2

NAS BORDAS DA NOITE E DA CIDADE

2.1. Ainda um momento antes da noite

Esta noite eu quero ser música
E dizer ao pé do seu ouvido
Meus sonhos secretos e vazios de qualquer possibilidade de chuva ou temporal
Esta noite eu vou estar onde seus pés jamais tocarão o solo,
Abismo secreto dos meus desejos,
Antes que seja tarde
Nunca antes da noite.

Maria Nathália Segtovich – *Dispersos*

Não é necessário embrenhar-se na escuridão para se valer dela. A sombra muitas vezes é a prefiguração de espaços criados em oposição à luz. E é no domínio do lusco-fusco, no intercâmbio entre luminosidades e cores que perfazem o fim do dia que se pode sentir, *a priori*, a inebriante ilusão (ou desilusão?) da noite. Já por essas “horas indecisas” é possível vislumbrar uma aversão característica à cidade instituída, planejada e racional. Por sua vez, as beiradas da noite introduzem um jogo de intermitências em meio ao corpo urbano, engendrando espaços que se servem de uma simbologia erótica a rechaçar a cidade moderna, organizada, despótica e racional – a cidade “clara”¹ – que escrutina os movimentos, as ações e os discursos de seus cidadãos. A cidade à porta da noite possui, em si, caminhos a proporem significados, ainda que *outros*²; oferece direções, tentativas de leituras (fragmentadas?) ante a memória que se esvai. A leitura³ da cidade manifesta-se a partir do lúdico, transformado

¹ Segundo o dicionário Houaiss, o verbete “luz” também conota “razão”.

² O que se está chamando de “significados outros” refere-se a significados destoantes daqueles pertencentes ao campo semântico proposto pelas instituições cidadinas.

³ O conceito da ação de ler será desdobrado mais à frente; estabelecer-se-á uma correlação entre leitura e espacialização, segundo o pensamento de Michel de Certeau. Por hora, valemo-nos de Roland Barthes, quando afirma que “toda leitura é penetrada de Desejo”. (BARTHES, 2004, p. 33).

em “jogos de luz que dão forma ao desenho da cidade que a linguagem deixa ver em suas dobras, através das metáforas eróticas”⁴.

Roland Barthes, no seu *O prazer do texto*, na tentativa de estabelecer os meandros de uma crítica hedonista da literatura, afirma que, ao contrário da perversão, o jogo erótico se estabelece pela intermitência, numa dinâmica entre ocultar e revelar; afirmação que é corroborada pela aproximação metafórica que o crítico francês faz entre texto e corpo, como espaços onde se desvelam lugares eróticos, sob a forma de fendas e brechas, destinados ao gozo do leitor-amante⁵:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” [...]; é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.⁶

O erótico, segundo Barthes, está presente, então, no âmbito da sugestão. Sugerir se tornar mais sedutor que mostrar; e “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” forma-se sob o signo do jogo, do lúdico, onde o vislumbrar da pele se dá em um instante, na forma de uma cintilação (âmbito da luz). E o espectador, numa ânsia de gozo, requer fixar o instante, um brilho no olhar – como as mariposas desejam a luz da lâmpada instantes antes de sua morte⁷ –, estabelecendo um paradoxo que ajuda a caracterizar as relações cidadinas modernas, conforme se verá⁸.

O erótico, então, corporificado, agora também, em privilégio da cidade, *começa* a produzir sentidos ante o habitante e o leitor renitentes, já que se cria em um espaço onde possíveis leituras expõem-se pela mão da jovem noite – quando caminhos obscuros são

⁴ GOMES, 1994, p. 30.

⁵ Termo cunhado por nós – ainda que as discussões sobre a conceituação do leitor como instância ficcional não seja desenvolvida neste trabalho – a partir da fala de Barthes, quando afirma que “toda sua economia de prazer [do sujeito-leitor] consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, *bem perto dele*, como a criança fica colada à Mãe e o Apaixonado fixado ao rosto amado”. (Cf. BARTHES, 2004, p. 37 et. seq. – grifos do autor).

⁶ BARTHES, 2002, p. 15 et. seq.

⁷ Imagem que revela contradições tipicamente barrocas, que, contudo, podem ser vislumbradas nas artes modernas, sobretudo no impressionismo, em seus aspectos de oposição entre claros e escuros, segundo afirma Arnold Hauser: “a luz que incide no barroco não-clássico, como resultado de ser visto só de um lado, é por isso tanto mais penetrante [...] a interpretação e revalorização do barroco [...] teriam sido impossíveis de conceber sem a prévia assimilação do impressionismo. (Cf. HAUSER, 1972, p. 557).

⁸ Fixar o instante caracteriza, por exemplo, uma obsessão que acompanha o ato de flunar. A Modernidade calca-se sobre relações paradoxais como essa (ver-se-á essa questão mais à frente).

percorridos, e as histórias mais interessantes começam a ser contadas. O lúdico, que advém da intermitência da qual nos fala Barthes, pode jogar luz aos olhos do leitor⁹ que percorre, à maneira dos espaços citadinos, os caminhos textuais – entendendo aqui a leitura como um espaço produzido por uma prática do lugar constituído por um sistema de signos, um escrito, tal qual a rua é praticada pelos pedestres em uma enunciação que estabelece como espaço o lugar geometricamente definido pelo urbanismo –, garantindo-lhe igualmente, ele agora leitor-andarilho¹⁰, as fendas e brechas destinadas ao seu gozo.

Assim, a crônica “As mariposas do luxo”, do afamado livro *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio – cujo gênero já dá pistas acerca das mudanças de percepção que se estão apoderando do homem moderno, pois produto direto (a crônica) de uma inovação tecnológica, a imprensa, estabelecendo uma atenção menos aprofundada e mais dispersa de seu público leitor¹¹ –, anuncia, por meio de sua moldura narrativa, o cambiar luminoso que se faz arauto contumaz das impressões da noite – e das histórias que estão por vir.

2.1.1. O contraponto luxuoso da luz

Quando o sol nasce e a sombra principia,
A doce abelha, a borboleta airosa
procura luz ardente e fresca rosa
Que faz a terra céu e a noite, dia.

Mas quando à flor se entrega, à luz se fia,
Uma fica infeliz, outra ditosa;
Pois vive a abelha e morre a mariposa
Na favorável rosa e chama ímpia.
[...]

Mas quando a flor é branda, a chama é forte,
Néctar acho na flor, na luz cometa,
A boca me dá vida, os olhos morte.

Jerônimo Baía – *Fênix III*

Dentre as narrativas que encerram as crônicas do livro *Alma encantadora das ruas* (publicado em 1908), o relato de “As mariposas do luxo” possui especial beleza. Trata-se de um registro acerca de uma observação detalhista do deambular de donzelas pela Rua do

⁹ Considera-se, para todos os efeitos, esse leitor, doravante simplesmente leitor, como traço virtual de toda narrativa.

¹⁰ Leitor-andarilho: apenas um desdobramento (jogo?) do termo “leitor-amante”, utilizado acima.

¹¹ A questão da mudança de perceptibilidade na Modernidade será ainda desdobrada nestas linhas, contudo não se vai travar, no presente trabalho, discussões aprofundadas sobre gêneros e suas distinções, ainda que relativamente ao conto e à crônica.

Ouvidor, à hora indecisa do fim do dia, em sua volta do trabalho a caminho de casa. Seguem, aproveitando-se da acalmia em que se encontra a rua daquelas horas, para admirar o luxo exuberante das vitrines que vão encontrando em seu caminho, numa ação que lembra o enlevo de mariposas diante da luz de lâmpadas elétricas na ânsia de gozar um prazer inalcançável, quando encontram a morte (reitera-se à alusão barroca ao encanto paradoxal proporcionado pela morte, encontro de prazer, consubstanciado, no caso, em sua oposição com a luz – imagem barroca que ecoa nas pinceladas impressionistas, que atualizam a presença do objeto diante do espectador pela via ótica, conforme pregava Aristóteles em sua *Metafísica*¹²).

À maneira de tantos outros relatos de João do Rio, essa crônica tem uma precisa demarcação temporal. Sua história inicia-se num momento de estiagem, num hiato entre o turbilhão diurno dos transeuntes e o alarido luminoso característico de todo centro urbano moderno ao cair da noite. E o que dará ao leitor a nota dessa “hora indecisa” é o mudar luminoso da cena, o que propicia uma explosão de cores que servirá como uma metonímia do fascínio impingido pelas vitrines sentido pelas raparigas da lida.

É a hora indecisa em que o dia parece acabar e o movimento febril da Rua do Ouvidor¹³ relaxa-se, de súbito, como um delirante a gozar os minutos de uma breve acalmia. Ainda não acenderam os combustores, ainda não ardem a sua luz galvânica os focos elétricos. Os relógios acabaram de bater, apressadamente, seis horas. Na artéria estreita cai a luz acinzentada das primeiras sombras – uma luz muito triste, de saudade e de mágoa. [...] No alto, como o teto custoso do beco interminável, o céu, de uma pureza admirável, parecendo feito de esmaltes translúcidos superpostos, rebrilha, como uma jóia em que se tivessem fundido o azul de Nápoles, o verde perverso de Veneza, os ouros e as pérolas do Oriente.¹⁴

A luz, de tão valiosa que é para a condução da narrativa, chega a apresentar-se sob formas figuradas, luz personificada, “uma luz muito triste, de saudade e de mágoa”, numa prosopopéia que introduz, por si só, sentidos que contribuem para as fortes impressões matizadas que se seguirão ao longo da história, reiterando sua força poética, ou melhor, sua

¹² “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: prova disso é o prazer que se tem com as sensações. Elas agradam por si só, independentemente da necessidade, e sobretudo a que nos vêm dos olhos”. (OLIVEIRA, 2006, p. 13 et. seq., citando a *Metafísica* de Aristóteles).

¹³ É digo de nota a presença da Rua do Ouvidor na produção imagética desse período; de Machado de Assis a João do Rio tal rua é referenciada como um marco moderno na compleição da cidade do Rio de Janeiro (antes, é claro, do advento da Avenida Central de Pereira Passos), assim como o lugar onde, *a priori*, destinam-se as melhores *toilettes*, a exibirem-se em *flirts* e encontros comerciais ou sociais frutíferos (Cf., a título de exemplo, o conto “O capítulo dos chapéus”, de Machado de Assis – ASSIS, 1979, s/p).

¹⁴ RIO, 2007, p. 137.

força criadora (poética do grego *poilin*: criar, inventar, gerar). Desse modo, a luz empresta à cena narrada fulgurações que lembram os procedimentos pictóricos, as captações dos efeitos irregulares das irradiações luminosas pelas telas impressionistas, que tanto caracterizam a nova perceptibilidade¹⁵ do homem moderno, através de novos embates ópticos com a realidade circundante e suas representações¹⁶ – e a ação de fixar o instante parece ser o centro das preocupações pictóricas impressionistas; a força desse paradoxo parece acentuar-se sob os pincéis impressionistas. Não seriam as representações sucessivas da Catedral de Rouen por Monet (vinte telas expostas em 1895 na galeria de Durand-Ruel) tentativas de fixações de instantes, em toda sua sugestão acerca da passagem do tempo em contraponto com o cambiar luminoso do passar do dia, ponto em que difere fortemente das representações realistas de outrora?

Fixar o instante? Gesto impossível de gerir, que, no entanto, sustenta as bases dos embates citadinos no mundo moderno. A modernidade calca-se sobre relações paradoxais¹⁷.

Igualmente, a passagem acima permite vislumbrar uma atmosfera que se coaduna ao fluxo desejante intrínseco a todo homem moderno, cujo furor em possuir, e não só bens materiais, deve-se, em grande parte, a um apelo aos sentidos nunca antes visto. A moldura luminosa que inicialmente se empresta à narrativa causa ao leitor forte impressão e prepara a cena para a experiência adventícia do luxo, consubstanciada sob a forma de um instante – um instante de deleite que se esvai tão logo as jovens raparigas se recomponham de seu fugaz e desconcertante enlevo –, o que novamente se poderia correlacionar com as experimentações impressionistas. Por sua vez, o cambiar luminoso é precursor do jogo de “aparecimento-desaparecimento” do qual nos fala Barthes; é a “cintilação mesma que seduz” o leitor ao deparar-se com um cenário cujas relações ópticas são, por certo,

¹⁵ O que se está chamando de “nova perceptibilidade” é a maneira como o homem moderno “vê” o mundo ao seu redor, intermediado pelas novas tecnologias, como os trens e automóveis que alteram a percepção das coisas por meio da velocidade, ou a fotografia e o cinema que contribuem para novas noções acerca das representações do mundo.

¹⁶ Neste trabalho, não se vai discutir a questão impressionista em seus pormenores. Tem-se em mente que não se trata apenas de um movimento que privilegia ou descobre a luz (“como se pudesse haver pintura sem luz”); é mais uma questão de ver que, onde proclamam luz e técnica, “há intenção de cor”. (Cf. FRANCASTEL, s/d, p. 48).

¹⁷ A figura mais emblemática quando se pensa na fixação do instante é o *flâneur*, cujo olhar inteligente não cansa de tentar reter instantes que lhe chamam a atenção em meio ao seu deambular pelas ruas da cidade moderna, para seu regozijo. (Cf. “A uma passante”, In BAUDELAIRE, 1985, s/p – “Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!/Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”).

inusitadas e cativantes em seu enlevo furta-cor. Como se o luxo vindouro, a ser sorvido pelo olhar das raparigas, tivesse como prerrogativa a nuance da luz cênica, reiterada nas sucessivas descrições de vitrines e jóias, a emoldurar uma ânsia que faz sucumbir.

O impressionismo, nas obras que melhor o representam, é uma pintura que caminha para o fenomenismo, para a aparição e a significação das coisas no espaço e que pretende fazer a síntese dessas coisas na aparição de um momento. [...] Trata-se de uma tendência, de um impulso do espírito, da vertigem espiritual que nasce da exaltação dos sentidos¹⁸. É claro como o amor e o desejo¹⁹

E a ratificar a atmosfera de erotismo presente nas descrições do cenário dessa narrativa está o luxo corporificado em seu hipnotismo; o desejo transformado em objeto a transpassar o olhar das meninas chamadas mariposas. Antevisto nas “montras” pelas “fulanitas do gozo que não gozam nunca”²⁰, o luxo é origem e fim de seus desejos: “A rua não lhes apresenta só o amor, o namoro, o desvio...Apresenta-lhes o luxo”²¹. O suntuoso é sua perdição diária e incontinente, seu vício, seu crime: “e seguem como que enleadas naquele enovelamento de coisas capitosas – montras de rendas, montras de perfumes, montras de *toilettes*, montras de flores – a chamá-las, a tentá-las, a entontecê-las com corrosivo desejo de gozar”²².

Com exceção do narrador, ninguém repara no fascínio que todas essas vitrines exercem sobre aquelas meninas, como se, em sua pequenez, não pudessem resistir a tamanho encanto, e que, subjugadas, fosse essa sua condição natural e aceite. Entretanto, à revelia de todo esse achatamento, intrínseco a qualquer metrópole moderna em seu poderio simbólico e coercitivo, existe uma produção desejante, no que diz respeito ao emaranhado de existências humanas²³ que vivem e convivem ali e da qual essas mariposas são testemunho e representação; é como se as relações de poder que complexificam os embates citadinos tivessem como lastro o traço afetivo, ou seja, a parte “orgânica” da cidade, seus habitantes, forma, paradoxalmente, e em oposição às “pedras” de sua feição geométrica e arquitetônica, a parte do corpo urbano que guarda a pulsão de vida, onde há desejo; e lá

¹⁸ A exaltação dos sentidos para instrumentalizar a fixação de um momento é uma questão atrelada ao esteticismo e ao decadentismo da virada do XIX para o XX, já que se trata de um sintoma de codificação do real por um momento (matéria dos impressionistas), sugerindo uma poética do artifício e do simulacro (o que vai ao encontro com a narratividade característica da burguesia ascendente).

¹⁹ FRANCASTEL, s/d, p. 37, citando Geffroy.

²⁰ RIO, 2002, p. 138.

²¹ Ibid, p. 139.

²² Ibid, p. 141.

²³ Expressão cunhada de Ítalo Calvino.

onde há desejo – e por isso mesmo, há coerção. Por outro lado, essa mesma produção desejante pode fazer as vezes de uma reação contrária aos mecanismos de poder, estabelecendo-lhe uma resistência. É a afetividade que figura no insubmisso, no incongruente, no inexato, no transgressor, e no despercebido que escapa à circunscrição fixadora e racional da cidade geometrizar; o que nos leva de volta ao mesmo paradoxo espelhado: “Lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”²⁴.

Como parte integrante que são do corpo urbano, as mariposas do luxo também reiteram as relações de poder na cidade. O poder produz corpos e discursos que estão em relação de complementaridade com a nova lógica econômica, segundo uma atitude disciplinar, e não mais punitiva²⁵. Essa nova ação sobre o corpo individual promove dois fluxos que se contradizem de alguma maneira, mesmo que um deles, à primeira vista, seja insignificante. “A vida sensível tem duas feições – a que se projeta e a que penetra. Uma é a rajada intrépida, outra o recolhimento; uma é o dia de sol, *outra a noite, pedindo luz*; uma grita, outra ouve; uma é alegria mesmo na dor, outra é dor mesmo no sorriso”²⁶ (o grifo é nosso). E o espaço que favorece sobremaneira um nivelamento de forças a reiterar resistências à cidade racional, à cidade clara, é a rua. Helena Parente Cunha, abaixo citada por Raúl Antelo, destaca o recorte de dois âmbitos nas narrativas de João do Rio – sendo “As mariposas do luxo” texto exemplar:

De um lado, o espaço do dândi, a Rua do Ouvidor, os salões e as futilidades; de outro, a população miúda de operários, tatuadores, tropeiros, fumadores de ópio, coristas, criminosos. Ora a confeitaria, ora o botequim, mas sempre a cidade e a rua. Nunca a casa. A casa revela um espaço regrado por hierarquias de idade, sexo e condição. Nada disso se verifica na variedade multitudinária da rua, onde as diferenças se diluem ou, até mesmo, anulam. Porque, temporalmente, a rua é o *domínio da noite. Nela qualquer iluminação deriva de artifício e reflexão*²⁷. (grifo nosso).

E as mariposas do luxo, ao menos àquelas horas indecisas, dominam a rua com seu enlevo tolo. Quando as costumeiras hierarquias inexistem, permitem-se sonhar um sonho impossível, um sonho de consumo e transcendência – a impossibilidade como matéria do

²⁴ FOUCAULT, 2006, p. 105.

²⁵ Nova lógica que se estabelece entre as relações cidadinas a partir do século XVIII, segundo Foucault.

²⁶ ANTELO, 1989, p. 15, citando João do Rio na conferência: *Adiante!...* Paris: Aillaud; Lisboa: Bertrand, 1919.

²⁷ Ibid, p. 15, citando Helena Parente Cunha.

onírico. Todo sentido deriva do encantamento sentido pelas nuances de luz ou de suas enunciações pedestres (tentativas de leitura?) ao longo das vitrines, das ruas. De uma ou de outra maneira, todo sentido deriva “de artifício e reflexão”. E ainda que não gozem, sua história será contada.

Ao final da vertigem proporcionadas por aquelas vitrines ricas em luxo, as meninas ditas mariposas “param nas montras dos ourives”²⁸, como se a inebriante visão das jóias ali expostas, com suas colorações cambiantes, desdobrassem-se em fulgurações do cair da noite e contribuíssem, ainda mais, para a difusão das impressões das irradiações luminosas ao redor, ajudando a estabelecer o lúbrico da cena, de um erotismo vívido. Não gratuita é a retomada das descrições da luminosidade irisada daquela hora específica:

Afinal, param nas montras dos ourives. Toda a atmosfera já tomou um tom de cinza escuro. Só o céu de verão, no alto, parece um dossel de paraíso, com o azul translúcido a palpitar uma luz misteriosa. Já começaram a acender os combustores na rua, já as estrelas de ouro ardem no alto. A rua ia de novo precipitar-se no delírio.²⁹

Para, só após, ressaltar a atenção perplexa das damas às jóias expostas, como uma visão que alterasse, sobremaneira, suas percepções da realidade, que ao lado de suas formas femininas, também constituíssem os traços adamados, efeminados e voluptuosos da cena: “Elas fixam a atenção. Nenhuma das quatro pensa em sorrir. A jóia é a suprema tentação. A alma da mulher exterioriza-se irresistivelmente diante dos adereços. Os olhos cravam-se ansiosos, numa atenção comovida que guarda e quer conservar as minúcias mais insignificantes”³⁰. Mais uma vez, trata-se do gesto paradoxal de fixar o instante. A perpetuação da luz auxilia nesse movimento, estabelecendo um quadro que, fruto do artifício, consegue conservar momentos preciosos para personagens que necessitam fruir suas histórias, gozar suas vidas. Desenrola descrições que, tal qual as telas impressionistas, descrevem nuances de luz que extrapolam o comezinho da cena narrada.

2.1.2. Luz: luxo moderno

²⁸ RIO, 2007, p. 141.

²⁹ Ibid, p. 141.

³⁰ Ibid, p. 141.

Após o primeiro e inebriante contato com o fulgor das jóias da vitrine dos ourives – simulacro que exalta os sentidos e fascina –, o já intenso esplendor que subjulgara as inocentes mariposas é acrescido de um brilho extra (mais uma vez o artifício como fagulha do prazer), advindo da luz elétrica que o joalheiro faz internar-se na vitrine hipnótica, a aumentar-lhe o encanto das preciosidades ali expostas:

Mas, lá dentro, o joalheiro abre a comunicação elétrica, e de súbito, a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os ouros, cintilar os brilhantes, coriscar os rubis, explodir a luz veludosa das safiras, o verde das esmeraldas, as opalas, os esmaltes, o azul das turquesas. Toda a montra é um tesouro no brilho cegador e alucinante das pedrarias.³¹

Essa luz elétrica, ícone contumaz da cidade moderna, é consubstanciada ela mesma no próprio luxo. É claro que não se pode esquecer que essa mesma luz artificial, segundo Rayne Banham, constitui um simulacro que representa “a maior revolução ambiental na história da humanidade desde a domesticação do fogo”³². Sabemos que o uso da luz, desde há muito, representava elemento de distinção e poder. Desde os diversos tipos de materiais dos quais eram feitas as velas, até sua utilização em maior ou menor quantidade figurava uma prerrogativa:

No século XVII, festivais de luz tornaram-se parte da cultura barroca elegante. Principiavam ao anoitecer e duravam até de manhã, e o fato de que os cortesãos estarem indo para casa na hora em que os artífices e os burgueses estavam começando o seu dia acrescentava um tempero especial ao prazer da corte. Era preciso ter muito dinheiro para esbanjar um artigo de luxo como a luz artificial; gozar a noite era um símbolo de privilégio social, uma forma de consumo conspícuo.³³

Assim, o advento da luz elétrica foi um dos grandes luxos proporcionados pelos avanços técnico-científicos sentidos pelas cidades modernas, possibilitando, definitivamente, o “gozar a noite” tornar-se uma das facetas de todo homem verdadeiramente moderno. Em dezenas de narrativas de João do Rio, a luz elétrica consubstancia os cenários feéricos característicos das cidades descritas como francamente iluminadas; principalmente o Rio de

³¹ RIO, 2007, p. 141.

³² ALVAREZ, 1996, p. 30, citando Rayner Banham.

³³ Ibid, p. 26.

Janeiro. E nesse ínterim, as reformas de Pereira Passos e sua Avenida são sintomáticas desse novo *modus viventi*.

A comunhão entre iluminação elétrica e cenários noturnos é traço peculiar das narrativas de João do Rio que têm como tema a cidade do Rio de Janeiro, principalmente aquela vista à noite. O Rio que se esforçava terrivelmente para ser Paris:

À beira das calçadas, a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelária de pequenos focos, longos rosários de contas ardentes, e era aqui o estrelamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante, o incêndio das montras faiscantes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes de arlequins dos cinematógrafos, brasonando de pedrarias irradiantes as fachadas. Ah! Os contos de fadas que são as cidades!³⁴

A luz, então, é o grande luxo das noites citadinas das capitais da virada do século XIX para o XX. Consumi-la é uma prerrogativa de casta – que as meninas-mariposas não possuem. Transforma a cidade em um conto de fadas que não é dado a todos viver. Nas cidades modernas, há os que vivem na luz, no luxo e no encantamento da luz; em contrapartida, também há aqueles que habitam as sombras, os escombros da noite. A luz figurando como traço demarcatório de classes e faces distintas de uma mesma cidade.

Entretanto, também é certo que, como a luz elétrica, a circulação de bens materiais caracteriza sobremaneira a época moderna. Como já dito, nunca se tinha visto na história da humanidade uma prática (e lógica) capitalista tão vigorosa. A circulação de bens de consumo reitera as relações interpessoais de então. Na verdade, as benesses do consumo assinalam fortemente os embates sociais, bem-quistos pela nova ordem política e econômica, de todo século XIX e início do XX. Igualmente, cidadãos modernos, sobretudo os que vivem nas grandes metrópoles, consomem, além de produtos, discursos, atitudes, ideologias advindos de uma lógica própria da classe dominante e capitalista. Em contrapartida, tem-se uma produção *outra* de sentidos, um consumo peculiar e definidor de uma contra-ordem, que, segundo Michel de Certeau, funciona como “piratarias”, invisíveis em sua clandestinidade, a usufruírem de maneira própria o fabrico – material, discursivo, ideológico – das castas que regulam as relações e os espaços urbanos.

³⁴ RIO, 2002, p. 177.

A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção qualificada de ‘consumo’: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos impostos por uma ordem econômica dominante³⁵. (Grifos do autor).

Consumo para Certeau, então, seria a recepção dos produtos produzidos pelas classes reguladoras do espaço urbano, seus discursos, suas ideologias, aliada a uma prática que produziria, num movimento de contramaré, uma resistência “silenciosa” à imposição daqueles mesmos produtos, uma “outra” produção que também se faz presente em todos os tempos e lugares organizados pela gestão tecnocrática e panóptica da cidade.

E nada mais insinuante, silencioso e invisível em seu prazer que uma mariposa. E é assim, numa contra-maré, nos escombros do grande arrivismo do final do século XIX, que caracterizou a mudança de dinheiro e poder das mãos da aristocracia para as da burguesia finissecular³⁶, que elas seguem em sua simplicidade. Mas gozam apesar de não ter? Gozam como os olhos? Olhos de ver, segundo já se disse. Olhos que a luz ofusca, mas que a noite revigora – preparando-as para o dia seguinte, quando hão de voltar: “Até amanhã! Sim, elas voltarão, elas voltam todo dia [...] Elas hão de voltar, pobrezinhas”³⁷. Porque as fortes luzes das cidades também produzem suas sombras, seus locais de penumbras, onde a cidade se deixa ler mais livremente.

A mariposa é um animal que se encanta com a luz, e quando encontra uma lâmpada em seu caminho, tamanho fascínio a leva à morte. Ora, conforme nos afirma Bataille, morte também não é instância do erótico? Morte e erotismo não são faces da mesma moeda? “Falando da reprodução dos seres e da morte, esforçar-me-ei por demonstrar a identidade entre a continuidade dos seres e a morte, ambas igualmente fascinantes, duma fascinação que domina o erotismo”³⁸. Mas essas mariposas ainda não morreram. Olham e são vistas a olhar. Causam impressão. Podem ignorá-las, mas elas estão lá, e foram vistas por alguém, que contou-nos sua história.

³⁵ CERTEAU, 2005, p. 39.

³⁶ Quando fortunas inteiras desapareceram da noite para dia, ao passo que outras surgiram praticamente do nada. Caracterizam esta época, particularmente, as compras, por parte da burguesia, de títulos nobiliários.

³⁷ RIO, 2007, p. 142.

³⁸ BATAILLE, 1980, p. 14 et. seq.

À revelia da organização sufocante³⁹ da cidade à luz plena do dia, vive uma casta que percorre os lugares insubmissos nas zonas escuras do corpo urbano. E essa classe, apesar do repúdio que provoca à primeira vista, também desperta uma atração, que transita do excitação curioso à lubricidade desmedida. Essa parcela da sociedade (incongruente e insubmissa) impõe, de maneira metonímica, o jogo, o lúdico, o prazer às observações de quem se propõe a narrar suas histórias, empurrando-os, narrador e leitor, em direção às fendas do corpo urbano, onde, num processo metafórico, o desvio da norma encontra sua morada, e alguma legibilidade pode repousar.

As mariposas de João do Rio perfazem “uma multicolor galeria de mulheres, a teoria infinita do feminino para todos os gêneros: pequenas operárias, cocotes notáveis, senhoras de distinção, meninas casadeiras, simples apanhadoras de amor”⁴⁰, que caracterizam, por si só, uma das faces mais sedutora e sensual da cidade, com curvas que talvez lembrem o próprio contorno natural do Rio de Janeiro – o que seria já uma nota destoante de sua organização arquitetônica (sintomático contraste seria a destruição do Morro do Castelo, pelo “Bota-abaixo” para a abertura da Avenida Central – as curvas naturais da cidade do Rio de Janeiro cedendo espaço ao despotismo modernizador de Passos). Uma produção desejante que subjaz em traços femininos que desviam da norma que sustenta o poderio discursivo e simbólico da cidade panóptica. Traços femininos transformados em “jogos de luz que dão forma ao desenho da cidade que a linguagem deixa ver em suas dobras, através das metáforas eróticas”⁴¹.

2.2. Sade em trânsito

Nossa segunda história ainda não chegou à urbe. A narrativa do conto “Dentro da noite”, de livro homônimo de João do Rio, publicado em 1910⁴² – seu sétimo livro conforme nos informa Marcus Salgado –, acontece, contudo, num trem, que é, em si, espaço icônico da modernização advinda dos processos tecnológicos, dos quais a cidade, como a conhecemos, é fruto.

³⁹ Generalizou-se aqui para ser desenvolvido, de forma dicotômica, nosso raciocínio. É certo que nem sempre a cidade é “sufocante” durante o dia.

⁴⁰ RIO, 2002, p. 177.

⁴¹ GOMES, 1994, p. 30.

⁴² Cf. SALGADO, 2006, s/p.

Não se sabe quem é o narrador. Trata-se de um sujeito que finge dormir num vagão de trem para melhor acompanhar a narrativa de Rodolfo Queiroz sobre o mal que se lhe apoderou e transformou a sua vida. Rodolfo, satisfazendo a curiosidade de Justino, seu interlocutor, quanto ao término abrupto do seu noivado com Clotilde, vai revelar como desenvolveu sua nevrose (termo recorrente e generalizante em João do Rio para designar um estilhaçamento psíquico resultante de uma desenfreada exaltação de sentidos pelo *modus vivendi* característico do homem moderno na cidade; uma patologia caracteristicamente urbana, por assim dizer), a partir de uma imagem erótica: a primeira vez que vê os braços de sua noiva, numa noite de festa, quando ela os traz decotados, à mostra.

Tal nevrose não é outra coisa que o nascer de uma obsessão em ferir mulheres em suas carnes, sejam elas de suas relações amorosas e pessoais, ou não. O seu prazer se dá agora apenas por essa via, exaltando-lhes os sentidos. Numa palavra: o sadismo.

2.2.1. Penumbra sob trilhos

Novamente se tem uma demarcação temporal muito precisa para narrativa que está por vir. E as descrições de sua cena vão, à maneira da crônica “As mariposas do luxo”, introduzir efeitos cambiantes de luz a corroborarem uma intermitência peculiar que dará o tom “sombrio” de toda sua especulação. E ainda que não se esteja no espaço urbano, na cidade propriamente dita, trata-se de uma cena urbana, onde o leitor já pode usufruir-se da noite plena a revelar traços peculiares da cidade moderna:

[...] rasgara a treva num silvo alanhante, e de novo cavalava sobre os trilhos. Um sino enorme ia com ele badalando, e pelas portinholas do vagão viam-se, a marginar a estrada, as luzes das casas ainda abertas, os silvedos empapados d'água e a chuva lastimável a tecer o seu infindável véu de lágrimas.⁴³

A importância dada ao fulgor irisado da cena descrita acima, como em outras descrições que se seguirão, nessa e em outras narrativas analisadas no presente estudo, constrói um cenário que será conveniente a histórias que se valem da insegurança da noite para serem contadas; histórias que se estabelecem na periculosidade das sombras para produzirem

⁴³ RIO, 2002, p. 18.

sentido – e para serem histórias da cidade, ainda que de uma *outra* cidade. A cidade vista à noite não é outra diversa daquela vista de dia? Histórias que mostrem um espaço mais qualitativo e resistente às ações coercitivas da cidade racional, da cidade clara.

A narração de Rodolfo se dá de madrugada, dentro de um vagão, cuja iluminação, dada a hora e por ser um espaço destinado à transitoriedade, deve ser precária. A claridade das casas ao longo da linha férrea deve contribuir para o alternar luminoso, na medida em que a luminosidade vinda delas, através das portinholas do vagão, é apreendida de forma entrecortada, devido ao movimento do trem, produzindo um efeito intermitente da luz⁴⁴.

Acrescenta-se o fato de estar chovendo, o que também altera a percepção da luz circundante e, pela adjetivação de tal chuva, “lastimável” e “seu infundável véu de lágrimas”, pode haver relâmpagos, que, por sua vez, contribuirão para a construção da cena sob o jugo da luminosidade cambiante.

Essa atmosfera de luz e sombras instaura um cenário de nuances entre claros e escuros e reforça, desde o início, o espaço do erótico (lugar da intermitência segundo Barthes⁴⁵) que, em “Dentro da Noite”, coincide com o espaço destinado à narrativa que se seguirá. Estabelece-se o local onde se dará o prazer do ouvinte, tanto o interlocutor de Rodolfo, quanto o leitor propriamente dito. Ainda outras passagens são sintomáticas desse mudar luminoso e do lúdico que surge por entre o jogo das sombras. Notemos que

⁴⁴ Já sabemos o quanto as primeiras viagens de trem mexeram com a percepção humana. Assim descreve Vitor Hugo a paisagem rural vista da janela de um trem em movimento:

“As flores ao longo da ferrovia não são mais flores mas manchas, ou melhor, facho de vermelho ou branco; não há mais pontos, tudo se converte em traços. Os campos de trigo são grandes cabeleiras loiras desgrenhadas... As cidades, as torres das igrejas e as árvores desempenham uma dança louca em que se fundem no horizonte”. (SEVCENKO, 1998, p. 516, citando Vitor Hugo).

Mais radical é a descrição de Flaubert de sua percepção de dentro de um trem acelerado: “Eu não consigo captar nada da vista oferecida pela janela da cabine” (SEVCENKO, 1998, p. 516, citando Flaubert). Essa percepção de um trem em movimento, ciclicamente, remete-nos ainda às experiências estéticas do impressionismo, cujas obras, fazendo-lhe uma análise superficial, são percepções várias proporcionadas pelo mudar da luz incidente no objeto mimetizado, o que estabelece uma relação sensível com esse objeto a partir de um novo embate óptico, de uma nova percepção ocular do entorno e da vida. Sevcenko, comentando a descrição acima de Victor Hugo, é esclarecedor quanto à associação entre o novo tipo de percepção humana e as experiências das vanguardas modernas:

“[...] (a) descrição dos efeitos desfigurativos produzidos pela aceleração da locomotiva e o conseqüente deslocamento do olhar evocam as paisagens dissolvidas de Turner, ou os efeitos irregulares das irradiações luminosas captados pelos impressionistas, sua visão alucinada dos trigais preconiza Van Gogh, a coreografia tresvariada das formas confundidas do campo e das cidades multiplica as perspectivas e aponta para as experiências radicais do cubismo”. (SEVCEKO, 1998, p. 516).

⁴⁵ Cf. nota 15.

Rodolfo espera dar vazão à sua nevrose em meio à penumbra, ainda à noite, na casa dos pais de sua noiva:

No dia seguinte, à noitinha, estava em casa de Clotilde, e com um desejo louco, desvairado. Nós conversávamos na sala de visitas. Os velhos ficavam por ali a montar guarda. Eu e Clotilde íamos para o fundo, para o sofá. Logo ao entrar tive o instinto de que podia praticar minha infâmia na penumbra da sala, enquanto o pai conversasse.⁴⁶

Ao término da narrativa de “Dentro da Noite”, a noite, porém, não se desfaz. A sombra permanece matizada, o que comprova que a história de Rodolfo fora toda narrada na obscuridade, na zona do fantasmático e da imperfeição. Tal atmosfera, que abriu a narrativa, continua ao seu final, suspendendo a leitura em desassossego e jogando o leitor ao devir do próximo ataque:

Mas o comboio rasgara a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d’água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebate do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio.⁴⁷

Ouvintes e leitores agora juntos, nivelados, como que seguindo à deriva, à espera da próxima história, prontos a fruir o próximo prazer... sempre à meia luz.

2.2.2. A certeza de fazer o mal

Sei que o primeiro tambor na montanha do mal fará a noite...

Clarice Lispector – *Onde estiveste de noite*

Não só o cenário onde a história é ouvida, mas grande parte das ações narradas do conto “A mais estranha moléstia” tem a noite como sua cúmplice. Toda nevrose de Rodolfo inicia-se com uma visão, à noite, dos braços de Clotilde:

E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de um beleza ingênua e comovedora, meio

⁴⁶ RIO, 2002, p. 21 et. seq.

⁴⁷ Ibid, p. 25.

infantil, meio mulher – a beleza dos braços das Oréadas pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã. Tive um estremecimento.⁴⁸

Essa cumplicidade é ratificada pelo desejo crescente de Rodolfo, renovado pela continuada visão, ainda que fugaz, dos braços de sua noiva: “uma outra vez, encontrei-a na *sauterie* da viscondessa de Lages, com um vestido em que as mangas eram de gaze. Os seus braços. Oh! Que braços, Justino, que braços! Estavam quase nus”⁴⁹. Mesmo que nem sempre vistos rigorosamente à noite, a visão dos braços de Clotilde se mostra evanescente, em suspensão, e alça a cena, tal qual a atmosfera noturna o faria, a um erotismo subliminar. A vertigem que é o erótico não é sentida no cintilar da pele entre duas bordas, justamente a apreensão entrecortada dos braços de Clotilde por Rodolfo (cf. Barthes)? Intermitência ratificada ainda por uma figura feminina, “meio infantil, meio mulher”, “misto de castidade mística e de alegria pagã”. Como uma epifania, os braços de Clotilde são locais metonímicos que fundam o jogo entre o sujeito e seu objeto de desejo, tal qual os cenários furta-cores que testemunham toda a exaltação sensível de Rodolfo⁵⁰. Notemos que o lúdico estabelecido nas passagens de “Dentro da Noite” dá-se em um ambiente de sociedade, característico das relações citadinas, onde o *flirt* é bem-vindo, por vezes exigido, caracterizando os novos patamares das relações interpessoais que a modernidade instaura em seu seio social. Jacques Pedreira, o dândi mais jovem e bonito de João do Rio, seu Dorian Gray, encarna muito bem essa nova atitude citadina, um logro característico do ambiente da cidade, fazendo dele um dos traços de sua “profissão”: “após a *toilette*, ia almoçar e saía. Às vezes passava pela escola. Raramente. Empregava o tempo em namoros e *flirts*”⁵¹.

A visão daqueles braços exaspera os outros sentidos de Rodolfo, onde reside a vontade de fazer o mal, de impingir sofrimento à amada:

⁴⁸ RIO, 2002, p. 19.

⁴⁹ Ibid, p. 20.

⁵⁰ Impossível não ver tamanha semelhança com um dos contos mais notadamente erótico e sensual que a nossa literatura já produziu. Com a palavra, Machado de Assis:

“Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo. Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim, nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra. Na verdade, eram belos e cheios, em harmonia com a dona, [...] de pé, era muito vistosa; andando, tinha meneios engraçados; ele, entretanto, quase que só a via à mesa, onde, além dos braços, mal poderia mirar-lhe o busto”. (“Uns braços”. In: ASSIS, [sem data], [s/p]).

⁵¹ RIO, 1992, p. 17.

Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los (os braços) só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarra-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los...⁵²

Na visão (ou antevisão, no caso) de um corpo nu, jaz um ímpeto de destruição. Destruição que está atrelada, por sua vez, ao ato de amor. E essa mesma destruição funda o desejo, conforme nos explica Bataille:

O desnudamento, visto pelas civilizações em que conserve pleno sentido, é, se não simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da morte. Na Antiguidade, a destituição (ou destruição) que funda o erotismo era suficientemente sensível para justificar uma aproximação entre o ato de amor e o sacrifício [...] desde já, contudo, insisto no fato de que o elemento feminino do erotismo surgia como vítima, e o masculino como sacrificador e que, um e outro, no decurso da consumação, se perdiam na continuidade estabelecida por um primeiro ato de destruição.⁵³

Não nos esqueçamos de que Rodolfo nunca vê, nem verá, Clotilde despida. Mas a simples menção dessa idéia exacerba a violência por ele vivida, contumaz sob a proteção do negror da noite: “e no quarto, à noite, vinham-me grandes pavores súbitos ao pensar no casamento porque sabia que se a tivesse toda havia de picar-lhe a carne virginal nos braços, no dorso, nos seios... Justino, que tristeza!...”⁵⁴. Uns braços que revelam desejos de um cidadão sadiano por trás do homem da cidade moderna.

“Há, na passagem da atitude normal à do desejo, uma fascinação fundamental da morte”⁵⁵. Essa fascinação é sintomática em Rodolfo, a ponto de confundi-lo e fazê-lo sofrer. O protagonista da narrativa de “Dentro da Noite” sente seu desejo como patológico, mas é ele, o desejo, a instância, mesmo que última, da morte. “Qual o significado do erotismo dos corpos, senão o de uma violação do ser dos que nele participam? Violação que confina com a morte, violação que confina com o assassínio”⁵⁶. A consciência de Rodolfo assim não o percebe, mas sua sensibilidade e seu amor assim o sentem. O ato amoroso não

⁵² RIO, 2002, p. 19.

⁵³ BATAILLE, 1980, p. 19.

⁵⁴ RIO, op. cit., p. 22.

⁵⁵ BATAILLE, op. cit., p. 19.

⁵⁶ Ibid, p. 18.

é sobremaneira um ato de violação? Esse ímpeto de destruição segue sem peias pela narrativa:

E depois, Justino, sabes? Foi todo dia. Não lhe via a carne, mas sentia-a marcada, ferida. Cossi-lhe os braços! Por último perguntava: ‘Fez sangue, ontem?’ E ela pálida e triste, num suspiro de rola: ‘Fez...’ Pobre Clotilde! A que ponto eu chegara, na necessidade de saber se doera bem, se ferira bem, se estragara bem!⁵⁷

Rodolfo arraiga agora toda a voluptuosidade dos seus sentidos sob a forma do prazer sádico, o que o aproxima das figuras libertinas presentes na literatura sadiana, onde “libertino algum, por pouco enraizado que esteja no vício, desconhece quão grande é a atração exercida pelo assassinio sobre os sentidos”⁵⁸. Chegamos a compreender melhor a máxima baudelairiana que afirma que “a única suprema volúpia do amor jaz na certeza de fazer o mal”⁵⁹.

Roland Barthes vai perceber que a verdadeira nota sádica na literatura do Marquês será o discurso. A citação é extensa, mas muito elucidativa nesse sentido:

Para Sade, só há erotismo se se raciocina o crime, raciocinar quer dizer filosofar, dissertar, arengar, enfim submeter o crime [...] ao sistema da linguagem articulada. [...] afora o assassinio, só há um traço que os libertinos possuem como próprio e não repartem nunca seja sob que forma for: é a palavra. [...] na cidade sadiana, talvez seja a palavra o único privilégio de casta que não se pode reduzir. Possui-lhe o libertino toda a gama, do silêncio em que se exerce o erotismo profundo, telúrico, do ‘segredo’, até as convulsões de palavra que acompanham o êxtase – e todos os usos (ordens de operação, blasfêmias, arengas, dissertações); ele pode até, suprema propriedade, delegá-la (a palavra) [...] o agente não é fundamentalmente aquele que tem o poder ou o prazer, é aquele que detém a direção da cena e da frase [...] ou ainda a direção do sentido. Para além dos personagens da trama, para além do próprio Sade, o ‘sujeito’ da erótica outro não é, nem pode ser, senão, o ‘sujeito’ da frase sadiana: as duas instâncias, a da cena e a do discurso, têm o mesmo foco, a mesma recção, pois a cena não é mais que discurso. Entende-se melhor agora em que repousa e que tende toda a combinatória erótica de Sade: a sua origem e sanção são de ordem retórica.⁶⁰

O discurso, então, será a prerrogativa de casta de todo sádico, que, como Rodolfo Queiroz, controlará a enunciação da cena, quando orienta a verbalização das humilhações de Clotilde (‘Fez sangue, ontem?’ E ela pálida e triste, num suspiro de rola: ‘Fez...’), como

⁵⁷ RIO, 2002, p. 22.

⁵⁸ BATAILLE, 1980, p. 13, citando Sade.

⁵⁹ Ibid, p. 113, citando Baudelaire.

⁶⁰ BARTHES, 1990, p. 28 passim.

quando conta sua história a Justino, comandando as cenas, as imagens, e seus sentidos. Os atos vis de Rodolfo tornam-se plenos em coerência quando narrados. A delícia de toda torpeza é sempre uma boa história.

Ainda pela via retórica, pode-se também aproximar o desejo de destruição presente no sentimento sádico, representado sobremaneira no discurso da literatura sadiana, das primeiras tentativas de reformulação da escrita literária moderna, que vão culminar nas experimentações radicais das vanguardas e da literatura modernista. Os modernistas brasileiros não pregavam justamente a destruição da sintaxe? Ou seja, a destruição do próprio texto e de seus paradigmas clássicos? Esses procedimentos já não podem ser vislumbrados na apropriação da escrita jornalística pela crônica, já em João do Rio? Iniciamos este estudo com Roland Barthes e a aproximação que o mesmo faz entre corpo e texto, pelo viés do prazer. Não podemos aproximar, agora e aqui, a experiência moderna da escrita e a violação dos corpos de que nos fala Bataille? “A contaminação criminosa toca todos os estilos de discursos: o narrativo, o lírico, a moral, a máxima, a explanação mitológica. Começamos a saber que as transgressões da linguagem possuem um poder ofensivo pelo menos tão forte quanto o das transgressões morais”⁶¹. Assim, como os modernistas transgrediram a sintaxe, para resistirem ao poder coercitivo da norma e da forma, a transgressão pela via erótica pode também perfazer uma resistência a toda ação coercitiva emanada dos órgãos citadinos de poder.

O desenvolvimento das primeiras ferramentas funda o mundo do trabalho, cuja época é a do acúmulo, da economia, da contenção. O trabalho arraiga o mundo profano. Paralelo ao profano, está o mundo do sagrado, cuja época é a do desperdício, dos atos ilimitados (mas, até determinado ponto), da violência, da suspensão das proibições. A transgressão é essa mesma suspensão, se bem que de forma organizada⁶². A transgressão, sem deixar de ser composta pelo mundo profano, institui o sagrado, que é o campo, por excelência e primeiro, do erótico. Em outras palavras:

A transgressão excede sem destruir (o) mundo profano de que é complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo profano e o mundo sagrado compõem-na, dela sendo duas formas complementares. O mundo profano é o mundo das proibições, o mundo sagrado abre-se para as transgressões

⁶¹ BARTHES, 1990, p. 35.

⁶² Assim como a proibição, a transgressão está sujeita a regras (Cf. BATAILLE, 1980, p. 60 passim).

limitadas. É o mundo da festa, dos reis e dos deuses. [...] no tempo profano do trabalho, a sociedade acumula reservas [...] Por excelência, o tempo sagrado é a festa. [...] em dia ou tempo de festa, o que é vulgarmente proibido pode ser permitido, por vezes exigido. [...] Sob o ponto de vista econômico, a festa consome na sua desmedida prodigalidade os recursos acumulados em tempo de trabalho. Trata-se, desta vez, duma oposição nítida. Não podemos dizer simplesmente que a transgressão é, mais do que a proibição, o fundamento da religião. Mas a dilapidação fundamenta a festa e a festa é o ponto culminante da atividade religiosa.⁶³

Então, não se poderia dizer que a noite é o espaço citadino da festa moderna em oposição à cidade clara, mundo racional do trabalho? A festa da noite na cidade dá a ver as ações transgressoras em seu seio. Obviamente, ainda não se trata de uma temática religiosa⁶⁴, mas os atos transgressores de Rodolfo, sua desmedida sádica, podem, sim, oferecer à cidade clara e racional, à cidade que trabalha e acumula, seu duplo, seu outro, seu desperdício, e, conseqüentemente, resistir à coerção diurna das instituições cidadinas, à luz que cega e imobiliza.

Da mesma maneira, a produção de sentidos em meio à cidade, e apesar dela, é sempre produção retórica. A cidade que se foi, a cidade antiga, insalubre, promíscua, débil e contingente teve suas memórias apagadas, para dar a ver uma nova cidade, planejada e geometrizarante – o Rio de Janeiro de Passos – cuja permanência só pode ser assegurada pelas histórias que ficarem, ainda que representem uma outra sua face, o seu escombros. A cidade *clara* pode também se dar a ver – e a entender – pelas histórias saídas de dentro da *noite*.

⁶³ BATAILLE, 1980, p. 60 et. seq.

⁶⁴ A temática religiosa da transgressão será vista mais de perto quando da análise do conto “O carro da semana santa”.