



O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris *Belle Époque*¹

The rastaquera, a hindered vision of the Brazilian in Belle Époque Paris

Luciana Persice Nogueira-Pretti

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

luciana.persice@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-4374-5347>

Resumo: Paris seduz pela herança de séculos de prestígio e notoriedade, atrai pelo patrimônio artístico, cultural e arquitetônico, e agrega toda sorte de visitantes. Dentre os seduzidos pela cidade, encontra-se o rastaquera, estrangeiro afortunado que se destaca em meio a outros forasteiros, e que, ao longo do século XIX, se torna recorrente personagem das literaturas ficcional e jornalística. Respaldados numa perspectiva que dialoga com a história cultural, examinaremos alguns aspectos da representação da figura do rastaquera, personagem urbano e literário: “estrangeiro parisiense” (Lamure, 2018), notável figura que contribui à “lisibilidade da cidade” (Stierle, 2001; Benjamin, 1985b), e exemplo do lado sombrio do cosmopolitismo de Paris (Charle, 1998). O rastaquera é objeto e alvo tanto da ópera bufa quanto da crônica periodística nacionalista. *Flâneur* às avessas, a menção ao herói baudelairiano reforça sua diferença e alteridade (Baudelaire, 1885).

Palavras-chave: rastaquera, *Belle Époque* francesa, personagem literário, tipo social

Abstract: Paris seduces for its heritage of centuries of prestige and notoriety, attracts for its artistic, cultural and architectural heritage, and attracts all sorts of visitors. Among those seduced by the city, there is the *rastaquouère*, a fortunate foreigner who stands out among other outsiders, and who, throughout the nineteenth century, becomes a

¹ Parte desse ensaio foi apresentada em comunicação no “Seminário LABELLE: Belle Époque: o corpo, a cidade, a nação”, realizado em setembro de 2022.

recurrent character in fictional and journalistic literatures. Supported by a perspective that dialogues with cultural history, we will examine certain aspects of the representation of the *rastaquouère*, an urban and literary character. “Parisian foreigner” (Lamure, 2018), a remarkable figure who contributes to the “lisibility of the city” (Stierle, 2001; Benjamin, 1985b), and an example of the dark side of Paris cosmopolitanism (Charle, 1998), the *rastaquouère* is an object and a target of both the opera buffa and the nationalist periodical chronicle. Reverse *flâneur*, the mention of the Baudelairean hero reinforces its difference and otherness (Baudelaire, 1885).

Keywords: *rastaquouère*, French *Belle Époque*, literary character, social type.

“Paris bem vale uma missa”: essa frase histórica com valor de citação literária faz de Henrique IV um dos principais celebradores da capital e de sua imagem. Centro imantado de poder, riqueza e beleza, é em Paris (e arredores) que os dramaturgos do classicismo francês enaltecem o soberano. Sob o Iluminismo, torna-se a “Cidade Luz”, foco que irradia o pensamento francês em verso, prosa e ensaio para o mundo, criticando o rei absoluto. Local da Bastilha e de sua Queda, a capital incorpora a própria Revolução e sua ideia. Sede e fachada do poder instituído, e também bastião de seus avessos, de seus detratores e insurgentes, Paris atrai e congrega igualmente escritores, artistas, intelectuais de todas as laias, num amálgama de pensadores e criadores que transitam entre história, artes e intelectualidade.

Palco e teatro desse amálgama, Paris é, em suma, no dizer do crítico e teórico da literatura Karlheinz Stierle, a “totalidade das experiências possíveis” (Stierle, 2001, p. 3). E a confluência dessas experiências faz da cidade “mundo e livro a um só tempo” (Stierle, 2001, p. 3²), espaço semiótico múltiplo que se abre à interpretação de leitores-transeuntes. “É em Paris que a cidade advém à consciência. É lá que a consciência da cidade consegue, pela primeira vez, se exprimir” (Stierle, 2001, p. 3). Cidade e cidadão, *mise en abyme* de consciências e reflexos, extensões e espelhamentos recíprocos.

A referência inescapável de Stierle, ao desenvolver sua noção de “lisibilidade da cidade” (Stierle, 2001, p. 3), é o trabalho fundador de Walter Benjamin, primeiro estudioso-leitor de Paris (segundo Stierle),

² No original: “*la totalité des expériences possibles*” e “*monde et livre à la fois*”. As traduções de textos críticos não referenciadas nesse artigo são minhas.

ao analisar o *flâneur* em “Paris, capital do século XIX” enquanto homem da multidão (encadeando reflexões de Poe e Baudelaire, Benjamin, 1985b, p.39) e “observador” da cidade (em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Benjamin, 1985a, p. 70), a um só tempo testemunha, resultante e representante das transformações urbanísticas.

Respaldados numa perspectiva que dialoga com a história cultural, examinaremos a seguir alguns aspectos da representação da figura do rastaquera, personagem urbano e literário, estrangeiro que integra destoando, *malgré lui*, o universo parisiense. Espécie de *flâneur* às avessas, ele é abundantemente retratado na literatura ficcional e na imprensa da época – que nos servem de *corpus* referencial. Para tal, nos apoiaremos nos citados estudos de Stierle, *La Capitale des signes: Paris et son discours* (2001), e de Walter Benjamin (“Paris, capital do século XIX”, 1985b e “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, 1985a); no ensaio do historiador da cultura Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et politique* (1998); e em diferentes aportes de estudiosos ou comentadores da figura do rastaquera: Jean-Pierre Ricard (“Le Paris-rasta et le rejet du cosmopolitisme”, 2007), Violaine Heyraud (“Les étrangers conquérants dans le vaudeville: Feydeau après Labiche”, 2015), e Priscille Lamure (“Les ‘rastaquouères’, ces riches étrangers stigmatisés de la Belle Époque”, 2018).

1 Paris, “capital do século XIX” e da *Belle Époque*, e mito literário

A *Belle Époque* (aqui considerada como estendendo-se de 1870 a 1914), apesar da designação aprazível (conferida retrospectivamente, depois dos horrores da Grande Guerra), é um período de forte turbulência, palco de encenação dos traumas da perda da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), da Comuna de Paris (1871), e de vários cismas políticos e ideológicos que abalam a Terceira República (1870-1940): sucessivos ataques ao Estado (vindos de diferentes frentes: boulangismo, anarquismo, socialismo e nacionalismo) e o Caso Dreyfus (1894-1906, que cinde a sociedade em *dreyfusards* e *antidreyfusards*) engendram um novo tipo de engajamento por parte dos intelectuais, que passam a ter uma nova relação com a opinião pública, participando ativamente na mídia da época. Esse engajamento está na base da formação de grupos (organizados em torno de revistas literárias e jornais) e vanguardas

(geralmente formadas segundo ditames de manifestos), que vão aliar combates político-ideológicos a premissas artísticas e literárias.

Esses cismas e dilaceramentos se manifestam materialmente na cidade por meio de uma série de transformações urbanísticas de monta, de caráter haussmanniano (o barão Haussmann, 1809-1891, é destituído, junto com o governo de Napoleão III, em 1870, mas seus sucessores mantêm sua linha de intervenção modernizante). Geograficamente reorganizada em função de grandes eixos largos e retilíneos, guarnecida de parques, praças e jardins – tanto para embelezar quanto para sanitizar e arejar a cidade (segundo políticas higienistas da época) – os engenheiros responsáveis pelo remodelamento de Paris se pautam pela geometria precisa e pela homogeneização do padrão estético dos prédios e construções, públicos e particulares (Haussmann e seus seguidores fazem nas ruas de Paris o que Le Nôtre fizera nos jardins reais neoclássicos: dominam o espaço, estetizam enquanto controlam os volumes, e reforçam a presença e a ideia do poder central). A cidade prospera, capitaliza progressos (que se evidenciam nas cinco exposições universais: 1855, 1867, 1889, e 1900; Londres, por exemplo, acolheu apenas duas), reconfigura e refaz (inclusive depois dos incêndios causados pela Comuna) todo um patrimônio arquitetônico e monumental, e se torna modelo internacional de urbanismo.

Nesse cenário portentoso, retoma-se o entendimento de Stierle de que Paris é um espaço semiótico múltiplo, que “tem intensa consciência de si mesma” (Stierle, 2001, p. 3), assim como de sua magnitude e magnificência. Essa consciência se expressa numa vasta produção literária que faz da cidade paisagem e personagem, objeto de reflexões e projeções dessa própria consciência. Paris, assim, se transforma em mito literário ao longo do século XIX: das *Mémoires d'outre tombe*, de Chateaubriand, e a pintura de uma Paris tumultuária; passando pela *Comédia Humana*, de Balzac, e o espaço de ascensão e queda (econômica entre outras) de heróis e figurantes; *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, e o antagonismo entre os valores da capital e da província; os *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e seus tipos sociais... à Paris histórica de Hugo e à Paris alegórica de Baudelaire, entre tantos outros artistas e tantas outras Paris – pois ela é vista, revista, apresentada e representada de incontáveis maneiras, múltipla e proteiforme

É o próprio Stierle quem resume esse quadro de maneira lapidar:

Entre Rousseau e Baudelaire, foi em Paris que a consciência da cidade encontrou sua linguagem. Historicamente falando, trata-se de um período de transformações sociais consideráveis, do Antigo Regime ao Segundo Império. Paris torna-se, então, “a capital do século XIX” e, ao mesmo tempo, a capital de uma civilização mundial sob o signo da modernidade, que inventa em Paris suas formas de vida, suas formas de consciência, e suas formas de arte. Até hoje, o mito de Paris permanece como o mito urbano por excelência [...] (Stierle, 2001, p. 563).³

Essa invenção moderna de formas de vida e de consciência ocorre, inclusive, por meio de uma produção literária que Benjamin comenta em “Paris, capital do século XIX”: as fisiologias. Gênero realista que se populariza na primeira metade do século (sobretudo na década de 1840), a fisiologia é, geralmente, um texto curto que retrata, descreve e caracteriza – não raro, com humor e ilustrações – tipos e grupos sociais e profissionais. Trata-se de estudos focados no funcionamento da sociedade por meio de caricaturas e estereótipos, numa espécie de repertório de costumes. Benjamin considera as fisiologias como uma “literatura panorâmica” (Benjamin, 1985b, p. 33) por serem contemporâneas aos panoramas⁴ e abordarem de maneira privilegiada personagens que povoam essas imensas pinturas – elas mesmas, registros idealizados de

³ No original: “Entre Rousseau et Baudelaire, c’est à Paris que la conscience de la ville a trouvé son langage. Historiquement parlant, il s’agit là d’une période de bouleversements sociaux considérables, de l’Ancien Régime au Second Empire. Paris devient alors la ‘capitale du XIXe siècle’ et en même temps la capitale d’une civilisation mondiale sous le signe de la modernité, qui invente à Paris ses formes de vie, ses formes de conscience et ses formes d’art. Jusqu’à aujourd’hui, le mythe de Paris est resté le mythe urbain par excellence [...]”.

⁴ Panorama (do grego *pan*, todo, e *horama*, espetáculo), ou ciclorama, é uma pintura de grandes proporções, representando uma paisagem em 360 graus e cobrindo as paredes de uma construção em rotunda, que gera efeitos de perspectiva e profundidade (o próprio prédio também é chamado, por extensão, de panorama, em processo semelhante ao ocorrido com o cinema – do qual, aliás, é uma espécie de ancestral). Inventado pelo pintor inglês Robert Barker em 1787, a novidade logo ganha as grandes capitais e se multiplica em Paris. O maior pintor panoramista francês será Pierre Prévost (1764-1823), e o principal resquício desse invento reside no nome da Passagem dos Panoramas, no Boulevard Montmartre (onde Prévost tinha seu ateliê).

paisagens urbanas realizadas com pretendido realismo. Benjamin cita alguns dos principais títulos: *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, e *La grande ville*. Verdadeiras empreitadas enciclopédicas,

[n]esses livros prepara-se o coletivo trabalho beletrístico para o qual Girardin⁵ criou um espaço com o folhetim dos anos 30. Eles se compõem de vários esboços, cujo revestimento anedótico corresponde às figuras plasticamente situadas no primeiro plano dos panoramas e cujo fundo informativo corresponde aos cenários pintados. Mesmo do ponto de vista social, essa literatura é panorâmica. Pela última vez, o operário aparece nela fora de sua classe, como um figurante de um idílio (Benjamin, 1985b, p. 33-34).

Os tipos sociais e profissionais, que povoam e circulam pelo espaço urbano, decorando-o com suas particularidades físicas e indumentárias, tornam-se figurantes da cidade-espetáculo retratada nos panoramas – espelhos ou reproduções *en abyme* da cidade, na cidade. “Desde e camelô de bulevar até os elegantes do *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o *physiologue* não tivesse desenhado.” (Benjamin, 1985a, p. 65). Esgotado o repertório humano, os escritores passaram à “fisiologia da cidade. Aparecem *Paris la nuit*, *Paris à table*, *Paris dans l’eau*, *Paris à cheval*, *Paris pittoresque*, *Paris marié*” (Benjamin, 1985a, p. 65), onde predominam a sátira e a derrisão.

Nessa dinâmica de identificação e caracterização de tipos sociais e de seus ambientes, e em tom jocoso, consagra-se um novo personagem parisiense: o rastaquera.

2 A figura do rastaquera e o avesso da modernidade cosmopolita

Em seu estudo sobre a cultura e a política da Paris finissecular, o historiador Christophe Charle discorre sobre a cartografia parisiense, e considera que a cidade sedia “uma sociedade do espetáculo com seus inumeráveis teatros, cafés-concertos, cabarés, bailes, panoramas ou feiras”, o que atrai e fascina, “como um logro da sociedade intelectual,

⁵ Émile de Girardin (1802-1881), jornalista e político, fundou o jornal *La Presse* (1836) – pioneiro na publicação do romance-folhetim (invenção que divide com seu concorrente, o jornal *Le Siècle*).

escritores, artistas e estudantes do mundo inteiro” (Charle, 1998, p. 11).⁶ Essa ideia de logro, de um atavio que trai aqueles que se deixam seduzir, está no fundamento do que pretendemos desenvolver acerca do rastaquera: Paris, “cidade única e universal, máquina produtora de glória e inovação, mas também de fracasso e amargura” (Charle, 1998, p. 12),⁷ fonte de modernidade, imbuída de uma face luzente, assim como de um lado sombrio, reverso. Diz o historiador sobre a capital:

Ela leva à audácia, mas também à rejeição, ao cinismo, e também ao jogo duplo; à abertura sobre o mundo, mas também ao racismo e à xenofobia; à promoção das mulheres, mas também à misoginia reativa mais exacerbada; ao discurso radical, mas também à renovação do pensamento contrarrevolucionário (Charle, 1998, p. 12).⁸

Esse lado avesso da bela fechada é o universo da “rejeição” àquele que tem a “audácia” de tentar conquistar um espaço na cidade; à “abertura sobre o mundo” e os estrangeiros, de uns, correspondem o “racismo”, a “xenofobia”, e a “misoginia” de outros; diferentes parisienses reagem de formas divergentes a essa existência ou penetração do Outro⁹ em seu território – geográfico e cultural.

Eis um exemplo, dentre os vários casos, respaldados em copiosas estatísticas, elencados por Charle em sua pesquisa: na década de 1840, 7 artistas norte-americanos expõem no Salão da Academia de Belas Artes; nas décadas de 1850 e 1860, eles são em torno de 50; entre 1870 e 1900, haverá mil expositores norte-americanos nos Salões dos Artistas Franceses em 1872 e 1899 (Charle, 1998, p. 41) – tipificando

⁶ No original: “société du spectacle avec ses innombrables théâtres, cafés-concerts, cabarets, bals, panoramas ou spectacles de foire“, “comme un leurre de la société intellectuelle, les écrivains, les artistes et les étudiants du monde entier.”

⁷ No original: “ville unique et universelle, machine à produire e la gloire et de l’innovation, mas aussi de léchec et de l’amertume. ”.

⁸ No original: “Elle pousse à l’audace, mais aussi au refus, au cynisme, mais auss au double jeu ; à l’ouverture sur le monde, mais aussi au racisme et à la xénophobie ; à la promotion des femmes, mais aussi à la misogynie réactive la plus exacerbée ; au discours radical, mais aussi au renouveau de la pensée contre-révolutionnaire.”

⁹ Seguimos, aqui, Courtés e Greimas (2008, p. 300ss) e seu referencial semiótico estabelecido no estudo da construção discursiva das ideias de identidade e de alteridade e de sua cristalização na linguagem, como ficará implícito mais adiante.

uma “invasão estrangeira” que será devidamente condenada, em 1886, pelos estudantes franceses de Belas Artes. O Salão, porém, só aumenta em brilho e importância, atraindo cada vez mais estrangeiros, inclusive devido à disseminação de vanguardas cosmopolitas, assim como de um mercado de arte cada vez mais internacional.

Outro “invasor estrangeiro” – do qual Charle não trata – é o rastaquera. Galicismo originado da palavra de língua espanhola “*rastracuero*” (seja “arrasta couro”, seja “raspa [dor de] couro”, em referência a calças de vaqueiro), designa, na França do século XIX, o rico comerciante de couro de nacionalidade sul-americana (algumas etimologias incertas remontam especificamente à Venezuela). O rastaquera designa, por extensão e mais popularmente, o novo rico estrangeiro que esbanja a sua fortuna entre mercadorias e endereços da elite parisiense. Sua inserção na literatura ocorre por meio do teatro de boulevard, na opereta *Le Brésilien*, de Henry Meilhac e Ludovic Halévy (1863): embora o termo não estivesse escrito no texto, Jules Brasseur, ator célebre, o insere como caco, gerando, de um lado, gargalhadas, mas do lado da “colônia brasileira” em Paris, leva a uma pequena crise diplomática. Diante do sucesso e da polêmica, a mesma dupla de dramaturgos escreve a ópera-bufa *La Vie parisienne* (1866, música de Jacques Offenbach), com outro personagem brasileiro, outro rastaquera que motiva o riso. Sua caracterização, em ambos os casos, repousa sobre roupas espalhafatosas, sotaque exagerado, e, propositalmente ou não, uma certa confusão entre traços linguísticos do espanhol e do português, e alusões culturais ao país de origem (nesse e em outros casos de menção ao “brasileiro abastado típico”, ele costuma ser associado aos “pampas” natais; no caso da ópera em questão, o príncipe brasileiro chama-se Acapulco).

A crítica Violaine Heyraud considera que o personagem se instala de maneira banal e estereotipada, e lista alguns títulos de monólogos em que ele impera: *Les Morales du rastaquouère*, de A. Surtac (Ollendorff, 1886), *Le Rastaquouère*, de T. de Grave (J. Strauss, 1890), e *Le Rasta. Type Parisien*, de L. Cardon (Ondet, 1892). Porém, progressivamente, diz ela, “o ‘rastaquera’, ou ‘rasta’, alimenta pouco a pouco o discurso xenófobo, torna-se símbolo de mau gosto e de ostentação nos círculos do jogo e dos hotéis recém-inaugurados no entorno da Étoile” (Heyraud, 2015, p.115). Heyraud cita esses exemplos preparando sua argumentação sobre a farta produção do teatro de *vaudeville* em que o estrangeiro ou

rastaquera (mais especificamente, os “estrangeiros conquistadores”) é caracterizado com as cores de um exotismo forçado e canastrão. Mas podemos, já a partir dos títulos, aproximar essas obras da fisiologia e do retrato do tipo social parisiense – pois esse estrangeiro, às vezes indesejado, ocupa, de fato, um espaço na capital.

Um título que se acrescenta aos demais é *Les Rastaquouères: études parisiennes*, romance de Jules Guérin e Paul Ginisty (1883). O prefácio de Bachaumont faz uma introdução cáustica ao protagonista e crítica, não somente ele, mas a Paris que o acolhe:

Até agora se havia mostrado [os rastaqueras] somente no palco, em estado de fantoches episódicos [...] extravagantes [...]. Estava na hora de [...] limpar-lhes a maquiagem e expô-los, em toda a realidade de sua existência, diante da multidão (Bachaumont, p. V-VI, *apud* Heyraud, 2015, p. 115).¹⁰

Aqui, a “multidão” seria a opinião pública, o olhar crítico do parisiense, conclamado a rever suas práticas de acolhimento ao Outro. O prefacista, porém, atenta para uma distinção importante: “É preciso não confundir o Rastaquera com o estrangeiro. Sir Richard Wallace é estrangeiro; os príncipes, condes, e barões X..., Y..., Z... são Rastaqueras” (Bachaumont, 1883, p. VIII). Sir Wallace é um milionário britânico, colecionador e filantropo, que financia, entre outras benfeitorias à cidade, as famosas *fontaines Wallace*, as fontes Wallace, das quais ainda se encontram exemplares na Paris atual, construídas em seguida às destruições causadas pela Comuna de Paris; elas estão entre os principais símbolos da *Belle Époque* parisiense. Entende-se que, para Bachaumont, o estrangeiro é alguém que interage na cidade, contribuindo construtivamente com ela, enquanto o rastaquera apenas usufrui de seus benefícios.

Essa distinção não é levada em conta por Heyraud, que considera o estrangeiro como “um alvo artificial” (Heyraud, 2015, p. 115) no *vaudeville*. Em sua conclusão, considera que, enquanto “tipo vaudevillesco”, “o estrangeiro não tem mais origens fixas, e faz, passa a fazer parte da paisagem parisiense, numa visão apaziguada de uma

¹⁰ No original: “Jusqu’ici on avait montré [les rastaquouères] seulement devant la rampe à l’état de fantoches épisodiques [...] extravagants [...]. Il était temps [...] de leur maquillage et les jetât dans toute la réalité de leur existence devant la foule.”

Europa acostumada às trocas” (Heyraud, 2015, p. 125).¹¹ A crítica aposta na predominância de uma aceitação cosmopolita da figura do rastaquera – pelo menos, no leve e divertido mundo da comédia de costumes.

Já o crítico Jean-Pierre Ricard enfoca a rejeição ao cosmopolitismo e, portanto, aos estrangeiros e rastaqueras na sociedade parisiense finissecular. Ele começa lembrando a volumosa obra coletiva *Les Étrangers à Paris*, de 1844, outra fisiologia, em que os estrangeiros são vistos com olhar crítico, embora ainda sem hostilidade. O crítico ressalta, também, que no *Paris-Guide*, obra coletiva editada por ocasião da Exposição Universal de 1867, o crítico teatral belga Gustave Frédéric (apud Ricard, 2007, p. 2), afirma que “há os parisienses de Paris, e os parisienses do Brasil” e conclui: “A hospitalidade parisiense se funda num sólido sentimento de superioridade. O cosmopolitismo de Paris é o preço de sua grandeza” (Ricard, 2007, p. 2)¹² – acolhendo o visitante com cordialidade, mas com ressalvas.

A menção de Ricard nos levou a buscar esse livro no *site* Gallica, da Biblioteca Nacional de França, pois, enquanto obra que fala da cidade para estrangeiros, constitui um documento precioso em termos de registro da imagem de si e da imagem do Outro. Visando informar os mais de dez milhões de visitantes e os 42.217 expositores que afluem à cidade por conta da Exposição Universal, o *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France* (2 volumes), tem prefácio de Victor Hugo e um primeiro volume que retraça um longo histórico da cidade, seguido de uma listagem pormenorizada do patrimônio urbano. No segundo volume, sempre dentro de uma perspectiva marcadamente informativa, seguem-se artigos e crônicas de escritores, críticos, artistas, historiadores e pensadores consagrados, como Louis Blanc, Sainte-Beuve, Taine, Michelet, Littré, Firmin Didot, Edgar Quinet, Viollet-le-Duc, Ernest Renan, Théophile Gautier, Alexandre Dumas pai, Alexandre Dumas filho, Émile Augier, Jules Janin, George Sand, Jules Champfleury, Théodore de Banville, Maxime du Camp, Nadar, François-Victor Hugo (filho de Victor Hugo), entre outros, ao lado de administradores, engenheiros,

¹¹ No original: “l'étranger n'a plus d'origines fixes mais fait désormais partie du paysage parisien, dans une vision apaisée d'une Europe accoutumée aux échanges.”

¹² No original: “il y a les Parisiens de Paris, et les Parisiens du Brésil” e “L'hospitalité parisienne se fonde sur un sentiment solide de supériorité. Le cosmopolitisme de Paris est la rançon de sa grandeur.”

arquitetos, cientistas... num impressionante palmarés. Os assuntos são os mais variados, assim como os pontos de vista – sem que alguma premissa ideológica prévia sirva de eixo. Embora o tom geral seja de elogio aos encantos e vantagens da cidade, há, também, quem lamente algumas das consequências de sua modernização, e das decorrentes mudanças no estilo de vida de quem a habita.

A leitura do artigo citado por Ricard, de Gustave Frédéricx (“Le Parisien pour l’étranger”), permite observar sua interpretação do perfil cultural e até psicológico do parisiense, e de sua relação com o Outro, com o estrangeiro. O crítico belga diz:

os parisienses tiveram a fortuna de serem adulados, em todos os tempos, por todos os estrangeiros ávidos de alarde e celebridade [...]. Nessas homenagens [...] há cálculo [...]. Admirar Paris, ponto mais sonoro do universo, talvez seja tornar favoráveis [para si] todas as sonoridades; e Paris, que bem vale uma missa, no dizer de Henrique IV, certamente, bem vale um elogio (Frédéricx, 1867, p. 1014).¹³

A adulação ao parisiense seria uma forma protocolar de acessá-lo, de obter sua atenção e consideração. O autor continua dizendo que não é preciso ter nascido em Paris para se ser um “parisiense autêntico”: “provincianos e estrangeiros” coabitam na “capital do mundo”, assim como há “parisienses incontestáveis” entre os que acabam de desembarcar nas estações de trem do Norte e do Oeste (Frédéricx, 1867, p. 1015): será parisiense quem se adequar às formas e aos conteúdos das conversações, observar os protocolos sociais, e tornar-se um cidadão consciente. “Paris não é para o parisiense uma pátria accidental. O parisiense involuntário é apenas uma exceção. O parisiense verdadeiro crê que Paris lhe é devida” (Frédéricx, 1867, p. 1016),¹⁴ pois é consciente do privilégio de viver nela.

¹³ No original: “les Parisiens ont eu la fortune d’être adulés en tous les temps par tous les étrangers avides de bruit et de célébrité [...]. Dans ces hommages [...] il y a calcul [...]. Admirer Paris, le point le plus sonore de l’univers, c’est se rendre peut-être toutes ces sonorités favorables; et Paris, qui vaut bien une messe, au dire d’Henri IV, à coup sûr, vaut bien un compliment.”

¹⁴ No original: “Paris n’est pas pour le Parisien une patrie de hasard. Le Parisien involontaire n’est qu’une exception. Le Parisien véritable croit que Paris lui est dû.”

De onde sua conclusão: “Para o estrangeiro, o parisiense é um passante alegre” e feliz com sua condição cidadina (Frédérix, 1867, p. 1017).¹⁵

Embora o texto permita muitos desdobramentos e considerações pertinentes ao nosso assunto, consideramos interessante notar que, no entender de Frédérix, com relação à figura central do parisiense nato ou assumido, há uma diferença não somente com relação ao estrangeiro, como também ao provinciano, que desembarca na capital pelas mesmas estações ferroviárias. E, se retomarmos a questão da adulação – necessária, segundo Frédérix, para o devido entrosamento com o parisiense – essa atitude talvez esteja na base do esbanjamento ostentatório do rastaquera, que pretende impressionar positivamente (sem sucesso) aquele que o acolhe. Paris bem vale uma bajulação.

Na imensa diversidade dos artigos, podemos destacar “Les types parisiens – Les Clubs”, de Charles Yriarte, escritor, jornalista e desenhista, um dos vários exemplos em que, surpreendentemente, num livro que deveria cantar as glórias da modernização da cidade, da qual a Exposição Universal é um dos baluartes, deplora o fim da velha e familiar Paris:

A linha reta matou o pitoresco e o imprevisto. A rua de Rivoli é um símbolo, rua nova, longa, larga, fria, que percorrem as pessoas alinhadas, afetadas e frias, como ela. A Paris de ontem tinha a sua Cour des Miracles, cujos habitantes chamativos nós conhecemos no passado; acabaram de expropriá-la sob pretexto de utilidade pública. Acabaram-se os andrajos coloridos, acabaram-se as canções extravagantes e os discursos extraordinários. Os dentistas a céu aberto, os músicos ambulantes, os trapeiros filósofos,¹⁶ os equilibristas, os héracles do Norte, as tocadoras de viola [...]. A rua só existia em Paris, e a rua agoniza; [hoje,] é o reino dos bulevares e o advento das grandes artérias; proscreveram os

¹⁵ No original: “Pour l'étranger, le Parisien, c'est un passant joyeux”. Depois desse artigo, seguem-se textos específicos sobre as “colônias” alemã, belga, suíça, inglesa, italiana, (norte-)americana, hispano-americana, polonesa e russa em Paris, seguidos de artigos sobre “os orientais” e os “boêmios e ciganos”.

¹⁶ Um site sobre a Paris pitoresca informa que havia um certo Liard, trapeiro de profissão, mas culto e verborrágico, que surpreendia os passantes com suas recitações de Virgílio e outras demonstrações de uma educação não condizente com sua atividade. Terá seu próprio verbete no livro *Les célébrités de la rue*, de 1868 (“Liard, le chiffonnier philosophe”), cf. Liard [...], 2000.

cruzamentos e os aprazíveis becos, onde se refugiavam os ciganos do *faubourg* Antoine, que prediziam a sorte dos *flâneurs* ingênuos [...] (Yriarte, 1867, p. 929).¹⁷

Essa descrição romântica e idílica da cidade e de seus tipos familiares, tradicionais, abre caminho à triste constatação da modernidade:

Temos mercados abertos monumentais, Louvres suntuosos, tubos atmosféricos,¹⁸ hotéis colossais, casernas de mármore, jardins ornados de plantas verdes com nomes muito difíceis [...]. Tudo foi nivelado, tudo foi apagado, os tipos desapareceram, os caracteres se atenuaram no concerto dos povos nesse gigantesco caravancherai [...].

No bulevar, passam inglesas longilíneas e angulosas, cubanos amarelos, espanhóis de pele escura, italianos morenos, valáquias rosa-chá, alemãs sentimentais mas roliças, russas elegantes mas sem quadris (Yriarte, 1867, p. 930-931).¹⁹

A passagem da ruela ao amplo bulevar retira a possibilidade de uma relação intimista com a malha urbana. A passagem do pequeno ao gigantesco torna a cidade estranha para seus habitantes, que deverão criar

¹⁷ No original: “La ligne droite a tué le pittoresque et l’imprévu. La rue de Rivoli est un symbole, une rue neuve, longue, large, froide, que parcourent des gens bien mis, gourmés et froids comme elle. Le Paris d’hier avait encore sa Cour des Miracles, dont nous avons connu les habitants bariolés. On vient de l’exproprier pour cause d’utilité publique. Plus de loques colorisées, plus de chansons extravagantes et de discours extraordinaires. Les dentistes en plein air, les musiciens ambulants, les chiffonniers philosophes, les bâtonniers, les hercules du nord, les vieilleses [...] La rue d’existait qu’à Paris, et la rue agonise, c’est le règne des boulevards et l’avènement des grandes artères; ils ont proscrit le carrefour et la paisible impasse où se réfugiaient les bohémiens du faubourg Antoine, qui disaient la bonne aventure aux flâneurs naïfs [...]”

¹⁸ Durante um curto período, importou-se essa tecnologia inglesa para o desenvolvimento da via férrea.

¹⁹ No original: “Nous avons des Halles monumentales, des Louvres somptueux, des tubes atmosphériques, des hôtels monstres, des casernes de marbre, des jardins ornés de plantes vertes qui portent des noms très difficiles [...]. Tout s’est nivelé, tout s’est effacé, les types ont disparu, les caractères se sont émoussés dans ce concert de peuples, dans ce caravansérail gigantesque [...]. Sur le boulevard passent des Anglaises longues et anguleuses, des Havanais jaunes, des Espagnols basanés, des Italiens au teint mat, des Valaques rose-thé, des Allemandes sentimentales mais dodues, des Russes élégantes mais déhanchées.”

novos hábitos e comportamentos. Independentemente da nacionalidade, Yriarte trata cada qual com uma simplificação física estereotipada. O jornalista segue falando do comerciante cubano de “puros” (charutos), “de joias grandes e chapéu de aba larga” (Yriarte, 1867, p. 931),²⁰ que caminha ao lado de húngaros, nova-iorquinos, egípcios, poloneses... o rol é longo, acompanhado de descrições caricaturais e estereotipadas. E termina a lista dos transeuntes com a triste figura do parisiense: “ele se faz humilde, esgueira-se pelas paredes, abdica; hospitaleiro dedicado, dá a entender aos cinco cantos do globo que o bulevar lhes pertence” (Yriarte, 1867, p. 931).²¹ Depois de uma homenagem a alguns tipos conhecidos dos frequentadores do centro da cidade, Yriarte termina seu texto: “E os parisienses de Paris, afogados no imenso oceano, fazem-se tão raros, que o Sr. Haussmann ainda os procura” (Yriarte, 1867, p. 937).²² Aqui, a interação daninha entre parisienses e estrangeiros afeta o cidadão local, tira-o de seu protagonismo devido.

Outro artigo que nos interessa, para efeitos de nossa argumentação e demonstração, é o do crítico literário Severiano de Hérédia,²³ que escreve sobre a “colônia hispano-americana” (essa é a identificação que consta no índice, mas no corpo do livro, o título é “Os hispano-americanos”). Aqui, temos um depoimento de alguém que vê essa “colônia”, a um só tempo, como alguém de dentro (por ser cubano) e de fora (por buscar, nesse momento, a naturalização francesa) dessa comunidade – na qual o brasileiro, pasmem, se encontra inserido, seja por falta de compreensão histórico-cultural, seja por simples desinteresse por questões (pós)coloniais alheias. Hérédia fala das sucessivas levas de interesse dos parisienses por seus visitantes: vinte anos antes, todos se interessavam pelos *mylords*, os ingleses: “todos riam de seus cabelos ruivos, seu sotaque, seus ternos; davam-lhe papeis extravagantes nos *vaudevilles*, e, nos romances na moda, ares ridículos” (Hérédia, 1867, p.

²⁰ No original: “aux bijoux massifs et au chapeau à large bord”.

²¹ No original: “se fait humble, il ser les murs; il abdique; hospitalier jusqu’au dévouement, il laisse croire aux cinq parties du globe que le boulevard est à elles.”

²² No original: “Et les Parisiens de Paris, noyés dans l’immense océan, apparaissent si rares, que M. le baron Haussmann les cherche encore.”

²³ 1836-1901, nascido em Cuba, enviado a estudar em Paris aos dez anos, adquire a nacionalidade francesa em 1870, e se torna prefeito de Paris (será o primeiro prefeito negro de Paris).

1080);²⁴ mas todos se “inclinavam diante de seus *bank notes*” (Hérédia, 1867, p. 1080)²⁵. Foi a vez, então, dos russos, de “seus enormes bigodes, de seus ares de senhores feudais” que se hospedavam em “hotéis suntuosos” (Hérédia, 1867, p. 1080).²⁶ A permanência e constância desses visitantes, porém, retirou o garbo de suas figuras, e eles se tornaram familiares e previsíveis – e deixaram a cena teatral. Porém, no momento da Exposição Universal, “há uma sociedade nova, menos conhecida” (Hérédia, 1867, p. 1081)²⁷ que está desbancando ingleses e russos:

A sociedade hispano-americana. Sua popularidade aumenta, a cada dia, nos salões. Ela já teve a honra de fornecer um tipo bem divertido – o do Brasileiro – aos nossos *vaudevilles* do Palais Royal.

É pena que esse brasileiro de fantasia, espécie de fantoche grotesco, brutal, sensual, vestido com penduricalhos e calças claras, realize, aos olhos de nossos basbaques,²⁸ o mais completo tipo da América do Sul. [...] Vindos de Valparaíso, de Lima, de Havana, os americanos são todos brasileiros. Só se conhece e se quer o Brasileiro [da opereta]. O Brasileiro está na última moda! (Hérédia, 1867, p.1081).²⁹

Embora lamentemente a generalização do “completo tipo da América do Sul” sob a denominação de “brasileiro”, considera, porém, que tornar-se personagem de *vaudeville* é uma maneira popular (“está na

²⁴ No original: “On riait de ses cheveux roux, de son accent, de son costume; on lui donnait dans les vaudevilles des rôles extravagants, et dans les romans à la mode, des allures ridicules.”

²⁵ No original: “s’inclinaient devant leurs bank notes”.

²⁶ No original: “aux grosses moustaches, aux grands airs de seigneurs féodaux” e “hôtels somptueux”.

²⁷ No original: “il est une société nouvelle, moins connue”.

²⁸ Palavra antiga que designa uma pessoa que olha longamente para o que vê, espectador pasmo; o termo francês, *badaud*, pode ser sinônimo de *flâneur*.

²⁹ No original: “C’est la société hispano-américaine. Sa popularité grandit tous les jours dans les salons. Elle a déjà eu l’honneur de fournir un type bien amusant – le Brésilien – à nos vaudevillistes du Palais Royal. Le malheur est que ce Brésilien de fantaisie, sorte de fantoche grotesque, brutal, sensuel, vêtu de breloques et de pantalons clairs réalise aux yeux de nos badauds le type le plus complet de l’Amérique du Sud. [...] Qu’ils viennent de Valparaiso, de Lima, de la Havane, les Américains sont tous Brésiliens. On ne connaît, on ne demande que du Brésilien. Le Brésilien fait prime!”

última moda”) de incorporá-lo ao cenário social e cultural. Depois de discorrer sobre a presença de grandes fortunas comerciais e industriais sul-americanas entre a elite da capital, Hérédia lembra que há, também, escritores eminentes e ricos, “que vêm a Paris observar e se instruir”, e “até aqueles que se fazem editar na França” (Hérédia, 1867, p. 1084)³⁰. Há, igualmente, uma nova geração de pintores e de músicos, para quem “Paris é um lar”, e eles “vêm buscar luz” (Hérédia, 1867, p. 1084).³¹ De qualquer forma, comerciante, escritor ou artista, esse decantado “brasileiro” é sempre abastado, e circula pela elite.

Hérédia termina sua apologia desse “brasileiro” *porte-manteau* com uma analogia botânica e uma pergunta:

Em nossa gigantesca estufa parisiense, onde vivem agrupados nômades dos países mais diversos, os americanos das repúblicas do sul, estabelecidos entre nós, representam bastante bem essas flores dos trópicos transplantadas, de formas bizarras e cores vibrantes, que desabrocham discretamente ao nosso sol por demais pálido. [...] [Entre outros,] são turistas que fazem o seu tour da Europa, heróis bronzeados de ópera cômica que gostam “do jogo, do vinho e das mulheres”³² e que lançam, desbragadamente, piastras ao ar [...]. Eles atraem o olhar pela cor da pele, pelo sotaque e suas maneiras exóticas. Foi para eles que se criou a colossal bufonaria do Brasileiro. E, realmente, eles possuem por vezes hábitos que nos surpreendem. Em 1865, a família A... veio a Paris com 52 malas e 18 serviçais negros. Como querer que nossos pequeno-burgueses, habituados à vida estreita de nossas cidades da Europa não tomem essas pessoas por príncipes ou ogros? (Hérédia, 1867, p. 1085-1086).³³

³⁰ No original: “ils viennent à Paris pour observer et s’instruire” e “il y en a même qui se font éditer en France”.

³¹ No original: “Paris est un foyer” e “y viennent chercher la lumière”.

³² Citação da novela *Federigo*, 1829, de Prosper Mérimée.

³³ No original: “Dans notre gigantesque serre parisiennne, où vivent groupés les nomades des pays les plus divers, les Américains des républiques du Sud, établis au milieu de nous, représentent assez bien ces fleurs des tropiques transplantées, aux formes bizarres et aux couleurs éclatantes qui s’épanouissent discrètement à notre soleil trop pâle, [Entre autres] ce sont des touristes qui font leur tour d’Europe, héros bronzés d’opéra-comique qui aiment ‘le jeu, le vin et les belles’, et qui jettent royalement les piastres en l’air [...] Ils attirent le regard par leur teint, leur accent et leur allures exotiques. C’est pour

“Flor bizarra e exótica”, a criatura tropical aqui retratada é um “herói” de bufonarias, espécie de bobo da corte moreno e com sotaque. Anti-herói, portanto, pois, embora simpático, não gera empatia no público (que não identifica com ele, aliás, o repudia). Como dito *en passant* anteriormente, colar a pecha de rastaquera nesse “príncipe brasileiro” gerou uma contenda entre a colônia brasileira, apoiada pela embaixada, e a direção do teatro, a qual acabou exigindo de Brasseur, ator da peça, e autor do caco e da etiqueta estigmatizante, um pedido de desculpas público. A palavra, que ainda existe vaga e inespecífica até então, encontra sua encarnação ideal, bizarra e exótica, e permanece.

A palavra “rastaquera” não foi empregada por nenhum dos cronistas do *Paris Guide*, mas a caracterização do sul-americano rico, fanfarrão, ruidoso e destoante da pequena-burguesia urbana francesa já está estruturada, e assentada sobre divergências de ordem estética, social, mas, também, econômica, e o consequente incômodo que elas causam – o “príncipe” dos bulevares tem tudo para virar “ogro” na representação e no entendimento coletivo desse personagem (social e literário).

Retomando o ensaio de Ricard, ocorre uma nítida mudança no tom uma década depois, a partir de 1880. Outro discurso sobre o estrangeiro se propaga: o de “parasita” no estado “decadente” e “em decomposição avançada do organismo parisiense” – e o cosmopolitismo se torna “uma peste, uma calamidade” (Ricard, 2007, p. 2)³⁴. Os textos literários em que o rastaquera é retratado de forma negativa são muitos.³⁵ As categorias “cosmopolita” e “rasta” passam a ser confundidas, e as fronteiras e as

eux qu’a été créée la colossale bouffonnerie du Brésilien. Et vraiment ils ont parfois des habitudes faites pour nous étonner. En 1865, la famille A... vint à Paris avec 52 malles et 18 domestiques nègres. Comment voulez-vous que nos petits bourgeois habités à la vie étroite de nos villes d’Europe ne prennent pas ces gens-là pour des princes ou des ogres?”

³⁴ No original: “décomposition avancée de l’organisme parisien”; “une peste, une calamité”.

³⁵ Apenas para citar alguns: *Le Rastaquouère* (de Xavier de Montépin, 1885), *La Fin de Paris* (de René Maiseroy, 1886), *Les Petites Rastas* (de de Laforest, 1894), *Rasta* (de Clément Rossel, 1897), *Les Bonnets Verts. Moeurs rastaquouères* (de Gorton-Busset, 1901), *Mémoires d’un rasta, écrits à la prison de la Santé, mai et juin 1906* (do Conde de Roussillon, 1907), e *Le Rasta* (de Henri Mirabel, 1914). Não ficcionais: *La Grande Babylone. Études humaines* (de Edgar Monteil, 1887), *La Fin d’un monde: étude psychologique et sociale* (de Édouard Drumont, 1889), entre outros.

origens continuam misturadas numa desconsideração generalizada, inclusive pelos limites entre a ficção e o preconceito social.

Segundo Ricard, a xenofobia que alimenta o anti-cosmopolitismo deve-se à derrota de 1870 na Guerra Franco-Prussiana, ao ressurgimento do nacionalismo chauvinista durante o Caso Dreyfus, e, hipótese final, ao ressentimento contra as elites – e suas alianças sociais e comerciais com o capital estrangeiro.

No *site* da Biblioteca Nacional de França, onde boa parte da imprensa da época está digitalizada, encontramos alguns testemunhos documentais que confirmam essa reação cada vez mais avessa à presença do rastaquera em Paris, e ao cosmopolita que o acolhe. Numa crônica que comenta alguns artigos de época, a jornalista Priscille Lamure, indica um artigo que trata dessa presença polêmica: no jornal *Le Gaulois* de 1º de janeiro de 1882, na coluna “Crônicas Parisienses”, sob o título “Os Rastaqueras”, lê-se que o

“apelido galhofeiro de ‘rastaquera’” caracteriza “a canalha elegante pela qual Paris – albergue hospitaleiro – é invadida como que num rastro de vermina [...] [Ele é] uma lepra curiosa a ser estudada. O contágio data do Império, da época *blasée* que predominou, como um ataque de loucura”. (Le Gaulois, 1882, p. 1 *apud* Lamure, 2018)³⁶

E diagnostica: os rastaqueras “se implantam pouco a pouco na vida artificial de Paris” (Le Gaulois, 1882, p. 1 *apud* Lamure, 2018).³⁷

Em tempos de antidreyfusismo, a ideia de natural e puro, em oposição a artificial e impuro, revela o lado sombrio e avesso do nacionalismo em ascensão. Charle falara em Paris como “cidade única e universal, máquina produtora de glória e inovação, mas também de fracasso e amargura” (Charle, 1998, p. 12), como dito anteriormente. “Rejeição”, “cinismo”, e “jogo duplo” são termos usados pelo historiador para caracterizar a reação local: revés da moeda da atração exercida, deseja-se que o Outro, seduzido pelo brilho de Paris, não aja como Outro;

³⁶ No original: “le sobriquet raillard de ‘rastaquouère’, qui caractérise de si rude façon la canaille élégante dont Paris – cette auberge hospitalier – est envahie comme par une trainée de vermine [...] [Elle] est une lèpre curieuse à être étudiée. Le contagion date de l’Empire, de l’époque blasée qui a prédominée, comme un accès de folie”.

³⁷ No original: “s’implantent petit à petit dans la vie artificielle de Paris”.

que reproduza e imite o parisiense, que se torne invisível na paisagem urbana enquanto gasta – “naturalmente” – sua fortuna.

Essa visão ecoa noutro artigo que Lamure comenta, do jornal *La Croix* de 9 de maio de 1900. Uma crônica intitulada “Le type du Rastaquouère” afirma que o “rastaquera não é francês, mas é um tipo muito parisiense”,³⁸ e passa a analisar sua “psicologia característica”: “excêntrico” e exibido, ostentador de riquezas, no que ele demonstra ter uma “ vaidade ingênua”; ele “não é mau”, apenas “frívolo”, e gasta sua dinheirama a esmo e a rodo, se empanturra e se apatifa na “Sodoma moderna” em que se transformou a Paris cosmopolita (*La Croix*, 1900, p.1 *apud* Lamure, 2018). Fato interessante, significativa coincidência, na coluna imediatamente ao lado, dá-se uma notícia sobre “O Caso Dreyfus na Inglaterra” – evidenciando a atualidade e a proximidade das duas questões contemporâneas.

Acreditamos que esses dois artigos são representativos da imprensa que combate o cosmopolitismo e suas expressões – sendo o “tipo parisiense do rastaquera” uma delas. Em ambos, a descrição geral da figura do rastaquera reforça o clichê: pândego, fanfarrão e perdulário, ele incorpora o novo rico de poucas cultura e educação, que exhibe sua pessoa e ostenta sua riqueza com modos inadequados e inconvenientes. Essa vulgaridade predominante no retrato do rastaquera faz dele o personagem ideal da literatura cômica – do *vaudeville* ou não. Faz dele, também, mais um excluído, na fauna de marginalizados da cidade. Esse invasor, que vem fora do país, acaba sendo associado a outros invasores de Paris, excluídos sociais de toda sorte que transitam pelas ruas da capital: roceiros, provincianos,³⁹ migrantes, boêmios, assim como, entre outros, personagens urbanos baudelairianos: apaches (criminosos) e trapeiros, e, distintos e destoantes, os dândis e os *flâneurs*.

O dândi parisiense segue uma moda e um modo de ser importado da Inglaterra: o dandismo. Comportamento estético e estetizante, trata-se de uma “atitude exterior” calcada nos “esmero das vestimentas, rosto

³⁸ No original: “Le rastaquouère n’est pas français, mais c’est un type très parisien”.

³⁹ Isso fica claro no artigo de (Mme) Juliette Lambert, que abre a sessão “Les Paysans à Paris”, do *Paris-Guide*, já comentado em linhas gerais. O título é “Les paysans à Paris”, em que ela, em suma, deplora a facilidade proporcionada pela ferrovia de acesso à capital pelas províncias, que desmistifica a importância da cidade e daqueles que tanto se esforçavam para viajar até ela (Lambert, 1867, p. 1009-1013).

impassível, olhar indiferente ou desdenhoso”; a “elegância refinada” é “apimentada por uma ligeira excentricidade” (Carassus, 1966, p.111),⁴⁰ que costuma ser acrescida de um rebuscamento suplementar, “superior”, que aspira a uma “marca pessoal” por meio de “uma negligência calculada” (Carassus, 1966, p.114).⁴¹ Esse comportamento tem um fundamento teórico: o dândi, ao desviar-se da norma, usa a frivolidade aparente como protesto e “arte de viver contra o utilitarismo”, “revolta da imaginação contra a feiura física e a moral estreita” (Carassus, 1966, p.115)⁴² desses tempos de ascensão da indústria e da burguesia. Estoico e diletante, às vezes confundido com o esnobe, adepto do culto da beleza, ele será, para Baudelaire, um personagem poético e heroico, que cultiva o desdém pelo natural e pelo vulgar.

Nesse sentido, o rastaquera seria um anti-dândi. Em comum, têm o fato de que ambos são assimiláveis a estéticas estrangeiras (o rasta, por ser estrangeiro, o dândi francês, por se espelhar num ideal originário na Inglaterra do século XVIII), que destoam da elegância clássica ou convencional (“tipicamente” francesa). Por isso mesmo, ambos são criticados e ridicularizados pelos anti-cosmopolitas. Mas essas figuras urbanas são inconciliáveis: o dândi forja um rebuscamento ostensivo, e tem plena consciência de sua distinção (nos dois sentidos do termo), enquanto o rastaquera (ao menos, em sua versão literária) parece não perceber que destoa da elite parisiense que frequenta; parece não saber que é considerado vulgar no alarde da fortuna, no excesso de berloques e correntes e anéis e tudo mais que brilha e reluz em sua indumentária de novo rico. Fundamentalmente diferente do dândi, o rastaquera não segue qualquer tipo de ética ou estética predefinida, sua frivolidade não é uma máscara ou um artifício, e, sendo novo rico, representa, justamente, o que o dândi condena: a ordem burguesa ascendente e dominante. Espécie de dândi às avessas, o rastaquera destoa sem querer, sem saber.

Baudelaire dirá, em *Le Peintre de la vie moderne* (no capítulo “Le dandy”), que “o caráter de beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; parece um fogo

⁴⁰ No original: “recherche dans les vêtements, visage impassible, regard indifférent ou méprisant”, “élégance raffinée”, “pimenté d’une légère excentricité”.

⁴¹ No original: “marque personnelle”, “négligence calculée”.

⁴² No original: “l’art de vivre contre l’utilitarisme”, “la révolte de l’imagination contre la laideur physique et la morale étriquée”.

latente que mal transparece, que poderia, mas que não quer, brilhar”⁴³ (Baudelaire, 1885, p. 96). O rastaquera, ao menos em sua representação (humorística ou acerba) estereotipada, peca pela exuberância dos gestos, pela espontaneidade da expressão, e, assim, irradia, de forma colorida e ruidosa, sinais inequívocos do que sente, pensa e quer.

E o rastaquera flana pelas ruas de Paris. Isso faz dele um *flâneur*? No sentido baudelairiano, não. Yriarte evocara romanticamente os *flâneurs* ingênuos que eram gentilmente ludibriados pelos ciganos nos becos e ruelas da velha Paris. Hérédia falara de *flâneurs* (usou um sinônimo antiquado, *badauds*), passantes pasmados ou basbaques diante do “brasileiro típico” que diverte nas operetas e nas calçadas dos bulevares. Em ambos os casos, o *flâneur* é um transeunte desatento, inadvertido, que se surpreende diante do que vê, pois não observa ou não faz caso de seu entorno. Porém, nem eles nem o rastaquera podem ser assimilados ao *flâneur* baudelairiano.

No capítulo “L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant” (também de *Le Peintre de la vie moderne*), Baudelaire contextualiza e descreve seu importante personagem:

A multidão é o seu domínio, como ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão são *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o **observador apaixonado**, é um imenso deleite estabelecer domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; **ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar oculto ao mundo**, tais são alguns dos pequenos prazeres desses **espíritos independentes, apaixonados, imparciais**, que a língua só consegue definir canhestamente. **O observador é um príncipe que se compraz, por toda parte, em passar incógnito.** [...] Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um **caleidoscópio de consciência**, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o traduz e exprime

⁴³ Tradução livre (por considerar as traduções publicadas imprecisas) de: “Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l’air froid qui vient de l’inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.”

em imagens mais vivazes do que a própria vida, sempre instável e fugidia⁴⁴ (Baudelaire, 1885, p. 72, negrito nosso).

De alma artista e espírito filósofo, o *flâneur* segundo Baudelaire é uma testemunha da cidade, de seus passantes e de suas passagens, de suas transformações, “observador apaixonado”, “independente” e “imparcial”, consciente de si, do Outro e do espaço que os acolhe. Sua consciência o coloca no “centro do mundo”, mas, também fora dele, ao manter-se oculto, camuflado em meio à multidão. Até se poderia, na comparação inusitada com o rastaquera, ressaltar a referência cultural ao “príncipe” – pois muitos personagens rastaqueras são príncipes, falsos príncipes, ou figuras principescas por sua riqueza exorbitante. O príncipe de que trata Baudelaire, porém, é uma referência literária, ao rei ou senhor de contos medievais que frequenta seu domínio sob algum disfarce, para não ser reconhecido e poder observar os seres e as coisas que governa. “Passar incógnito”, nesse caso, é testemunhar impunemente, sem sofrer as consequências de ser identificado pelo Outro. O príncipe incógnito é, assim, plenamente senhor de si.

O rastaquera, nada baudelaíriano, nada incógnito – aliás, chamativo, colorido e ruidoso –, é identificado sem dificuldade, pois flana exuberante e incauto, desapercibido do ridículo (aos olhos do Outro, do parisiense) de sua aparência e de suas maneiras de ser e de agir (segundo o seu retrato caricatural na ficção e nas crônicas jornalísticas). Personagem urbano que povoa o universo social e cultural da cidade, “estrangeiro parisiense”, ele transita numa espécie de lusco-fusco, numa zona umbrátil

⁴⁴ Tradução livre (por considerar as traduções publicadas imprecisas) de: “La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelquesuns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L’observateur est un *prince qui* jouit partout de son incognito. [...] On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C’est un moi insatiable du *nonmoi*, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.”

em que é e não é da cidade, pertence ao conjunto dos habitantes, mas destoa nele. Se instala (de maneira temporária, duradoura ou definitiva) e se projeta, apesar de todo o espalhafato, como uma sombra, pelas fachadas de Paris, uma sombra morena e com sotaque, contra as pedras claras e sóbrias da capital moderna; uma entre as várias sombras da luminosa *Belle Époque* francesa.

Objeto do logro de que fala Christophe Charle em seu estudo, é atraído pelo magnetismo da cidade luz, mas traído no acolhimento repleto de deboche e menosprezo. O rastaquera se torna um clichê ambulante, figura *gauche*, canhestra, “bizarra e exótica” (conforme Severiano de Hérédia) personagem pertencente ao lado avesso do cosmopolitismo (“máquina de glória e de amargura”, diz Charle), personagem reverso da modernidade cosmopolita.

Oscilando entre “príncipe” e “ogro”, como sentenciar Hérédia, a passagem de um a outro, diante do acirramento dos ânimos que marca a *Belle Époque*, é como que um drama anunciado.

Conclusão

Paris seduz pela herança de séculos de prestígio e notoriedade, constituindo verdadeiro mito urbano, e atrai pelas universidades, pelas bibliotecas, pelo patrimônio cultural e arquitetônico, pelo cabedal literário que se multiplica através de uma densa rede de editores, revistas, e jornais, e seus espaços de espetáculo e divulgação (teatros, cabarés, cafés, salões literários, redações de jornais, galerias de exposição, ateliês, museus...) e agrega visitantes de passagem, exilados, estudantes, profissionais, toda sorte de aspirantes a um reconhecimento “internacional”, ou seja, parisiense, e a um lugar ao sol nessa capital cultural mundial.

Dentre os seduzidos, encontra-se o rastaquera, estrangeiro afortunado que se destaca, em meio a outros forasteiros, e que, ao longo do século XIX, se torna recorrente personagem das literaturas ficcional e jornalística. Diante de sua alteridade cada vez mais incômoda, ele será rechaçado (entre tantos outros) pelos defensores das fronteiras – geográficas e culturais – da nação. O próprio *Art Nouveau*, que impera na *Belle Époque*, vindo do *Arts and Crafts* britânico, será combatido como estilo invasor e influência nefasta sobre o *gôût* francês.

Mas, hoje, quem flana pelas ruas e bulevares de Paris, admira, desavisado de toda essa celeuma, estações de metrô de Hector

Guimard, fontes Wallace, colunas Morris... e tantos outros legados que caracterizam a capital francesa em sua fase eminentemente cosmopolita. Diante das belezas, antigas ou atuais, da cidade que ainda mantém o título de capital cultural, talvez algum *flâneur* estrangeiro contemporâneo, desalinhado e *gauche*, como costumam ser os turistas e os viajantes, ainda ouça ecos do riso provocado outrora pelo rastaquera. Não faz mal, Paris bem vale um vexame.

Referências

BACHAUMONT. Préface. In: GUÉRIN, Jules; GINISTY, Paul. *Les Rastaquouères: études parisiennes*. Paris: Ed. Rouveyre et G. Blond, 1883. p.V-XIV.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris: Calmann Lévy, 1885. (v. III – L’art romantique)

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização Flávio Kothe. Tradução de Flávio Kothe. Ática: Rio de Janeiro, 1985a. p. 44-122.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização Flávio Kothe. Tradução de Flávio Kothe. Ática: Rio de Janeiro, 1985b. p. 30-43

CARASSUS, Émilien. *Le Snobisme et les lettres françaises*. Paris: Armand Colin, 1966.

CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle. Culture et politique*. Paris: Seuil, 1998.

COURTÉS, Joseph; GREIMAS, Algirdas Julien. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

FRÉDÉRIX Gustave, Le Parisien pour l'étranger. In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p. 1013-1017. (v. 2 – La vie) Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f147.item>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

HÉRÉDIA, Severiano de. Les hispano-américains. In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p.1080-1086. (v. 2 – La vie) Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f215.item>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

HEYRAUD, Violaine. Les étrangers conquérants dans le vaudeville: Feydeau après Labiche. In: COUTELET, Nathalie; MOINDROT, Isabelle (dir.). *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*. Rennes: Presses universitaires de Rennes (PUR), 2015. p. 113-124. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/78551?lang=fr>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

LIARD, le chiffonnier philosophe. In: LE PARIS pittoresque [França, 2000]. Site. Disponível em: <<https://www.paris-pittoresque.com/perso/16.htm>>

LAMBERT, Juliette. “Les paysans à Paris In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelles: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p.1009-1013. (v. 2 – La vie) Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f143.item>>. Acesso em 01/12/2021.

LAMURE, Priscille. “Les ‘rastaquouères’, ces riches étrangers stigmatisés de la Belle Époque”, *Retronews. Le site de la presse de la BnF*, France, 06 dez. 2018 (modificado em 26 jul. 2021). Disponível em: <<https://www.retronews.fr/societe/echo-de-presse/2018/12/06/les-rastaquoueres-de-la-belle-epoque>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

RICARD, Jean-Pierre. Le Paris-rasta et le rejet du cosmopolitisme. In: SOCIÉTÉ DES ÉTUDES ROMANTIQUES ET DIX-NEUVIÉMISTES. *La vie parisienne: Actes du IIIe Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes*, 2007. Disponível em: <<https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Ricard.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

STIERLE, Karlheinz. *La Capitale des signes: Paris et son discours*. Tradução do alemão de Marianne Rocher-Jacquín. Paris: Fondation Maison des Sciences de l’Homme, 2001.

YRIARTE, Charles. Les types parisiens, Les Clubs In: PARIS guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Bruxelles: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. p. 929-937. (v. 2 – La vie) Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f50.item>>. Acesso em 01 dez. 2021.

Recebido em: 02 de maio de 2023.

Aprovado em: 05 de junho de 2023.