

Sintomas de periferias irónicas
no «Janota do Chiado»
— com as figuras do *Dandy*
e do *Flâneur* (e ainda do *Marialva*)

Fernando Rosa Dias

Nota introdutória: Algures (temporalmente) em 2009 ou 2010, num bar junto ao Cais do Sodré, hoje transfigurado na lógica turística que invadiu todas as baixas de Lisboa e as baixas de várias cidades portuguesas (somos a *periferia da moda* ou *estamos na moda das atracções periféricas*), eu e o meu colega José Quaresma estávamos em conversa em torno dos nossos projectos académicos (certamente devia ser o impressionante projecto *Chiado — efervescência urbana, artística e cultural de um lugar*, que colocariamos de pé em 2010), sempre animada e, por isso, em voz alta, quando somos interpelados por um jovem de cerca de 90 anos na mesa ao lado. Assumindo-se engenheiro, ironizava as nossas referências ao problema do «belo». Dizia ele: «...o que interessa não é se *é belo*, mas se *está certo!*». E, enquanto nos retorquia com alegres sarcasmos, ia-nos chamando de modo lato e indirecto de «janotas do Chiado». Foi a única vez que fui *alvo indirecto* de tal expressão e a última que a devo ter ouvido enquanto interpelação do outro. Este texto é uma homenagem a esse encontro inesquecível e irrepetível, entre mim, o meu amigo e colega José Quaresma e o «*jovem engenheiro*», que nunca soubemos quem era. Mas também um elogio à capacidade do José Quaresma em manter com contínuo fulgor, renascido todos os anos, e sem falta até agora, esse mesmo projecto... sempre em torno ou a partir do Chiado.

Razões para o Janota ser do Chiado

O *janota do Chiado*, e outras congéneres, vivem, alimentam-se, ganham identidade, através de um esforço periférico de estar no centro, numa inevitável *mimesis* de referências ecoadas de grandes centros, tornando-se nesse sentido apresentar-se como uma espécie de sintoma cultural que identifica um país. A questão não é ligeira. Ela provavelmente fornece um tipo de identidade nacional, feita na contradição de um jogo que tem tanto de geográfico como psico-social e, portanto, cultural. Talvez Portugal tenha sido centro da Europa, quando dela se desviou, para um processo de expansão que transportou a consciência do mundo ocidental e mediterrânico para uma dimensão oceânica. Aí descentrou durante alguns séculos o *Mare Nostrum* que era a grande consciência do Ocidente Europeu desde o mundo romano para, sobretudo no primeiro século, assumir-se como o centro de novas ligações. Nessa altura o Chiado era um bairro de Conventos e ainda não tinha Janotas. A decadência do Império depois de Alcácer Quibir, com mais ou menos agonia, acentuava-se com o processo de construção da modernidade ocidental, resultante dessa história expansiva, com as suas as novas cidades industriais, velozes e *na moda*.

Portugal estava no centro da Expansão da Europa ao colocar-se para fora dela, para depois se tornar periferia nessa modernidade que a própria expansão construiu — e para ter de viver numa difícil identificação com isso. No desejo de ter estes ritmos de modernidade, como as grandes capitais industriais e burguesas da Europa, Lisboa tinha que reinventar o Chiado e colocar nele o seu Janota, símbolo de uma centralidade perdida depois da expansão consumada, e sua figura cultural e social. Se o Chiado, depois dos Conventos, se tornava mais lugar de passagem do que de habitação, o janota era o seu habitante possível, porque provisório, mas que a rotina estabilizava.

Trazer o centro para dentro da periferia, no esforço algo irrisório de o tornar centro, é o contraponto de levar a periferia ao próprio centro, duas faces do mesmo problema. A cultura portuguesa, e o seu auto-entendimento, sempre foi marcada pela sua periferia física e mental relativamente à Europa. Do século XVIII para o século XIX verifica-se o desvio de Roma para outros lugares que o século XIX foi definindo. Na transição desses séculos nota-se alguma indefinição (pós-Roma) relativamente aos destinos dos grandes artistas portugueses sempre em busca híbrida de actualidade e identidade. Vieira Portuense, na transição dos séculos passa uma temporada em Londres e expõe no *salon* desta capital, para morrer poucos anos depois no Funchal de tuberculose, já doença romântica. Em meados da década de vinte de oitocentos, Domingos Sequeira expõe a *Morte de Camões* no *salon* de Paris, primeiro quadro do romantismo português, segundo José-Augusto França — que me disse pessoalmente (e não terá sido só a mim), em 2010 e no Chiado, que este era o quadro perdido que mais desejou localizar (qual extensão da tragédia de um romantismo nacional tardio e inacabado já no seu desejo historiográfico). O quadro era inspirado em poema sobre a morte de Camões de Almeida Garrett, exilado em Paris, tal como Sequeira e pelas mesmas razões de adesões ao liberalismo. Hesitava-se então entre os destinos de Londres e Paris, que de certo modo se dividiam entre um Porto de fidelidade a Londres, e copiando as suas modas, e de Lisboa, com desfile no Chiado, que por seu lado se fidelizava a Paris. No âmbito das Academias de Belas-Artes dessas duas cidades, Paris assumia-se o centro, fatalmente e não só para nós (até para os próprios franceses diria, à excepção de raros como Gauguin). No caso português tal sedimentou-se sobretudo a partir da criação das bolsas para a capital francesa iniciadas em meados da década de 1860. Em crescendo, aumentava a presença de artistas portugueses em Paris, com paroxismo nos anos imediatamente anteriores à Grande Guerra e em coincidência com a primeira e fulgurosa geração modernista portuguesa. Percebe-se assim que a arte portuguesa vai sofrer também ela um *complexo de janota*, ou seja, da *mimesis* da cidade-luz, feita a partir da referência a Paris, como se os destinos da arte portuguesa

se fizessem da sua capacidade de acompanhar ou estar à altura de Paris — ou por ela ser momentaneamente iluminada, porque a sua luz, essa, não podia ser importada nem roubada.

Após a Grande Guerra esmorecia a presença de artistas portugueses em Paris, sustentado em geral por alguns nostálgicos sobreviventes, que se podem sinalizar nas figuras em torno da exposição dos *5 Independentes* (SNBA, 1923), e pouco mais. O final da década ainda permitia a passagem de alguns artistas portugueses por Berlim (Bernardo Marques ou, sobretudo, Mário Eloy), sem significado, de modo algum, para a tomar em alternativo centro de referência — apenas uma espécie de perda da quase exclusividade anterior que Paris manifestava nesses anos de pós-Grande Guerra. Com O Estado Novo o país fechava-se e a ida a Paris ou a outros lugares era temporária para exhibir um país que ideologicamente se queria tão tradicional como moderno, tão cheio de história como de progresso (e o pavilhão português de 1937 é disso grave exemplo¹). Só voltávamos a ter Paris como recepção maciça de artistas portugueses, e de modo impressionante, com a criação das bolsas da FCG regulares e sistematizadas em 1958 — e com isso uma nova demanda de artistas portugueses para Paris (com um pequeno núcleo para Londres, a servir de leve alternativa, e pouco mais para além disso, com um caso ou outro em Itália). Mas os artistas portugueses preferiam Paris, estendendo-se nesses anos uma comunidade intelectual e artística portuguesa impressionante — fugidos do fascismo, da ida à Guerra Colonial ou apenas (e isso já era muito) à procura de outras e actuais referências culturais e artísticas².

Mas, com outras implicações, também a construção da nossa historiografia da arte da Era Contemporânea seria elaborada sobre esse complexo, na construção

1. Na verdade, a representação portuguesa na Exposição Internacional de Paris (1937) articulava a «história» (patente sobretudo através da escultura, como no relevo de navegadores de Ruy Roque Gameiro e as figuras dos baixos-relevos no exterior arquitectónico de Canto da Maia e Barata Feyo) com a «arte popular» (a tradição, que adquiria bem mais protagonismo na pintura), no sentido desejado por António Ferro de uma estilização de motivos populares pintados por uma geração de modernistas de «necessário equilíbrio», mais como uma necessidade de definir um enraizado carácter português, para aí contrapor o «nosso valor construtivo» e a «nossa acção civilizadora» (palavras de Salazar em discurso na data), que seria um presente lançado no futuro. No fundo, orgulhos da história (e tradição) e orgulhosos do presente (que projecta futuro), parafraseando expressão de António Ferro. Para desenvolvimentos, cf. Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998, pp.39-74.

2. Para as nossas leituras das relações com Paris no âmbito das bolsas de artistas portugueses, cf. Fernando Rosa Dias, «A Arte Portuguesa e os ciclos de migração», in *Chiado, Baixa e Confronto com o francesismo» nas Artes e na Literatura — Arte Pública, Espaço Público* (coordenação de José Quaresma), Lisboa: Junta de Freguesia dos Mártires e FBAUL-CIEBA, 2013, pp.49-94. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9192>

estruturante de José-Augusto França, que se pode considerar, sempre com as suas razões, tão excessiva como inevitável (ou fatal) — inevitável porque é impossível pensar fazer essa história da arte sem tal referência estruturante a Paris. Paris, afinal sempre permitira ao artistas portugueses viajar pela Europa. Conhecer Paris era a possibilidade de conhecer a Europa. Paris desde meados do século XIX a meados de XX foi uma espécie de centro e coração da Europa. A dimensão periférica do Chiado a Paris era do Chiado à Europa.

Poderíamos dizer, para fornecer o sentido que tencionamos ao anteriores parágrafos preambulares, que o janota seria a primeira figura típica a poder simbolizar no oitocentos português o desejo de viver como se vive em Paris, como que afectado pelo francesismo de Garrett (e por ironia a antiga Rua Direita das Portas de Santa Catarina e Chiado é agora Rua Garrett, para o nome do Chiado se vincular hoje no actual largo do Chiado, que até 1925 foi Largo da Cordoaria Nova, Largo das Cavalariças Reais, Largo do Loreto e Largo das Duas Igrejas) — o Chiado era o lugar onde essa figura *passava o seu desejo*, embora, como abordaremos, sem daí sair.

Neste sentido, a figura do janota tem tanto de dimensão e caracterização nacional e local, como fala de um espaço de relação, da vontade de ser outro. Ele é o símbolo de uma centralidade perdida, que talvez tenha sido de Lisboa numa



Figura 1
Nogueira da Silva, *Vestir a Capricho (!!!)*, gravura de Coelho Júnior, in *Archivo Pittoresco*, Tomo II, n.º 20, 1958, p.160.



Figura 2
Nogueira da Silva, *Petisco Social*, gravura de Barracho,
in *Archivo Pittoresco*, Tomo
II, n.º 24, 1958, p.189.

fase inicial de expansão para além do *Mare Nostrum*, como também de uma modernidade que se desejava, mas que a outros centros pertencia — aqueles onde a burguesia intelectual e industrial prosperara, e onde a cultura já há muito saíra da Igreja e do Palácio, porque já havia o *salon* do «*Gran Goût*» (tipologia de exposição que só chegou a nós com as trienais das nossas tardias academias de Belas-Artes, quase século e meio depois do *salon* de Paris). Mas entre essa história de um passado glorioso e de centralidade perdida e um futuro de centralidade numa modernidade desejada, nascia o janota como exemplo no mero jogo das aparências e das modas — das vaidades de passagem, sua marca. Mas com toda essa dificuldade ou preguiça de um país (e da sua capital) em ser moderno, o Chiado ia centralizando dinâmicas culturais: as livrarias (que já vinham do tempo dos frades), o Teatro de Ópera, o Grémio Literário, a Academia de Belas-Artes e as suas exposições, os cafés, as redacções dos jornais ou as lojas de etc., etc.,... metamorfosearam o pequeno bairro (quase uma rua e um largo com curtas

periferias) de (ou entre) mosteiros, num microcosmos de modernidade e elegâncias a que o país podia aspirar. Mais que um centro onde todos querem estar, o Chiado era um eixo por onde todos querem passar — ou um lugar que se torna centro por ser aquele onde todos querem passar. Este era o lugar do Janota. Se o *flâneur* tinha Paris, o Janota tinha o Chiado. A cada um a sua escala (e mérito).

Antes do terramoto de 1755 não havia janotas no Chiado, desde lodo porque durante os finais da Idade Média e a Era Moderna (o da Expansão Marítima em que fomos centro a partir da periferia da Europa) o centro da capital era aquele lá em baixo, a baixa por excelência, onde estava o Palácio Real: o Terreiro do Paço. Até ao terramoto era aí que tudo acontecia. Com a reforma Pombalina deixava de haver aí palácio real, e com isso os outros palacetes da aristocracia ficaram numa deriva urbana, sem proximidade estratégica, para se espalharem e começaram a subir as colinas. O rei ficara com medo que o tecto lhe caísse em cima da cabeça e fez-se a *real barraca*, o palácio de madeira da Ajuda — só mais tarde, depois desta arder, em novo desastre, e cerca de meio século depois, era colocado em pedra, em megalómana obra de traça neoclássica, que mal começara assistia às invasões francesas e à fuga da corte para o Brasil, que afinal até tinha cumprido bem um certo papel de *El Dorado*, para ficar obra incompleta, nem a metade, obrigando a alterar a estratégia da grande entrada virada para o Tejo para outra, de tímida dignidade para este. O Chiado, com as obras de restauração, retirava alguns mosteiros e décadas depois abria um largo com uma sala de Ópera, o São Carlos (para substituir a que durara seis meses junto ao Tejo para cair quase ainda em estreia com o terramoto), animando-se algo sorrateiramente com maior espírito secular e mundano — para se tornar de repente *outro* com um dos maiores *terramotos legislativos* da história nacional: o fim das ordens religiosas com a carta liberal de 1834. Com os palácios espalhados, com a necessidade de passar por certos eixos, o Chiado tornava-se o lugar certo de passagem, aquele por onde todos queriam *passar*, mais do que de fazer um *passeio* (que teria melhor resultado no Passeio Público, que começava nos actuais Restauradores), para puxar para si também o mérito de ser baixa, mesmo que estivesse num alto. Assim, o Chiado tornava-se a *baixa da alta* enquanto desaparecia a era do frade e surgia a era do janota.

Para sua definição e devido enquadramento no Chiado, o seu lugar por excelência, como se fora dele não se definisse, quase sempre ali pelos lados da *Havaneza*, tomemos uma definição alargada do janota por Latino Coelho:

«O janota levanta-se ordinariamente à uma hora. Ele espera que o sol se dependure no mais alto cocuruto, para se entregar ao afan e às lidas do dia. O sol, a luz, o dia — o que teem que ver com elle, que aspirou na vespera

as emanções divinas do baile? Quando tem a fortuna de ter nascido filho de um filho de um ricoço possui então um coupé, ou phaetonte. Cumpre observar que nem todos os janotas tem vehiculo, voiture e equipage, como se hoje diz em jargão aristocrático, e que muitos se dão por felizes de fazer a pé o giro do Chiado. O janota, more onde morar, não conhece a linha recta senão para ir de casa ao Chiado, e do Chiado à Havaneza. Das duas para as tres horas, o janota mede em todas as andaduras possiveis aquelle campo augusto e populoso do Chiado. Entrega-se ao prazer expansivo e inebriante de mostrar a toilette elegante, em que elle imagina vencer a gentileza e a seducção dos aprimorados Lovelaces. Situado como uma cariatide a adornar a umbreira da Havaneza, vê a Lisboa feminil desfilhar diante de si, na sua peregrinação diurna pelas modistas do bairro elegante. Para receber este nome o janota não deve limitar-se as pompas estereis de uma casaca elegante, ou de um collete talhado geometricamente, segundo a doutrina dos grandes mestres. Não. Ele deve saber dar o laço em sua gravata perfeitamente. O janota passa metade da sua vida embevecido na contemplação da sua própria beleza, e a outra metade a admirar os adornos que lhe dão relevo e magestade. É o janota que, primeiro que ninguém, saúda as modas e jamais esquece de sair sem luvas brancas ou gants paille. Ele fuma charuto de pataco, usa boquilhas de prata, botas de verniz, verga a badine ao caminhar e seu destino é flunar perpetuamente pelo Chiado. O janota em epilogo é a nobilitação da ociosidade. É o vício tornado elegante, doirado, ennobrecido, cercado de uma auréola radiante de luz, a esconder as maculas da vida desordenada e vazia» [sic].

Das ilustrações destas figuras típicas do Chiado, destacamos as caricaturas de Nogueira da Silva (1830-1868) e Manuel de Macedo (1839-1915), dignos antecessores de Raphael Bordalo Pinheiro e Celso Hermínio, e mais ilustradores de figuras típicas, embora com relevante sabor social, do que a caricatura política destes dois últimos. Claro que o *Zé Povinho* de Bordalo Pinheiro seria figura que em quase todos os aspectos, se opunha ao janota — sem desejos cosmopolitas nem vaidades de aparência, mais rural que mundano e só circulando no Chiado nas páginas impressas

3. Coelho, José Maria Latino, *Typos nacionaes*. Lisboa: Santos & Vieira, 1919, pp.44 e seguintes; apud, Claudia Barberini, *Lisboa em Cena. A personagem capital das páginas queirosianas*, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2012, p.123, disponível in: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/2654.pdf



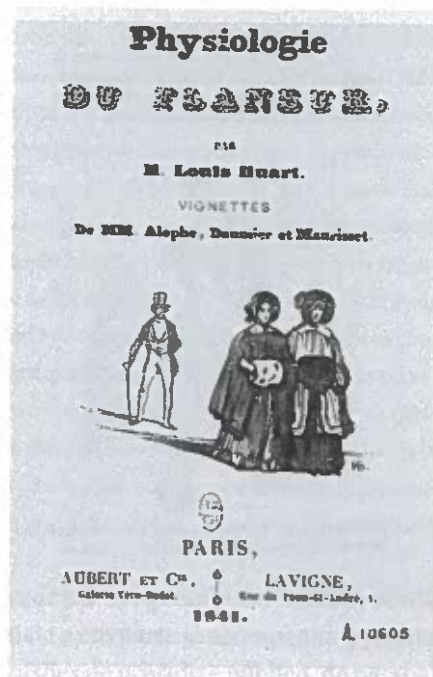
Figura 3
Rafael Bordalo Pinheiro, *Chapéu Alto*,
Faiança, Vidrado policromo, altura: 20 cm,
in: <https://pt.bordalopinheiro.com/figuras-movimento-janota-chapeu-alto-prd-pt>



Figura 4
Rafael Bordalo Pinheiro, *Bule "Janota"*,
Faiança, Vidrado policromo, 10x11x17 cm,
in: <https://pt.bordalopinheiro.com/bules-bule-janota-prd-pt>

com a sua própria caricatura. Assim, o janota estava no Chiado, reserva cosmopolita, para aí ignorar o resto do país exterior ao Chiado, para desejar algo exterior ao país sem nunca sair do Chiado. O Zé Povinho estava nesse restante país, transformando qualquer essas vaidades e desejos do janota em manguito. O Zé povinho era o povo rural do resto do país ao qual o janota fingia não pertencer, escondendo-se desse país no Chiado. Por isso, na própria antinomia caricatural, o próprio Bordalo Pinheiro não escapou a representações caricaturais do Janota nas suas *Figuras em Movimento* de faiança das Caldas da Rainha.

Figura 5
 Louis Huart, *Physiologie du flâneur*
 (ilustrações de Alophe, Mauriat e Daumier),
 capa e duas páginas com ilustrações
 de Alophe



O Janota do Chiado perante o *flâneur* de Paris

«Un animal à deux pieds, sans plumes, à paletot, fumant et flanant» (Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, 1841, p.8)

«Na sociedade romântica portuguesa, o “janota” era, por assim dizer, o “dandy” do pobre de espírito... » (José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p.145).

Apresentemos a famosa descrição do *flâneur* de Baudelaire:

«A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, é do peixe. A sua paixão e a sua profissão é a de desposar a multidão. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da



Figura 6
Nogueira da Silva, *O Janota*,
desenho e gravura, in
Revista Popular, vol.IV, n.º 8,
Fevereiro 1851, p.69.

multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo im-perfeito. O observador é um príncipe que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito. O amante da vida faz do mundo a sua família, tal como o amante do belo sexo compõe a sua com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis; ou como o amante de quadros vive numa sociedade encantada, feita de sonhos pintados sobre tela. O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório e eletricidade. Pode-se também compará-lo, ele mesmo, a um espelho tão imenso quanto esta multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, em casa um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos»⁴.

A deliciosa caracterização de Baudelaire, deixa-nos perante as contradições de identidade deste sujeito disperso, que anuncia e em parte já acompanha o sujeito estilhaçado da alta modernidade⁵. As dimensões de privado e público, de pessoal e comum, de visível e invisível, parecem misturar-se ou, pelo menos, jogar-se em processos de antinomia. O *flâneur* de Baudelaire é uma figura que se «casa com a multidão»⁶, um «ocioso urbano» «que habita os espaços intermédios», tal como o caracterizaria Walter Benjamin⁷. Figura típica do homem na cidade moderna, o *flâneur* é o anónimo que «casa com a multidão», o observador fugidio e privilegiado da vida moderna, de olhar múltiplo e em movimento, de caminhada ondulante (que Baudelaire opõe à ordem obediente da marcha militar), fugitivo e infinito. Aquele que fisga jogos de alteridade e identidade na presença do outro, um *eu insaciável de não-eu*, para se fragmentar em prazer no ritmo incessante da metrópole moderna. Ele convive com as diferenças e ante contradições da cidade moderna: miséria e riqueza, caos e ordem, identidade e dispersão, individual e colectivo, solidão e multidão. Figura mundana e ingénua, segundo Baudelaire é um espírito independente, apaixonado, imparcial que simultaneamente está no

4. Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Editorial Veja, 2009, parte III: O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança, pp. 20-21.

5. Cf. Hélène Védrine, *Le Sujet Éclaté*, Paris: «Le Livre de Poche», 2000.

6. Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Editorial Veja, 2009, parte III: O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança, pp.13-20.

7. Cf. Neil Leach, *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p.70.

centro da agitação da cidade moderna como dela está oculto (um «observador incógnito»). Daí ele se opor cansaço amolecido e decadente do *dandy* com a sua energia expressiva de observador activo, entrando na multidão como um reservatório de electricidade, como diz Baudelaire.

Com menos energia e outra dimensão satírica, o Chiado também criou uma fauna própria por analogia (e desejo) com essa fauna da Paris *baudelaireana*⁸:

«O que sei é que o Chiado adquiriu, entre as artérias de Lisboa, particular notoriedade. Pode São Bento ter-se convertido no símbolo da Política, o Terreiro do Paço no símbolo da Burocracia, a Rua dos Capelistas no símbolo da Finança: o Chiado alcançou o privilégio de os superar a todos porque se converteu no símbolo do Bom Tom. Passando a pontificar na literatura e na moda, consequentemente os homens de letras passaram a escrever para o Chiado, os janotas a apurar-se para o Chiado, as senhoras a vestir-se para o Chiado. Mais do que uma rua, ainda que das mais afortunadas de Lisboa, o Chiado tornou-se uma verdadeira instituição nacional, quase que um autêntico Estado dentro do Estado, com o seu Governo, o seu Parlamento, a sua Academia, a sua catedral. O Chiado é um símbolo de Lisboa; é um corpo doutrinário de princípios alfacinhas; é a síntese romântica do século XIX como foi a síntese do gongorismo político de 1600. É a Sua Excelência — o Chiado»⁹.

Este ambiente foi o palco adequado dos famosos *janotas* e *marialvas*, figuras típicas de um excesso de exibição social que o Chiado decretava. O *janota* («janotas de Belle-Époque»¹⁰) é certamente a sua grande figura, tal como essa figura precisa do Chiado, ao ponto de ter sido comum a expressão *Janota do Chiado*. O *janota* precisa do Chiado tal como Chiado precisa dele. É a partir desta relação com o lugar que devem partir (e partem!) as suas definições. Ramalho Ortigão descreveu várias vezes os *janotas* n'As *Farpas*:

8. Recuperamos algumas ideias nossas in Fernando Rosa Dias, «Chiado em efeito dromológico — Crónicas de heterotopias urbanas», in *Chiado, Carmo — metropolis e u-topia. Artes na Esfera Pública / Chiado, Carmo — metropolis et u-topie. Les Arts dans la Sphère Publique* (coordenação de José Quaresma), Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2016, pp.55-76. <http://hdl.handle.net/10451/25090>

9. Luis de Oliveira Guimarães, «Prefácio», in Mário Costa, *O Chiado pitoresco e elegante. História. Figuras, Usos e Costumes*, Município de Lisboa, 1987 (2.ª edição), p.12.

10. Mário Costa, *O Chiado pitoresco e elegante. História. Figuras, Usos e Costumes*, Município de Lisboa, 1987 (2.ª edição), p.94.

«Assim também se daria justa satisfação aos democratas janotas que, de guedelha anediada, calças arregaçadas, chapéu para trás, casaca nova, flor ao peito, lenço na manga, luvas desembainhadas, há catorze meses berram agudamente por mundanismo e por chique como esteios de uma república em que eles até hoje de balde esperam que o indigno capital e a corrupta aristocracia lhes proporcionem ocasião de estrear-se nos salões do novo regime, valsando com duquesas, fazendo olho de conta a princesas, mordendo reivindicativos e gulosos a mousse de jambon à la crème chantilly do abolido regime, e finalmente empiteirando-se a fundo com o Royal Selery, extra-seco, das instituições morta»¹¹.

«Os jovens janotas, de calças arregaçadas, chapéu de coco atirado para a nuca, bengala agarrada pelo meio, e pés curtos de bicos para dentro, sempre que não estão parados às esquinas, caminham rija e desenganadamente para a frente, parecendo quererem a cada passada carambolar com as duas bolas de bilhar que todos trazem metidas por dentro nas biqueiras dos seus sapatos americanos. Todos eles se penteiam (nenhum à Capoul como os do meu tempo) à moda nova, a quem em Montmartre chamam a coiffure casquette risca ao meio, e todos os cabelos, escorridos e lustrosos, achatados a toda a redondeza do crânio. E isso lhes dá o ar interessantíssimo de outros tantos naufragos acabando de emergir das vagas e aguardando os acontecimentos filosoficamente do alto de uma rocha»¹².

Ele pode ser apresentado como uma espécie de *dandy* ou *flâneur* em marca nacional. Não tem o estoicismo do *dandy* de Baudelaire, com o seu heroísmo na decadência de aristocrata, em entretempos de aristocracia e democracia¹³. A versão do Chiado é mais superficial e frívola. A contradição do Janota será outra, a de querer ser centro na periferia, de estar na moda com imitação e atraso — estar na *moda por atavismo*. Se o *flâneur* era a *figura da modernidade*, o Janota é o de um *romantismo tardio de uma modernidade desejada*. Um era justo na moda porque a decidia, o outro, porque a desejava, tornava-se excessivo, desmedido e despropositado, uma

11. Ramalho Ortigão, *As Farpas. Crónicas de Jornal*, pp.559-560, in <http://cdn.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/09/As-Farpas-pdf> [consulta: Novembro 2015]

12. *Ibidem*, pp.637-638, in <http://cdn.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/09/As-Farpas-pdf> [consulta: Novembro 2015]

13. Cf. Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Editorial Veja, 2009, parte IX: *O Dandy*, pp.41-45.

imitação facilmente tornada ridícula. Por isso, ser Janota não era propriamente um elogio. Ele vivia num jogo de ilusões e artifícios.

Como o *flâneur*, o *janota* não tem profissão nem actividade certa. A sua roupa cumpre o caprinho das modas para se libertar dos atributos ou fardas de qualquer profissão ou qualquer classe social — mas de um estar moderno (*flâneur*) ou de um desejo de ser moderno (o *janota*). Por isso, não é o homem do trabalho e da produção, mas do ócio improdutivo:

«O homem nasceu para o trabalho, e o janota para a ociosidade. O homem vive para a família, o janota para o publico. O homem pertence aos seus, á esposa, aos filhos; o janota ao alfayate ao sapateiro, ao chapelheiro e ao usurário» [sic]¹⁴.

Há assim um jogo com a sedução por oposição à produção. Jean Baudrillard considera que «o universo da sedução é o que se inscreve radicalmente contra o da produção», estando já não numa esfera de «fazer surgir as coisas, fabricá-las, produzi-las num mundo do valor, mas de as seduzir, ou seja, desviá-las desse valor» para as «entregar ao jogo das aparências, à sua troca simbólica»¹⁵. A sedução não é da ordem da natureza, mas do «artifício», «nunca da ordem da energia, mas do signo e do ritual»¹⁶. Se a produção tem o poder, a sedução, o «crime original», tem a força, pelo que «todos os processos de produção lhe estão talvez subordinados»¹⁷. Mas é aqui que, de novo, o janota perde porque o seu jogo de aparências é já de imitação e subordinação a outros centros de jogos de aparências, um *macaquear do «crime original»*. A força da sedução, que tem demasiados modelos exteriores a seguir no jogo das frivolidade das aparências, recai assim facilmente no ridículo, que é o risco oscilante do janota do Chiado. Ele não está no plano das aparências, mas pior: na *simulação de aparências* — *vivendo um 2.º grau do jogo da aparência e do artifício*.

14. Anónimo, in *O Asmodeu*, 1869, p.14; apud Luis Nuno Pinto Henriques, *Ilustração. Imagem da Modernidade*, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Programa de Doctorado Espaço Público y Regeneración Urbana. Arte, Teoria, Conservación del Patrimonio (línea Historia y Teoría), 2015, p.196.

15. Jean Baudrillard, *Palavras de Ordem*, Porto: Campo das Letras, 2001, p.23. Ver também, do mesmo autor: *El outro por si mesmo*, Barcelona: Anagrama, 1988, pp.49-50.

16. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid: Catedra, 2005, pp.9, 49-50. «La seducción, al no tener-se nunca en la verdate de los signos, sino en el engano y el secreto, inaugura un modo de circulación secreto y ritual, una especie de iniciación inmediata que sólo obedece a sus próprias reglas del juego». *Ibidem*, p.79.

17. Jean Baudrillard, *Palavras de Ordem*, Porto: Campo das Letras, 2001, p.25.

O *marialva* está mais próximo do *flâneur* do que do *dandy*, mas em versão mais *alfacinha e provinciana*. Esta versão portuguesa do *flâneur* é mais preguiçosa, ficando encostada à parede enquanto *voyeur* da cidade: que em vez de se *passar vendo* prefere *ver passar estando*. A redução (ao Chiado) do território do *janota* torna-se fixação no *marialva*. Por isso também é bem menor neste a resposta às modas, de que é ainda mais caricata versão. A sua vaidade não persegue o desejo de modernidade cosmopolita do *janota*, mas quase uma elegância de nacionalismo provinciano. O *marialva* era mais rude, um «brigão audacioso mas provocante, que, apenas pelo luxo de ser falado, sem causa a justificar-lhe o acto, armava horrível contenda, onde o box e a cana da índia eram, por vezes, valiosos auxílios de trunfo». De aparência, «o Marialva era, em geral, delgado, ossudo, o rosto macilento pelas noites perdidas à mesa do jogo, nas ceias dos restaurantes, nas alcovas perfumadas do *demi-monde*», com a «calça esguia, apertada pela perna, um pouco larga sobre a bota, chapéu alto de aba direita» e o «calçado era quase sempre de salto de prateleira, onde a espora de correia tilintava caindo desdenhosa»¹⁸.

Daí que o *marialva* apresente outra agressividade, da invasão da distância perante o outro. O *janota*, e sobretudo o *flâneur*, são da ordem da contemplação, do *voyeurismo da cena*, hesitando na proximidade. Se nestes há um respeito pela «cena», onde «há olhar e distância, jogo e alteridade», o *marialva* invade a distância mrgulhando na «obscuridade», onde «já não existe cena ou jogo e apaga-se a distância do olhar»¹⁹. O bem necessita da separação e oposição, tal como há um mal na indistinção, reversibilidade e permuta generalizada (o mal reside na sua indistinção com o bem que dele se demarca²⁰). A violência obscena do *marialva* é a invasão dessa distinção entre sujeitos no espaço público, abrindo um campo de promiscuidade ao anular o encanto da distância contemplativa.

Espreitemos a leitura de José-Augusto França que contrapõe em boa consciência nacional o *dandy* ao *janota*, estabelecendo uma possível distinção interna, entre o que viaja para o estrangeiro (*dandy* nacional) e o que se mantém no Chiado (*janota*):

«Existe aqui uma espécie de degradação por anacronismo; no domínio dos “dandies”, tal degradação não poderia ser ignorada, produto não de um desfasamento de tempo mas duma espécie de desfasamento geográfico.

18. Moura Cabral, *O Chiado*, apud Mário Costa, *O Chiado pitoresco e elegante. História. Figuras, Usos e Costumes*, Município de Lisboa, 1987 (2.ª edição), p.229.

19. Jean Baudrillard, *Palavras de Ordem*, Porto: Campo das Letras, 2001, p.27.

20. Jean Baudrillard, *O Paroxista Indiferente*, Lisboa: Edições 70, 1998, pp.37-38.



Figura 7
Carle Vernet (Antoine Charles Horace Vernet),
Dandy, aguarela, 17,3x10,8 cm



Figura 8
Isaac Robert Cruikshank, *Dandy at his toilette*,
litografia colorida à mão, 1818



Figura 9
Manuel de Macedo,
*O Marialva (à porta do Café
Central)*, in *O Gajo*, n.º 7,
1877, p.1

Importado, o “dandismo”, flor delicada de civilizações mais evoluídas, teria de sofrer algumas adaptações — e em breve o “dandy” será substituído pelo “janota”, termo português que esconde a sua origem francesa de “Jeannot” ou “Janot”, colhido no repertório duma companhia parisiense de teatro popular que esteve em Lisboa cerca de 1835. Tinha-se orgulho em ser “janota”, em se vestir nos bons alfaiates, em frequentar os salões, em aplaudir as prima-donas no S. Carlos — mas tudo isso era exterior, não comprometia em nada os que se satisfaziam com esse título. Na sociedade romântica portuguesa, o “janota” era, por assim dizer, o “dandy” do pobre de espírito... A extrema raridade dos “dandies” nacionais, assim como as suas longas estadas no estrangeiro, sobretudo no Paris do Segundo Império (...) caracterizam o grau de cultura mundana existente na época em Portugal»²¹.

Afinal outras diferenças se estabelecem, de parcerias *espaço-sociais*. O *flâneur* tinha a grande capital com vários centros, e estava o dia todo perante a mulher, o seu alvo *voyeurista*, o elemento que o anima para passear na cidade. E também tinha perto de si a figura do *dandy*. Por outro lado, era pouco o espaço social para nascer o *dandy* típico de Baudelaire, nascido na transição de poderes da velha aristocracia para a mais nova burguesia, na imagem de uma aristocracia a saborear a vertigem da sua própria decadência. Em Portugal havia pouco espaço: sem choque social entre burguesia e aristocracia, a primeira quase sem consciência nacional de classe, sem industrialização e também ainda agrária, a segunda sem concorrência para entrar em crise ou ter consciência dela. O *dandy* nacional, que existia, habitava pouco o Chiado e era verdadeiramente viajado e cosmopolita, enquanto o *janota* continuava a passar no Chiado onde só podia encontrar o *marialva*. Imitador de *dandy's*, deste não tinha grande concorrência directa para apenas se comparar com o *marialva* (e aí ganha bem em elegâncias). Por isso, o *Janota* do Chiado não tinha o *dandy* — e restava-lhe o *marialva*.

O *janota* tem o Chiado e tem que esperar pela «hora estética» ou «hora do pecado»²², o *Chá das Cinco*, em que as mulheres elegantes, fechadas a prepararem-se o dia todo, irrompem nos cafés e gelatarias do Chiado — e ao seu lado tem o *marialva*, e pouco mais. O seu tempo concentra-se num *voyeurismo* de foco único e intenso. Para essa relação entre o *Chá das Cinco*, com a sua marca da *aparência da elegância feminina*, e o *janota* do Chiado, apreciemos Ramalho Ortigão n' *As Farpas*:

«Toda a gente conhecida é em Lisboa um estreito círculo de senhoras, assinantes de S. Carlos, que se vestem na mesma costureira, que mandam vir os chapéus da mesma modista, que usam o mesmo perfume e concorrem de combinação nos mesmos sítios, nas matinées umas das outras, nos respetivos chás das 5 horas da tarde, nos bailes do Paço, no tiro aos pombos, etc. Todo o *janota* que não conhece estas senhoras não é um *janota* garantido e autêntico.

Ora, na sociedade de Lisboa os homens, com exceção de alguns velhos, de alguns eclesiásticos e de um ou outro mendigo, são todos *janotas*: e, para o demonstrar, referem-se às senhoras a quem aludo como se entre eles e elas tivesse de todo o tempo existido a intimidade mais estreita, mais indissolúvel»²³.

Este era o momento de outra personagem central do Chiado e à complementaridade do *janota* (e que surge também perante o *flâneur* de Baudelaire): a mulher elegante, a *coquette* nacional. Tal como a mulher da cidade moderna de Baudelaire, que «torna emprestada todas as artes» com a sua «frágil beleza»²⁴, esta é também para ser contemplada, com a sua bela figura elegante, do vestido à maquilhagem.

22. António Alves Martins, «Chá das Cinco. A Hora do pecado», in *Diário de Lisboa*, 14 Maio 1921, p.4. O *Diário de Lisboa* criou, logo no seu aparecimento em 1921, a rubrica «Chá das Cinco», com comentários mundanos da vida de Lisboa e do Chiado: «Lisboa comentada às 5 da tarde», referia numa das crónicas a escritora Fernanda de Castro. Nela colaboraram nomes como Fernanda de Castro, António Ferro, Almada Negreiros, Thomaz Ribeiro Colaço, João Ameal, António Alves Martins, Sarmento Duque, Adolfo Norberto Lopes, entre outros. Numa das suas crónicas do «Chá das Cinco», escreveu Almada Negreiros: «As cinco horas nunca me apetece chá, é só às cinco e meia, e apesar disso quasi sempre tomo café. (...). Já uma vez entornei sem querer um bule de chá por cima dos Lusiadas e ficou muito melhor. Era chá de tília por causa do nervoso. (...)». (*Diário de Lisboa*, 13 Junho 1921).

23. Ramalho Ortigão, *As Farpas. Crónicas de Jornal*, p.190, in <http://cdn.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/09/As-Farpas-.pdf> [consulta: Janeiro 2016]

24. Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Editorial Veja, 2009, parte XI: O Elogio da maquilhagem, pp.49--52

Ela é o centro em torno da qual gravitam outras personagens típicas, seja o janota seja o marialva. Mas se o flâneur percorria a cidade observado essa beleza, todos à moda, o Janota podia-se deixar ficar, ficando a ver passar nesse eixo que era o Chiado, com hora marcada — certamente que o relógio (com a bengala e a cartola de copa alta) era, só podia ser, um dos objectos típicos do *Janota*. O *janota* existia em horas certas em lugar próprio:

«O janota, more onde morar, não conhece a linha recta senão para ir de casa ao Chiado, e do Chiado ao Marrare. Duas para as três horas, o janota mede em todas as andaduras possíveis aquele campo augusto e populoso do Chiado. Entrega-se ao praser e expansivo e ameno do *cancan*; e ao prazer ainda mais inebriante de mostrar a toilette elegante, em que ele imagina vencer a gentileza e a sedução dos aprimorados Lovelacs» [sic]²⁵.

Comparemos agora os comportamentos de caminhada. O *flâneur* está no berço da deriva situacionista como modo de libertação a uma «circulação como prazer»²⁶, que faça parte da esfera «da vida», «da liberdade, dos ócios»²⁷. É um ócio em movimento. O janota é um ócio preguiçoso, limitado no exercício, no espaço e no tempo de circulação. Se ambos são *não-interventivos*, tal como iriam querer os situacionistas, no sentido em que apreciam o mundo e desejam ser apreciados por este, em jogos de exibição e *voyeurismo*, o janota é mais estático — vê mais passar do que passeia. Por isso, pedindo de novo emprestado conceitos situacionistas²⁸, observa mais a *situação que passa* do que a deseja e cria — pelo que tanto a habita como a experimenta menos.

Tanto no *flâneur* como no Janota, há uma cultura do ócio, que se articula com a boémia e a tertúlia. Neste ócio de exterior e da modernidade, há um desejo de oposição com o provincianismo e a ruralidade, vistas como coisas do passado, tal como na boémia, menos exterior²⁹, mas outra sua faceta de um desejo urbano. Mas

25. Anónimo, 1851, p.14; apud Luís Nuno Pinto Henriques, *Ilustração. Imagem da Modernidade*, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Programa de Doctorado Espaço Público y Regeneración Urbana. Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio (línea Historia y Teoría), 2015, p.195.

26. «Temos de passar da circulação como suplemento do trabalho à circulação como prazer». Guy Debord, «Posições situacionistas sobre a circulação» (1959), in *Internacional Situacionista — Antologia*, Lisboa. Antígona, p.49.

27. Guy Debord, «Posições situacionistas sobre a circulação» (1959), in *Internacional Situacionista — Antologia*, Lisboa. Antígona, p.50.

28. Anónimo, «Questões preliminares à construção de uma situação» (1958), in *Internacional Situacionista — Antologia*, Lisboa. Antígona, pp.23-26.

29. Luc Ferry, *Philosophie de la Bohème. L'invention des utopies*, Flammarion, 2013, p.16-17.

no janota do Chiado tal oposição é mais um desejo de mundanidade que mal se disfarça na sua *mimesis*, revelando no seu excesso de imitação outra dimensão provinciana que se joga entre Lisboa e Paris (ou Londres).

O flâneur e o janota são por princípio figuras do dia e da rua, o que as torna, por definição (e não por modo de vida) diferentes da boémia. Nas *Scènes de la vie de bohème* (1951), Henry Murger distinguiu três tipos de boémia: a numerosa «bohème ignorée», como o estoicismo do ridículo daqueles que julgam que a sua marginalidade e ostracismo se deve ao seu próprio génio ignorado e maldito; a desprezível e artificial «bohème des amateurs», para quem a boémia é uma pose e uma pausa, um passageiro parêntesis da sua existência; e a autêntica «vraie bohème» elitista e marginal, mas de transição para o reconhecimento e notoriedade, que assenta no talento e aventura criativa³⁰. Esta última é a verdadeira dos artistas, do romantismo ao modernismo, permitindo aproximar mais a figura *baudelaireana* do *dandy* do que o *flâneur* ou o *janota*. Não impedindo a sua complementaridade, estas definem-se como figuras da luz do dia e da rua, enquanto a boémia pede a noite e os interiores bafientos. Por isso, convém sublinhar na Boémia «un mode de vie en marge de la société bourgeoise»³¹. A superficial marginalidade moral associada à boémia tem um fundo mais alargado, de marginalidade a um modo de vida rotineira, a um hábito vivencial. O *flâneur* e o *janota* passeiam-se sem convocarem essa marginalidade imoral, para serem antes figuras que entram nos ritmos dos seus lugares, para fazerem parte da sua definição de modernidade ou desejo dela. A boémia, existindo, será o outro lado da existência que os caracteriza, mas que não lhes é necessária. O que os caracteriza são modos comportamentais de artifício e aparência e no modo de caminharem em lugares que se tornaram *seus*. O Janota alimentou-se do Chiado tal como o *flâneur* de Paris — embora, como apreciámos, com diferentes encantos.

30. Para síntese, cf. Luc Ferry, *Philosophie de la Bohème. L'invention des utopies*, Flammarion, 2013, pp.54-60.

31. Luc Ferry, *Philosophie de la Bohème. L'invention des utopies*, Flammarion, 2013, p.11.