta-filósofo, compreende que a efemeridade dos espaços labirínticos da cidade em *Memórias da Rua do Ouvidor* está altamente entrelaçada com uma experiência ligada à moda, com suas lojas vítreas dentro de ruelas estreitas. Diferentemente de Baudelaire, o presente da modernidade para Macedo não está tensionado com uma lei universal do belo clássico (eterno e atemporal) que se choca com o presente efêmero, como dito. Macedo não formula uma estética do tempo, mas participa como espectador de uma experiência estética dessa modernidade que se efetiva de modo apequenado (comparada à dimensão de Baudelaire) no Brasil do século XIX.

Em síntese, talvez se pudesse dizer que o modelo estético criado por Charles Baudelaire liga e complementa uma temporalidade atemporal ao presente. Para Baudelaire, o passado não é origem, visto que nele o sopro do presente pode ser sentido esteticamente. Há em Baudelaire uma moral do tempo em sentido axiológico e cosmológico, e não uma moralidade do tempo passado que o veste de certezas. Não se trata de defender costumes morais de uma época em detrimento de outra, mas de contemplar uma época e dessa contemplação extrair uma moral do tempo que é mais uma experiência afetivo-cognitiva diante do passado.

Em contrapartida, é possível dizer que a modernidade de Macedo se dá pelo antagonismo de um elemento efêmero com um conteúdo passadista, marcado pelo lastro de segurança de valores morais inabaláveis, uma ideia de civilização que deve unir o passado ao novo, mas um passado fixo e não móvel como o proposto por Baudelaire. Sua obra aglutina, portanto, um alto senso de observação para as mudanças que são operadas em seu tempo e um moralismo arraigado numa estrutura escravocrata que vigorava fortemente no Brasil.

Em *Luxo e vaidade* (1860), há uma cena cômica que expressa bem essa posição passadista de Macedo. A peça se inicia com o mordomo francês da casa de Maurício, Petit, e a professora de inglês da família, Fanny, em um flerte. De repente, os dois são surpreendidos por Anastácio.

Anastácio – Oh lá...que par de galhetas! Parece uma coruja que ouve em confissão a um macaco d'Angola!...

Fanny – Ah! Ficar muito vergonhade!...este non se use n'Inglaterra.

Petit (*Levantando-se*) – Que diabo de mineiro! (*Indo à porta*) Non entra na sala com esses botas que traz lama!...

Anastácio – Não entra na sala!

Petit (*Firme, diante de Anastácio*) – On ne passe pas!

Anastácio (*Ameaçando-o*) – Arreda-te, malandro! Quando não...

Petit (*Firme*) – La garde meurt, elle ne se rend pás!

Anastácio (*Dando-lhe um murro*) – Insolente!...(*Entra*)

Petit (*Caindo*) – Au secours!...au secours!...

Fanny – Mim vai grita quem de rei, e chama dona de casa!
Este non se use n'Inglaterra (MACEDO, 1979, p. 44).

A passagem retrata a imagem do fazendeiro caricato e austero diante dos frívolos estrangeiros serviçais que estavam em uma cena de paquera. Em seguida, assiste-se ao incômodo do mordomo francês com os pés

enlameados do fazendeiro. O fato é que Anastácio representa a figura do fazendeiro brutalizado, dono das riquezas da terra e que se põe contra o progresso corrosivo da cidade. Ele é o Brasil puro e honesto, enquanto eles representam o progresso citadino e perverso: ilusório. As palavras “luxo” e “ vaidade” do título são, portanto, sinônimos de ilusão e perdição. A escolha por transformar os estrangeiros em serviçais já é uma opção crítica, pondo-os como estereótipos rebaixados. Rebaixam-se os estrangeiros que ensinam etiqueta e línguas europeias, e, ao mesmo tempo, criticam-se os brasileiros que se deixam levar pela vida de aparência na corte.

No correr da peça, o que se vê é uma sucessão de advertências morais de Anastácio para com seus familiares que vivem na cidade uma vida de aparência, indo para bailes, frequentando teatros, etc. Por fim, em fala que exalta sua própria lição dada à família de perdulários, Anastácio diz: “De joelhos, a Deus, meus irmãos! De joelhos a Deus e agradecei-lhe a lição que recebeste, e a felicidade de vossa filha!” (MACEDO, 1979, p. 95). A lição dada se refere ao fato de a família de Maurício esconder de sua filha, Leonina, sua origem pobre, não fidalga.

Voltemos, pois, para a Rua do Ouvidor:

Se tão elegante, vaidosa, tafulona e rica no século atual, porventura lhe apraz esquecer o passado, para não confessar a humildade de seu berço, pois que é do *Ouvidor*, cerre bem os *ouvidos*; porque tomei a peito escrever-lhe a história, mas com tanta verdade e retidão que se, lembrando-lhe seus tempos primitivos, ela tiver de amuar-se pelo ressentimento de sua soberba de fidalga nova, há de sorrir depois a algumas saudosas e gratas recordações que avivarei em seu espírito perdidamente absorvido pela garridice e pelo governo da moda (MACEDO, 2005, p. 10).

O narrador de *Memórias da Rua do Ouvidor* inicia suas crônicas expondo o intuito de descortinar a “verdadeira” origem da rua. Há diferenças entre o Macedo de *Luxo e vaidade* e o de *Memórias...*, como é o caso do maior requinte de composição dos caracteres linguísticos dos estrangeiros (franceses e ingleses) na última obra, por exemplo. Contudo, o lugar de um cronista moralista que vai revelar o passado esquecido, assim como o fazendeiro dava uma lição na família ativa, expõe, ainda, pontos de convergência de um moralismo arraigado em Macedo.

Sendo assim, não é incorreto dizer que a obra de Joaquim Manoel de Macedo, até por estar ligada às estruturas dominantes de seu tempo, mostra-se como o reflexo de um país atrasado que sofre um processo de modernização estreitado em torno de uma pequena paisagem urbana. Todavia, não se deve desconhecer essa modernidade nem tê-la como invisível por conta de sua rarefação. Antes, valerá a pena acompanhar o quanto insinua-se, nesse mundo agrário e escravocrata que forma a mentalidade do homem do Brasil nos Oitocentos, uma paisagem moderna que é experimentada por um artista-cronista que se vê ali como um observador em descompasso com os luxos e os avanços que se dão nessa rua e em seu entorno. Macedo vê a modernidade como um moralista, que ora parece alegrar-se com ela, ora parece solicitar cautela. Sem forjar uma reflexão que constrói uma estética do moderno, cujo efeito se vê amalgamado com o tempo de um presente-partido, como fez Baudelaire, em função de uma rara sensibilidade e de estar no local propício para tanto, Macedo registra e testemunha a difícil recepção que a modernidade do gosto, colonizado e francês, instaura-se em um país periférico da América Latina.

Referências

- ABREU, José Antônio Carvalho Dias de. *A problemática abolicionista no romance de Joaquim Manuel de Macedo e de Bernardo Guimarães*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe; RENAUX, Maria Luiza (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2: Império: a corte e a modernidade nacional.
- ARÊAS, Vilma. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 76, p. 25-38, nov. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/ovpZtK>>. Acesso em: 26 ago. 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. p. 279-317.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Hemerson Alves Baptista e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras Escolhidas, III).

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Cristina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUFILHO, Jérôme. O pintor e o poeta. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 105-137.

GÓES, José Roberto Pinto. *O cativo imperfeito: um estudo sobre a escravidão no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX*. Rio de Janeiro: Lineart, 1993.

HOBSBAWM, Eric. *Os trabalhadores: estudos sobre a História do Operariado*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.

LUZ, Nícia Villela. *A luta pela industrialização do Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Scipione; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro completo I*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p. 27-95. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro).

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Conselho Editorial, 2005.

RABETTI, Maria de Lourdes; ALCURE, Adriana. Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/EmAoMG>>. Acesso em: 9 nov. 2016.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-23.

VENDEM-SE. *Jornal do Commercio*, 22 jan. 1878, p. 1-8. Disponível em: <<https://goo.gl/gQVhfb>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

