

A CIDADE SOU EU

Da dissolução à expressividade nas leituras urbanas

Henrique Rodrigues

Transforma-se o amador na coisa amada.

Camões

E vê que ele mesmo era

A Princesa que dormia.

Fernando Pessoa

a cidade sou eu

sou eu a cidade

meu amor.

Drummond

1 - Introdução

Este sucinto trabalho tem como foco principal a cidade como um livro de registros da modernidade e suas derivas pós-modernas. A partir da leitura de vários textos teóricos e alguns literários sobre o tema, propôs-se a questão: como ler/escrever este livro? Tratemos de caligrafia.

Sabendo que o flâneur foi o indivíduo que, num determinado contexto histórico, ateve-se diante de uma multidão recentemente reunida e enxergou prontamente o caráter de estranheza contido numa recém-nascida urbanidade, este trabalho fará um breve percurso teórico para chegar até as circunstâncias que regiam essas mãos que escreviam o livro citadino.

Para isso, serão necessários três movimentos. Muitas vezes desrespeitando a ordem cronológica/histórica dos eventos, partiremos, num primeiro momento, de uma cidade –

presumivelmente a contemporânea – como aquela que suscita um maior distanciamento entre o sujeito (a mão que escreve a cidade) e seu objeto (a cidade, a multidão ou os vazios urbanos). Em seguida, discutiremos a questão da alteridade entre esses mesmos elementos, ou seja, o modo como o escritor da cidade viu *o outro* contido naquele emaranhado de percursos humanos. Por fim, chegaremos ao efeito da fusão, no sentido lírico, do escritor com a cidade.

Isso não quer dizer que o flâneur foi o único que se lançou liricamente para a cidade e se fundiu com ela. Provavelmente foi apenas o que fez isso de forma mais intensa. Pretendemos aqui alinhar evidências que confirmem a hipótese de que a cidade também desprende-se do sujeito, e não somente o contrário, como poderia parecer. Se em dado momento, como no conto de Poe “O homem da multidão”, há um livro que não se deixa ler dentro de uma multidão aberta (a cidade-biblioteca perfeitamente legível para o artista), pode-se dizer que nos dias atuais não existe uma necessidade imperiosa da escrita dessa cidade. Mesmo que haja um olhar que busque sempre o novo dentro do mesmo, de que vale a crônica da cidade multipartida – já em vias de pulverização? A quem interessa a surpresa urbana quando o sujeito deve se enquadrar nas funções pré-definidas dos grupos, tribos, comunidades ou profissões?

O fogo fátuo da escrita da cidade atual será o ponto de partida. Serão retirados alguns elementos teóricos do romance *A caverna*, de José Saramago (livro não utilizado durante o curso, mas que possui relevância dentro da proposta deste trabalho). O texto de Michel de Certeau (“Andando na cidade”), no qual o sujeito se coloca *sobre* o seu objeto, distante e aparentemente dotado de onipotência visual, indica bem essa separação – em que afinal não se sabe ao certo se o homem elevou-se ou foi abruptamente lançado para cima.

Uma distinção perfeita entre a realização representativa (aqui, o sujeito) e a manifestação geométrica (objeto) está no livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. O discurso que representa a cidade não se confunde com a mesma, mas há uma relação entre ambos. As cidades são construídas no mundo da linguagem, pela desmontagem, seleção e combinação de dados a partir de uma Veneza que também é uma versão construída pelo narrador do romance. Nessa mesma parte do trabalho, a cidade enquanto um *outro* reconhecido é apresentada no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca. Há uma tentativa de reaproximação do narrador Augusto com a sua cidade

decadente, uma busca para que ela seja restaurada e novamente legível. Em meio a um cenário caracterizado sobretudo pelo desencanto, pela ausência da surpresa, o narrador tenta religar os excluídos a uma cidade idealizada que já não existe.

Por fim, a relação simbiótica do escritor/leitor com a cidade é desenvolvida na terceira e última parte. O flâneur pode ser considerado o melhor exemplo do sujeito que se dá, que “toma um banho de multidão”, como afirmou Baudelaire. É o sujeito que se embriaga com seu objeto numa rede de paradoxos (o solitário na multidão; o mais próximo e ao mesmo tempo o mais distante; o que conhece tudo e ainda assim surpreende-se com o mesmo etc). As considerações de Walter Benjamin, bem como os textos “O pintor da vida moderna”, de Baudelaire, “A rua”, de João do Rio, e “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe servirão como base para que se desenvolva a questão de cumplicidade entre o homem e suas experiências urbanas.

Desse modo, será delineada uma trajetória de aproximação, a fim de religar e concentrar elementos outrora unidos e agora dispersos. Não deixa de ser uma proposta otimista, poeticamente de recomeço. Drummondiana, enfim.

2 – A CIDADE É UM OUTRO

“O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
Parece música urbana.”

Renato Russo (“Música Urbana 2”)

A fim de converter Nova Iorque num texto legível, Michel de Certeau, no texto “Andando na Cidade”, observa seu objeto do 110º do World Trade Center, um dos prédios mais altos do mundo. Vista do alto, a megalópole é um “simulacro ‘teórico’”, uma vez que o sentido prático da urbanidade, neste contexto, só existe para aqueles que estão lá embaixo, na inconfundível turba de percursos individuais. Estes, por sua vez, compõem o texto legível pelo narrador (o panorama observável é uma ficção) do artigo, uma espécie de poema¹, ou uma história “formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços”². A

¹ Forma fixa ou livre? Sem saber o que escrevem, as palavras-transeuntes freqüentemente tomam esta por aquela.

² CERTEAU, Michel de. “Andando na cidade”, p. 23.

cidade pós-moderna, capital do século XX, é lida por um olho solar afixado num ponto alto, e só por ele pode ser lida.

O título “Andando na cidade” é irônico, uma vez que não há um caminho percorrido pelo narrador. Através do distanciamento físico apresentado no texto é possível concluir que o “andar” se refere aos transeuntes, à sua retórica delineada pelo constante ir e vir. Os caminantes escrevem um texto que para eles não possui significado algum, e nem é do seu interesse decifrá-lo. As ruas possuem nomes que perderam a referência direta aos termos que as batizaram, escoando pessoas que, assim como elas, passam a ser cada vez mais reconhecidas por números. “A cidade habitável é assim anulada”³, afirma. Porque nas ruas da cidade pós-moderna escreve-se um texto destituído de cumplicidade com o seu leitor, que é a própria cidade.

A cidade também deve ler o homem, e não só o contrário. Ela não é natural, não é natureza, é antes uma paisagem resultante do percurso humano. Mas nem por isso deveria se isentar do compromisso de observar seus habitantes. Infelizmente parece que houve uma separação dos dois elementos. Tal como um casal que abdicou a paixão desenfreada por uma delongada mesmice cotidiana, homem e cidade habitam o mesmo local e já quase não se olham. Nelson Brissac afirma que o afastamento se deu por um desinteresse mútuo:

As cidades habitam os homens ou são eles que moram nelas? Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre. Reduzidos a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos.⁴

Sem a explosão da descoberta, a banalização é mais provável que possível. Desfaz-se a aura dos ambientes, a alegria simples da novidade, a curiosidade pelo que está à espreita na próxima esquina. E assim a relação de cumplicidade passa a ser de domínio, também mútuo. Atualmente, o homem é o senhor supremo da cidade, enquanto ela simultaneamente o devora.

³ CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p. 31.

⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Revista USP*, n.º 15, p. 72.

* * *

A observação dos mecanismos de dissolução das auras humana e cidadina pode ser feita pela via da crítica social contida no romance *A caverna*, de José Saramago. Não cabe aqui fazer uma análise do livro, e sim colher elementos convenientes à questão proposta nesta parte do trabalho, que é a separação – e em alguns níveis o esfacelamento – da relação de cumplicidade entre sujeito e cidade.

Na parábola de Saramago, a organização urbana se deu pela concentração de pessoas num mesmo lugar onde consumo e habitação estão conjugados. Quase todos vivem no Centro, um tipo de cidade-*shopping*. Em torno há um anel chamado Cintura Agrícola, um “interminável mar de plástico onde as estufas, talhadas pela mesma medida, se assemelham a icebergues petrificados, a gigantescas pedras de dominó sem pintas.”⁵ Dentro vem a Cintura Industrial, cuja descrição vale ser citada:

Diz-se que a paisagem é um estado de alma, que a paisagem de fora a vemos com os olhos de dentro, será porque esses extraordinários órgãos interiores de visão não souberam ver estas fábricas e estes hangares, estes fumos que devoram o céu, estas poeiras tóxicas, estas lamas eternas, estas crostas de fuligem, o lixo de ontem varrido para cima do lixo de todos os dias, o lixo de amanhã varrido para cima do lixo de hoje.⁶

Os três setores da economia (agricultura, indústria e comércio) se apresentam nessa junção celular caótica. Uma cidade do capital, que se expande constantemente devorando o espaço em torno. A certa altura, um personagem comenta: “É curioso que cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade.”⁷ A parte chega a ser maior que o todo, impedindo que se tenha uma sensação geral de espaço urbano. Como o Centro se tornou a única paisagem disponível, os seus habitantes, principalmente por estarem dentro dele, não possuem a menor capacidade de lê-lo enquanto uma cidade.

⁵ SARAMAGO, José. *A caverna*, p. 89.

⁶ *Idem*, p. 90.

⁷ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, pp. 258-259.

Os que habitam fora do Centro, nas periferias, ou anseiam por se mudar para aquele mundo de concreto ou terminantemente se recusam a ocupá-lo. De qualquer forma, praticamente toda a região se volta para o Centro, principalmente devido à dependência econômica. Todos os investimentos se voltam para onde o planejamento urbano foi tido como perfeito. Os demais devem se adaptar como puderem.

É o que faz o protagonista Cipriano Algor, oleiro, residente na periferia, cuja produção é toda direcionada ao Centro. Subitamente é informado de que os consumidores já não se interessam pelo que ele fabrica, e que portanto deixariam de revender suas louças. Isto posto, tem-se a dicotomia: um personagem que lida com barro, o fundamento mítico da existência humana; e o Centro, a cidade que pulverizou o homem com a normatização do comportamento.

Ambos são dissonantes entre si. O automatismo contemporâneo impede que haja um diálogo entre as práticas artesanais e a sociedade baseada no avanço tecnológico. O barro não lê o concreto, nem vice-versa. Assim, a cidade-*shopping* rejeita os que não se enquadram no seu padrão, e devora aqueles que se deixam levar pela massificação desenfreada. Essa cidade é *um* outro.

Dar voltas no *shopping*, hoje, é uma das formas de lazer mais difundidas. É um simulacro coletivo de felicidade, segurança, e até mesmo de natureza. No Centro há, por exemplo, uma atração (totalmente plausível para os *shoppings* atuais) que simula as sensações obtidas na natureza, como neve, vento, chuva e luz solar. Já não é preciso mais viver a céu aberto. Basta entrar na fila, comprar o ingresso, e simular uma felicidade inexistente (porque a simulação também vai de dentro para fora do homem), mas tudo com hora certa para começar e terminar. No Centro nada pode ser uma verdadeira surpresa.

O ponto de vista do 110º andar do World Trade Center pode ser confrontado com um olhar do Centro para o seu interior. Existe a semelhança do nome e da idéia de comércio, além do que ambos significam em relação ao sujeito que está abaixo. A Nova Iorque observada ainda possui o caráter de panorama, do “encantamento do longínquo” a que se refere Brissac, mas os caminhantes já estão em vias (perdoe-se o trocadilho) de massificação. Talvez mais importante do que a impossibilidade dos passantes lerem a cidade, por estarem tão próximos a ela, seja o próprio desinteresse que têm em fazê-lo. Pois assim como os habitantes do Centro não precisam mais da autêntica luz solar, os habitantes

das grandes cidades são movidos por uma superfície do inusitado, que não chega a ser liberdade, mas uma *impressão* de liberdade. As trajetórias são guiadas por uma sombra. Daí a alegoria da caverna. A caverna é a cidade pós-moderna, na verdade impossibilitada de ser lida e de ler.

No livro de Saramago, que se refere às megalópoles contemporâneas, muitas pessoas preferem os apartamentos voltados para o interior do Centro, alegando que a vista da movimentação constante é preferível à paisagem estática da cidade real. Milhares de câmeras observam constantemente o comportamento dos consumidores-habitantes, mas isso não implica uma leitura por parte da cidade, e sim uma profanação do homem. É um olho que tudo vê, mas que tudo controla. Não há uma relação de troca, por isso os olhos dos habitantes que vivem para o interior do Centro são iguais às câmeras, e o que vêem não passa de sombras, de sobras.

2 – A CIDADE É O OUTRO

“Distante o meu amor se me afigura”

Vinicius de Moraes

Uma vez que cidade e homem tenham se convertido em duas linguagens incompreensíveis entre si, cabe observar dois momentos em que ambos estão colocados como elementos distintos e reconhecíveis. Um no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, e outro no romance *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Em ambos, a linguagem se mostra como a matéria possível de reconstrução da cidade. No primeiro, com o livro que o personagem escreve, de título homônimo ao conto; no segundo, com as múltiplas variações de criação das cidades propiciadas pela manipulação criativa dos signos.

O conto de Rubem Fonseca revela uma tentativa de tornar a cidade legível. Não há mais o encantamento, não há surpresa. Na verdade, a ambientação da narrativa é caracterizada principalmente por um desencanto com a cidade e com as atitudes dos habitantes. O protagonista Augusto não *flana* pela cidade, mas caminha segundo roteiros

pré-determinados. Nada surpreende. Contudo, está subjacente no conto um movimento de aproximação entre sujeito e cidade.

Augusto é sinônimo de respeitoso, digno, majestoso. Adotou tal pseudônimo ao ganhar um prêmio de loteria, para poder escrever seu livro. Ao transformar-se em narrador da sua cidade, deixou seu verdadeiro nome, Epifânio (tocado pela pulsão divina). Assim, o protagonista renega qualquer inspiração superior para poder escrever o Rio de Janeiro como ele é na realidade. Todas as mazelas da cidade segregada são apresentadas de forma crua, sem sensacionalismo, mas também sem máscaras. “O centro de uma perdida cidade cordial e malandra é agora povoado de mendigos, prostitutas decadentes, grafiteiros, pivetes, assaltantes, camelôs, sem-teto, que a cidade em crise produz (...)”⁸. Diferente de Certeau, que tem visão panorâmica da cidade, Augusto a enxerga do mesmo nível, ao rés-do-chão, o que possibilita uma diálogo entre iguais. Por disposições geográficas, não é possível olhar o Centro de uma visão panorâmica. O bairro só se permite ler de perto, sem o “encantamento do longínquo”. “É difícil estar por baixo quando você está por cima”⁹, afirmou Certeau. Mas também é possível agir mais quando você está por baixo.

“O inferno é o outro”, afirmou Sartre. Mas o paraíso também, não se deve esquecer. Por isso Augusto acredita que pode “salvar”, à sua maneira, os habitantes do Centro, e por extensão toda a cidade decadente. Não objetiva transformar os excluídos em “incluídos”, mas sim inseri-los diretamente numa nova narrativa urbana, configurando um texto legível do Rio de Janeiro atual. “Quer fazer-se *um* com a cidade, comungá-la.”¹⁰

Buscando uma nova forma de unir sujeito e espaço urbano, Augusto tenta ensinar a prostituta Kelly a ler, escolhida “porque não tem um dente na frente” (sua intenção é suprir alguma lacuna, seja ela física, moral ou intelectual). Tenta ainda corrigir o que pichadores escrevem no Teatro Municipal. Sabe que tem nas mãos uma empreitada vã. Aos grafiteiros não interessam regras gramaticais, assim como para a prostituta não é sedutora a idéia de aprender a ler. Augusto é um excluído dentre os excluídos.

Augusto teve a orelha lacerada por uma prostituta. E anda pelo Rio de Janeiro tal como um Van Gogh desencantado, mas que insiste em pintar um quadro da cidade com a cores melancólicas disponíveis. Quer apresentar os traços do Rio Antigo para Kelly: “Vou

⁸ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*, p. 150.

⁹ CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰ *Idem*, p. 151.

te mostrar os três prédios que não foram demolidos. Eu te mostrei a foto da avenida antigamente?”¹¹ A prostituta rejeita: “Não me interessa velharia. Pára com isso.”¹² Apesar do dia-a-dia regido pelo seu Casio Melody – um dos elementos que o impedem de andar de forma deambulatória, alertando-o para seguir seu roteiro pré-estabelecido –, Augusto anseia por um outro tempo, cata a aura perdida da cidade nos escombros desenganados.

Identifica-se com os ratos residentes no sobrado (“Abre lentamente o copo de plástico e, enquanto bebe em pequenos goles, como um rato, observa as mulheres em volta.”¹³), vivendo dos restos da sociedade excludente, mas buscando uma restauração, uma reaproximação do homem com a sua cidade.

* * *

Se por um lado o narrador do conto de Rubem Fonseca busca a reconstrução de uma cidade e a revitalização do sujeito, no romance *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, é apresentada a idéia de que a cidade pode ser construída internamente no próprio sujeito. O narrador Marco Polo descreve para Kublai Khan, imperador dos tártaros, as cidades visitadas em suas viagens. Porém faz mais que isso, “viaja pelo império da linguagem e abre a possibilidade do jogo, descentrando o discurso.”¹⁴ Por ser uma viagem que se dá no âmbito literário, o ouvinte passa a ter papel fundamental na realização (construção) das cidades narradas.

Logo de início, uma análise atenta do índice do livro revela uma tensão entre um planejamento exato e a realização fluida. Assim como a linguagem é feita de infinitas combinações (sintagmas) a partir de um número finito de sons (paradigmas), o império vai sendo apresentado pela disposição ordenada de elementos previamente selecionados. A curva do arco que sustenta a ponte¹⁵ é um produto semelhante à combinação apresentada no índice, no qual as cidades são as pedras que compõem o conjunto do império. Talvez por isso a arrumação não seja feita por grupos contendo uma mesma categoria de cidades, e sim por uma mistura sistemática de elementos que de alguma forma se complementam.

¹¹ FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*, p. 31.

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 21.

¹⁴ GOMES, Renato Cordeiro. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁵ Cf. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*, p. 79.

No índice é apresentada uma topografia onírica do império de Kublai Khan, distribuído como uma seqüência possível dentre todas as infinitas possibilidades de disposição. A alegoria do tabuleiro de xadrez comporta essa multiplicidade de caminhos dentro de uma rede de regras estabelecidas. A propósito, Fernando Sabino também definiu a vida como um tabuleiro de damas – são menos nobres que o xadrez, porém mais líricas: todas as cidades de Calvino têm nomes de damas –, no qual não há quadrados pretos sobre um fundo branco nem quadrados brancos sobre um fundo preto, e sim quadrados pretos e brancos sobre uma cor indefinível.

São onze fios, ou categorias de cidades, ordenados em nove blocos. Cada categoria surge cinco vezes apenas, devendo ser alinhavada de forma a desaparecer em determinado momento para que uma nova linha de cidade surja. À numeração crescente de cada tipo de cidade sobrepõe-se a ordem decrescente de cada bloco, formando uma teia simetricamente organizada. O primeiro e o último blocos são maiores, abrindo e fechando com exatidão o sistema. O que não significa que a realização do romance seja fechada. Pelo fato de cada grupo de cidades ser numerado de um a cinco, tem-se a impressão de que a análise combinatória desses números forma uma equação exata e limitada, quando na verdade é perfeitamente possível incluir tantos grupos de cidades quantos se queiram. Afinal, o romance lembra *As mil e uma noites*, em que as partes ou episódios são apresentados sem que haja princípio, meio e fim, podendo assim o livro ser esticado infinitamente.

Assim, a narrativa d'*As cidades invisíveis* se parece com uma ampulheta sobre um espelho, com a areia caindo e subindo ao mesmo tempo, sem que se saiba qual das duas é a real e qual é a imagem. Os grãos de areia que correm no interior da(s) ampulheta(s) podem ser reconhecidos mas são imprevisíveis, pois representam as histórias acumuladas da tradição recontadas ao passar pelo orifício que separa os dois vasos cônicos. Esses vasos, por sua vez, se equiparam à memória e à possível construção, ou seja, um cheio e outro vazio, que permanentemente se alternam. Conforme Marco Polo vai descrevendo as cidades, a areia vai caindo da instância do estoque para a instância do novo, movimento acompanhado pela outra ampulheta (Kublai Khan), que neste momento salta da condição de imagem para o real, trocando de lugar no espelho com Polo. A cada cidade narrada o movimento das areias se repete.

As cidades invisíveis é o melhor exemplo de que as cidades não existem senão como um produto de uma linguagem apresentada ante os nossos sentidos. Marco Polo tem Veneza como referência primária (pois cada um só imagina a dimensão do mundo a partir de um ponto específico), mas apresenta ao leitor a possibilidade de criação de todas as cidades, de construção do seu outro: “Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.”¹⁶

3 – A CIDADE SOU EU

“Sou o detetive do outro, buscando no ar os rastros de meus crimes
suaves. Caçando nas ruas vestígios de mim.”

Paulo Mendes Campos

Um dos principais marcos da Modernidade, para Walter Benjamin, foi a criação das galerias metropolitanas. Essas construções de ferro (inaugurando na arquitetura a utilização de material artificial) e vidro (oferecendo o caráter de transparência entre o olho e o objeto exposto) foram resultado da industrialização e a conseqüente concentração humana em torno dos meios de produção.

As mudanças na organização urbana implicaram uma grande modificação das relações do homem com o seu local de trabalho e moradia. O conceito de espaço privado surgiu, trazendo junto as fantasmagorias da interioridade. Em nenhum momento da história a solidão havia se constituído como um elemento tão ligado ao cotidiano, conquanto a presença humana se tornasse cada vez mais próxima. Segundo Carl Schorske, o pensamento crítico já avaliava essa nova realidade: “Antes que todas as conseqüências da industrialização ficassem manifestas na cidade, os intelectuais já haviam começado a reavaliação do ambiente urbano que ainda não se desenvolvera plenamente.”¹⁷ Para Walter Benjamin, a obra de Baudelaire se lançava sobre a questão, ao fazer das alegorias da Paris do século XIX material da poesia lírica. “É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande”¹⁸.

¹⁶ CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁷ SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*, p. 61.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Paris, Capital do Século XIX*, p. 39.

O *flâneur* foi o primeiro poeta urbano, que teve nas mãos não só o ferro e o vidro, mas também o indivíduo que se relaciona com esses materiais. É o observador atento, cujo palco é o espaço público, onde atua ao mesmo tempo como ator e platéia, consciente das duas funções. “A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias”¹⁹, elucida Benjamin. Isso demonstra que a existência do *flâneur* esteve condicionada a um modelo arquitetônico específico.

O contexto histórico também foi essencial para a sua atuação. Como testemunha do processo de transformação da arte e da força de trabalho em mercadoria, o *flâneur* foi também oriundo da transição do sistema aristocrático para o burguês. Para Willi Bolle, a burguesia converteu o ócio aristocrático em *flânerie*, que inicialmente consistia no simples preenchimento do tempo devido à falta de uma atividade diária por parte dos mais aquinhoados. Uma das características paradoxais do *flâneur*, que consiste em se manter a um só tempo presente e ausente, resultaria de aspectos retirados dessas duas classes:

Uma atitude aristocrática, tomada de empréstimo pelo *flâneur*, é o perfeito estar à vontade no espaço público, onde ele é a figura central. Já o seu desejo simultâneo de privacidade, de “incógnito”, pode ser uma expressão do universo de valores burgueses – mesmo que a imagem do *flâneur* se condense, num primeiro momento, na metáfora do “príncipe”.²⁰

Posteriormente, o *flâneur* voltado para a produção literária está imbricado com os valores mercadológicos. O processo de transformação de um estágio para outro se deu com resistência por parte do artista, cuja posição sempre foi crítica quanto à organização moderna do trabalho, que transforma o homem num especialista em determinada função. Apesar de ter sido um dos primeiros elos da intelectualidade com o mercado, ele acabou por derivar no detetive, no cronista-repórter, no folhetinista. E assim acabou devorado pela cidade que outrora o surpreendia.

* * *

¹⁹ *Idem. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.34.

²⁰ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 375.

A *flânerie* foi provavelmente o grande momento da confluência entre o homem e a urbanidade: o *flâneur* apaixonado com o traje onírico do poeta; a cidade virgem e seminua com seu véu de vidro. Baudelaire afirma que, pela expressividade, o poeta transcende de si para o outro. Incorporando todas as profissões e todos os passantes, ele acaba por se fundir com a cidade no nível das essências, pela via poética.

Para esse poeta ocorre uma suspensão do tempo e do espaço convencionais: não há dias e horas – o *flâneur* não usa relógios nem porta calendários – mas uma coisa abruptamente homogênea e circundante a que ele chama de cotidiano; e o cenário não é mais que uma concha gigante transparente, um invólucro de vidro onde a todo momento brota o inusitado, um aquário que o poeta observa de uma posição simultaneamente de dentro e de fora. Por isso a sua narrativa é ao mesmo tempo tão seca e tão úmida, sem que uma propriedade anule a outra.

O olhar predomina no *flâneur*, sendo a Modernidade voltada basicamente para a *imagem*. Mas o que ele ouve? Todos os barulhos pulsantes da multidão não formam uma espécie de silêncio perfeito? Se a multidão é a sua privacidade, a profusão de sons lhe é da mesma forma harmônica e melodiosa. Frases soltas são devidamente colhidas para a sua coleção de falas esparsas, que futuramente podem entrar numa composição literária. O *flâneur* não deixa de ser um colecionador de tipos e situações.

Praticamente tudo o que se passa na cidade tem algo de efêmero. Na Modernidade o novo esvai-se na mesma velocidade com que surgiu. Para tratar de forma lírica esse objeto, faz-se necessário retirar dele o que há de permanente. Baudelaire afirma que “o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.”²¹ Dessa forma, a cidade deve ser trabalhada no seu aspecto de eterno rejuvenescimento, no seu agora que se renova a todo instante. A temporalidade lírica é marcada por uma *recordação do presente*, sendo que “recordar” deve ser entendido no sentido etimológico de “trazer de volta ao coração”. Assim a arte, na Modernidade, deve consistir numa suave colheita dos aspectos perenes contidos na matéria circunstancial:

²¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, p. 8.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente a época, a moda, a moral, a paixão.²²

A rua é o palco onde a fugacidade se converte em beleza, onde o *flâneur* efetivamente toca a cidade. “Eu amo a rua”²³, declara o cronista João do Rio (talvez o indivíduo que a literatura brasileira possua de mais próximo ao original francês), abrindo o livro *A alma encantadora das ruas*. Afirma que tanto o *flâneur* quanto a rua têm em comum a ingenuidade, tornando possível que se retire constantemente a surpresa contida num mesmo espaço. Ambos, poeta e rua, pensam que as atitudes do outro se dão unicamente para o seu próprio deleite. Vêem-se como um espetáculo exclusivo. “Há suor humano na argamassa do seu calçamento.”²⁴ Há uma junção da humanidade com a materialidade da rua, marcada por um desejo mútuo de leitura e de escrita, uma vez que “a cidade fala a seus habitantes, nós a falamos, quando a habitamos, a percorremos, a olhamos”²⁵. O *flâneur* tem a capacidade de entender a linguagem com que a cidade se dirige a ele, e também de se comunicar com ela.

A cidade não é apenas o conjunto de prédios e ruas, tampouco o ferro e o vidro que compõem as galerias. É também a turba, a gente aglomerada. No conto “O homem da multidão”, Edgar Allan Poe explicita a condição do sujeito em relação a si mesmo dentro da cidade. O narrador, supostamente o que seria mais próximo da descrição de um *flâneur*, persegue um outro indivíduo que não se permite ler. O enigma perfeito de si mesmo. “É a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética.”²⁶ O narrador está perseguindo um homem cujos detalhes são imperceptíveis (“dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão”²⁷), e ambos acabam sendo, de certo modo, a mesma pessoa. Há uma fusão do sujeito com um objeto que é, nesse caso, o seu próprio reflexo. É um livro que não se deixa ler, porque há sempre um elemento (uma espécie de espelho que mostra as costas de quem

²² *Idem*, p. 10.

²³ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*, p. 3.

²⁴ *Idem*, p. 4.

²⁵ GOMES, Renato Cordeiro. *Op. cit.*, p. 153.

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 113.

²⁷ POE, Edgar Allan. *Contos*, p.135.

o olha) que o faz escorregadio para a leitura. Os indivíduos se encontram na multidão em função de suas trajetórias pessoais. Normalmente com a trajetória estabelecida, os passantes se esbarram movidos pelo suposto livre arbítrio (quando na verdade, como já foi dito aqui, o que existe é a *sensação* de livre arbítrio) das suas existências.

O *flâneur*, antes de ser consumido pelo mercado, fundiu-se liricamente com a cidade, e nessa simbiose talvez tenha sido o mais livre dos homens urbanos. “É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.”²⁸

4 – Conclusão

Este trabalho foi uma tentativa de resgate teórico da *flânerie*. Em meio aos escombros, aos videoclipes, aos *shoppings* (cada vez maiores que as ruas), buscaram-se os elementos necessários para que a cidade torne a ser legível, assim como os seus habitantes. As três partes caminham de uma separação para uma aproximação, e enfim a fusão do homem com o espaço urbano. Tal como Augusto, personagem do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, tentou-se unir teoricamente o poeta desencantado com a musa abandonada.

O *flâneur* está morto. Mas deve-se reviver o seu olhar, o olhar de garoto, que se surpreende a cada esquina, com cada passante. Assim o eternamente novo, característico da Modernidade, deixa de ser fugaz e passa a ter um caráter de permanência. O *flâneur* deve ser lembrado como aquele que retira o magnífico da mesmice, o indivíduo que se nega ao “andar estático” imposto pelas leis de mercado, sendo ele um ser entusiasmadamente dinâmico, que se deixa à mercê do inusitado.

Na megalópole contemporânea, em que as relações se dão superficialmente, é necessário um movimento de revitalização do *outro*. No mundo do automóvel, da auto-ajuda, da auto-suficiência, o outro se transformou numa incógnita desinteressante. Como afirmou Canclini: “Gran parte de lo que nos pasa es imaginario, porque no surge de una interacción real.”²⁹ Como no filme “Matrix”, a cidade e o sujeito correm o risco de se

²⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, p. 21.

²⁹ CANCLINI, Néstor García. *Imaginarios urbanos*, p. 89.

tornarem um simulacro, perdendo todo o caráter humano. O imaginário tem relevância indispensável na constituição da cidade, desde que o seu suporte esteja fundamentado na experiência real.

Quando o homem reconhecer-se novamente como barro, é possível que consiga estabelecer um diálogo com o concreto. E por ser o concreto um produto da caminhada humana, deve-se entender a sua linguagem. Como afirmou José Saramago,

“a expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível. Há quem afirme que a causa principal desta seriíssima dificuldade reside no fato de os seres humanos serem no fundamental feitos de argila.”³⁰

Uma vez entendendo novamente o seu espaço, o encantamento urbano será revitalizado. “Porque só assim conseguem descobrir onde na cidade ainda vibram sinais de vida, por onde passa o lençol freático que a inunda de rumores ou de onde vem a luz que por vezes faz resplandecer. É preciso redescobrir a paisagem das cidades.”³¹ Desse modo, a cidade se tornará legível, e uma vez reconhecida como o outro, a convivência humana tem grandes chances de se tornar mais aprazível.

5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capital do Século XIX*. São Paulo: Ática, 1991.

-----, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: FAPESP: Edusp, 1994.

³⁰ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 303.

³¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, p.72.

- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CERTEAU, Michel de. “Andando na cidade”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23: Cidade. Org. Heloisa Buarque de Holanda. Ministério da cultura, 1994.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?” *Revista USP*, nº 15, set-out-nov. 1992.
- POE, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- RIO, João do. (Paulo Barreto). *A alma encantadora das ruas*. [1908]
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*. SP: Companhia das Letras, s/d.