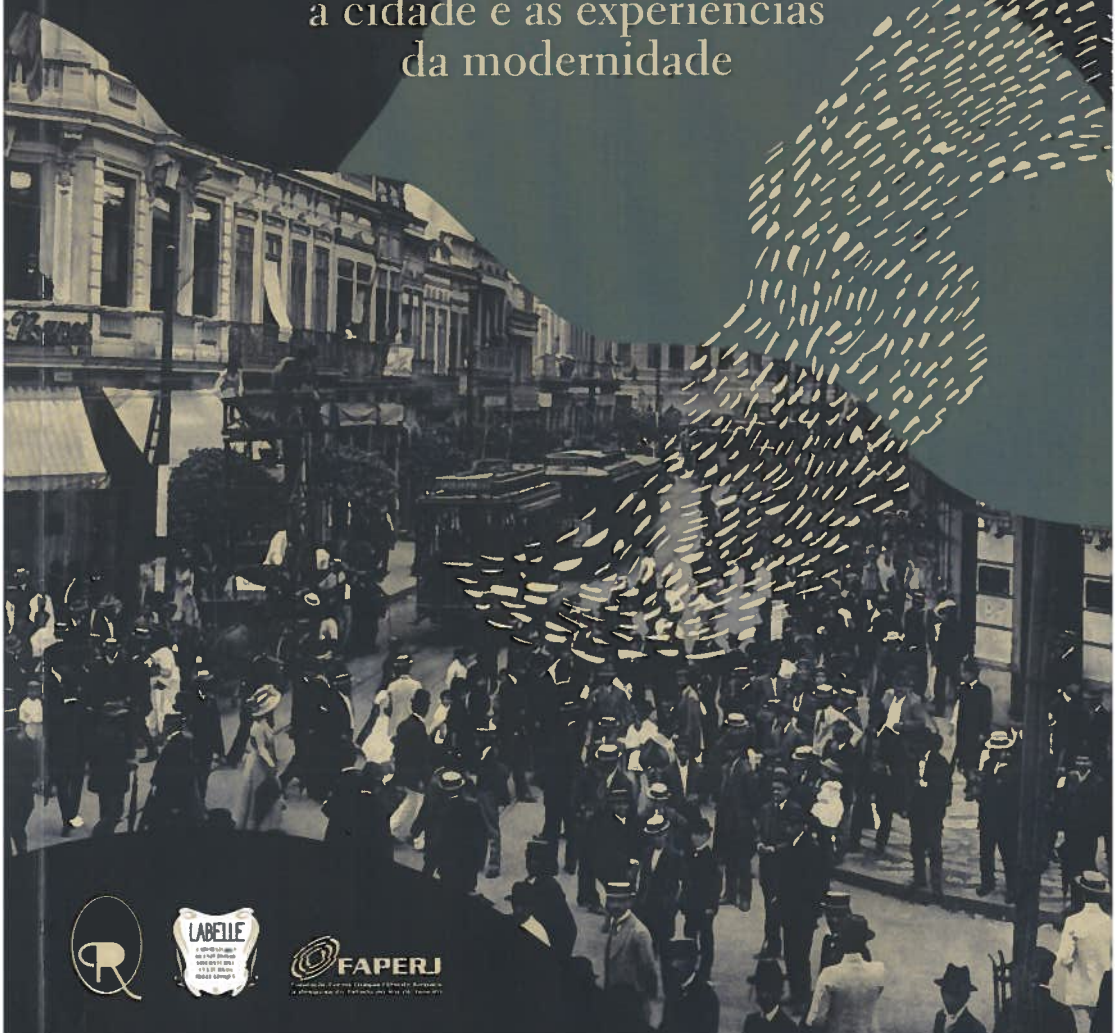


CARMEM NEGREIROS ■ FÁTIMA OLIVEIRA ■ ROSA GENS (Orgs.)

# BELLE ÉPOQUE

a cidade e as experiências  
da modernidade



Projeto de Pesquisa e Produção Editorial  
e Difusão de Estudos e Pesquisas em História

## PARIS FIN-DE-SIÈCLE E BELLE ÉPOQUE

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS  
(UNIVERSIDADE DO MINHO)

“*Le passé sera ce que l’avenir en fera*”<sup>1</sup> – escreveu judiciosamente Eugen Weber no seu ensaio intitulado *La France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (WEBER, 1986, p. 290). Esta asserção gnómica parece constituir ponto de partida irrefutável para a definição quer de modernidade, quer de *Belle Époque*.

Recuando no tempo, ao antes e ao depois de Cristo e de Constantino, lícito se torna verificar que a modernidade surge em cena quando o culto da *autoritas* (referência à Bíblia e aos cultores da Antiguidade Clássica) é posto em causa. No início, sempre que a humanidade vivia uma crise de sistemas de significação, essa rutura não era nem podia ser entendida como tal, porquanto carecia de teorização. Outras ruturas, porém, se lhe foram juntando ao longo dos séculos, como a Revolução de 1789 e a Revolução Industrial. Só então é que a rutura, mediante uma inevitável recorrência, pôde ser conceptualizada e, no seio da problematização nascente, interrogar-se e questionar o conceito de modernidade.

Assim sendo, a modernidade não deve ser encarada num sentido descritivo, nem descrita em termos valorativos. Tampouco poderá ser definida como sinónimo de modernização, ou seja, de transformação e pulsão históricas. Será, talvez, na pegada de Pierre Barbéris (1983, p. 4-32), a distância entre a integração na transformação histórica e a falha que se estabelece entre a História transformadora/transformada e o ser. Ou, porventura, a consciência de uma terceira História, possível e necessária, mas utópica e ucrónica, porque constituída apenas por alguns signos literários. Nem dor passadista nem tecnocracia exacerbada, a modernidade parece identificar-se com o que Madame de Staël designava, no período

1. “O passado será o que o futuro dele fará.” Todas as traduções são da nossa responsabilidade.

pós-revolucionário, por sentimento de incompletude da existência, menos metafísica do que histórica. Remetendo para a consciência do incompleto, eis que se posiciona entre um ontem e um hoje, numa fronteira que a fragilidade e a mobilidade caracterizam.

Conceito de um sincretismo deveras confrangedor e de uma inegável labilidade definitória, esta “doença do mundo moderno” (MESCHONNIC, 1993, p. 49) tanto carece de um sentido como o procura incessantemente, por meio dos seus recomeços (mais ou menos sisíficos) instauradores de descontinuidade. Por um lado, aponta, infratora da norma, para o novo, o progresso e o futuro; por outro, reclama, respeitando o paradigma, o antigo, o declínio e o passado, acabando por eleger a abolição entre ambos. Quanto à rutura, ela não deixa de carrear um duplo mito: “*Rupture vers le passé: décadence. Rupture vers l’avenir, avec le passé: avant-garde*” (idem, p. 169).<sup>2</sup> Contraditória e conciliadora, engloba a vivência humana e o urbanismo crescente, debruçando-se quer sobre a era das massas, quer sobre a tecnofilia. Sob a égide da precariedade alia-se à antiguidade da qual se torna indissociável: enquanto, numa fase inicial, convoca o tempo para a *acmé* do seu reconhecimento (BENJAMIN, 1982, p. 117), assiste, numa etapa posterior, à sua declaração de óbito passada pelo *Tempus fugit*. Não precisará, nesta débil conjuntura, de uma natureza heroica para a viver no presente e exumá-la no futuro, aquando da sua exanimação?

No tocante à *Belle Époque*, ela parece comungar de ambiguidade idêntica à que preside ao conceito de modernidade. Citando Dominique Kalifa, “*Les années 1900 ont beau s’enfoncer dans le passé, elles demeurent étonnamment ‘modernes’*” (KALIFA, 2017, p. 205).<sup>3</sup> Cronónimos, ou, por outras palavras, designativos de um período temporal singularizado por uma sociedade e regido por atos suscetíveis de lhe conferirem um perfil coerente, *Fin-de-siècle* e *Belle Époque* apresentam entre si algumas divergências que urge realçar. Assim sendo, surge o primeiro como um cronónimo contemporâneo dos eventos relatados, fruto de uma operação

historiográfica que prima pela neutralidade; já o segundo, posteriormente forjado e fruto do “*air du temps*”, veicula um juízo de valor explícito e não metafórico (KALIFA, 2016, p. 13). Ao mobilizar um imaginário (pela sua dinâmica criadora e pregnância simbólica) construído por retrospeção, mas também por antecipação, e carregado pelo discurso da nostalgia e da sátira, esta época-dita-bela parece superar quaisquer forças dialéticas para vir desaguar numa almejada unidade de cariz utópico.

Sombria e luminosa, celebrando quer o *high life*, quer a ruralidade provinciana, glorificando, sob o signo de Proteu, tanto os salões mundanos e burgueses<sup>4</sup> como os bailes populares, pede de empréstimo a Janus os seus dois rostos, num só esculpido, em sentido contrário. Quedando-se no passado, revisita o antissemitismo e o pauperismo<sup>5</sup> operário como agentes de tensões sociais; voltando-se para o futuro, torna manifestos os alicerces da modernidade, entre os quais a eletricidade e a aeronáutica, o cinematógrafo e o automóvel. Desconhedora da sua ulterior nomeação, afixa, rumo à posteridade, o lema da estetização da existência; exhibe, para os vindouros, um tempo de estabilidade próspera que a III República pereniza; hasteia, em miríades futuristas, a sua tríplice dimensão contestatária, feminista e urbanística, que se empenha em cristalizar, e elege a capital como cronótopo, lugar de memória (material, funcional e simbólico) e espaço mítico para albergar o mito que ainda não é, mas em que se volverá num tempo a vir.

Paris, epicentro da modernidade,<sup>6</sup> é a cidade das Exposições Universais – “*Sujet de délire du XIX<sup>e</sup> siècle*”<sup>7</sup> (FLAUBERT, 1997, p. 78) –, detentoras, pelo menos, de quatro funções de relevo (PASCAL, 1982): tecnológica (mediante publicidade da *Fée électricité*); arquitetónica (no que respeita à Galerie des Machines, à Tour Eiffel, ao Grand Palais e ao Petit Palais); urbanística (graças à reconstrução monumental a que procede Haussmann,

4. Quatro “categorias” de burguesia são passíveis de deteção na *Belle Époque*: a burguesia independente, a burguesia industrial, a burguesia comerciante e a burguesia assalariada.

5. Sob o ponto de vista logístico, as condições não eram ideais. Em 1889, foi criada uma Sociedade francesa de habitações de preço módico; em 1900, já se tinham fundado sessenta sociedades de habitações de baixo custo.

6. Segundo Duroselle, sobrepõe-se à mobilidade social uma certa mobilidade geográfica, conducente à influência crescente de Paris sobre a província (1992, p. 81).

7. “Tema de delírio do século XIX.”

2. “Rutura em direção ao passado: decadência. Rutura com o passado em direção ao futuro: vanguarda.”

3. “Por muito que os anos 1900 estejam atolados no passado, não deixam de permanecer espantosamente modernos.”

incidindo sobre o traçado das vias públicas, a multiplicação das estações de caminho de ferro – de entre as quais avulta a Gare de Lyon – e do metro parisiense, a fim de evitar, em 1900, as dificuldades de circulação visíveis em 1889); artística e de lazer, como os cinquenta milhões de entradas na Exposição de 1900 revelam à saciedade.

Nesta vitrina que é Paris, a palavra de ordem remete para o “heroísmo da vida moderna”, para o culto da baudelairiana “*Fourmillante cité, cité pleine de rêves*”<sup>8</sup> (BAUDELAIRE, 1979, p. 97) e para as vanguardas finisseculares.<sup>9</sup>

### O precursor dos precursores

Charles Baudelaire é, inquestionavelmente, o pioneiro da vida moderna e subsequente experiência humana, ao debruçar-se sobre o sortilégio do esboço, do desenho e da gravura, passíveis de uma captura mais eficaz da instantaneidade do real. A respeito de Constantin Guys, manifesta o poeta do *Spleen de Paris* a convicção de que o artista deve reunir o que está disperso, o que é diferente ou o que se afigura contrário, instalando o presente na História e ultrapassando os impasses da estética romântica (capricho sentimental) e formalista (tirania da forma) mediante a linguagem que, graças ao seu duplo poder enunciativo e discursivo, fixa e comove.

*Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? [...] Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; [...] Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire, de tirer l'éternel du transitoire* (BAUDELAIRE, 1979, p. 553).<sup>10</sup>

8. “Fervilhante cidade, cidade cheia de sonhos.”

9. “*Dans un sens plus large, on peut regrouper sous la dénomination d'avants-gardes les initiatives de ceux qui au tournant du siècle s'affirment en s'opposant aux institutions, aux traditions, aux conventions*” (LEROY e SABIANI, 1998, p. 233) / “Num sentido mais lato, podem reagrupar-se sob a denominação de vanguardas as iniciativas dos que, na viragem do século, se afirmam pela oposição às instituições, às tradições, às convenções.”

10. “Assim é que ele vai, corre, procura. Que procura ele? [...] Procura qualquer coisa que designamos, se nos permitem, por modernidade; [...] Trata-se, para ele, de tirar da moda o que ela pode conter de poético na história, de extrair o eterno do transitório.”

Neste contexto reside a modernidade,<sup>11</sup> definida como “*le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*”<sup>12</sup> (idem, p. 553), no congraçamento do abstrato e do concreto, do intemporal e do presente. Aliás, os alicerces da estética baudelairiana já haviam sido lançados no *Salon* de 1846, no qual o ensaísta se questionava sobre o elemento novo que consiste na beleza da vida urbana ou, mais bem dito, no lado épico da existência moderna. Caso o não detivesse, esta última incorreria no risco da abstração, da rarefação, do vazio moldado pela ausência da inovação soçobrada pela tradição excessiva.

Ora, se há uma beleza e um heroísmo modernos, eles residem na vida parisiense, “*féconde en sujets poétiques et merveilleux*”<sup>13</sup> (idem, p. 261), e no espetáculo “*de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville – criminels et filles entretenues*”<sup>14</sup> (idem, p. 260). Afinal, este elemento fugaz conhece não poucas metamorfoses, como é o caso do “*vieux Paris*”<sup>15</sup> que, em vias de demolição, e paulatinamente delido da topografia haussmanniana, convoca, no poema “*Le cygne*”,<sup>16</sup> o discurso da nostalgia por parte de um sujeito poético exilado na sua cidade:

11. Texto publicado no jornal *Figaro* de 26 e de 28 de novembro e de 3 de dezembro de 1863 e dado também ao prelo em *L'Art romantique* de 1869.

12. “o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.”

13. “fecunda em temas poéticos e maravilhosos.”

14. “da vida elegante e de milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e raparigas amantizadas.”

15. Ver, a este respeito, *Le Chef-d'œuvre inconnu*: “*Montant avec une inquiète promptitude son misérable escalier, il [Nicolas Poussin] parvint à une chambre haute, située sous une toiture en colombage, naïve et légère couverture des maisons du vieux Paris.*” (BALZAC, 1992, p. 111) / “Subindo lestamente, inquieto, a sua escada miserável, ele [Nicolas Poussin] chegou a um quarto alto, situado sob um telhado de enxaimel, inocente e leve cobertura das casas do velho Paris.” Atentar, igualmente, na ironia de Victor Hugo e de Colette no tocante aos novos telhados da capital moderna. O primeiro, recordando a cidade medieval observada por Quasimodo das torres de Notre-Dame, não se coíbe de escrever que os novos telhados “aplanados” têm uma vantagem: a neve, no inverno, pode ser varrida... A segunda, que alugou, em 1901, um ateliê de artista, informa de que este é tórrido no verão e gélido no inverno...

16. Este poema dos *Tableaux Parisiens*, assim como as composições poéticas intituladas “*Les Sept Vieillards*” e “*Les Petites Vieilles*” (p. 97, 98 e 100), têm uma dedicatória a Victor Hugo.

*Je traversais le nouveau Carroussel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);  
Je ne vois qu'en Esprit tout ce camp de baraques, [...]  
Là s'étalait jadis une ménagerie;  
(BAUDELAIRE, 1979, p. 97).<sup>17</sup>*

### Os atores: galeria incompleta

A esta transmutação da capital, ritmada por uma modernização acelerada, não deixou de render preito à modernidade impressionista: “*De la locomotive aux wagons et voitures, en passant par toutes les infrastructures, le train est devenu un sujet de haute modernité, à la fois scientifique, technique et industriel*”<sup>18</sup> (ROZET e PRUVOST, 2012, p. 47). Herdeiro do realismo de Courbet – pelo vigor da paleta colorida e representação da figura humana –, da Escola de Barbizon – à qual toma de empréstimo os espaços móveis e os céus moveiços –, dos renovadores paisagísticos ingleses (Turner e Constable) – por meio do conceito de impressão e das mudanças atmosféricas – e da estampa japonesa – mediante uma nova abordagem do espaço e da cor –, o Impressionismo inaugura uma revolução pictórica ao fixar a emoção fugitiva espoletada pelos cambiantes da natureza, ao libertar a tela do intelectualismo (refutando o Júri oficial dos Salões e das Exposições) e ao reencontrar uma proustiana inocência do olhar. Os conselhos dados por Pissarro, já no final da vida, a um jovem aluno fazem ressaltar algumas características essenciais deste movimento vanguardista:

*Peindre le caractère essentiel des choses, chercher à le rendre par n'importe quel moyen, [...] Il faut travailler par petites touches et essayer de fixer ses perceptions immédiatement. L'œil ne doit pas se concentrer sur un point particulier, [...] Il faut travailler en même temps au ciel, à l'eau, aux branches, au terrain [...] Bien observer la perspective aérienne [...] Ne pas craindre de mettre de la couleur,*

17. “Atravessava eu o novo Carroussel. / O velho Paris já não existe (a forma de uma capital / muda mais depressa, infelizmente! Do que o coração de um mortal); Apenas vejo todo esse campo de tendas em Espírito [...] Dantes ali se perfilava um circo;”

18. “Da locomotiva aos vagões e carros, passando por todas as infraestruturas, o comboio tornou-se em tema de alta modernidade, científica, técnica e industrial em simultâneo.”

*[...] Ne pas procéder d'après des règles et des principes, mais peindre ce qu'on observe et ce qu'on sent. Il faut peindre généreusement sans hésitations, car il est préférable de ne pas manquer l'impression première ressentie* (PISSARRO apud POWELL III, 1996, p. 9).<sup>19</sup>

Os supracitados preceitos são cumpridos tanto pelos cultores da paisagística como pelos cronistas da vida urbana, ambos inserindo, em geral, a figura humana no espaço citadino, campestre e litoral. Os primeiros, graças à expansão da rede ferroviária, de que usufruem a par dos excursionistas e dos turistas, elegem quer o lazer do campo domesticado (*Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Manet), quer as margens do Sena (*La Grenouillère*, 1874, Renoir), quer as praias da Mancha (*L'Hôtel des Roches-Noires à Trouville*, 1870, Monet), quer a ponte ou viaduto (*Le pont du chemin de fer*, Argenteuil, 1874, Monet).

Revisite-se, no quadro *La Gare de Saint-Lazare* (Monet, 1874), a poética da estação (esse “não lugar”, segundo Augé), a antinomia luz/sombra, o contraste entre o fumo azulado cuspidado em espiral pelas locomotivas, o ferro enegrecido das carruagens que vão chegando, a tonalidade acastanhada da estrutura metálica e a mescla ocre-alaranjada dos edifícios circundantes, passível de espelhamento nos carris em primeiro plano e nas silhuetas que deles se abeiram ou distanciam. Os segundos, fascinados pela multifacetada vida parisiense (abraçando edifícios de pedra e transeuntes em marcha), optam pela pintura das praças (*La Place du Théâtre Français*, 1898, Pissarro), das avenidas (*Boulevard des Capucines*, 1873, Monet) e das ruas em festa (*La Rue Saint-Denis, fête du 30 juin*, 1878, Monet).

Como afirma Carmem Negreiros, “a modernidade desenhada nas ruas permite, também, a permanência de formas e imagens que pretende superar. Assim, o embelezamento do espaço urbano coexiste com a ruína ou decadência do antigo” (2016, p. 267). No contexto pictórico impressionista

19. “Pintar o caráter essencial das coisas, tentar restituí-lo por qualquer meio, [...] É preciso trabalhar por pequenas camadas e tentar fixar de imediato as suas percepções. O olhar não deve concentrar-se sobre um ponto específico, [...] É preciso trabalhar em simultâneo o céu, os ramos, o terreno [...] Observar bem a perspectiva aérea [...] Não temer aplicar a cor, [...] Não proceder segundo as regras e princípios, mas pintar o que se observa e o que se sente. É preciso pintar generosamente sem hesitações, porque é preferível respeitar a primeira impressão sentida.”

sobressaem, pelos enquadramentos inéditos, perspectivas singulares e pontos de vista insólitos, as pinturas da capital moderna por esse “messias” que foi Gustave Caillebotte – *Rue de Paris, temps de pluie* (1877), *Jeune Homme à la fenêtre* (1876) e *Boulevard Haussmann, effet de neige* (1880-1881) –, influenciado tanto pelo japonismo como pela técnica fotográfica e retratado por Renoir no quadro *Le déjeuner des canotiers* (1880-1881).

Neste diaporama parisiense, urge não olvidar alguns espaços míticos, sobrelevados pela “impressão” e pela elipse específicas do estilo de Degas, onde meios sociais opostos coabitam: o cabaré e o café-concerto – *Dans un café*, 1875-1876 –, a Ópera – *Foyer de la danse à l’Opéra*, 1872 – e os hipódromos – *Le champ de courses, jockeys amateurs*, 1876-1877. Com efeito, os temas do alcoolismo (vinho, cerveja e absinto, de que Paul Verlaine parece ter sido o lídimo representante), da prostituição (bordéis onde pululam cocotes parasitárias à espreita de um feliz acaso ou de uma qualquer fortuna) e das dançarinas (que formigam nos bailes) revelam-se à saciedade nos quadros de Monet – *Nana, scènes de maisons closes* (1876-1877) –, de Degas – *Femmes à la terrasse d’un café, le soir* (1877) – e de Renoir – *Bal au Moulin de la Galette* (1876) –, traduzindo a organização em espiral desta última obra pictórica o redemoinho vertiginoso da dança.

Contaminado pela técnica impressionista<sup>20</sup> e “ilusionista”, o romance maupassantiano pinta a capital como um espaço de hostilidade e perdição, que intrigas múltiplas, espoletadas pela ambição desmedida e pelo poder desenfreado, atravessam. Penetremos, com Georges du Roy ou Du Roy de Cantal (mas não apenas Duroy, sobrenome a evitar pela ausência da partícula prepositiva de cariz aristocrático), numa geografia parisiense balizada pelos bairros chiques, pelo mundo dos periódicos (*Le Figaro*, *Le Gil-Blas*, *Le Gaulois*, *L’Événement* e *La Vie Parisienne*, de que é redator o protagonista), pelos cafés da moda (Café Anglais), pelos restaurantes elegantes (Restaurant du Père Lathuile, esboçado por Manet em 1879),

pelos cabarés em voga (o cabaré La Reine Blanche, onde, mais tarde, se irão erguer o Moulin Rouge,<sup>21</sup> e o Folies-Bergères) e pelos grandes *boulevards* (Boulevard des Italiens e Boulevard de Clichy).

Orquestrado pelas mudanças sazonais e ritmos da natureza, o romance queda-se menos nos lugares considerados emblemáticos do que nas sensações dos parisienses sob a canícula de uma noite de verão, nos encontros apaixonados que a rua propicia e na sensualidade da personagem que indaga, ao longo da sua errância, um instante de prazer num local ao prazer consagrado.

Sob a égide da flaubertiana *Éducation sentimentale* (1869), o autor de *J’accuse* põe em cena, no romance *La Curée*, uma capital em vias de destruição,<sup>22</sup> a respeito da qual especula o protagonista Aristide Saccard (ex-Aristide Rougon), ao adivinhar a eventual fortuna por ela ulteriormente gerada: “il avait surpris le vaste projet de la transformation de Paris, le plan de ces démolitions, de ces voies nouvelles et de ces quartiers improvisés”<sup>23</sup> (ZOLA, 1991, p. 368).

Conquanto Zola critica de modo virulento os trabalhos de Haussmann, não deixa de se regozijar, à semelhança de alguns dos seus amigos-pintores impressionistas, com a deambulação pelas ruínas/vestigios algo pitorescos, na sua transitoriedade agónica, e com a representação em curso dos novos espaços da modernidade. Assim é que a “velha” e a “nova” cidade coexistem poeticamente na sua obra, menos como “lugares de memória” do que como atores de relevo, já que “Zola fait moins l’étude des personnages placés

21. Torna-se impossível olvidar, nesta conjuntura, os quadros que Toulouse-Lautrec, neoimpressionista ou pós-impressionista e frequentador assíduo do mais célebre cabaré parisiense (Moulin Rouge), pintou de “La Goulue”.

22. “Paris s’abîmait alors dans un nuage de plâtre. Les temps prédits par Saccard, sur les buttes Montmartre, étaient venus. [...] Le même jour, il courait des travaux de l’Arc de Triomphe à ceux du boulevard Saint-Michel” (ZOLA, 1991, p. 416-417) / “Paris afundava-se numa nuvem de gesso. Os tempos profetizados por Saccard, nas colinas de Montmartre, tinham chegado. [...] No mesmo dia, ele corria desde as obras do Arco do Triunfo até às obras da avenida de Saint-Michel.”

23. “ele surpreendera o vasto projeto da transformação de Paris, o plano destas demolições, destas novas vias e destes bairros improvisados.”

20. É sabido que Stéphane Mallarmé tomou de empréstimo à Escola do Olhar, ou seja, aos seus amigos impressionistas, um certo modelo de escrita, baseado num campo lexical significativo (“vaporizar”, “reflexos” e “atmosfera”). Aliás, no seu apartamento, havia uma água-forte de Manet (*Lola de Valence*), um quadro de Monet (*La Seine à Jeu-fosse*), uma aguarela de Berthe Morisot (*Bébé sur la plage*) e uma litografia de Whistler (*The Dancing Girl*).

dans l'espace parisien, que l'étude de Paris placé dans les personnages"<sup>24</sup> (LEDUC-ADINE, 1995, p. 47). É o caso de Maxime, Saccard e Renée, cuja existência, embriagadora de liberdade e de loucura, se afigura "*le fruit mûr et prodigieux d'une époque*"<sup>25</sup> (ZOLA, 1985, p. 426), ou, ainda, dos amantes que percorrem apaixonadamente a capital moderna.

*Ils couraient souvent la ville en voiture, faisant un détour, pour passer par certains boulevards qu'ils aimaient d'une tendresse personnelle. Les maisons, hautes, à grandes portes sculptées, chargées de balcons, où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes* (ZOLA, 1985, p. 496-497).<sup>26</sup>

Mas é, sobretudo, em *Le ventre de Paris* que se assiste, de modo clari-vidente, à existência simultânea das duas vertentes parisienses, a antiga e a recente, a primeira sacrificialmente derribada em prol da segunda que, lesta, se vai erigindo. A fim de ilustrar esta interface urbana, Mme. François alerta o recém-chegado Florent para o novo topónimo, ou seja, para os "novos Halles":<sup>27</sup> "*Vous ne connaissez peut-être les nouvelles Halles? Voilà cinq ans au plus que c'est bâti... [...] On dit qu'on bâtit encore deux pavillons, en démolissant les maisons, autour de la halle au blé*"<sup>28</sup> (p. 610).

Aliás, ao contemplar a fachada lateral de Saint-Eustache e ao exclamar que "*Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre*", Claude Lantier advoga o manifesto que é a arte moderna, ou seja, "*le réalisme, le naturalisme [...] qui a*

24. "Zola procede menos ao estudo das personagens inseridas no espaço parisiense do que ao estudo de Paris inserido nas personagens."

25. "o fruto maduro e prodigioso de uma época."

26. "Eles percorriam às vezes a cidade de carro, fazendo um desvio, a fim de passarem por certas avenidas de que gostavam com uma ternura pessoal. As casas, altas, com grandes portas esculpidas, carregadas de varandas, onde luziam, em grandes letras douradas, nomes, tabuletas."

27. A pedido do Barão Haussmann, o arquiteto encarregado de modernizar os "Halles", Victor Baltard, opta por pavilhões com uma estrutura metálica, tendo-se inspirado num esboço do Imperador Napoleão III representando "guarda-chuvas" largos.

28. "Ainda não conhece os novos Halles? Já lá vão pelo menos cinco anos que foram construídos... [...] Diz-se que ainda vão construir dois pavilhões, demolindo as casas em redor do mercado de trigo."

*grandi en face de l'art ancien*"<sup>29</sup> (p. 799). Mediante a hipotipose<sup>30</sup> e a écfrase, a mesma personagem – pintor ficcional inspirado nas figuras de proa do Impressionismo –, para o qual "*Paris était superbe*"<sup>31</sup> (p. 803), procede, na peugada de Monet, à descrição por "séries" do novo "ventre" parisiense.

*À chaque heure, les jeux de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin et les ombres noires de midi jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule* (ZOLA, 1985, p. 730).<sup>32</sup>

Convicto de ter encontrado um magnífico tema para um quadro em embrião, não se inibe de procurar o ponto de vista ideal para compor o conjunto, estruturar os planos e escolher as cores: "*les marchandes au petit tas sous leurs grands parasols déteints, les rouges, les bleus, les violets*"<sup>33</sup> (p. 782). Por meio de instantâneos metamórficos, carreando a multiplicação do motivo sob a incidência da luz, a capital tanto é personificada e animizada, como representada metaforicamente pela água: se o dia, que ilumina matinalmente os legumes, "*c'était une mer*" (p. 626), as metáforas líquidas "*flots pressés*" e "*fleuve de verdure*"<sup>34</sup> dão a sensação de transmudar o velho/novo mercado num gigantesco e oceânico ventre de metal; do mesmo modo, o ruído emitido pelas "*mâchoires colossales*" deste "*grand organe [...] jetant le sang de la vie dans toutes les veines*"<sup>35</sup> (p. 631) e pelo

29. "o realismo, o naturalismo [...] que cresceu face à arte antiga."

30. "*Les voitures arrivaient toujours; les cris des charretiers, les coups de fouet, les écrasements du pavé sous le fer des roues et le sabot des bêtes, grandissaient*" (ZOLA, 1985, p. 614) / "Os carros estavam sempre a chegar; os gritos dos carroceiros, as chicotadas, os choques no pavimento provocados pelo ferro das rodas e pelo casco dos animais aumentavam."

31. "Paris era magnífico."

32. "De hora em hora, os jogos de luz iam mudando os perfis dos Halles, desde os azulados matinais e as sombras negras do meio-dia até ao incêndio do pôr do sol, apagando-se na cinza grisalha do crepúsculo."

33. "as vendedeiras em pequenos grupos sob os seus amplos guarda-sóis desbotados, os vermelhos, os azuis, os violetas."

34. "ondas apertadas" e "rio de verdura".

35. "mandíbulas colossais" deste "grande órgão [...] injetando o sangue da vida em todas as veias."

seu vozeirão que “*grondait*”<sup>36</sup>(p. 621) metamorfoseiam o mercado mítico num gigante, colosso ou titã dos tempos modernos.

Vozes, porém, se erguem contra esta modernização fulminante, veiculando uma euforia inusitada na Cidade-Luz que, em 1889, acolhe a Exposição Universal. Em vez de Napoleão III que, a acreditar nas *Memórias* do Barão Haussmann, defendia o ferro, metal incombustível, como símbolo da modernidade, Edmond de Goncourt advoga o primado da pedra e da madeira, lançando de quando em vez uma ou outra diatribe contra o gigantismo irreal da Torre Eiffel:<sup>37</sup>

*La Tour Eiffel me fait penser que les monuments en fer ne sont pas des monuments humains, ou du moins des monuments de la vieille humanité* (Mardi 21 mars 1889, 1989, p. 239).

*L'Exposition vue du Trocadéro. La Tour Eiffel [...] ça vous met comme dans un rêve. Cette Exposition n'a pas la réalité* (Samedi 18 mai 1889, 1989, p. 271).

*Ma conviction est que la Tour Eiffel, à la façon d'un paratonnerre qui attire sur lui la foudre, fait tomber sur Paris tous les orages qui se promenaient dans l'air et qui passaient au-dessus autrefois...* (Dimanche 18 mai 1889, 1989, p. 429).<sup>38</sup>

É, ainda, Edmond de Goncourt a informar que tanto ele como Huysmans<sup>39</sup> e Daudet, perante a sobre-exaltação febril que a Exposição

desencadeia, são invadidos por um agouro funesto, um “*noir pressentiment de l'avenir*” (Dimanche 16 juin 1889, 1989, p. 283). Aliás, escreve no seu *Journal*, com data de “Jeudi 20 juin 1889”, que a “*rigolade*” da Exposição se espria até ao cemitério de Montmartre (onde há dezanove anos se encontra inumado o seu irmão Jules), outrora florido, votado agora ao abandono.

Na imensidão babilónica da capital babélica, e numa entrada de 14 de julho (“Dimanche”/Domingo), o memorialista compara a grandeza da França revolucionária de 1789 com a pequenez da França da III República, que designa por “*petite*” e “*ridicule*”. O que parece exasperá-lo sobremaneira, conquanto visite o pavilhão do Equador e as antiguidades cambojanas, é a omnipresença da multidão, anaforicamente martelada, que acorre inebriante ao evento: “*La foule dans la rue où l'on marche comme dans un retour de feu d'artifice, la foule dans les restaurants, la foule dans les spectacles... Cette Exposition me fait prendre la foule en horreur*” (Mardi 15 octobre 1889, 1989, p. 334, grifos nossos)<sup>40</sup>.

Afeiçoado ao século XVIII e cultor de um passado setecentista, Edmond de Goncourt manifesta, de modo óbvio, uma certa indiferença pela arte impressionista, de que Monet é incontestavelmente o pioneiro: “*Quant à Monet, ma vision n'est pas faite pour ces paysages, qui me semblent, par moments, des tableaux de passage*” (Jeudi 11 juillet 1889, 1989, p. 294).<sup>41</sup>

Transitando para Paul Morand, panegirista, em vez de Goncourt, da Torre Eiffel,<sup>42</sup> é-nos dado verificar que a Exposição de 1889 serve de

*plus, de la réalité et surtout du monde contemporain qu'il tenait en une croissante horreur*” (HUYSMANS, 1978, p. 82 e 206) / “Ao longo dos últimos meses da sua estadia em Paris [...] o facto de roçar num ser humano, na rua, fora um dos seus mais lancinantes suplicios. [...] Enfim, desde que partira para Paris, tinha-se afastado cada vez mais da realidade e, sobretudo, do mundo contemporâneo, pelo qual sentia uma aversão crescente.”

40. “A multidão na rua onde se caminha como num regresso de fogo de artifício, a multidão nos restaurantes, a multidão nos espetáculos... Esta Exposição leva-me a ter horror à multidão” (Terça-feira 15 de outubro 1889, 1989, p. 334).

41. “Quanto a Monet, a minha visão não foi feita para estas paisagens, que se me afiguram, por momentos, quadros de passagem” (Quinta-feira 11 de julho 1889, 1989, p. 294).

42. Uma metáfora interessante, pelo seu poder dinâmico-expressivo, surge na novela de Morand intitulada “*Feu monsieur le duc*”, reenviado mais para 1930 do que para a *Belle Époque* propriamente dita: “*Entre les jambes écartées de la Tour Eiffel attendait Jacqueline Fitz-Peter*” (MORAND, 1992, p. 780) / “Entre as pernas abertas da Torre Eiffel Jacqueline Fitz-Peter estava à espera.”

36. “atroava”.

37. Cumpre salientar a carta endereçada por escritores, pintores, escultores e arquitetos a Jean-Charles Alphand, um dos mais próximos colaboradores de Haussmann, na qual se torna manifesta uma acerba revolta contra a Torre Eiffel, designada por torre de babel, qualificada como inútil e monstruosa ou, mais bem dito, como obra “vertiginosamente ridícula” que desonra a capital (D’Orves, 2015, p. 600-607).

38. “A Torre Eiffel faz-me pensar que os monumentos em ferro não são monumentos humanos ou, pelo menos, monumentos da velha humanidade (Terça-feira 21 de março 1889, 1989, p. 239).

A Exposição vista do Trocadéro. A Torre Eiffel [...] isto leva-vos a sonhar. Esta Exposição não é real (Sábado 18 de maio 1889, 1989, p. 271).

Estou convicto de que a Torre Eiffel, à semelhança de um para-raios que para ele atrai o raio, precipita todas as trovoadas que, outrora, passeavam no ar e passavam por cima de Paris (Domingo 18 de maio 1889, 1989, p. 429).”

39. Não é de espantar esta aversão de Huysmans pela multidão: “*Pendant les derniers mois de son séjour à Paris, [...] la figure humaine frôlée, dans la rue, avait été l'un de ses plus lancinants supplices. [...] Enfin, depuis son départ à Paris, il s'éloignait, de plus en*



enquadramento ao *incipit* de “*Le Bazar de la Charité*”, no que respeita à estreia social da debutante Mlle. de Cry, posteriormente casada com M. De Ferrus e amante, num momento ulterior, de Clovis de Saxifront. A supracitada novela, que relata o incêndio deflagrado em 1897 no “Bazar” e testemunhado pelo autor, então com nove anos de idade, ressuda a *Belle Époque* topograficamente – as Avenidas das Acacias e dos Champs-Élysées, o Palais de l’Industrie e o Mirliton (idem, p. 743, 757 e 744) –, socialmente – os alunos de Nadar e Madame Sarah (idem, p. 739 e 742) – e cientificamente – o “*théâtrophone*”, a fotografia, a efluviografia e o “*appareil cinématographique*” (idem, p. 739, 740 e 748).

Sem descurar a escrita plástica de Morand no que respeita à hipotipose (descrição selvática da propalação do fogo) bem como o número elevado de vítimas aristocráticas do sinistro, sublinhe-se o contraste entre o mundo moderno, balizado pela produção e reprodução seriais, e o tempo antigo, fundeado algo rigidamente em valores ancestrais, insuscetíveis de imitação pela sua singularidade inequívoca e configuradores de uma hierarquia social rígida e/ou imutável. Não será por mero acaso que, de um incêndio causado por um aparelho de projeção cinematográfica, assolando a venda anual e a festa de benevolência organizadas pelo “Bazar”, apenas se salve o colar de pérolas da Condessa de Ferrus...

Tempo perdido ou suspenso na esfera temporal? Tempo nostalgicamente apetecido ou reconstruído falaciosamente pela sua apetência no arco do tempo? Apesar de a nostalgia não ser passível de identificação com a História nem se afigurar uma “falsificação programada” (KALIFA, 2017, p. 213), ela rememora reconstruindo, ao infiltrar-se no discurso romanesco, memorialista e autoficcional. Assim é que o narrador de Marcel Proust – “*entre dois séculos*”, segundo Antoine Compagnon – revisita, pela reminiscência temporal e metáfora espacial, um Bois de Boulogne outoniço, no qual se justapõem e dissociam em simultâneo duas épocas distintas simbolizadas por acessórios diversos: os antigos fiacres e os automóveis chiques; os vestidos requintados de Mme. Swann e as *toilettes* deselegantes das transeuntes contemporâneas; os apartamentos de cores sombrias, que os crisântemos decoravam, e os de estilo Luís XVI, adornados, no seu

monótono cromatismo branco, por hortênsias azuis (PROUST, 2013, p. 578-584). Afinal, e à imagem dos proustianos “seres de fuga”, de que Albertine é emblema, “*les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années*”<sup>43</sup> (p. 585).

Por seu turno, Léon-Paul Fargue, “*parisien sans esprit de régionalisme*” (GALLOTTI, 1964, p. 152), acalenta o projeto de elaborar um *Plan de Paris*, encabeçado pelo seu “*quartier [...] de la gare du Nord et de la gare de l’Est à la Chappelle*” (FARGUE, 1993, p. 17).

Nesta digressão, nem anamnésica nem anamórfica, pelas salas de aquecimento, iluminadas em 1903, exalando odor de calças de homem e de locomotiva usada, destaca-se o poema-canção de Aristide Bruant, enaltecendo uma “espécie de língua desaparecida” – em vez das raparigas e dos rapazes que, 35 anos mais tarde (em 1938), se identificam com fonógrafos a cantar.

*A la Chapelle,*

*Et v’là pourquoi qu’ l’hiver suivant*

*On n’nous a pus foutu qu’du vent,*

*Et l’vent n’est pas chaud, quand i’gèle,*

*A la Chapelle...*

(BRUANT apud Gallotti, 1964, p. 127).<sup>44</sup>

Também Francis Carco, frequentador assíduo dos cabarés de Montmartre, mormente de Le Lapin Agile,<sup>45</sup> rende preito ao “avô” (Bruant), símbolo de revolta contra a injustiça e defensor incondicional dos oprimidos. Debruçando-nos, aliás, sobre alguns títulos deste poeta, lícito se torna detetar uma geografia e temporalidade parisienses confinando com a utopia. Assim sendo, *De Montmartre au Quartier Latin* e *La Belle Époque au temps de Bruant* resumem *La Bohème et mon coeur...* No contexto

43. “as casas, as estradas, as avenidas são fugitivas, infelizmente, como o são os anos”.

44. “Na Chapelle,/ E eis porque no inverno seguinte/ Só nos espetaram com o vento,/ E o vento não é quente, quando o gelo cai, / Na Chapelle.”

45. Em 1880, André Gille pintou, na fachada do seu estabelecimento, um quadro divertido: um coelho a sair, agilmente gaiato, de uma caçarola. Desde então, o cabaré, fundado em 1860, ficou conhecido por Lapin à Gill, *vulgo* Lapin Agile (HILLAIRET, 1982, p. 156).

em pauta, não se afigura despiendo questionar a verdadeira gênese da nostalgia: nostalgia de um tempo longínquo? De um espaço delido ou transfigurado? Ou, então, de uma boémia extinta e de uma juventude perdida? É o próprio sujeito poético, sempiterno *flâneur*, que se apresta a responder:

*C'est toujours toi que l'on regrette  
Et plus tard, lorsque l'âge vient,  
On voudrait que le temps s'arrête:  
Il est trop tard: nul n'y peut rien.*  
(CARCO, 1950, p. 278).<sup>46</sup>

### Os turistas e peregrinos estrangeiros

Interessante se torna, em tal conjuntura, abordar o *Fin de siècle* e a *Belle Époque* no âmbito da imagologia. Em crônicas que redige para os periódicos *El Imparcial* e *La Nación*, aquando da sua viagem a Paris – onde visita a Exposição Universal de 1889, a Torre Eiffel e a Galeria das Máquinas –, Emilia Pardo Bazán, incansável viajante e turista de ocasião, narra e descreve não só o que vê nos hotéis e vai ouvindo nos comboios, mas também os retratos pintados ao vivo de políticos (Boulangier e Carnot), de artistas (Sarah Bernhardt) e de escritores (Edmond de Goncourt).<sup>47</sup> Assim é que

46. “É sempre de ti que se tem saudade/E, mais tarde, quando chega a idade,/ Querer-se-ia que o tempo parasse:/ É demasiado tarde: já ninguém pode fazer nada.”

47. “Hora es ya de contar las tribulaciones y molestias de los trenes de lujo, que llevan amplios salones, elegante mobiliario, [...] Sólo reparé con disgusto que el Sud no lleva reservado de señoras. Preguntando en la estación de San Sebastián por qué este tren de lujo no cumple lo dispuesto en el reglamento, me contestaron que el Sud es en cierto modo un tren extranjero que cruza por España; respuesta que me indujo a sospechar si ya nos habrán invadido los ingleses o alguna otra nación fuerte y comilona. ¿Extranjero un tren mientras hace retemblar nuestro suelo?” (BAZAN, 2006, p. 449-450). / “Está na hora de contar as atribuições e moléstias dos comboios de luxo, que têm salões amplos, mobiliário elegante, [...] Só verifiquei com desgosto que o Sud não tem compartimentos reservados para senhoras. Ao perguntar na estação de San Sebastián por que razão este comboio de luxo não cumpre o disposto no regulamento, retorquiram-me que o Sud é de certo modo um comboio estrangeiro que passa por Espanha; resposta que me induziu a suspeitar se acaso nos tinham invadido os ingleses ou qualquer outra nação forte e comilona. Será estrangeiro um comboio que, ao passar, faz tremer o nosso solo?”

louva, a par de Florença, a beleza de Paris, a sua iluminação feérica e bacanal quando o dia declina, os requintados escaparates de roupa aos quais acorrem as mulheres, como moscas ao mel,<sup>48</sup> e a parafernália de restaurantes que aí pululam, desde os económicos aos luxuosos, servindo frutos da sazão ou não sazoados.

*He comido en todos los restaurantes, desde los que dan la sopa económica por diez céntimos hasta el café Riche y el Inglés, [...] He comprado fresas en Enero, melones en Junio, castañas asadas a los saboyanos que las venden en la calle, [...] He visitado el vientre de París, según le llama Zola, o sea los mercados* (BAZAN, 2006, p. 140)<sup>49</sup>.

À imagem da escritora espanhola, o diplomata português Alberto de Oliveira, fundador de neo-garrettismo, relembra<sup>50</sup> a primeira vez que ouviu, no “Mirliton”, Bruant, poeta popular e orago da multidão, a cantar, no “calão da sua classe” e com “uma voz enérgica e dura”, “À Saint-Lazare”. A letra, de uma simplicidade comovente, é facilmente resumível: uma rapariga presa em Saint-Lazare, impossibilitada de sustentar o seu amante, pede-lhe que ele procure uma das suas companheiras, “la grand’Nana”, recomenda-lhe sensatez, implora-lhe que resista à tentação da bebida e da briga (para evitar o cativoiro) e dele se despede com um beijo, confessando que o adora, mau grado o pouco carinho que ele por ela nutre. Trovador dos que dormem nos bancos das ruas e dos que revelam apetência pela prisão à falta de um lar, Bruant, na perspetiva do amigo de António Nobre,

48. “La coquetería y la moda son las armas mejor templadas y más agudas de que Francia hace uso” (BAZAN, 2006, p. 222); “Por los sombreros quiero empezar, puesto que la cabeza es la parte más noble del cuerpo. Los sombreros de este año demuestran que la moda está en un buen momento de poesía unida a la razón” (idem, p. 318) / “A galanteria e a moda são as armas mais temperadas e mais agudas a que a França recorre” (BAZAN, 2006, p. 222); “Quero começar pelos chapéus, posto que a cabeça é a parte mais nobre do corpo. Os chapéus deste ano demonstram que a moda se encontra num bom momento de poesia ligada à razão” (idem, p. 318).

49. “Comi em todos os restaurantes, desde os que servem a sopa económica por dez céntimos até ao café Riche e ao Inglês [...] Comprei morangos em janeiro, melões em junho, castanhas assadas aos saboianos que as vendem na rua, [...] Visitei o ventre de Paris, como lhe chama Zola, ou seja os mercados.”

50. Numa crónica datada de (Porto) 1893 (capítulo VIII de *Palavras loucas*).

“põe em farrapos a cenografia enfática e triunfante dos grandes *boulevards*” (1984, p. 105) ao inventar a cançoneta de costumes e ao nela introduzir, pelo seu unanimismo, os deserdados da capital.

Um caso a não descurar é o de Gilberto Amado, que relata em *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa* a sua estadia em Paris.<sup>51</sup> Corria o ano de 1912: em busca de vestígios do passado, dado que uma rua de Paris é um rio que vem da Grécia (AMADO, 1956, p. 207), o Autor erudito, imbuído do culto da topografia da capital e do gosto pela literatura francesa, calcorreia a sua segunda pátria, menos como turista do que como peregrino literário, deleitando-se na verificação de “lugares de memória” apreendidos por meio de uma “cultura livresca”. Os exemplos demonstram sobejamente a sua curiosidade idolátrica: onde Comte tinha habitado, onde Descartes residira, onde se encontrava o convento no qual Mme. Vallière se recolhera e onde Mme. Récamier recebia Chateaubriand. Revisita, de igual modo, os diversos domicílios de Hugo, a casa na qual Baudelaire fumava hachisch, o segundo andar em que Stendhal havia escrito *La chartreuse de Parme* e o local de enforcamento de Nerval (idem, p. 216). Fica, não obstante, chocado ao dar-se conta da ignorância parisiense no tocante ao Brasil, vagamente assimilado à América do Sul, porquanto a necessidade de clareza leva os Franceses a considerar o Brasil “um detalhe!” (idem, p. 221).

No primeiro caso e no segundo (o de Emila Pardo Bazán e o de Alberto de Oliveira), prima o encómio não só da Cidade-Luz (partilhado por Gilberto Amado), mas também do seu “poeta novo” (na terminologia de Alberto de Oliveira), pelo tom panegírico do qual a nostalgia desertou, porquanto se trata de um registo circunstancial, osmose de jornalismo e de literatura, a cargo de um repórter-narrador que, sob uma aparência de superficialidade (não isenta do desconhecimento de artifícios literários), vai captando, de modo breve e com um toque lírico-reflexivo, os eventos e situações na sua transitoriedade.

51. Ver o artigo de Mario Carelli, “Les Brésiliens à Paris, de la naissance du romantisme aux avants-gardes”, 1990, p. 287-298.

Se o discurso da nostalgia presentifica a *Belle Époque*<sup>52</sup> numa fase tardia, posterior a esta “idade de ouro” que, na altura da sua vigência, não poderia adivinhar, nem mesmo suspeitar, que o viria a ser, o discurso de antecipação e de ficção científica não deixa, igualmente, de lhe render preito, tanto mais não seja do que pela carga semanticamente distópica com que se apressa a pintar os anos vindouros. Antiutópico, contrautópico e distópico, ele revela os fantasmas coletivos, descrevendo a sociedade do futuro num estado de crise que a mais não corresponde do que à caricatura e à hipérbole do presente vivenciado.

Urge, neste contexto, estabelecer algumas diferenças teóricas entre os dois géneros, não raro confundidos. Enquanto o romance de antecipação advoga a credibilidade e a verosimilhança do futuro, ancorado e construído prospetivamente a partir do presente, a ficção científica, exutório de legítimas angústias no que respeita ao devir da Humanidade, elege como tela de fundo da narrativa o progresso científico e tecnológico, nem sempre credível ou fidedigno, desaguando no tom otimista da utopia ou na distopia desumanizada. Se, no primeiro, depara o leitor com uma certa familiaridade a nível espacial, no segundo é invadido por uma freudiana “inquietante estranheza” no que ao espaço diz respeito.

### Os visionários sombrios

Estabelecendo, pela sua proximidade estético-literária, a ponte entre o *Fim de século* e o início, para alguns categoricamente firmado, da *Belle Époque*, *En 1900* é um romance de antecipação de Pierre Véron – ironicamente falecido nesta data titular –, protagonizado por Mr. Personne (ou seja, o Sr. Ninguém, posto que a sua “nobre” identidade lhe foi usurpada), oriundo de

52. Talvez não se afigure inoportuna uma referência, breve que seja, à capital lisboeta na *Belle Époque*. Tendo conhecido, antes da guerra, um *fin-de-siècle* conturbado (o *Ultimatum* em 1890, o Regicídio em 1908, a fuga da Rainha D. Amélia e do Rei D. Manuel II, em 1910, para a Inglaterra e a Proclamação da República no mesmo ano), a Cidade-Luz fasciava o *high-life* lisboeta, que “ostentava as abafadas *fourrures*, se Paris assim o decretasse, mesmo quando o tempo mais não pedia do que um simples vestido de *mousseline* [...] e passeava pelo singelo Campo Grande, imaginando o intenso verde e a brisa fresca do *Bois de Boulogne*” (MAGALHÃES, 2014, p. 29).

um algures inominado, sinónimo de indiciário nenhures. Está, pois, aberta a via textual para uma sátira virulenta, detentora de um *ethos* agressivo, mascarado, aqui e além, pela bonomia de um rasgo humorístico, mercê da candura de uma personagem que desconhece a capital e que tão-só a avalia após panóplia elucidativa de situações caricatas e iniciáticas, que vão escandindo a sua “sobre-vivência” parisiense de neófito.

Mau grado a escassa amplitude temporal em termos antecipatórios (a obra em pauta foi dada ao prelo em 1878), a sátira, tanto direta e irónica (por antífrase) como analógica e contrastiva, visa ao desenvolvimento hipertrófico de Paris, ritmado pelos advérbios “outrora” e “hoje”, remetendo para os supracitados cronónimos.

No “ano da graça de 1901”, a circulação pedonal e rodoviária era de tal modo caótica que se impunha, em Paris, a obrigatoriedade de um número, tirado na véspera, sem o qual se interditava a travessia, no dia seguinte, das ruas e das avenidas. Apesar da medida drástica, não era rara a colisão, no mesmo passeio, entre os transeuntes que o subiam e o desciam, atendendo à indisciplina reinante e total desobediência à direção correta, ascendente e descendente. A par das imposições locomotoras aos viandantes que, desde a aplicação das doutrinas do “*sieur Flourens*”<sup>53</sup> (VÉRON, 1878, p. 18), eram bicentenários e tricentenários, os caninos, proibidos de desfrutar de liberdade deambulatória, deslocavam-se em jaulas fechadas, gradeadas e rodadas. Os *Petits Boulevards*, estendendo-se da Bastilha à Madalena, diferenciavam-se dos *Grands Boulevards* – de entre os quais o mais modesto não tinha menos de vinte quilómetros – pelo seu comprimento reduzido e redutor.

Nesta sequência, a distância de 48 quilómetros que separava o recentemente finalizado Boulevard de Pontoise, “*éclairé au gaz*” (VÉRON, 1878, p. 77), do Palais-Royal traduzia-se numa mera passeata, tendo em conta a profusão de fiacres a vapor, ónibus elétricos e cabos aerostáticos. Os passeios, por sua vez, metamorfoseavam-se em agentes de publicidade, abarrotados de homens e veículos-cartazes, tendo sido “*L’affiche d’autrefois [...] obligée de s’ingénier pour trouver un refuge*” (idem, p. 103).<sup>54</sup>

53. Fisiologista criador da ciência experimental cerebral.

54. “O cartaz de outrora [...] obrigado a esforçar-se para encontrar um refúgio.”

Na senda do avassalador progresso industrial, soara o *Requiem* pelas mansardas, povoadas no antanho pelos artistas principiantes, já que os edifícios erigidos contavam vinte andares, devendo os respetivos inquilinos vassalagem ao Código implementado pelos subsequentes proprietários: “*Tout locataire est un être physiquement comme moralement inférieur à son propriétaire*” (idem, p. 93).<sup>55</sup> Se o Café Crésus<sup>56</sup> incluía na refeição o pagamento da toalha, copo, talher, vista para o Boulevard e sorrisos (em número de dois) da empregada (à entrada e à saída), no Hotel Gigantesco, fazendo jus à sua designação sonante, os hóspedes eram, inicialmente, transportados para os seus aposentos por caminho de ferro, havendo sido este comodamente substituído por “*tubes atmosphériques brevetés*” (idem, p. 65).<sup>57</sup>

Com efeito, a rutura de Paris, no primeiro ano do século XX, com “*les mesquines traditions d’un autre siècle*” (idem, p. 63),<sup>58</sup> carrega a agudização da sátira, menos sociopolítica do que ontológica, e intensifica a caricatura, num tom pessimista e cético, verberando o materialismo<sup>59</sup> epocal e incriminando a humanidade pouco ética. É o caso dos membros da Société de Saint-Torquemada, nome oximórico, que, pregando muito embora a virtude teologal da caridade, prestam juramento à intolerância e ao fanatismo. Ou, ainda, o da imprensa parisiense (de que são paradigma os jornais *Satisfait*, *Progressif* e *Impartial*, ou, mais bem dito, “Parcial”), que se encontra “*loin de l’état d’enfance*” do período precedente.

À era jornalística de Oitocentos, qualificada de “*temps barbare*”, em que os diários, matutinos e vespertinos, saíam apenas duas vezes por dia e os articulistas, “*nos braves aïeux*” e “*nos pères*”,<sup>60</sup> se vergavam manualmente ao trabalho escrevente, sucede-se, graças aos avanços louváveis da telegrafia

55. “Todo e qualquer inquilino é um ser tanto física como moralmente inferior ao seu proprietário”.

56. O nome não é inocente, remetendo para o Rei da Lídia (Creso), célebre pelas suas riquezas infundáveis.

57. “tubos atmosféricos patenteados”.

58. “as mesquinhas tradições de um outro século”.

59. Uma curiosidade a assinalar na capital de 1901 é, sem dúvida, *Le Temple du dieu Lingot*, avatar da vetusta Bourse de Paris.

60. “os nossos bravos antepassados” e “os nossos pais”.

elétrica, a mecanização operada por uma tríade cilíndrica: o primeiro cilindro para a aprovação simples, o segundo para o elogio caloroso e o terceiro para o entusiasmo e polêmicas exageradas encontram-se na gênese de fera parafernália de não-artigos estandardizados.

As vertiginosas mutações também se espraiam pelo mundo do teatro, tanto pela via da profusão de estreias/representações como da descentralização conducente à mundialização, porquanto “*nous ne sommes plus à l'époque où le pôle des feuilletonistes du lundi était l'Odéon*” (idem, p. 147).<sup>61</sup> Os autores em voga e da moda são os sucessores/descendentes/herdeiros dos do século anterior, como o demonstra a paródia da numeração romana não dos nomes próprios (atribuível às dinastias), mas dos apelidos ou sobrenomes: Dennery IV, Sardou III e Offenbach V.<sup>62</sup> É, todavia, no teatro que se cava o abismo entre os tempos idos e modernos, porque “*autrefois, on avait la patience [...] de consommer les interminables rengaines des faiseurs dramatiques [...] aujourd'hui on vient, on lorgne, on cause, puis l'instant arrivé...*” (idem, p. 184-185).<sup>63</sup> Chegado, então, o momento almejado, assiste-se, no Théâtre des Trucs Fantastiques – uma das 180 salas viabilizadas pela liberdade teatral –, “*éclairé par un soleil électrique*”<sup>64</sup> (p. 182), ao descarrilamento e choque de dois comboios reais que entram em cena, satisfazendo, devido ao pauperismo da literatura,<sup>65</sup> um público de parisienses da decadência ávido de emoções violentas: “*Il était impossible de pousser plus loin le réalisme*” (idem, p. 185).<sup>66</sup>

61. “já não vivemos na época em que o polo dos folhetinistas da segunda-feira era o Odéon”.

62. Adolphe Philippe Dennery ou d'Ennery (1811-1899) foi autor de melodramas e adaptador em 1875 de *A volta ao mundo em oitenta dias* de Jules Verne; Victorien Sardou (1831-1908) foi autor de comédias de costumes e de peças históricas; Jacques Offenbach (1819-1880) foi o “mestre” da opereta.

63. “outrora, havia paciência [...] para consumir as intermináveis lengalengas dos fazedores de dramas [...] hoje chega-se, olha-se de soslaio, conversa-se e, depois, chegado o momento...”

64. “iluminado por um sol elétrico”.

65. “*Corneille, Racine, Molière, Victor Hugo, laissés dans un lamentable oubli, dormaient côte à côte dans la poussière des bibliothèques*” (idem, p. 156) / “*Corneille, Racine, Molière, Victor Hugo, abandonados num olvido lamentável, dormiam lado a lado na poeira das bibliotecas.*”

66. “Era impossível levar mais longe o realismo.”

Procurado pelas autoridades após se ter evadido, há mais de seis meses, de Charenton,<sup>67</sup> Mr. Personne (outrora alguém, hoje ninguém), desfasado da modernidade parisiense definitiva de um século “*de trafic et de boue*” (idem, p. 270),<sup>68</sup> anuncia que retornará em definitivo ao famigerado asilo, visto que “*J'ai assez vu de fous comme cela*” (idem, p. 281). Onde começa, na verdade, a loucura e termina a realidade? Quais as fronteiras entre o ano de 1900 antecipado e o ano de 1878 trampolim para a antecipação? Nos meandros desta distopia, urge fazer ressaltar a cumplicidade, pela via do intertexto, de Pierre Véron e Jules Verne: “*Le critique de l'Impartial, mon cher monsieur, a son ballon-maison, avec automobile à l'air comprimé, grâce auquel on fait le tour du monde en cinquante minutes*” (idem, p. 149).<sup>69</sup>

É em *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, romance escrito por Verne, recusado por Hetzel e cuja ação decorre em 1963, que o autor eleva ao paroxismo a tecnologia do seu tempo,<sup>70</sup> exacerbada e quintessenciada (o táxi, o fax, a calculadora e o computador), o capitalismo (fortuna construída sobre a deusa Indústria e a musa Mecânica), o subsequente vil metal como motor exclusivo da existência e a mundialização (o inglês como língua universal). O protagonista, Michel Jérôme Dufrénoy, vencedor de um prémio de versos latinos num tempo em que as Humanidades não existem, torna-se empregado catastrófico de seu tio Stanislas Boutardin, no banco Casmodge et Cie, e reencontra, por acaso, um outro tio, Huguenin, que, à sua imagem e semelhança, se revela um desadaptado à modernidade novecentista, ambos refutando, como artistas e sonhadores, a sua assunção humilhante de meras peças de uma maquiavélica engrenagem. A sua única liberdade consiste em ler os “*auteurs illustres du siècle dernier*” (VERNE,

67. Data do século XIX a utopia da moderna instituição asilar, de que Charenton constitui exemplo representativo, como espaço fechado de cura, isolado do universo circundante e associado, no imaginário coletivo, às representações, mais ou menos perigosas, da loucura.

68. “de tráfico e de lama”.

69. “O crítico do *Impartial*, meu caro senhor, tem a sua casa-balão, automóvel com ar comprimido, graças ao qual dá a volta ao mundo em cinquenta minutos.”

70. Tendo como ponto de partida a atualidade em que o romance de antecipação se alicerça, é natural que as referências e alusões ao presente se imiscuem no discurso ficcional: atente-se na figura recorrente do “*ministre des Embellissements de Paris*” / “ministro dos Embelezamentos de Paris” (referida no *incipit*), ou seja, o Barão de Haussmann por antonomásia.

1863, p. 27), notáveis desconhecidos<sup>71</sup> numa época de tratados científicos, evitar a poesia da modernidade responsável pela morte da literatura e da arte – “*les Harmonies Électriques de Martillac, ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, les Méditations sur l'oxygène de M. de Pulfasse, le Parallélogramme poétique, les Odes décarbonatées...*”<sup>72</sup> (p. 31) – e ouvir “*la bonne musique! Celle du vieux temps!*” (p. 48).<sup>73</sup>

As semelhanças e diferenças entre os dois romances de antecipação são flagrantes, apesar de Verne antecipar um século (1863-1963) e Véron tão-só vinte e dois anos: a Bolsa de Paris em Verne é “*la cathédrale du jour. Le temple des temples*” (VERNE, 1863, p. 135), enquanto para Véron é o “*Temple du dieu Lingot*”; o “*nouveau boulevard*” em Verne chama-se Napoleão IV (idem, p. 135), “*Imperador*” ao qual sucederá (melhor dizendo, não sucederá...) em 1937 “*Napoléon V*” (idem, p. 7), numeração romana lógica e falsa em simultâneo, que terá, decerto, inspirado Véron; o romance de Verne, que precede o de Véron, estabelece de contínuo paralelismos entre o “*dix-neuvième siècle*”, o “*siècle dernier*” e “*l'époque où nous vivons*”, esquecendo-se um sublime orador ficcional de informar os ouvintes de que “*les merveilles du vingtième siècle germaient déjà dans les projets du dix-neuvième*” (idem, p. 7, 8, 10, 11);<sup>74</sup> em vez de Véron, Verne dá a sensação de atacar, sobretudo, o “*demônio da eletricidade*”. Assim sendo, Michel, na penúria, vê-se perseguido pelo excesso de luz elétrica: avista, na morgue, um aparelho elétrico destinado a “*rappeler à la vie les noyés auxquels restaient quelque sentiment d'existence*” (idem, p. 134);<sup>75</sup> é atordoado pelos

71. A exceção é, sem dúvida, Paul de Kock, autor prolífico de romances populares e humorísticos, ridicularizado pelos meios cultos da época romântica.

72. Torna-se transparente, no âmbito da intertextualidade, o conagração do passado e do “futuro” antecipado num presente antecipador: *Méditations* remete para Alphonse de Lamartine (*Méditations poétiques* – 1820 – e *Nouvelles Méditations poétiques* – 1823), *Odes* para Victor Hugo (*Odes et Ballades* – 1830) e *Harmonies* para os compositores românticos (Chopin, Brahms e Berlioz, por exemplo) e, também, para Lamartine (*Harmonies poétiques et religieuses* – 1830).

73. “*as Harmonias Elétricas de Martillac, obra coroada pela Academia de Ciências, as Meditações sobre o oxigénio de M. de Pulfasse, o Paralelograma poético, as Odes descarboxizadas...*” (p. 31) – e ouvir “*a boa música! A do velho tempo*” (p. 48).

74. “*as maravilhas do século vinte já germinavam nos projetos do século dezanove*”.

75. “*chamar à vida os afogados aos quais restava algum sentimento de existência*”.

“*feux électriques*” que emanam do altar de Notre-Dame e da Bourse (idem, p. 134-135) e fica estonteado pela imensa vaga de luz e terrífico ensurdecimento de um concerto de duzentos pianos em comunicação, através de uma corrente elétrica. Mediante o crescendo de desespero face ao elétrico omnipresente – “*Encore l'électricité*”, “*Toujours l'électricité*” (idem, p. 135) –, o campeão de versos latinos acaba por refugiar-se no Cemitério do Père-Lachaise (“*Et in pulverem reverteris*”), onde lhe é dado verificar que a meritocracia não corresponde à dignidade tumular, e evadir-se de um centro urbano que a eletricidade persegue – “*Fuyons! Fuyons! s'écria le malheureux, poursuivi par ce démon tenace! hors de Paris! hors de Paris, je trouverai peut-être le repos!*” (idem, p. 136)<sup>76</sup> – à imagem e semelhança do Sr. Ninguém.

Acaso se poderá fugir de Paris? Ou será apanágio da capital esta dupla reação de amor e ódio, fascínio e aversão? Paul Véron lança um anátema não tanto à capital imaginada/antecipada de 1900, mas antes à tecnocracia desumanizante, alicerçada na tecnologia em germe de 1878, que se apressa a criticar. Parece, todavia, secundarizar o *modern's style*, equivalente ao simbolismo, a(s) entrada(s) do metro com Guimard, o ferro com Eiffel, o betão com Perret, o vidro com Gallé, o zinco com Haussmann, o “salutar” urbanismo, termo cunhado em 1910 no *Bulletin de la Société Géographique de Neuchâtel* e emblematizado pela capital monumental (a Tour Eiffel, a Madeleine, a Bastille e o Pont d'Alma). Por sua vez, não assiste (ou só presencia fugazmente, devido ao seu falecimento) aos eventos marcantes (as inundações e a cheia do Sena em 1910, as primeiras projeções dos filmes de Georges Méliès e o eclipse do Sol em 1912), à emancipação da mulher e à moda feminina (os cabelos, os chapéus, os vestidos compridos e os leques), aos desportos, lazeres e divertimentos (a patinagem no gelo, a ginástica, os banhos e a dança) e à magia dos locais requintados (Trouville e Deauville, praias da moda, os cabarés e os teatros). Apesar do fero requisi-tório de Véron, partilhado por Paul Morand em 1900<sup>77</sup> e atenuado, mercê

76. “*Fujamos! Fujamos! Gritou o infeliz perseguido por este demônio tenaz! Para fora de Paris! fora de Paris, talvez encontre repouso*”.

77. De salientar a crítica de Paul Morand, posteriormente mitigada, à ablesia de uma época (ao longo da qual se pode passear “como no museu ‘Grévin’, perdido entre as figuras

do diálogo irónico entre a *Belle Époque* e a Primeira Guerra Mundial, no filme *Paris 1900* de Nicole Védres,<sup>78</sup> a *Belle Époque* não deixou de ser uma modernidade feliz para os *happy few*. Ligada ao progresso, não raro vivido como uma ‘expulsão’, à mudança, à consciência da História e da historicidade; ancorada no sentimento de que o futuro, como realidade estruturante e estruturada, se afigura sinónimo de fatalidade e não de liberdade; incidindo não sobre a sempiterna insatisfação do homem mas sobre o homem que vive a História fora dos discursos da História, a modernidade, na ótica de Barbéris, é heroica, detentora de uma transitoriedade que passa pela literatura e pela linguagem, lançando e relançando o(s) momento(s) da História.

Quanto a Paris... “Paris nunca acaba”, pois, como escreveu Ernest Hemingway em *A moveable feast*, “a recordação de todos os que aí viveram difere de pessoa para pessoa [...] Era o Paris da nossa juventude, no tempo em que éramos muito pobres e muito felizes” (Hemingway, 1998, p. 241).

#### REFERÊNCIAS

- AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BALZAC, Honoré de. *Récits fantastiques*. Nodier-Balzac-Gautier-Mérimée. Paris: Pockett, 1992.
- BARBÉRIS, Pierre. Présentation. *Elseneur. Cahiers de la Modernité – Publication du Centre de Recherche sur la Modernité*. Caen: Université de Caen, n. 12, p. 1-3, 1983.
- \_\_\_\_\_. Qu’est-ce que la modernité? (Échange avenir, liberté, littérature). *Elseneur. Cahiers de la Modernité – Publication du Centre de Recherche sur la Modernité*. Caen: Université de Caen, n. 12, p. 4-32, 1983.

de cera”), que, de certo modo, reciclou o “hospital” finissecular.

78. Em *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde* (1952), Nicole Védres, a respeito do seu filme-montagem, interroga-se: “Qu’avons-nous fait enfin sinon recomposer suivant notre vision un temps qui était mort et déjà figé sur son destin?” / “Que fizemos, enfim, a não ser recompor, na nossa perspetiva, um tempo que estava morto e já imobilizado no seu destino?”

- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1979.
- BAZÁN, Emilia Pardo. *Viajes por Europa*. Madrid: Bercimuel, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.
- CARCO, Francis. *La Bohème et mon cœur*. Paris: Albin Michel, 1950.
- CARELLI, Mario. Les Brésiliens à Paris, de la naissance du romantisme aux avant-gardes. *Le Paris des étrangers*. Sous la direction d’André Kaspi et Antoine Marès. Paris: Imprimerie Nationale Éditions, 1990.
- D’ORVES, Nicolas d’Estienne. *Dictionnaire amoureux de Paris*. Paris: Plon, 2015.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste. *La France de la Belle Époque*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992.
- FARGUE, Léon-Paul. *Le Piéton de Paris*. Paris: Gallimard; L’Imaginaire, 1993.
- FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chic*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
- GALLOTTI, Jean. *Le Paris des poètes et des romanciers*. Bruxelles: Meddens, 1964.
- GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Journal: mémoires de la vie littéraire*. Paris: Robert Laffont; Bouquins, 1989. Vol. III.
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris est une fête*. Paris: Gallimard, 1998.
- HILLAIRET, J. *Connaissance du vieux Paris*. Paris: Princesse, 1982.
- HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- KALIFA, Dominique. Introduction. Dénommer le siècle: “crononymes” du XIX<sup>e</sup> siècle. *Revue d’histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*. 52/2016. Disponível em: <http://rh19.revues.org/4985>. Acesso em: 9 fev. 2016.
- \_\_\_\_\_. *La véritable histoire de la Belle Époque*. Paris: Fayard, 2017.
- LEDUC-ADINE, J.-P. Émile Zola, à la recherche du motif. *Le Magazine Littéraire*, n. 332, p. 43-47, 1995.
- LEROY, Géraldi; BERTRAND-SABIANI, Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris: PUF, 1998.
- MAGALHÃES, P. G. *A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. Lisboa: a esfera dos livros, 2014.

- MAUPASSANT, Guy de. *Romans*. Paris: Gallimard, 1991 (Bibliothèque de la Pléiade).
- MESCHONNIC, H. *Modernité Modernité*. Paris: Folio Essais, 1993.
- MORAND, P. *1900*. Paris: Flammarion, 1931.
- MORAND, P. *Nouvelles complètes*. Paris: Gallimard; 1992. Vol. II. (Bibliothèque de la Pléiade).
- NEGREIROS, Carmem. Vivência urbana e experiência estética em narrativas da *Belle Époque*. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras loucas*. Porto: Civilização, 1984.
- PASCAL, Ory. *Les Expositions Universelles de Paris*. Paris: Ramsay, 1982. (Les Nostalgies).
- POWELL III, Earl A. *Chefs d'œuvre de la peinture impressionniste et post-impressionniste*. Washington: Abbeville, 1996.
- PROUST, M. *Du côté de chez Swann*. Paris: La Bibliothèque du Collectionneur, Édition du 100<sup>e</sup> Anniversaire, 1913-2013.
- ROZET, Amélie; PRUVOST, Jean. *Le train*. Paris: Honoré Champion, 2012.
- VÉDRÈS, Nicole. *Paris 1900*. Paris: Panthéon, 1947 (filme transmitido pela Arte).
- VERNE, Jules. *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hachette Le Cherche Midi Éditeur, 1863.
- VÉRON, Pierre. *En 1900*. Paris: Calman Lévy, 1878.
- WEBER, Eugen. *Fin-de-siècle: la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Traduit de l'anglais par Philippe Delamare. Paris: Fayard, 1986.
- ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart*. Paris: Gallimard, 1985. (Bibliothèque de la Pléiade).