

DA CIDADE MODERNA À MEGALÓPOLE PÓS-MODERNA: NOVOS LUGARES, NOVAS PRÁTICAS ESPACIAIS E TEXTUAIS

Sérgio Roberto Massagli*

Resumo

A partir da segunda metade do século XIX, as grandes cidades europeias passaram por um brutal processo de modernização, que deu origem a novas práticas espaciais, possibilitando novas formas de experimentar e perceber o espaço urbano. Isso, por sua vez, requereu um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas. Este artigo analisa, através da leitura que Walter Benjamin faz da obra do poeta francês Charles Baudelaire, a constituição do *flâneur* como observador privilegiado da vida moderna e da *flânerie* como meio de apreensão e representação desse novo espaço. Logo no início da modernidade, localizo no conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe, um primeiro momento em que a "grande cidade" já representa um enigma a ser decifrado, um lugar inóspito a ser domesticado. A domesticação e familiarização dessa "selva" urbana como meio de atribuir sentido à realidade perturbadora da nova Orbe Industrial está em acordo com a ideia de Benjamin de que sossegar o mundo burguês, transformado nesse *locus horribilis*, é torná-lo legível, demonstrando, portanto, a capacidade do indivíduo em compreender o mundo que o rodeia. Essa tarefa é realizada com relativo sucesso no decorrer do século XIX, com a literatura panorâmica dos painéis e dos *tableaux*. Um primeiro elemento diluidor dessa superfície de materialidade é introduzido pela literatura dos modernistas, através da técnica do fluxo de consciência e a consequente fragmentação do espaço exterior resultante de uma crise da narrativa linear e ordenada da vida urbana vigente no século XIX, que se assentava na noção de causalidade, coerência e unidade. Na pós-modernidade, procuro mostrar, através de uma leitura do conto "City of glass", de Paul Auster, como o enigma do espaço urbano é problematizado pela confusão das identidades entre autor, narrador e personagens, de modo que junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador.

Palavras-chave

Benjamin; Espaço urbano; Modernidade; Pós-modernidade.

Abstract

From the second half of the nineteenth century, major European cities experienced a brutal process of modernization, which gave rise to new spatial practices, enabling new ways of experiencing and understanding the urban space. This, in turn, required a new way of looking at the world and a new aesthetic. This article examines, through the reading Walter Benjamin makes of the French poet Charles Baudelaire, the constitution of the *flâneur* as a privileged observer of modern life and of *flânerie* as a means of knowing and representing this new space. Right at the beginning of modernity, I locate in the short-story "Man of the Crowd" by Edgar Allan Poe an early moment in which the "big city" already represents a puzzle to be deciphered, an inhospitable place to be domesticated. The domestication of this "jungle" as a way of assigning meaning to the disturbing reality of the new Industrial Orb is in agreement with Benjamin idea that to reassure the bourgeois world, transformed in this *locus horribilis*, is to make it readable, demonstrating therefore the individual's capacity to understand the world around him. This task has been accomplished with relative success during the nineteenth century with the panoramic literature of the panels and *tableaux*. A first disturbing element of this panoramic surface was introduced in the literature by modernist writers' device called consciousness stream and the consequent fragmentation of outer space resulting from a crisis of linear narrative and ordered urban life in the nineteenth century, which was based on the notion causality, coherence and unity. In post-modernity, I seek to show, through a reading of the short-story "City of Glass" by Paul Auster, as the enigma of urban space is questioned by the confusion of identity between author, narrator and characters, so that together with the collapse perception of the city landscape, it may come the collapse of the very identity of the observer.

Keywords

Benjamin; Modernity; Postmodernity; Urban space.

* Departamento de Letras – Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS – PR - Brasil. E-mail: sergio.massagli@uffs.edu.br

Introdução

Em seus ensaios sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821–1867), Benjamin chama a atenção para a figura do *flâneur*, que com um prazer quase voyeurístico se comprazia em observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias. Dessa paixão do *flâneur* pela cidade e a multidão, decorre a *flânerie* como ato de apreensão e representação do panorama urbano.

A expansão sem precedência da economia industrial e a consequente explosão demográfica das cidades, em especial Londres e Paris, acarretaram o surgimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e perceber. Isso, por sua vez, requeria um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas. Walter Benjamin procura explicitar essas transformações, ao investigar como tais mudanças foram registradas na literatura daquela época. Para Benjamin, “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 1994, p. 191), e o “fenômeno da banalização do espaço” constitui-se em experiência fundamental para o *flâneur* (BENJAMIN, 1994, p. 188). Para ele, os textos de Baudelaire constituem os flagrantes mais precisos e intensos da vida social parisiense do século XIX, revelando as mais finas e sutis articulações do indivíduo com o cenário urbano moderno.

Para Baudelaire, a cidade é sedutora, principalmente em seus “*mauvais lieux*”, por onde ele se deixa levar em suas andanças erráticas. As ruas labirínticas da cidade constituem para o “perfeito divagador, para o observador apaixonado”, o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o gosto pelo movimento ondulante da multidão. Segundo o poeta francês, o *flâneur* é inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão, o que, para Benjamin, seria “uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número” (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Para o autor de *Le fleurs du mal*, há a beleza duradoura nos fenômenos, que permanecem através de diferentes épocas, e há a beleza do acidental, do instantâneo. Essa última beleza, a da modernidade, para ser digna de se tornar antiguidade, deve ser extraída pelo artista com todo o mistério “que a vida humana coloca nela involuntariamente” (BAUDELAIRE, 1991, p. 110). Esse trabalho, o de dar forma estética ao moderno, cabe aos artistas como Constantin Guys (1802–1892). Um desses artistas é, sem dúvida, Edgar Allan Poe (1809–1849), que, antes de Baudelaire, seu primeiro tradutor para o francês, já havia explorado, em seu conto “O Homem da Multidão”, o tema da paisagem e da massa urbana. Segundo Benjamin, nesse conto, Poe “revela alguns traços notáveis, e basta apenas segui-los para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística” (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Para o *flâneur*, a cidade é o seu templo, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flâneur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive.

Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles o

flâneur constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flâneur* representou no século XIX. Assim, o *flâneur*, ainda que mergulhado na vida diária, pode ser entendido como um elemento textual, um dispositivo narrativo, que representa uma atitude perante o contexto da grande cidade do século dezenove. É uma metáfora do movimento pelo espaço social da modernidade, uma espécie de palimpsesto que nos permite refletir sobre o longo processo de erosão da modernidade, levado a cabo pela progressiva comodificação do espaço urbano e das relações sociais.

O *flâneur* e a *flânerie* como modo de apreensão do espaço na modernidade

O *flâneur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo à sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flâneur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano ruelas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas. Olhos e pernas são a essência do *flâneur* e da *flânerie*. Para isso, há que existir um ambiente propício ao seu "flanar". Esse ambiente é Paris, uma cidade feita para ser vista "pelo caminhante solitário, pois somente a um passo ocioso pode-se apreender toda a riqueza de seus ricos (mesmo velados) detalhes". (WHITE, 1992, p. 43). Louis Sebastien Mercier, após ter terminado o *Tableau de Paris*, escreveu: "Eu andei tanto para escrever o *Tableau de Paris* que posso dizer que o fiz com minhas pernas, aprendendo a ser ágil, ávido e vivaz no palmilhar o chão da capital. Esse é o segredo para conseguir ver tudo" (MERCIER *apud* WHITE, 1992, p. 44).

Outra característica do *flâneur*, que o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e transformada em – conhecimento. Já para aquele, a experiência permanece em certa medida pura, inútil, em estado bruto, fruto do olhar ingênuo, como o de uma criança, do tipo que Baudelaire atribui a Constantin Guys. Assim, forma-se um retrato dessa figura que, ao que parece, foi uma pessoa de carne e osso, como mostra esta descrição de Paris, feita por volta de 1808, retirada e resumida de um artigo de Elizabeth Wilson: o *flâneur* é um *gentleman* que passa a maior parte de seu dia a vagar pelas ruas, observando o espetáculo urbano – as modas, as lojas, as construções, as novidades e as atrações. Seus meios de vida são invisíveis, ficando a sugestão de uma riqueza particular, porém sem a presença da responsabilidade familiar ou gerencial dessa riqueza. Seus interesses são primordialmente estéticos e frequenta cafés e restaurantes onde atores, escritores e artistas se encontram. Entretanto, parte do espetáculo urbano lhe é oferecido pelo comportamento das classes baixas (vendedores, soldados, gente da rua). Ele é uma figura marginal e tende a ser descrito como alguém isolado daqueles a quem observa (WILSON, 1992, p. 94-95).

O *flâneur*, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, em cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto. Ao semiotizar a cidade, o *flâneur*, esse "botânico do asfalto" (BENJAMIN,

1994, p. 34), cria uma distinção entre o observador e o observado. Mas, ao contrário de criar, desse modo, uma posição privilegiada, estabelece com o seu objeto uma relação bastante problemática, uma vez que ele não apenas observa a multidão a partir de um *standing point*, mas se imiscui nela. Assim, sua leitura da cidade ocorre através de olhares fragmentários e momentâneos, não lhe sendo permitido o olhar contemplativo e equidistante, capaz de lhe oferecer a totalidade de seu objeto. Protótipo do sujeito moderno, o *flâneur*, por estar no meio do que tenta descrever e não ter neutralidade e distanciamento na sua observação (se é que isso alguma vez foi possível), limita-se a apontar as transformações do cenário urbano e a revelar sua historicidade.

Além disso, o olhar do *flâneur* se caracteriza por uma peculiaridade: trata-se de um olhar distraído. Ao passar, ele captura a paisagem em um estado de distração, caracterizado por sucessivos e cambiantes pontos de vista. Nessa distração, ou melhor, nessa "embriaguez anamnésica" em que vagueia, não importam apenas os fenômenos que, sensorialmente lhe atingem o olhar. Nesse estado, ele também se apossa do "simples saber", cuja transmissão se dá, sobretudo, por notícias orais, que, para Benjamin (1994), se compõem de dados mortos, como de algo experimentado e vivido.

Ao se referir à metáfora da cidade como selva, presente em escritores do século dezenove, como Charles Dickens, que descrevia cidades como Londres e Nova York como "monstro devorador" ou "cancro que se alastra irrimediavelmente", Maria Jacinta Matos sugere que a figura do *flâneur* surge precisamente como estratégia de "domesticação e familiarização da 'selva' urbana como meio de, empírica e individualmente, se fazer sentido da realidade perturbadora da nova Orbe Industrial" (MATOS, 1999, p. 94). Essa visão está em acordo com a ideia de Benjamin, ou seja, a de que sossegar o mundo burguês transformado nesse *locus* inóspito é torná-lo legível, demonstrando, portanto, a capacidade do indivíduo em compreender o mundo que o rodeia.

Assim, a representação que o *flâneur* faz da cidade é panorâmica e abrangente, pois, para conhecê-la na totalidade, é necessário proceder a uma minuciosa e detalhada descrição do cenário e dos tipos urbanos. Matos entende que, por descrever a cidade, "confiando no que os sentidos lhe revelam da cidade, rejubilando-se até com os estímulos sensoriais que a superfície desta lhe proporciona, o *flâneur* subscreve um modelo essencialmente empírico e positivista do conhecimento" (MATOS, 1999, p. 95).

Deste modo, esse geólogo da cidade acreditava possuir a capacidade de identificar as várias camadas sociais da cidade segundo uma concepção de que é possível conhecer e compreender a sociedade e o seu humano como um objeto facilmente analisável por um discurso cientificista. Essa visão da cidade como fenômeno empiricamente apreensível e cientificamente explicável, típica da segunda metade dos oitocentos, será substituída no século vinte com o movimento modernista que, como veremos, acentuará traços que nos impedem de fazermos da cidade uma leitura linear e globalizante.

Entretanto, mesmo ainda na primeira metade do século dezenove vamos encontrar no conto "*The man of the crowd*", de Edgar Allan Poe, um tipo de visão da cidade que já antecipava uma postura de observação mais problematizante e menos reducionista, do que uma descrição superficialmente mimética do espaço urbano. O texto de Poe afasta-se daquela euforia cientificista que contagiou um grande número de escritores oitocentistas. Poe teve a sensibilidade de ver na cidade um texto de difícil, ou mesmo impossível, leitura. O espaço de sua observação, nesse conto, é Londres, num momento em que a grande cidade

surge como lugar por excelência da vida moderna, com toda a complexidade e os efeitos desestruturantes da nova ordem capitalista.

A Londres de Edgar Allan Poe

A partir do século dezoito, com a eclosão da Revolução Industrial, profundas transformações marcaram indelevelmente a paisagem de alguns centros urbanos da Europa. Um deslocamento da população, resultante do êxodo rural provocado pela industrialização das cidades, se refletiu como um deslocamento na forma de se organizar espacialmente e, conseqüentemente, suscitou novas formas de apreensão e representação desse espaço. Trata-se de um período que estabeleceu o capitalismo industrial como a forma suprema de organização econômica e social, com todo o seu poder de revolucionar os meios de produção e de gerar seus descontentes.

Desde o início da Idade Moderna, isto é, desde o Renascimento, é instaurada uma visão de mundo racionalista que, de maneira progressiva, começa, a partir da Europa – seu centro, a utilizar métodos científico-matemáticos para a exploração do mundo conhecido. Vale dizer que essa aventura exploratória se dá em direção ao exterior, seja na busca de novas colônias, seja no domínio da natureza física, bem como em direção ao interior, isto é, na colonização da alma humana de maneira racional e objetiva através dos métodos analíticos de um Francis Bacon ou das sistematizações metafísicas de um Descartes.

Aliás, tanto a sistemática abstração da geometria cartesiana como o esquadrinhamento mecânico do universo realizado pela física newtoniana se configuram em metáforas aptas a comporem o quadro referencial necessário para uma demarcação desses espaços de fora e de dentro. Eis uma imagem: o universo lá fora como um gigantesco relógio tiquetaqueando indiferente a um super-eu cogitante suspenso em ideias inatas.

A geometria de coordenadas de Descartes, aliada ao paradigma mecânico de Newton, fundamentam epistemologicamente a concepção que se tem do espaço até o século dezenove, uma visão que naturaliza o espaço como objeto a ser explorado, conquistado e dominado segundo leis inflexíveis e imutáveis que o regem. William Blake foi dos primeiros a advertir seus contemporâneos do perigo dessa visão de mundo reducionista. Se o sono da razão engendra monstros, como afirmou Goya, o sono de Newton deu origem a uma filosofia natural, aceita por séculos, que explicaria praticamente qualquer questão em termos de movimento, força e aceleração.

Blake, voz solitária, percebia e reclamava a primazia do princípio poético sobre o princípio racional. Para ele, Newton, assim como Bacon e Locke, com sua ênfase na razão despovoava o universo não apenas de Deus, mas de todos os elementos emocionais e espirituais que não podem ser quantificáveis e referiu-se a eles como sacerdotes desse credo materialista. Em sua famosa gravura, que mostra Newton desenhando com um compasso, este é personificado como a razão humana limitada.

Principalmente na Inglaterra, seu berço, a Revolução Industrial provocou profundas transformações na vida econômica, social e política a partir da segunda metade do século XVIII, que, ao lado de inegáveis benefícios (especialmente para a burguesia ascendente), trouxe problemas sociais muito graves, aos quais não ficarão indiferentes os escritores desse período. Numa época em que a filosofia, as letras e as artes se guiavam pela Razão, alguns

pensadores viam as mazelas dessa nova ordem como resultados de uma visão de mundo cerebral da vida e do próprio ser humano. Isto é muito visível em Blake quando condena a incipiente indústria do século XVIII como "*dark satanic mills*", tingindo com o cinza de sua fuligem as cidades inglesas.

Em seu poema visionário, "*The Tyger*", Blake prenuncia a figura terrível, luciferina, desse mundo novo e assustador. Trata-se do mundo moderno, o mundo das indústrias, das cidades e do homem-lobo-do-homem. Já em Blake, um pré-romântico segundo as rotulações da história literária, vemos prefigurada a perda da inocência de que se ressentirão profundamente os românticos e ainda mais os herdeiros de Baudelaire. O século dezenove sentirá agudamente a perda do espaço idílico da natureza e sofrerá o golpe da ruptura dos laços da sociedade pré-moderna que sempre uniram o homem à terra, o burgo ao campo, o artesão ao seu ofício. A modernidade nasce desse desterro. E a primeira modernidade, a de Baudelaire, sofre da melancolia e da revolta por essa perda, enquanto haverá outra modernidade mais celebratória, como a do saint-simonismo.

A Londres vista por Blake, com suas ruas comoditizadas pela presença do primeiro avanço do capitalismo, onde perambulam cobertos de cinzas e famintos os feios limpadores de chaminé, é um esboço daquela Londres metrópole, superpovoada e injusta, que levará Friedrich Engels a descrever a cidade com uma certa repugnância pela condição de seus habitantes. "Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas a fio sem se chegar sequer ao início de um fim" impunha aos seus 2,5 milhões de habitantes, segundo ele, para erigir-se em principal capital comercial e industrial, o sacrifício da "melhor parte de sua humanidade" (ENGELS, 1985, p. 68).

Em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, Engels ressalta a indiferença entre todos. A única convenção entre as pessoas na cidade era o acordo tácito segundo o qual cada um mantinha a sua direita na calçada, a fim de que as duas correntes de multidão, que se cruzavam, não se empatassem mutuamente.

Até a multidão das ruas já tem, por si só, qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas, de todos os Estados e de todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão *todas* seres humanos, possuindo as mesmas qualidades e capacidades e o mesmo interesse na procura da felicidade? E não deverão, enfim, procurar a felicidade com os mesmos métodos e processos? E, contudo, essas pessoas cruzam-se apressadas, como se nada tivessem em comum, nada a realizar juntas, e a única convenção entre elas é o acordo tácito pelo qual cada um ocupa a sua direita no passeio, afim de que as duas correntes de multidão que se cruzam não se constituam mutuamente obstáculo; e contudo, não vem ao espírito de ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo no seio de seus interesses particulares são tanto mais repugnantes e chocantes quanto maior é o número de indivíduos confinados neste reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo mesquinho, é em toda parte o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma impudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células, das quais cada uma tem um princípio de vida próprio, essa atomização do mundo é aqui levada ao extremo (ENGELS, 1985, p. 35-36).

Em Londres, dizia ele, ninguém atentava para o outro. Transitando pelas ruas, os habitantes da capital mostravam uma "indiferença brutal" para com o que se passava ao seu redor, cultivando apenas os interesses pessoais voltados para um desavergonhado "egoísmo mesquinho", lembrando a ele a descrição da sociedade feita há muito tempo por Hobbes – a de que a sociedade

nada mais era do que o produto de uma guerra social, "a guerra de todos contra todos" (ENGELS, 1985, p. 36). E acrescentava que o que valia para Londres, valia para todas as grandes cidades da Europa.

A vida na cidade se brutaliza já no nascimento da sociedade capitalista. A oposição clássica entre a vida urbana e a do campo, sendo a urbe o lugar da civilização e das boas maneiras e o campo o espaço rústico da vivência rudimentar, quando não o lugar da barbárie, dilui-se e mesmo se inverte. Temos então a cidade selvática, uma espécie de *locus horrendus* urbano marcado pelos reveses da Revolução Industrial.

Neste período, Londres era a maior cidade do mundo e o progresso proporcionou um ambiente de opressão às pessoas, de tal forma que todos estavam infelizes, em especial a classe operária que também mudou seus valores. Blake, um pouco antes de Engels e de Poe, mostra-nos claramente, em seus poemas, esse lado selvagem da vida urbana numa sociedade regida ao som da ganância e da ânsia de poder e denuncia, em poemas como "*The chimney sweeper*" e "*London*", os abusos cometidos do homem sobre o próprio homem e a omissão das instituições.

Entretanto, esse egoísmo, essa supervalorização do indivíduo, a qual por sua vez leva à indiferença, somados a todos os desdobramentos da filosofia liberal do *laissez faire*, (*Laisser-faire, laissez passer, le monde va de lui même*) e à densidade populacional, reduzem as relações sociais ao mínimo daquele acordo tácito. É justamente, porém, na exclusividade dessa convenção que se funda a sociedade moderna, isto é, na aplicação direta do princípio universal do direito à esfera do trânsito no espaço público.

O flâneur e o homem da multidão no conto de Poe

Na verdade, o habitante das cidades europeias, turbinadas pelo capitalismo, seja ele o *flâneur* ou o homem da multidão, desaparece no seu espaço labiríntico, bem como se anula mediante a quantidade de choques que recebe e o treinamento ao qual se submete para assimilá-los. Benjamin, apoiando-se em Freud, ao falar da recepção do choque diz:

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a vida poética (BENJAMIN, 1994, p. 110).

Daí a pergunta formulada por Benjamin acerca de como a poesia lírica poderia estar fundada em uma experiência, para a qual o choque se tornou norma. A resposta, dada por Baudelaire, está em inserir a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico, levando a palavra à cidade, e não recolhendo em seu espírito impressão das coisas, mas, ao contrário, imprimindo nas coisas o seu espírito. Esse é o golpe de esgrima de que fala Baudelaire na primeira estrofe de seu poema "O Sol":

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,

Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas (BAUDELAIRE, 2006, p. 295).

Por meio desse lance de esgrima, com que Baudelaire espeta a corrente do fluxo dos estímulos condicionados, a fantasmagoria é extraída da natureza, a vida, mesmo a agitada do mundo moderno, é ressuscitada ao ser textualizada e os “privilégios da circunstância” (BAUDELAIRE, 1991, p. 110) permitem com que o estampilho do tempo coloque seu selo de originalidade na obra poética. Nessa obra, nascida do “duelo entre a vontade de ver tudo, de nada esquecer e a faculdade da memória, que se habituou a absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco dos contornos”, encontram-se, segundo Baudelaire, duas coisas: “uma contenção de memória ressurecionista, evocadora, memória que diz a cada coisa: ‘Levanta-te, Lázaro!’” e um “fogo, embriaguez de lápis, de pincel, assemelhando-se a um furor” (BAUDELAIRE, 1991, p. 111).

O narrador de Poe pode ser considerado uma versão londrina do *flâneur* parisiense de Baudelaire. Londres e Paris eram duas grandes capitais, mas Londres, já por volta de 1844, quando o conto é escrito, encontra-se mais marcada pela industrialização e por todas as consequências da revolução taylorista nas formas de produção do capital do que Paris. Nesse ambiente, é de se esperar que o *flâneur* não existisse ou já nascesse fadado a desaparecer. Como diz Benjamin, citando Georges Friedmann (1936), “A obsessão de Taylor, de seus colaboradores e sucessores, é a guerra à *flânerie*”.

Em comparação, a Paris de Baudelaire ainda guardava traços dos velhos bons tempos. Na Paris de Baudelaire, a situação era diferente, “ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos... Havia o transeunte, que se enfia na multidão... Mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade” Ao contrário do homem da multidão, do conto de Poe, o *flâneur* é um “ocioso”, a caminhar como uma “personalidade” que rejeita a divisão de trabalho e a industriiosidade da sociedade de então. Complementando suas observações sobre esta figura peculiar, Benjamin diz que “era de bom-tom levar tartarugas para passear pelas galerias”, como uma forma de protestar contra o ritmo imposto pelo capital (BENJAMIN, 1994, p. 50-51).

Poe descreve Londres como possuindo algo de bárbaro, que a disciplina social mal consegue sujeitar. A industrialização e suas “benesses” isolam os seus beneficiários e os aproximam da mecanização. Segundo Benjamin, “O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (BENJAMIN, 1994, p. 126). É a visão desses autômatos em suas marés humanas no anoitecer que enche o narrador de Poe com “*with a delicious novelty of emotion*” e o faz desinteressar-se pelo que se passava no salão do Café onde se encontra, para se absorver na “*contemplation of the scene without*” (POE, 2002, p. 425).

Há no observador de Poe aquela mesma atenção que encontramos na descrição de Constantine Guys feita por Baudelaire, aquela sensação de estar “sempre, espiritualmente, no estado de convalescença”. (BAUDELAIRE, 1991, p. 196). Depreendemos, contudo, segundo o próprio narrador do conto, que esse estado não lhe ocorria “sempre”; antes, entendemos tratar-se de um estado raro, incomum. Assim ele descreve seu estado naquela tarde:

Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow—window of the D—Coffee—House in London. For some months I had been

ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui-moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs—achlus os prin epeen- and the intellect, electrified, surpasses as greatly its everyday condition, as does the vivid yet candid reason of Leibnitz, the mad and flimsy rhetoric of Gorgias (POE, 2002, p. 425).

É nesse estado de percepção aguçada, com o intelecto “eletrificado”, que o narrador de Poe, esse *flâneur* em meio a um turbilhão de choques, vai encontrar na multidão o mistério do anonimato e o milagre da “multiplicação do número”. É esse espírito que ele aplicará às coisas, com uma sensação de prazer no simples ato de respirar, capaz inclusive de extrair um inegável bem-estar de muitas das mais legítimas fontes de aflição e com um calmo, mas inquisitivo, interesse por tudo.

Assim que o anônimo narrador de “O homem da multidão” começa a descrever sua experiência pessoal em um café de Londres, ele mostra total confiança em sua habilidade de ler a multidão com base em sinais exteriores. É interessante notar que Poe, ao alternar as ações de seu narrador entre ler o jornal e contemplar a multidão, estabelece um paralelo entre as duas atividades e sugere suas similaridades:

With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street (POE, 2002, p. 425).

Como se vê nessa passagem, há um deslocamento oscilante entre os anúncios do jornal, a sala e a rua, que fica explicitado pelos advérbios “*now... now*”. Trata-se de um transitar entre diferentes espaços, desde o mais privado e recolhido da leitura do jornal até o espaço público da rua. Essa dialética espacial entre o privado e o público, encontrada na base da *flânerie*, revela um aspecto interessante em relação à atitude do *flâneur*: o reconhecimento de que o coletivo, como diz Benjamim, é um ser irrequieto e agitado que, nos espaços do labirinto urbano, “reconhece e inventa tanto quanto o indivíduo trancafiado em seu quarto. E a rua é a morada do coletivo” (BENJAMIN, 1994, p. 194).

De fato, nessa época, a população das grandes cidades estava se tornando alfabetizada e os sinais urbanos começavam invadir as ruas, tanto os verbais como os não-verbais. O narrador de Poe deixa-nos ver que, ao observar as ruas tanto literalmente quanto figurativamente, a cidade estava-se tornando um texto e, para expressá-la, a linguagem escrita deveria assumir as qualidades da imagem. Para tanto o observador deveria ter uma sensibilidade excitada, apta a captar os fragrantos de um mundo em rápida mutação. Como o pintor da vida moderna de Baudelaire, o narrador de Poe busca flagrar na vida trivial das ruas aquele “movimento rápido que impõe ao artista uma igual velocidade de execução” (BAUDELAIRE, 1991, p. 105).

Se cada século tem sua feição, sua graça pessoal, impressa pela passagem do tempo, o mesmo aplica-se a traços menores da história; aliás, podemos pensar que, quanto mais particular é o evento, mais a marca do tempo deixará nele o seu carimbo, como a moda, campo sobre o qual refletiu Baudelaire. Ainda, segundo ele, essa mesma observação aplica-se às profissões, porque “cada uma extrai sua beleza interior das leis morais a que está submetida. Em algumas essa beleza será marcada pela energia; em outras carregará os sinais visíveis da ociosidade. É como o emblema do caráter, é a estampilha da fatalidade” (BAUDELAIRE, 1991, p. 114).

Ao olhar os transeuntes em suas relações coletivas, depois de uma observação abstrata e generalizadora, o narrador do Poe desce aos pormenores e começa a observar com interesse penetrante a variedade da multidão. Há, entre o narrador do conto e a multidão que observa, aquela dialética da *flânerie* em que temos, de um lado, aquele que está na posição de ver a todos e, de outro, o que se encontra invisível, escondido na multiplicidade dos rostos. Essa dialética se interioriza no *flâneur* como uma ambiguidade. Se ele se concentra na observação, sua atitude adquire contornos detetivescos. (BENJAMIN, 1994, p. 69); se estagnar na estupefação, o *flâneur* pode se tornar um basbaque. Obviamente o *flâneur* não é um detetive e muito menos um basbaque. Contudo essa tensão que sua personalidade pode engendrar é encontrada no conto de Poe.

É inegável que, no conto de Poe, apesar das diferenças existentes entre esses dois pólos, podemos dizer que tanto o narrador, como o misterioso personagem, compartilham características do *flâneur*. A respeito dessa ambiguidade, Marc Augé, falando da modernidade como coexistência de dois mundos diferentes (a modernidade baudelaيرية), cita Starobinski que, no seu comentário sobre o primeiro poema dos *Tableaux parisiens*, insiste na coexistência dos dois mundos que compõem a cidade moderna, com suas chaminés e seus campanários que se confundem, mas situa também a posição do poeta que busca distanciar-se da paisagem e não pertencer nem ao universo do trabalho (... *l'atelier qui chante et qui bavarde*) e o da religião (*les tuyeux*). Segundo Augé, Starobinski vê nessa posição um duplo aspecto da modernidade: "A perda do sujeito na multidão – ou, inversamente, o poder absoluto, reivindicado pela consciência individual". (AUGÉ, 2005, p. 78). O velho demônio encarna, num extremo, a erraticidade, a voracidade voyeurística, a solidão urbana de um ente perdido no caos urbano. Vemos, porém, tratar-se de uma personalidade amortecida pela recepção de choque, um embasbacado, uma marionete agitada pelo ritmo da produção capitalista e pelo frenesi do consumo. Parodiando Baudelaire, assemelha-se a um "caleidoscópio desprovido de consciência". Já o narrador tem a fome da experiência, somada à perplexidade e ao assombro de quem recua um passo para olhar uma paisagem. Sua perambulação acompanha os fluxos da cidade e os passos do homem da multidão, buscando, entretanto, fixar, como fantasmagoria, suas impressões.

Essa intenção do registro é aguçada pela consciência do mistério que envolve os fenômenos urbanos, mesmo os mais triviais. Esse senso do mistério é aquele de estar o tempo todo no equívoco, nos aspectos duplos, múltiplos, na suspeição do aspecto (imagens dentro de imagens), formas do devir que "serão", segundo o espírito do observador.

Se Deus imprimiu "o destino de cada homem na sua fisionomia", como disse Balzac (BALZAC Apud BENJAMIN, 1994, p. 212), basta então observá-lo cuidadosamente, para ler, em seus sinais exteriores, a sua profissão, os seus vícios e tudo o mais que marca cada dobra de sua pele. Ou então, basta escutar uma palavra de alguém que passa para, através do tom de sua voz, ligar o nome de um pecado a ele.

A índole detetivesca do narrador de Poe limita-se com o espírito curioso do *flâneur*, na medida em que ambos buscam estudar a aparência fisionômica das pessoas, para ler-lhes a nacionalidade e a posição, o caráter e o destino, por meio de sinais aparentes, tais como seu modo de andar, sua constituição corporal, sua mímica facial, como podemos notar nos excertos abaixo:

The division of the upper clerks of staunch firms, or of the "steady old fellows," it was not possible to mistake. These were known by their coats and pantaloons of black or brown, made to sit comfortably, with white cravats and waistcoats, broad solid-looking shoes, and thick hose or gaiters. They had all slightly bald heads, from which the right ears, long used to pen-holding, had an odd habit of standing off on end. I observed that they always removed or settled their hats with both bands, and wore watches, with short gold chains of a substantial and ancient pattern. Theirs was the affectation of respectability—if indeed there be an affectation so honorable (POE, 2002, p. 426).

O que impressiona no conto de Poe é que, esse jogo de adivinhação, quando aprofundado, ao concentrar-se o narrador na figura enigmática do velho com quem se depara a certa altura no labirinto londrino, não chega a uma solução. Assim é descrito o encontro com a estranha figura que captura sua imaginação:

With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age)—a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense—of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. "How wild a history," I said to myself, "is written within that bosom!" Then came a craving desire to keep the man in view—to know more of him. Hurriedly putting on all overcoat, and seizing my hat and cane, I made my way into the street, and pushed through the crowd in the direction which I had seen him take; for he had already disappeared. With some little difficulty I at length came within sight of him, approached, and followed him closely, yet cautiously, so as not to attract his attention (POE, 2002, p. 428).

Essa perseguição ocupará boa parte do conto, e a investigação, com o fim de ler a "extraordinária história" que imaginou o narrador estar "escrita naquele peito", encerrar-se-á ao cabo de um dia inteiro de andança errática. Nas palavras do narrador-personagem, ao cabo de um dia completo, exausto diante da infundável caminhada em ziguezague, sobrevém-lhe um aborrecimento mortal. Nesse momento, para em frente do velho, olha-o fixamente no rosto, como se a mirada frontal lhe pudesse revelar o que de maneira oblíqua não conseguira. O velho simplesmente o ignora, como se fosse um autômato e prossegue em sua "*promenade folle et sans fin*", como um "lobisomem irrequieto a vagar na selva social" (BENJAMIN, 1994, p. 187).

And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. "This old man," I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow, for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae,' and perhaps it is but one of the great mercies of God that "es lasst sich nicht lesen." (POE, 2002, p. 430).

Dessa maneira, o conto se fecha, com a frase em alemão que, no primeiro parágrafo do conto, é utilizada para introduzir a tese de que há coisas que não se deixam ler. Em outras palavras, há segredos que não podem ser ditos porque

não se deixam ler. Assim, o conto se fecha dentro de uma estrutura circular, conferindo-lhe certo hermetismo que lhe acentua a atmosfera de mistério. De fato, o início e o final do conto remetem à ilegibilidade da própria cidade, propondo afinal um conceito de cidade que se funda na noção de mistério e segredo das coisas que se escondem sob o véu superficial da vida urbana.

Não obstante essa atmosfera de mistério, que emerge ao final, o conto relaciona-se claramente com a crítica de Benjamin à tese convencional, mas insensata, que racionaliza a conduta do *flâneur* e que é a base inconteste de muita literatura a seu respeito. Muito mais do que ler na fisionomia dos transeuntes o seu caráter ou a sua profissão, o *flâneur* busca perder-se (ou encontrar-se?) na anonimidade da vida na grande cidade. A *City* é “a realização do antigo sonho do labirinto” e, segundo Benjamin, o *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade. Busca inútil, essa do narrador de Poe? O saber que o *flâneur* procura seria “vizinho à ciência oculta da conjuntura”? (BENJAMIN, 1994, p. 199). Talvez... Afinal, essa irresolução pode ser entendida como o resultado do desenvolvimento de um processo que nasce da euforia e de uma grande apetência no início da narrativa (daquele estado de convalescença) e termina no aborrecimento mortal da dúvida. Da mesma maneira que “a espera parece ser o estado próprio do observador impassível” (BENJAMIN, 1994, p. 197), a dúvida seria a condição final do processo investigativo do *flâneur*.

Portanto, este conto de Poe, embora escrito ainda na primeira metade do século dezenove, antes das análises sistemáticas das condições de vida das massas urbanas, já se constitui em um questionamento sobre a possibilidade de uma descrição simplista e superficialmente mimética da realidade urbana. Como vimos, o início e o final do conto, em seu hermetismo, apontam claramente para a ilegibilidade da cidade, assim relativizando a visão do *flâneur* e sua capacidade de identificar e tipificar os vários grupos sociais que compõem a multidão urbana.

O texto de Poe propõe, deste modo, um conceito de realidade urbana que incorpora a noção de mistério e segredo que se escondem por detrás de sua superfície visível. Essa noção contrasta com aquela visão eufórica do cientificismo positivista que predominará no século dezenove e que será colocada em cheque no século vinte.

A metrópole moderna e o fim da leitura linear e globalizante da cidade

O movimento modernista do início do século vinte contestará a postura racionalista que vinha desde o final do século dezenove com suas concepções eufóricas de orientação positivista sobre a relação do sujeito com a sua realidade circundante. Para os modernistas, a cidade já não pode mais ser apreendida em sua totalidade, resultante de uma visão panorâmica, e, por conseguinte, uma leitura linear e globalizante torna-se inviável. Para a visão modernista, a cidade aparece como “símbolo perfeito da descontinuidade, fragmentação e alienação da vida moderna, paradigma do isolamento individual e do desmoronar das relações sociais, exemplo do caos e ruína da civilização e da história do século XX” (MATOS, 1999, p. 96). Nesse estágio, a cidade apresenta-se diluída em sua materialidade e refletida na consciência do indivíduo como a “*unreal city*” de T. S. Eliot.

Um primeiro elemento diluidor dessa superfície de materialidade é a introdução do tempo interior, psicológico, e a consequente fragmentação do espaço exterior resultante de uma crise da narrativa linear e ordenada da vida

urbana, que se assentava na noção de causalidade, coerência, unidade, resolução e totalização. Esta noção funda, aliás, um conceito de narrativa que vem desde Aristóteles e que teve no Realismo uma de suas expressões mais fortes, sendo rompida pelas experiências modernistas de autores como James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner, entre outros. Personagens como Leopold Bloom ou Mrs. Dalloway deambulam pela cidade à maneira do *flâneur* do século dezenove, mas, ao contrário deste, vão transmutando em símbolos e metáforas as imagens da cidade que vão colhendo sensorialmente. Entretanto, estes símbolos e metáforas, mais do que representar a realidade citadina, representam a visão de toda a civilização moderna.

Dessa maneira, a concepção que os modernistas têm da cidade, não rompe com a crença na sua legibilidade por um indivíduo particular e por um eu centrado que pode ainda atribuir um sentido ao caos exterior. Contudo, nota-se que se torna necessária uma estratégia diferente para abordar esse novo ambiente. Como bem escreve a respeito Maria Jacinta Matos:

o Modernismo propõe, assim, um novo tipo de *flâneur* – um *flâneur* que descreve na possibilidade de um conhecimento objetivo, exterior e total da cidade moderna, mas que contém, controla e ordena ainda o seu significado ao situá-lo *dentro* da consciência individual do observador. Deste modo, o carácter insondável da cidade mais não é que um reflexo da opacidade essencial do eu e sua natureza caótica uma consequência da fragmentação interior do ser humano. O mito, o símbolo e a metáfora são, nesta medida, tropos que o Modernismo utiliza para impor coerência (mesmo que apenas de ordem estética e não essencial) à experiência amorfa da vida moderna (MATOS, 1999, p. 97).

Um processo muito diferente pode ser verificado, todavia, na produção literária mais recente. Hoje se experimenta a grande cidade como um tecido urbano disseminado e difuso, semeado de “não-lugares” (AUGÉ, 2005), como uma rede composta de pontos nodais que desautoriza a noção de centro e periferia. Esse complexo urbano inviabiliza a atividade do *flâneur*, uma vez que sua atividade primordial – a deambulação – fica irremediavelmente comprometida. O centro da cidade, que tradicionalmente funcionava como ponto de confluência dos habitantes em seu tempo de lazer e local propício às observações do *flâneur*, hoje se transformou em espaço comercial, ocupado por conglomerados de empresas de serviços e por onde os transeuntes passam apressados. Além disso, os espaços metropolitanos atuais não favorecem a atividade pedestre. A mobilidade dá-se principalmente por meios de transporte motorizados, individuais e coletivos, muitas vezes até subterrâneos, o que impede a visão de superfície da cidade e dificulta perceber a cidade como um *locus* de sentido completo e total.

A pulverização do tecido urbano na era pós-industrial fez com que nessa “metrópole transacional” (JONES, 1990, p.112) a produção e circulação de mercadoria fossem substituídas pela troca de informação independentemente do lugar e da distância física entre os participantes do processo. Assim, a diluição das atividades da cidade nessa rede de relações pouco pessoais e localizadas, corresponde à diluição de seu sentido tradicional, para se reconfigurar como um espaço de fluxo constante, mas pouco visível, “que tudo permeia, mas se mantém elusivo, e que, em última análise, permanece inacessível ao observador individual” (MATOS, 1999, p. 99). Diante dessa opacidade gerada pelo fluxo, ou seja, da contraditória perda de visibilidade decorrente da transparência excessiva criada pelo acúmulo de informação, mais e mais a cidade se torna legível, isto é, texto a ser decodificado pelo seu observador.

Entretanto, essa legibilidade se dará em outras condições, muito diferentes daquela que prevaleceu durante a modernidade em que uma leitura totalizante da cidade era ainda capaz de fornecer as metáforas e tropos necessários para a sua simbolização.

A tecnologização da percepção e o declínio do apelo simbólico da cidade

Klaus Scherpe, em seu artigo *"Nonstop to Nowhere City? Changes in the Symbolization, Perception, and Semiotics of the City in the literature of modernity"* afirma que uma perda de regularidade, validade e autoridade acaba por provocar um modo de expressão abrangente e difuso, do mesmo modo que a perda de orientação dos gêneros tradicionais (épico, lírico e dramático) em relação ao seu lugar na poética clássica demandou um novo reposicionamento em termos de linguagem. Ele se utiliza dessa ideia para entender a mudança nas formas de expressão (linguagem) em relação à temática da cidade e de sua representação na literatura.

Scherpe refere-se ao empréstimo de termos da nova disciplina de estudos urbanos tais como *megalópole*, *futureopolis*, *collage city*, *suburbia*, *global village*, para mostrar que a "complexidade organizada" da cidade moderna se desintegrou para estabelecer uma nova "natureza inerente" do urbano. Aliás, hoje se tornou comum não mais falar da cidade, mas do espaço urbano em seu sentido mais amplo e, portanto, mais vago. De alguma maneira percebe-se, nessa mudança, a existência de um sentimento de perda. O que se perde, para Scherpe, é o "eu épico", o "sujeito da forma épica", de modo que nem o herói ou o narrador são já capazes de introduzir com sucesso uma ordem simbólica no domínio da cidade, que pudesse estabelecer parâmetros para o curso da narrativa, regulando-a e direcionando-a para um sentido principal (SCHERPE, 1992, p. 138).

Pode-se perceber nessa relação entre espaço e linguagem uma simbiose que coloca em questão a possibilidade de narrar a cidade segundo modelos tradicionais de representação. O que Scherpe entende por modelos tradicionais de representação constitui-se em três aspectos: simbolização significativa, percepção regrada e "leitura" interpretativa do "texto" da cidade. Em substituição a esses modelos, que pressupõem aquela forma épica apoiada na ideia de um sujeito centrado, ele identifica uma deslocação generalizada, uma descentralização e decomposição da cidade enquanto um "*locus* de signos" (SCHERPE, 1992, p. 139). Entretanto, cabe-nos perguntar, até que ponto essa estetização da cidade e a obsessão com o significante, em detrimento do significado, não seria mais uma mistificação da complexidade do espaço urbano. Em outras palavras, é possível colocar o problema da "narratibilidade" da cidade de outra maneira que não a de uma projeção estética da cidade como um jogo de significantes?

Para encontrar esse outro caminho ou esse "espaço outro", capaz de evitar o simbolismo totalizante, que enclausura o espaço urbano no edifício da forma épica e, ao mesmo tempo, contornar o perigo das paixões subjetivas e sua obsessão estetizante, é preciso repensar o espaço em uma nova dimensão, entre a acomodação da metáfora e o desconforto da metonímia, na medida em que esses pólos facilitam e dificultam, respectivamente, a legibilidade e a inteligibilidade. Alguns teóricos nos fornecem soluções ao apontar para novos espaços possíveis: heterotopia (FOUCAULT, 2001), utopia (LEFÈBVRE, 1991), espaço de fluxos (CASTELLS, 2002), *third space* (SOJA, 1996) entre outros. São

instâncias que permitem esclarecer a “narração” da cidade e facilitar a sua “leitura”, na medida em que as condições sociais e o potencial imaginário por elas evocados ali se imbricam num jogo inter-estrutural. Isso é especialmente válido se se pensar o problema da representação da cidade incorporado ao processo maior de auto-representação por que passam as cidades, por meio da própria arquitetura, da publicidade e de outros traços que a “textualizam”.

Para Scherpe, a superfície escrita das cidades modernas é revestida por uma profusão de signos que absorvem e se sobrepõem às simbolizações elementares, suscitando novas simbolizações e demandando reconhecimento, de tal modo que, segundo Ernst Cassirer:

Physical reality seems to recede in proportion as man's symbolic activity advances. Instead of dealing with the things themselves man is in a sense constantly conversing with himself. He has so enveloped himself in linguistic forms, in artistic images, in mythical symbols or religious rites that he cannot see or know anything except by the interposition of this artificial medium. (CASSIRER *apud* SCHERPE, 1992, p. 146).

Na cidade moderna, desta maneira, o que Cassirer entende como diminuição da realidade física e aumento da presença dos meios simbólicos de representação e significação do espaço em termos do mito, de religião e de arte, torna-se a pré-condição para a narrativa da cidade. Ou, por outro lado, essa superabundância de signos, resultante do que Marc Augé (2005) chama de “sobremodernidade” e Anthony Giddens (1991) de “modernidade radicalizada”, pode ao mesmo tempo ser pré-condição para a desnarrativização da cidade, se entendermos que essa retração do real físico, por sua vez, é resultado da criação de não-lugares, sendo aqui entendido que um *não-lugar* é todo o lugar considerado vazio de identidade histórica, vivencial, cultural e resulta da perda da relação afetiva entre o indivíduo, bem como uma comunidade, com o espaço. O *não-lugar* não cria uma identidade singular, não é relacional, e é um espaço simultaneamente de solidão e semelhança. O *não-lugar* caracteriza-se pelo excesso, inclusiva, pelo excesso da produção de simulacros e a dificuldade em processá-los em termos simbólicos.

Não há como negar que o efeito deslizante da descrição metonímica de que se valem os autores citados por Scherpe, para demonstrar como a cidade é re-simbolizada na modernidade, causa um efeito esquizofrênico no leitor, que, por sua vez, se vê preso nos elos de uma cadeia interminável de significantes em relações contíguas, os quais, se por um lado dão uma forma de expressão para a espacialidade descentrada e sem limites da cidade moderna, por outro, ficam aquém de uma “re-simbolização”, já que re-simbolizar a cidade seria dar-lhe novo significado. E dar novo significado pressupõe aquela “relação afetiva” do indivíduo com o espaço, inviabilizada pela modernidade do excesso.

A seguir, tomarei como exemplo o conto *City of glass*, de Paul Auster, para exemplificar como o pós-modernismo tornou problemática a noção de como a realidade cidadina pode ser representada.

Do texto à cidade, da cidade ao texto: fronteiras entre o sujeito e o discurso

O conto *City of glass* aparece em *The New York Trilogy* (1990). Nessa narrativa, uma espécie de “anti-história de detetives”, Paul Auster segue a tradição do conto policial de Edgar Allan Poe. Porém, de maneira muito diferente

do leitor dos contos de Poe, o leitor desse conto nova-iorquino vê-se obrigado a entender que o verdadeiro enigma é o da confusão das identidades entre autor, narrador e personagens. Auster cria um conto adequado para representar uma paisagem urbana, distante da visão típica de Nova York, em que todos os objetos da cidade se assemelhem a sinais linguísticos que precisam ser decodificados. Os perigos da cidade resultam da relação entre percepção e linguagem de modo que, junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador:

New York was an inexhaustible place, a labyrinth of endless steps, and no matter how far He walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well (AUSTER, 1990, p. 04).

Auster escolhe a perda da estabilidade e segurança do ambiente urbano como tema principal do conto. Ele descreve um mundo caótico implorando por ordem e significação, onde nada é real senão o acaso. O tipo de deambulação que o personagem Quinn faz pela cidade difere da que faz o típico *flâneur*, principalmente pelo forte niilismo que caracteriza a falta de objetivos da *flânerie* deste último. O que importa para Quinn não é a deambulação *per se*, mas o objetivo de fazer de sua *flânerie* um motivo para sua escrita, tornando-se assim um *flâneur-écrivain*, cuja *flânerie* se nutre de um propósito utilitário. Segundo a reflexão de Jacques Réda:

Ce que le flâneur, paisiblement, transgresse, c'est la loi de l'activité utile, du rendement. De ce point de vue, le flâneur pur (celui qui n'écrit pas) a même une supériorité sur le flâneur écrivain qui peut en arriver à ne flâner qu'afin de pouvoir évoquer sa flânerie. Devenir ainsi flâneur professionnel est un danger [...]. (RÉDA apud CASTIGLIANO, 2010, p. 15).

Assim, mesmo Quinn não sendo um *flâneur* puro, o acaso é o princípio que norteia suas caminhadas, que são como uma entrega corporal ao corpo da cidade, reduzidas à essência do puro movimento – “*Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body*” (AUSTER, 1990, p. 04). Nesse *drifting* corporal, ocorre também um processo de despersonalização do “eu” do narrador, que se desobriga do ato de pensar para entregar-se a um completo voyeurismo:

Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a solitary emptiness within. (AUSTER, 1990, p. 04)

Esse reduzir-se a um “olho que vê” (*seing eye*) adquire uma simbologia especial quando se considera todo o processo de esvaziamento e desintegração do eu por que passa Quinn. Após a morte da mulher e do filho, rompe os contatos com mundo exterior e passa a viver recluso em seu apartamento, vivendo uma rotina entre escrever suas histórias de detetives durante uma parte do ano e reservando a outra para fazer o que lhe apetecesse, o que incluía ler, ir a galerias ver pinturas, assistir a jogos de beisebol pela televisão. Mas do que mais gostava era de caminhar a esmo pela cidade. Quinn sempre gostara de ler romances policiais e, quando passa a escrevê-los, adota um nome fictício, William Wilson, que será o autor de seus livros e lhe servirá como *persona*, uma máscara para se relacionar com o mundo, de maneira que “*although in many*

ways Quinn continued to exist, He no longer existed to anyone but himself" (AUSTER, 1990, p. 05).

Essa relação entre a figura abstrata de William Wilson e Quinn torna-se mais complexa na medida em que ganha forma e conteúdo a figura ficcional de Max Work, o personagem-detetive das histórias de Quinn, ou melhor, de William Wilson. Com os anos Max Work torna-se muito próximo de Quinn, enquanto William Wilson permanece aquela figura abstrata, uma espécie de pessoa jurídica, uma fachada atrás da qual se movem os outros dois. Nessa tríade de "eus" em que Quinn se torna, Wilson serve como um tipo de ventríloquo, enquanto Quinn é o boneco e Work a voz que dá um propósito a esse empreendimento.

Voltando à simbologia do "olho que vê", o narrador de Auster faz um elogio ao gênero policial por causa de sua "plenitude" e "economia", dizendo que numa boa história de detetives nada é desperdiçado, nenhuma frase ou palavra são insignificantes e, mesmo que o fossem, ainda teriam o potencial de significar algo, o que dá no mesmo. Desde que cada coisa vista ou dita, por mais trivial que seja, pode ter alguma conexão com o desfecho da história, tudo se torna essência. O centro do livro, portanto, desloca-se com cada novo evento que compõe a história, de modo que: *"The center, then, is everywhere and no circumference can be drawn until the book come to its end"* (AUSTER, 1990, p. 09). Auster diz que o escritor e o detetive são intercambiáveis e que o leitor, por sua vez, vê o mundo através do olho do detetive. Max Work torna-se então o que o narrador chama de "Private eye", que passa a ter um triplo sentido para Quinn. Foneticamente em inglês os sons da palavra eye e da letra "i" coincidem, de modo que, para ele, além de "i" de "investigador", pode também se referir a "I" ("Eu") – *"the tiny life-bud buried in the body of the breathing self"* (AUSTER, 1990, p. 09), isto é, a essência do sujeito. Pode também ser o próprio olho físico do escritor, o olho do homem que, a partir do seu interior, perscruta o mundo exterior e o interroga para que se revele.

Há nessa divisão tripartite uma complexa relação entre o sujeito, o mundo e a linguagem ou, colocada em outras palavras, entre o eu, a cidade e o texto. Quinn tem sua identidade desconstruída pela *"flânerie"*. Auster desconstrói a figura do *flâneur* na medida em que vai desconstruindo a narrativa clássica do conto policial. Assim procedendo, ele constrói o seu personagem, Quinn, como figura típica da pós-modernidade, à medida que este se dilui nas coisas que vê, valendo-se de máscaras que vai construindo para si. Ao desconstruir a figura do *flâneur*, ele apresenta uma personagem pós-moderna, ou seja, uma personagem que não está fora da modernidade, se pensarmos com Calinescu (1999), que a pós-modernidade é uma das faces da modernidade, mas que a desestrutura, por radicalizar a dissolução do eu. Nesse processo o próprio espaço urbano é desconstruído e a *flânerie* de Quinn reduzida a uma errância interior enquanto a cidade, Nova York se transforma em lugar-nenhum, um *Nowhere City*, num espaço desmaterializado.

MASSAGLI, S. R. From Modern City to Postmodern Megalopolis: New Places, New Space and Textual Practices. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 11-28, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Ed., 2005.

AUSTER, P. City of Glass. In: _____. *The New York trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In CHIAMPI, I. (Org.). *Fundadores da modernidade*. Trad. Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras escolhidas*. 3. ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTIGLIANO, F. Sept questions à Jacques Réda. Entrevista. In **La Revue Littéraire**, n. 42, Paris, 2010, p. 13-18, Jan./2010. Disponível em <<http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2009/12/20/30-rl-42-jacques-reda-entretien-avec-federico-castigliano>>. Acesso em 23/01/2011.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Trad. Rosa Camargo Artigas e Reginaldo Forti. Rio de Janeiro: Global, 1985.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

JONES, E. *Metropolis*. Oxford; London; New York: Oxford University Press, 1990.

LEFÈBVRE, H. *The production of space*. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1991.

MATOS, M. J. *Pelos espaços da pós-modernidade: a literatura de viagens inglesa. Da segunda guerra mundial à década de noventa*. Porto: Afrontamento, 1999.

SCHERPE, K.; ROETZEL, L. *Nonstop to nowhere city? Changes in the symbolization, perception, and semiotics of the city in the literature of modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

SOJA, E. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. London: Blackwell Publishing, 1996.

WHITE, E. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WILSON, E. The invisible flâneur. **New Left Review**, London, UK, n. 191, p. 90-110, Jan.-Feb./1992. Disponível em <<http://newleftreview.org/I/191/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>>. Acesso em 25/02/2011.

Recebido em 23/03/2011. Aprovado em 25/04/2011.