

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Departamento de Psicologia
Programa de Pós-graduação em Psicologia

Subjetividade e literatura e suas
interseções com a cidade.

Daniele Carli de Oliveira

Mestrado em Psicologia
Orientador: Luis Antonio Baptista
Niterói, 2008.

Daniele Carli de Oliveira

Subjetividade e literatura e suas
interseções com a cidade.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Luis Antonio Baptista.

Niteroi, 2008.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luis Antonio Baptista
(Orientador)

Prof. Dr. Marcelo Santana

Prof. Dr. Francisco Portugal

Agradecimentos:

Um espaço há de ser reservado para os devidos agradecimentos às pessoas que incentivaram a realização do presente estudo:

À minha família: aos meus pais José Teodoro e Maria, aos meus irmãos Michele e Ranieri, aos meus sobrinhos Rafaela e Giovanni.

Ao meu orientador Luis Antonio Baptista, pela ajuda de enorme valia a mim dispensada, e aos professores que generosamente compõem minha banca examinadora, Marcelo Santana e Francisco Portugal.

Diga-se que coube ao meu irmão, Ranieri, a ingrata tarefa de revisar o presente texto, que aceitou de prontidão. Agradeço-lhe o empenho em não permitir que uma série de erros constasse aqui.

“Às colega” e às amizades que fiz na UFF.

Resumo:

Esta dissertação reflete sobre o modo pelo qual a obra de Rubem Fonseca se aproxima da cidade antes como objeto de desejo do que um mero local de habitação ou passagem para os homens e suas vivências. Nos valem da obra do escritor carioca na medida em que o Rio de Janeiro é dado a ver em sua literatura como um espaço de trocas, embates, encontros.

A literatura de Charles Baudelaire também terá um espaço reservado neste trabalho uma vez que nela encontramos as primeiras reflexões sobre a vida nas grandes cidades modernas. A Paris vivida por Baudelaire não foi um cenário passivo, e sim, agente de transformação para sua poesia retirando o “eu confessor” do papel de protagonista.

A abordagem presente não se restringe a Rubem Fonseca e a Baudelaire. Outros autores serão citados, mas sempre versando sobre o problema que norteia este trabalho: o questionamento acerca da equivalência atribuída à subjetividade e individualidade, e as interpelações produzidas pelo espaço urbano.

Abstract:

This thesis reflects how the work of Rubem Fonseca approaches the city as an object of desire than a mere local habitation for the men and their experiences. We take the writer of Rio since the city is given to see in their literature as an area of trade, collisions, meetings.

The literature of Charles Baudelaire will also have a space here because in his work we found the first reflections on life in large modern cities. The Paris lived by Baudelaire was not a passive scenario, but a processing agent for his poetry removing the "I confessor" from the role of protagonist.

The approach is not restricted to this Rubem Fonseca and Baudelaire. Other authors will be cited, but always covering on the problem that guided this text: the question about the equivalence granted to the subjectivity and individuality, and the questioning produced by urban space.

*A cama é pior lugar do mundo para o
sujeito ficar pensando.*

Rubem Fonseca.

*De uma cidade, não aproveitamos as
suas sete ou setenta e sete maravilhas,
mas a resposta que dá às nossas
perguntas.*

Ítalo Calvino.

Sumário:

Introdução	10
1. Literatura e subjetividade	25
2. Charles Baudelaire	55
3. Rubem Fonseca	88
Conclusão	115
Bibliografia	128

Introdução:

Rubem Fonseca, em seu conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, retrata uma personagem, Augusto, escritor de um livro em construção sobre a arte de andar nas ruas cariocas. Por desprezar a procura pelo exótico, seu livro não será um guia de turismo ou mesmo não enfocará descrições históricas e arquitetônicas sobre a cidade. O andar a que se refere não pode ser associado à saúde, ao bem-estar físico. Através de seu livro, “Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (2004, 363).

O conto inicia-se com a premiação na loteria de seu personagem principal. O prêmio recebido concede a Augusto a possibilidade de abandonar seu emprego e de se dedicar exclusivamente a literatura. Tornou-se um escritor obscuro desprezando os conselhos de João, um amigo dos tempos da companhia de água e esgotos, que acreditava ser autêntico somente o artista que não sobrevivia de sua arte. João, ainda que tendo uma rotina exaustiva, cumpria com suas obrigações com a literatura, a tarefa de escrever seu romance de seiscentas páginas, que fora jogado no lixo por sua esposa, após sua morte. O fracasso de seu amigo não o intimidou, porém não se impôs o martírio pela arte a qual João apregoava: “o ônus pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (Fonseca, 2004, 357). Augusto se tornara escritor e andarilho.

Andava pelas ruas do centro da cidade observando atentamente “tudo o que pode ser visto” para poder registrar em seu livro. Ciente da impossibilidade de totalizar a cidade,

muda-se para um sobrado no centro para escrever seu primeiro capítulo que compreenderá a arte de andar pelas ruas deste bairro. Desde o abandono do emprego, não conseguiu sair do centro e sabe, que por se dedicar a todas minúcias das ruas, tão cedo não o fará. Por não ser residencial, o centro é caracterizado pela ausência; se o bairro é tomado nos dias úteis pelo vai-e-vem apressado dos funcionários, nos finais de semana se torna vazio. É justamente por ser marcado pela não permanência que permite ao escritor preenchê-la através de sua arte.

Em suas deambulações, prefere andar a pé para poder ver diferentemente de quem anda em veículos. Enxerga coisas diferentes porque se situa no mesmo plano que aquilo que observa. Ao rejeitar observar o centro da cidade do alto como é possível fazer a partir de Santa Tereza, ou mesmo a visão através dos vidros de carros, conhece as ruas tal como os ratos que tem em seu sobrado, pela superfície. Todos os detalhes, a diversidade das ruas do Rio, não podem ser abarcados se olhados distanciadamente. Somente andando pelas calçadas poderá aproveitar todos os pormenores que deseja observar. Aprende, deste modo, com ratos que tem em sua casa a arte de nada desperdiçar: “Os ratos nunca vomitam” (Fonseca, 2004, 362).

Além de perambular pelas ruas, “a rés do chão”, ensina prostitutas a ler e a falar corretamente. Aposta na necessidade de resolver o problema da corrupção do seu vocabulário causada pela televisão e música pop. Todavia, ao invés de se dedicar a um projeto altruísta de inclusão social, deseja ensiná-la a ler a cidade, do mesmo modo em que tenta corrigir a ortografia dos grafiteiros no Teatro Municipal, para que a cidade possa ser lida. Com seu “método infalível”, alguém que nem ao menos sabe soletrar, aprende a ler em apenas quinze dias. Kelly é a vigésima oitava prostituta que Augusto ensina a ler; acompanhando o escritor pela cidade, diz não se interessar por velharias a qual Augusto lhe

apresenta, entretanto examina, minuciosamente, todas as mercadorias dos camelôs. Demonstra atenção aos “bagulhos ordinários” deixando a parte a história da cidade. Seu cansaço em ter que ir a lugares com chafarizes, com “prédios caindo aos pedaços” é devido à falta de interesse de Augusto por sua história de vida. Augusto rejeita ouvir sua história, nega transar com ela. O erotismo que instiga Augusto é encontrado nas ruas. O corpo da cidade é eleito em detrimento do corpo da prostituta.

Não é agora de nosso interesse levantar todas as questões deste conto. Nos valemos deste conto para introduzir a escolha pela obra de Rubem Fonseca. O privilégio dado por este trabalho de dissertação à sua literatura sobre a cidade do Rio de Janeiro se deve à interseção entre a obra deste autor e com problema que o norteia, a saber, o questionamento acerca da equivalência comumente atribuída à subjetividade e individualidade e suas interpelações na vida urbana.

A opção pelo estudo da literatura reside no fato de que esta não é algo para além das lutas políticas. Ao contrário, todo e qualquer texto literário está atrelado às forças sociais de seu tempo. Embora esteja ligada ao momento em que é criada, a literatura não se limita a representá-lo. Isto é, ao interrogar sobre seu tempo, promove a violação do que está estabelecido. Atrela-se ao tempo na medida em que procura dele derivar-se.

Levantar a discussão acerca da subjetividade mediante a produção literária possui como pano de fundo uma questão específica: expandir as fronteiras da subjetividade retirando da psicologia o domínio desta questão. O mote da presente dissertação é suprimir da subjetividade a idéia de univocidade, freqüentemente compreendida como produto de aspectos puramente psicológicos. Perspectivar subjetividade como produção implica negar tanto a sua equivalência à individualidade quanto o seu caráter naturalizado, o que implica rejeitar para as “práticas humanas o emudecido sentido de reprodução” (Baptista, 1999,

34). Deste modo, a interseção da literatura na subjetividade, além de ser um instrumento político para a sua desnaturalização enquanto privatizada, nos oferece uma visão dos vários sentidos atribuídos à subjetividade ao longo da história. A dimensão histórica da subjetividade ratifica-a como produção na medida em que demonstra seu processo de desnaturalização.

Nesse sentido, as análises de Walter Benjamin são de grande importância ao afirmar que a escassez da narrativa tradicional tem estreita ligação com a decadência da Experiência (*Erfahrung*) no mundo capitalista moderno. A ausência da arte de narrar e a de seus representantes — o lavrador sedentário, aquele produz suas narrativas a partir do conhecimento do passado de sua terra, e o marinheiro mercante, aquele que traz para sua região as histórias de longe. Narradores que constroem suas histórias a partir da sabedoria de outros tempos e de outras terras — evidencia a privação de “uma faculdade, que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1987, 198). A extinção da narrativa tradicional na sociedade moderna deve-se ao esgotamento de sua fonte, a saber, a Experiência (*Erfahrung*) que passa de pessoa a pessoa. Nos valemos da indicação de Jean Marie Gagnebin (1994, 66) acerca da tradução da palavra *Erfahrung* para compreensão deste conceito. Oriunda do radical *fahr* tem “seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem”. É a passagem da Experiência através da palavra dita pelo narrador até a vida de quem a ouve. A experiência somente pode ser transmitida pela história contada porque vida e discurso estão entrelaçados, por fazerem parte do mesmo fluxo narrativo, narrador e ouvinte. Este conceito benjaminiano não se refere a uma forma adequada de apresentação da verdade e nem mesmo à relação autoritária do mais velhos que, por acumularem anos de vida, tentam impor valores absolutos aos mais jovens. Ao contrário, *Erfahrung* diz respeito a uma tradição

compartilhada e transmitida de geração a geração. Tradição que não permanece sempre igual ou estacionada no passado, porém, é, a cada geração, retomada e transformada.

Seu enfraquecimento, no mundo capitalista moderno, é concomitante à primazia da Vivência (*Erlebnis*), característica do indivíduo isolado. *Erlebnis* refere-se ao tempo moderno, fragmentado e descontínuo. Outras formas de narrativa decorrem da prevalência da experiência vivida, tais como o romance¹:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (Benjamin, 1987, 201).

Escrever um romance significa colocar em cena um sujeito desorientado em busca de um sentido para sua vida. O romancista informa ao leitor a desorientação de sua personagem. Ambos, tanto o leitor quanto o romancista, também estão desorientados pela falta, na sociedade moderna, de um sentido explícito e reconhecido. O indivíduo solitário “esboça uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social” (Gagnebin, 1987, 9). É a tentativa de recriar por meio da *Erlebnis* o sentido que era garantido pela *Erfahrung*. Se já não é possível ao herói romanesco encontrar, nos tempos modernos, de modo evidente o significado da vida, fará desta ausência um problema e seu desígnio último a sua revelação.

¹ Ainda que sua origem seja remontada à Antiguidade, somente após a consolidação da burguesia e a invenção de um dos seus mais importantes instrumentos no alto capitalismo, a imprensa, o romance é disseminado.

O significado para a vivência deste sujeito é encontrado no romance que descreve um modo particular de existência. Solitariamente, o protagonista romanesco vive em busca do sentido de sua vida; seja seu sucesso ou seu fracasso, no final do livro estará expresso o valor de sua existência. Todo percurso travado pelo herói é posto em segundo plano enquanto o fim do romance é esperado impacientemente pelo solitário leitor, pois tudo do que foi vivido pelo protagonista será a ele revelado. O interesse pelo destino do herói se deve ao “calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (Benjamin, 1987, 214). A morte verdadeira ou até mesmo a figurada (o fim do livro), é aguardada pelo leitor, pois já estava anunciada. O escritor romântico convidará o leitor a refletir sobre a vivência descrita no final do livro. Afinal, somente os personagens que representam uma vida vivida exemplarmente merecem dar título a um romance e serem lidos.

Daí que, em contraponto à narrativa tradicional, o romance coloca em primeiro termo a conclusão, o fechamento das questões relativas à vida dentro da esfera do sujeito. Era característico da forma tradicional da narrativa o não-acabamento:

Com efeito, numa narrativa a pergunta — o que aconteceu depois? — é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida (Benjamin, 1987, 213).

A narrativa tradicional não almeja concluir-se em si mesma: “Cada história é ensejo de uma nova história” (Gagnebin, 1987, 13). Se ao contar uma história desencadeia-se uma outra, a narrativa permanece, deste modo, infundável. Nem mesmo se encerra na

vida de quem a narra, pois suas histórias são feitas não apenas de sua experiência, mas ainda da experiência ouvida de outrem.

Por não aspirar concluir-se, a narrativa conservar-se aberta. Sua abertura está pautada na sua plenitude de sentido, isto é, por não estar presa a explicações ou conclusões, aquele que ouve uma história, a ouve tal como um leque que se abre em infinitas possibilidades de interpretação. A amplitude assumida pela narrativa é, deste modo, maior que qualquer outro tipo de discurso que se pretenda explicativo ou conclusivo. Em detrimento de uma preocupação meramente descritiva, a narrativa não se impõe a tarefa de relatar o “puro em si”, os fatos como realmente aconteceram. Eis o privilégio de formas de narrar em que o não-acabamento é colocado em primeiro plano. Como nas palavras de Walter Benjamin (1987, 41):

a faculdade da fantasia é o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego [...].

Comprimidas tornam-se as letras na tentativa de fidelidade ao “puro em si” do acontecimento. Entretanto, nas mãos do narrador, mediante seu desdobramento, a narrativa ganha fôlego para irradiar-se além do acontecimento narrado. O sopro do recontar impulsiona as histórias excedendo-as de seu ponto final. Somente perspectivando a narrativa como inacabada é que todo leque fechado, toda história concluída poderá ganhar fôlego e ser aberta no presente em novas histórias.

Dada a sua abertura, a narrativa antiga sempre apresentará uma indicação sobre sua continuação. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação da história que está sendo narrada” (Benjamin, 1987, 200). A sugestão

sobre a continuação da história contada coloca em relevo o caráter utilitário desta narrativa: dar conselhos é a transmissão da experiência através do fluxo narrativo. A utilidade de uma narrativa é expressa na forma de um ensinamento moral, ou de uma sugestão prática, ou de um provérbio... Em todas essas formas o que se evidencia é uma história que não se permite acabar. O narrador extrai da experiência o conselho dado ao ouvinte; sua sabedoria consiste em recorrer ao passado para abrir outras histórias no presente.

Walter Benjamin associa a queda em desuso da prática de aconselhar com a incomunicabilidade das Experiências. É imprescindível saber narrar sua situação para obter conselhos. O homem moderno que já pode falar sobre suas preocupações, que se distancia impedindo a passagem de outras experiências, é privado da sabedoria que é “tecida na substância viva da existência”.

O leque aberto pela narrativa contada se mantém aberto mesmo após muito tempo passado. Tal amplitude não pode ser medida pelo seu caráter de novidade, pois as forças de uma história narrada se conservam tal qual “sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (Benjamin, 1987, 204). Por não se esvaír no tempo, uma narrativa é capaz de provocar espanto e reflexão ainda que sendo recontada. Sua arte é, justamente, a arte de contá-las novamente. Tal arte se perde pelo esquecimento das histórias no tempo. Seu recontar não é feito mecanicamente, mas é assegurado pela sua assimilação à experiência dos ouvintes. Quanto mais concisa e isenta de análises psicológicas, a narrativa tende a ser memorizada e recontada. Esquecendo de si, o ouvinte incluirá em si a matéria narrada e tenderá a contá-la novamente. E desta maneira, é gravada em outras vidas ou em outras histórias, a marca do narrador. Seus vestígios são impressos na narrativa igualmente a um artesão que grava sua marca em um vaso. Tal qual o trabalho de um oleiro que faz da

argila seu artefato, o narrador dá uma forma, conta uma história diante de tudo que pode ser falado.

Perante as análises sobre o fim da narrativa tradicional, Walter Benjamin não propõe seu retorno, mas põe em cena a “idéia de outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (Gagnebin, 2006, 53). Segundo o filósofo alemão, as narrativas que refletem a incerteza característica do mundo moderno são mais fiéis às tradicionais narrativas do que aquelas que se atém a uma falsa totalidade². A obra de arte, nesse sentido, dada a destruição da tradição, deve inventar nessas ruínas as possibilidades de uma nova experiência. Nas ruínas, o passado não é completamente soterrado, mas sim estilhaçado em pedaços para compor uma nova história. Ao cavar os escombros do passado, tesouros esquecidos podem ser achados e explorados no presente. Germinada de um passado estilhaçado, nada impede que essa história torne a ser ruína novamente. Nas ruínas da tradição, nesses fragmentos, uma outra história pode ser construída sem que seja vislumbrada como a nova e perfeita forma de narrar e fazer história.

A função da literatura é afirmada por Ítalo Calvino (1990, 22), em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, como a “subtração do peso” das figuras humanas, das cidades e principalmente da narrativa e linguagem. A intervenção da literatura é a reação ao “peso do viver”, às formas de opressão, na busca pela leveza. A importância desta proposta de Ítalo Calvino para este trabalho diz respeito à desnaturalização que é operada na subjetividade: o individualismo, a cristalização dos modos de subjetivação é

² Walter Benjamin se alia a vanguardas que, provocativamente, elegem o vidro como o material para sua arte. Por ser cortante, frio e transparente, impede o cultivo da privacidade e de um tempo homogêneo e linear, uma vez que as marcas deixadas em sua superfície são facilmente apagadas. Em oposição a este material é posto o veludo, acolhedor, macio e onde o indivíduo burguês pode deixar os rastros de sua privacidade.

combatida pela leveza “que se cria no processo de escrever”. Os escritos literários que serão aqui privilegiados não são aqueles que se dedicam a concretizar, a dar espessura às coisas a que se referem; narrativas que operam, desta maneira, o aprisionamento dos modos de operar sobre si, a petrificação da subjetividade. Longe de ser indeterminação, a leveza é a precisão de uma literatura que não recusa a realidade, porém considera o mundo sobre outra ótica, outra lógica. “A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo” (1990, 21).

Em uma outra proposta, intitulada *Multiplicidade*, Ítalo Calvino (1990, 138) traz à baila a leveza pela qual esta dissertação almeja:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico.

O combate ao peso da obra de arte que seja restringida à identidade de quem a escreve é feito pela leveza de uma obra que permite a passagem de outras identidades ou do que não é possível fazer alusão ao poeta, do que não é possível de reduzir à personalidade do criador. Daremos, assim como Ítalo Calvino, primazia, não a letras que se dedicam ao

peso provocado pela fiel representação de um único eu carregado de mistérios, mas que, ao contrário, possa refutar a perspectiva restrita ao indivíduo e suas confissões.

O que se quer problematizar são os contornos pelos quais a subjetividade se apresenta, hegemonicamente, na modernidade. Em detrimento das relações humanas, dos laços de sociabilidade, a subjetividade tornou-se intimizada, apartada do social. É o privilégio das formas de vida em que o interior, a essência do sujeito se torna o cerne da sociedade, isto é, o Individualismo, a emergência do indivíduo como valor supremo. Com a proeminência do cultivo do eu, os acontecimentos externos são motivo de desinteresse, em contrapartida da preocupação exacerbada com as angústias, dores, interesses pessoais. Desta maneira, os modos de se viver são particularizados e desatrelados das práticas políticas. “Intimizar a vida”, afirma Baptista (1999, 34), “quer dizer colocá-la para dentro, destituí-la da história das práticas humanas esvaziando sua multiplicidade de formas e de conexões”. A impossibilidade de experimentação nas alegrias e nos sofrimentos das outras pessoas é o que Richard Sennett (1988, 17) chamou de “tirantias da intimidade”.

“Intimidade” conota calor, confiança e expressão aberta de sentimentos. Mas, precisamente porque acabamos por esperar tais benefícios psicológicos permeando a gama de nossas experiências e precisamente porque muita vida social que tem uma significação não pode conceder tais recompensas psicológicas, o mundo exterior, o mundo impessoal, parece nos decepcionar, parece rançoso e vazio.

A exposição da vida psíquica ao mundo externo significa a ameaça de seu falecimento; seu isolamento significa sua proteção e perpetuação. A vida psíquica, pelo seu valor atribuído, ao invés de ser o meio pelo qual se conhece o mundo, se tornou a única finalidade, o fardo de cada um. Sendo o foco de interesse o mundo interno, é extremamente difícil chegar ao seu conhecimento. Isto porque, “quanto mais privatizada é a psique, menos

estimulada ela será e tanto mais nos será difícil sentir ou exprimir sentimentos” (Sennett, 1988, 16).

O sujeito moderno se aparta da vida pública na busca de suas verdades interiores como se tais possuíssem existência independente de condições políticas. Uma cisão entre esfera pública e esfera privada foi produzida, sendo esta última valorizada, tornando-se locus de reclusão. Condutas como a nudez, as práticas sexuais, o choro, são capturadas para a esfera privada. O espaço privado oferece a proteção não encontrada nos espaços públicos onde a insegurança de outras formas de existências pode produzir interpelações aos modos de vida cristalizados.

A auto-suficiência do indivíduo implica a crença na secularidade. A compreensão sobre a vida terrena passa, a partir do século XIX, a estar situada no código do imanente. Através de suas especificidades, o estranho e o desconhecido são interpretados ao invés de serem encaixados em um esquema preexistente. A secularização pode ser entendida como o fim da referência ao transcendental para a explicação da vida terrena, assim como o fim das tradições. Disso se retira o fato de que o indivíduo está só, livre para criar seu próprio destino, construir seu próprio mundo; as suas ações não estão previamente dadas nem pela ingerência dos deuses e sequer pela comunidade a qual pertence. As questões públicas passam a ser impregnadas de questões privadas. As pessoas ganham uma áurea mística por conterem aspectos velados à vida pública, como por exemplo, os artistas que para sua ascensão social passam a ostentar, a oferecer ao público uma personalidade que deve ser excitante para não serem lidos como pessoas comuns. Tais aspectos são tidos como misteriosos por que

quando uma sociedade se dedica ao princípio de que as coisas têm significações nelas próprias, faz desse modo penetrar um profundo elemento de dúvida sobre si mesma no seu aparato cognitivo, pois qualquer exercício de discriminação poderá ser um equívoco (Sennett, 1988, 37).

Em meio a essas idéias, as questões relativas ao espaço urbano ocupam um lugar de relevo nesta dissertação. As cidades, como diz Baptista (1999: 123), “são territórios de fecundos conflitos, experimentações, lugar onde se produz a face do diverso, do estranho, do familiar, do estrangeiro. Local ao mesmo tempo de fabricações de práticas para acolhê-los, dar corpo às suas faces ou dissipá-los”. Ou ainda, “entender o urbano enquanto campo político de tecedura de sensibilidades onde diversos enfrentamentos de forças podem nos indicar as invenções e as desnaturalizações do humano” (Baptista, 1997, 174). As práticas que se tecem na cidade recusam-na como um espaço estéril, como um cenário isento para o homem e suas histórias pessoais. Em meio aos embates tecidos nas ruas, diante da diferença que a cidade hospeda, frente à produção de interpelações singulares, o que se produz é a recusa da universalidade de qualquer modo de vida.

As cidades, por não poderem ser perspectivadas exclusivamente como um amontoado de casa e ruas, são textos a serem lidos. Escrever a urbe é produzir uma forma para a realidade sempre tão instável; é dar legibilidade ao que se apresenta ilegível. Engendrar uma leitura sobre a cidade significa lê-la de uma maneira dentre as possíveis. Para além de uma mera descrição geográfica, a cidade enquanto personagem do discurso é o que permite sua invenção; mais do que dizer algo sobre o que é visto nas ruas, é tornar visível a cidade a partir do que se diz sobre ela. Ítalo Calvino (1990, 59) aconselha, porém, “que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles”. Ao invés de ser uma dualidade entre a cidade escrita e a cidade

concreta, tudo que é visto nas ruas está à disposição da literatura. A cidade diz tudo o que deve ser lido através dela.

Dentre as inúmeras leituras sobre cidades, damos primazia à que Rubem Fonseca faz sobre o Rio de Janeiro, cuja narração expõe a cidade antes como objeto de desejo do que como um mero local de passagem ou habitação. Ainda que retratado como criminoso, violento, seu Rio de Janeiro é o local da sociabilidade. Para além de locais moldados pelo hábito, Rubem Fonseca traz à baila a dimensão erótica da cidade. Ou seja, o aspecto de funcionalidade que pode ser atribuído à urbe é rechaçado, e ela é afirmada enquanto o espaço de trocas, de encontros, de embates.

À semelhança da figura benjaminiana do trapeiro, Augusto, personagem principal do conto de Rubem Fonseca descrito no início deste capítulo, registra todo tipo de excremento que a cidade grande produz. A obra de Rubem Fonseca tem seu valor para esta dissertação a medida em que se pode fazer analogia de suas personagens à figura do narrador trapeiro. Este é aquele que, ao catar o lixo jogado fora, recolhe o que sobra da história oficial. Aquilo que parece não ter importância, nas mãos do trapeiro adquire uma nova significação ao ressuscitá-lo do esquecimento. Os mendigos, as prostitutas, quem para o escritor do conto em questão dedica-se, seriam a versão carioca para “confuso material que vomita Paris” de Baudelaire (s/d: 190). Para que nada seja perdido, Augusto registra este material rejeitado, não para fazer deles espetáculo, mas para com eles instituir uma nova relação, tal como a família de mendigos por ele visitada mora em frente a um luxuoso prédio bancário: luxo e lixo na mesma calçada. Augusto não se interessa pelo triunfo do banco; seu interesse está no que não tem importância para a história oficial. O trapeiro ou narrador, como nas palavras de Jean Marie Gagnebin (2006, 54):

deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Esta tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos mesmo - principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.

O capítulo que se segue será destinado a avaliar como a subjetividade pode ser afirmada pela literatura como restrita, exclusivamente, a representar o que Walter Benjamin denominou de *Erlebnis*. E, deste modo, as questões privadas seriam um manancial para a arte. Em contraponto a esta noção intimista de arte, enfocaremos uma literatura que não está atada a essencialismos psicológicos. São narrativas que refutam o cultivo da privacidade, eximindo-se de representar o indivíduo e suas vivências.

No segundo capítulo desta dissertação nos deteremos na obra daquele que é considerado por Benjamin o primeiro poeta a debruçar-se sobre a modernidade. Na obra baudelaireana encontramos as primeiras reflexões sobre os encantos e impasses da era moderna. A Paris vivida por Baudelaire evidencia uma nova experiência urbana. Porém, este não foi um cenário passivo, e sim, agente de transformação para sua poesia. Nossa atenção volta-se para como a lírica de Baudelaire reflete uma aguda consciência diante das novas relações que advinham com a cidade moderna que destroçam a soberania de eu confessor.

No terceiro capítulo desta dissertação propomos elucidar o modo pelo qual a literatura de Rubem Fonseca aproxima-se da cidade. Abordaremos com maior riqueza de detalhes o conto *O outro*, além de continuar as análises sobre *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*.

Capítulo I: Literatura e subjetividade

“Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer, somente a mostrar [...] Vou deixar que afirmem seus direitos da única forma possível: dando-lhes uso”, escreveu Walter Benjamin em seu livro inacabado, *Passagens*. Neste capítulo, assim como o filósofo alemão, daremos uso a citações de literários que remetem ao nosso problema acerca da subjetividade. Não pretendemos totalizar ou abarcar todas as nuances desta questão, mas antes fazer um mosaico em forma de texto em que arte e subjetividade implicam-se mutuamente. Nos valem do caráter artesanal da narrativa para recortá-los do texto original e montá-los neste trabalho. Neste capítulo, estarão embutidos fragmentos de poesias, romances, que diferem entre si em autoria, nacionalidade ou época em que foram escritos. Retiradas do repertório de cada autor, as concepções de arte e de subjetividade que se encontram em seus textos serão deles destituídas para a multiplicação de seus sentidos. Descontextualizados e sobrepostos, tais fragmentos reverberam os significados que doam à existência; suas letras são descontínuas para que as diversas concepções de arte e subjetividade levantadas estranhem o sentido dado à existência e ao próprio texto.

I.1:

Aconselhando a um jovem que almejava ser poeta, Rainer Maria Rilke defende a concepção de que somente a individualidade traria a confirmação da autenticidade de sua arte:

O senhor está olhando para fora, é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, — ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo.

Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma [...] Escave dentro de si uma resposta profunda [...] Utilize, para si exprimir, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair suas riquezas [...] Não posso dar outro conselho fora deste: entrar em si e examinar as profundezas de onde jorra a sua vida; na fonte desta é que encontrará a resposta à questão de saber se deve criar. Talvez venha significar que o senhor é chamado a ser um artista (1997, 22).

Em um total de dez cartas, Kappus narra a Rilke seu desejo de se tornar poeta. Estando dividido entre dois caminhos a seguir, a carreira militar ou a poesia, espera de Rilke uma proposta que lhe indicasse novas possibilidades. Se Rilke, no início do século XX, momento em que a primeira carta foi escrita, já era reconhecido como grande artista³, representava ao jovem poeta a sabedoria necessária para lhe aconselhar. Kappus esperava que viesse nas cartas respondidas por Rilke a indicação que daria àquela história outros rumos; no entanto, como resposta, o artista austríaco procurou lhe provar o quanto era inútil confiar em algo diferente de si mesmo. Adverte que há somente um caminho; fecha todas as possibilidades para o aspirante à artista que não fosse caminhar perseguindo unicamente a si mesmo.

Ao responder as cartas de Kappus, Rilke propõe não aceitar sugestões sejam de quem for; a não ser os seus próprios conselhos, nada poderá lhe ajudar. Pois, sob a ótica de Rilke, o verdadeiro artista é aquele que, impermeável a todo ruído externo, escava-se à procura do genuíno material estético. Ao remexer todo o seu universo íntimo em busca da arte, o poeta encerra em si mesmo todas suas histórias. Caso Kappus aceite as sugestões de Rilke, deverá segregar-se, manter-se isolado em favor do cultivo de sua poesia.

³ Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) é considerado um dos maiores poetas modernos da língua alemã.

As razões da literatura devem ser encontradas na alma do escritor, sendo que nenhuma ajuda pode ser encontrada fora de sua consciência, ou como nas palavras de Rilke:

Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente. Mesmo que se encontrasse numa prisão, cujas paredes impedisse todos os ruídos do mundo de chegar aos seus ouvidos, não lhe ficaria sempre sua infância, essa esplêndida e régia riqueza, esse tesouro de recordações? Volte a atenção para ela. Procure soerguer as sensações submersas desse longínquo passado. Sua personalidade há de reforçar-se, sua solidão há de alargar-se e transformar-se numa habitação entre lusco e fusco diante da qual o ruído dos outros passa longe, sem nela penetrar. Se depois desta volta para dentro, deste ensimesmar-se, brotarem versos, não mais pensará em perguntar seja a quem for se são bons (1997, 23).

Dentro das paredes de uma prisão que vedam todos os ruídos do mundo, a solidão ampliada é considerada uma impermeável habitação na qual, mediante o desprezo das experimentações do mundo, é possível reforçar a alma do poeta. A noção de isolamento como produtor da identidade pessoal é fruto do romantismo no século XIX.

Os românticos denominavam a si mesmos como inapreensíveis por conceito algum. Não podem ser considerados um movimento coeso ou uma escola; divergiam em país de origem, em opiniões, ou em geração, porém convergiam na celebração da vida interior como fonte de inspiração. Diante da diversidade que representavam, o que parece ressaltar enquanto comum entre todos é a busca obsessiva pela profundidade dos sentimentos.

Peter Gay (1999, 49), em seu livro *A experiência burguesa, da rainha Vitória a Freud - O coração desvelado*, descreve a tarefa que os românticos impunham à sua arte: “sentiam necessidade urgente de restaurar a idéia de mistério e de maravilhoso que os deístas, céticos e ateus do século XVIII tinham procurado eliminar com um ceticismo frio,

com insultos ímpios ou chistes banais”. O dano causado pelo ceticismo tem como principal vítima a vida interior do homem. Romantizar, encantar novamente o mundo, significava para os românticos o regresso ao interior da alma. Reside neste ponto a possibilidade de definição do estilo romântico: se cada romântico agia de maneira pessoal, dificultando apreender o que de comum possuíam, estavam sempre voltados para a vida interior, na tarefa de elevar o “eu” a protagonista do mundo. Para além de um simples adorno em um mundo sem encantos, a tarefa romântica se traduz na eleição do “eu” como herói de todas as narrativas, como a figura que se destaca de toda paisagem.

A legitimidade da obra literária, bem como a do artista, é assegurada, tanto por Rilke quanto pelos românticos, mediante a introspecção. Nesse sentido, Rilke é legatário dos românticos ao afirmar que o artista deve ser dotado de talento para poder extrair de si mesmo o material artístico. Contemplando-se, estará em face da verdadeira arte. Entrar em contato com suas emoções, seus sentimentos oferece àquele que produz versos a autoridade em intitular-se artista. Fora de si não há nada que possa servir à poesia; tanto para os românticos como para Rilke, somente as riquezas íntimas de quem as concebe necessitam ser exploradas.

O autoconhecimento difundido pelos românticos implica não somente a definição e descoberta do “eu”; a introspecção não procura achar algo oculto carente de ser desvelado. Nem mesmo a arte romântica descreve a essência do “eu”, como de fato existe. “Falar ou escrever sobre o ‘eu’, pintá-lo ou exhibi-lo pública ou privadamente — até mesmo pensar sobre ele — nunca consiste apenas em descrever algo que existe, mas sim em *criar* um objeto na medida em que se o descreve” (Gay, 1999, 17, o grifo é do autor). Auto-retratos, autobiografias, as artes que visam penetrar na profundidade da vida interior, apesar de sua preocupação com a autenticidade, não passam de ficção. Na procura em produzir

uma imagem pessoal, os românticos usam tintas, letras ou notas musicais, elaboram artificialmente sua natureza.

A literatura romântica surge, em um primeiro momento, de um modo revolucionário: o homem é afirmado como seu próprio criador. Raymond Willians, a esse respeito, afirma:

O romantismo é a mais importante expressão da literatura moderna de um primeiro impulso revolucionário: uma nova e absoluta imagem do homem. De maneira característica, ele relaciona essa transcendência a um mundo e a uma sociedade humana ideais, é na literatura romântica que o homem é visto, pela primeira vez, como fazendo-se a si mesmo (2002, 100).

Em um segundo momento, segundo Willians (2002, 102), o auto-engendramento romântico irá se ligar à transcendência, isto é, somente mediante o seu retraimento em relação à sociedade que o poeta se tornará auto-suficiente. Os românticos criaram uma noção de individualidade pautada na capacidade do indivíduo de se autodesenvolver e, deste modo, transcender-se de tudo que é social (Figueiredo, 1992: 144). Esta tradição romântica afirma que o indivíduo apenas pode se libertar mediante sua fuga da sociedade. O homem encontra no mundo tudo que lhe é hostil; emancipado das questões mundanas estará apto a ser ele mesmo. Nos termos românticos, libertação individual é independente de qualquer realidade social, ao contrário, a sociedade põe em prova o caráter genuíno da identidade do homem.

A libertação humana não se limita à evasão da sociedade, mas se estende a atividades ditas profundas como a arte, as emoções — que são encaradas como próprias do indivíduo e de caráter anti-social — bem como o desejo de retorno à natureza e ao passado. A natureza, nestes termos, é um refúgio à vida atribulada dos centros urbanos. O romântico,

não encontrando um lugar sequer no mundo que venha a acolher suas inquietações, faz de seu quarto uma prisão “onde o ruído dos outros passa longe”. Se nas cidades os poetas não encontram o material poético, voltam-se para o passado em que a natureza do homem não havia sido corrompida.

A exaltação do tempo passado se dá na medida em que as questões do presente são indiferentes àqueles que, nostalgicamente, anseiam pela restituição de uma plenitude perdida. Um “tesouro de recordações” é encontrado na visão idílica de um estado natural perfeito, fora da sociedade presente. Os românticos visavam recuperar integralmente o passado para que o verdadeiro “eu” seja resgatado; é a restauração das verdades distorcidas pelo passar do tempo. O passado dominado oferecia ao romântico a possibilidade de continuar sua história sem interrupções. Fazer do passado uma herança duradoura, um tempo perpétuo em suas verdades.

A literatura romântica, dedicada à autobiografia, pretendia resgatar a natureza do homem, a narrativa de uma vida em retrospectiva que impeça submeter-se ao presente e suas verdades contingentes. Mais do que se entreter com sua história de vida, trata-se de uma forma de encontrar a receita para se viver, educar-se para a vida. Livros que ditam as veredas que levam ao mundo interior e nele descobrem o modo correto de viver. Em concordância com ideal romântico, Rilke conclui estendendo seus conselhos à vida pessoal do jovem poeta afirmando sua utilidade caso não venha a se tornar artista: “Mesmo assim, o exame de consciência que lhe peço não terá sido inútil. Sua vida, a partir desse momento, há de encontrar caminhos próprios” (1997, 25). De acordo com Rilke, na vida de Kappus, revelar-se-á um sentido particular. Descoberto o sentido de sua vida, o jovem poeta garantirá que ela se torne autêntica. Terá a certeza do cumprimento de seu destino, seja ele a poesia ou outro qualquer.

I.2:

O destino de Kappus está projetado segundo os conselhos de Rilke, basta-lhe segui-lo. James Joyce (1998) professa desenvolvimento de um artista em sua infância e juventude em seu livro *Retrato do artista quando jovem*. Tais anos narrados são cruciais na formulação da concepção de arte de Stephen Dedalus, personagem principal do livro que é considerado autobiográfico.

Uma proximidade entre a concepção rilkeana de isolamento e a do escritor irlandês é vista quando o artista jovem, Stephen Dedalus, afirma que “tentara construir uma comporta de ordem e de conforto contra a sórdida maré da vida que o rodeava e tentara represar [...] a poderosa recorrência da maré dentro dele” (1998, 111). Se tudo que lhe é externo é sinônimo de caótico, a saída encontrada é voltar-se para onde não há como transpor nada de conflitante. Por aversão à vida turbulenta das ruas, estes poetas dão prioridade à confortável vida interior. Diferentemente dos espaços do mundo que não podem lhe oferecer nada mais que ruídos, desordem, a vida interior é, para tais, um manancial de onde brota sua arte. Submeter a maré que possuía dentro de si à maré da vida denotava descontinuar o fluxo de seu interior, suas paixões, emoções... A “maré da vida” é tida como execrável por impor uma correnteza contrária à “maré dentro dele”.

O temor pelo inferno, o desejo de salvação de sua alma, faz Dedalus tachar as ruas da cidade como local da tentação. Para que nenhum pecado mortal lhe viesse, exercia autodomínio andando “pelas ruas com os olhos abaixados, não espiando sequer para direita ou para esquerda e jamais para trás” (1998, 169). Os olhos cerrados para o mundo possibilitavam ao poeta quando moço a certeza de nenhum desvio; sua alma, deste modo, estaria a salvo. A maré a que era submetido estando nas ruas contrariava sua maré, pois não permitia a tão desejada pureza. Nas ruas, se não tentasse fechar os olhos, não seria possível

sair imune aos acontecimentos que elas provocam. Estaria obrigado a reagir, sua inocência estaria perdida visto que seria afetado por tudo que poderia ser visto nas ruas.

Fechar os olhos para o que não se queria ver não dificultava sua orientação na cidade. “Saber orientar-se numa cidade não significa muito”, escreveu Walter Benjamin (1987, 73) no ensaio *Infância em Berlim por volta de 1900*. O próprio fechar de seus olhos parecia lhe servir de bússola, pois o levava diretamente aonde não havia perigo de tentação, ou seja, seu lar. Não era aceitável a Dedalus abrir mão de sua identidade em favor dos desvios. Guiado pela razão, mesmo que desprovido dos sentidos sensoriais, fugia dos imprevistos, dos estranhamentos. Não prescindia de si mesmo em proveito de novas passagens descobertas. Caso abstraísse de sua identidade ao andar pela cidade, entre as esquinas que estava habituado a dobrar, poderia ver a emergência de um caminho desconhecido.

A habilidade de Stephen ao caminhar às escuras por entre as ruas é de pouco valor se comparada à exigida para perder-se numa cidade. Nas linhas seguintes da citação acima, Benjamin (1987, 73) afirma: “no entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”. Ao contrário do que se possa imaginar, para poder ter serventia dos enganos que a cidade oferece é imprescindível instrução. Para perder-se nas ruas é necessário abandonar o racionalismo tradicional — em que a identidade de quem percorre as ruas é tida como critério exclusivo avaliador das certezas e erros — para a prática de um pensamento crítico. A proposta de Walter Benjamin não se refere ao irracionalismo contra o racionalismo, mas lucrar nos desvios que a cidade impõe colocando em análise certezas inabaláveis.

Senhor de seus desejos, Dedalus conhece suas fraquezas, suas falhas. Tomado pela razão, anda pelas ruas dedicado exclusivamente à procura de um modo para não cair

em tentação. Dedalus, encarcerado na identidade que o impedia de perspectivar o tão temido pecado de um outro modo, não se perdia na cidade. Seus olhos eram fechados para não submeter sua razão as provas, as análises impostas pelas ruas. Stephen Dedalus não suporta o caráter contingente das verdades que a cidade produz; a veracidade dos fatos para a urbe estará sempre dependente de seu acidental percurso. A experiência do errar promoveria ao artista quando jovem a experiência de caminhar tal como em marcha ré, despojado do costume de sempre acertar o alvo para aprender o labor de produzir conhecimento. Se preso em uma “rua sem saída”, Stephen estaria obrigado a inventar um outro caminho, a criar subterfúgios distintos aos itinerários estabelecidos, a atravessar por entre a racionalidade atribuída às ruas. A placa que anuncia a impossibilidade de saída, para aquele que sabe perder-se numa cidade, não nega a possibilidade de desbravar uma abertura. Da fissura dos muros é dado a ver o que não se apresentava de antemão. Gagnebin (1996, 243), no posfácio do livro *Camponês de Paris* de Louis Aragon, afirma o movimento de produção do pensamento: “empurrar, por assim dizer, a linguagem até seus próprios limites, bater em seus muros para provocar uma rachadura, cavar seus fundamentos para fazê-la — em parte — desmoronar”. Aproveitando os descaminhos que a cidade provoca, o artista quando jovem sairia do aprisionamento de sua rígida identidade, bem como de suas imutáveis certezas que impedem a visão para além de suas fronteiras. Aquele que se perde na cidade, ao invés de paredes que vedam a passagem, enxerga ruínas; dos escombros da razão, a montagem de outros conceitos.

Uma analogia pode ser feita entre o modo como o personagem do livro de Joyce caminha pela cidade e o modo como caminha pelo pensar: seu itinerário pelas ruas já estava de antemão traçado; as respostas às questões escolares já estavam decoradas. Os livros a que se dedicara, a erudição que o “raptara da companhia da mocidade”, são mais um modo

para seqüestrá-lo do mundo. Além de retirá-lo dos anos juvenis, os livros protegiam-no das misturas com as baixeiras urbanas; abrigavam-no da possibilidade de contágio com leviandade das ruas. Estudando, em seu quarto hermeticamente fechado, nada de surpreendente poderia lhe ocorrer. Imergia em pensamentos, em “iluminações de tão claro esplendor que, em tais momentos, o mundo desaparecia debaixo dos seus pés como se o fogo o tivesse consumido”. Caminhava pelas ruas resguardado por seus olhos fechados, bem como lia seus livros, “enrolado como um manto”. Nada do que estaria escrito nas páginas lidas poderia lhe espantar, pois o seu único objetivo era sair-se bem e com nobreza nas respostas dadas aos professores. Percorria as ruas como as páginas de um livro: a sabedoria desejada deveria lhe elevar em relação ao mundo. Usava a erudição para lhe raptar de tudo o que desprezava; e quando estava por demais diferenciado, quando o profano já não mais lhe amedrontava poderia novamente voltar às ruas: “Mas quando o seu breve orgulho de silêncio já não mais o soerguia, contentava-se em se encontrar outra vez no meio de vidas comuns, prosseguindo o seu caminho através da sordície, da indolência e dos ruídos da cidade, sem temor algum e com o coração leve” (1998, 198).

Para Stephen Dedalus uma obra de arte adequada é aquela que provoca emoções estáticas. A estética a que se propõe mantém-se em inércia, imóvel. Sem provocar nenhum tipo de movimento, a arte deve fazer com que o espírito fique “detido e suspenso acima do desejo e da repulsa”. Uma arte imprópria estimula o movimento: “os sentimentos excitados pela arte imprópria são cinéticos, desejo, ou repulsa. O desejo nos compele a possuir, a ir para alguma coisa; a repulsa nos compele a abandonar, a partir de uma dada coisa”. Tais sentimentos são inconvenientes não só por serem cinéticos, mas principalmente por serem físicos. A verdadeira reação que a estética deve produzir é na alma. Somente no espírito os sentimentos serão perpetuados: “A beleza expressa pelo artista não pode despertar em nós

uma emoção que é cinética, ou uma sensação que é puramente física. Ela desperta ou deve despertar, ou induz, ou deve induzir, um êxtase estético, uma piedade ideal ou um terror ideal, um êxtase que perdura” (1998, 232).

Afastado o risco de contágio com a sordidez urbana, o poeta pode se dedicar a nobre tarefa de adornar a beleza ideal. Liberto do desejo e da repulsa, dará vazão à maré que traz dentro de si e que dispõe sua arte para as questões sublimes, ideais hostilizando tudo que é físico ou passível de movimento. A ausência de experimentações, de conflitos é garantida pela transcendência do artista do que é mortal ou mundano. Ou como nas palavras de Baptista,

no êxtase nos reconhecemos e reencontramo-nos, identificados à obra com alegria ou dor, sem jamais perder, com isso, o protagonismo da cena, sem desviarmo-nos do rumo da viagem privatizada; são as relíquias interiores que nos servem de leme, guiando-nos na direção da turbulência incólume, alheia aos desesperos estranhos às suas fronteiras ou às alegrias perturbadoras da arrogância triste do conturbado isolamento.

Nas últimas páginas do romance, Stephen Dedalus, ao ser questionado sobre sua conduta futura, responde, prontamente, o caminho que seguirá:

vou te dizer o que farei e o que não farei. Não servirei aquilo em que não acredito mais [...] e vou tentar exprimir por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza (1998, 279 e 280).

Silenciado, o poeta exime-se de lutar contra o que não mais acredita; sutilmente, afasta-se do que lhe representa conflito. Sua arte e vida estão amparadas mediante o retraimento de si diante dos assuntos indignos, profanos. Somente elevado em pedestal,

longe dos embates urbanos, sua vida, bem como sua arte, serão aproximados do ideal, da perfeição.

I.3:

Na contramão do êxtase estético almejado pelo personagem de James Joyce, Manuel Bandeira declara-se, em seu poema *Poética*, “farto do lirismo comedido” (1996, 207). Contra a arte que visa o controle do desejo e da repulsa, o poeta pernambucano manifesta: “Quero antes o lirismo dos loucos / O lirismo dos bêbados / O lirismo difícil e pungente dos bêbados” (idem). O lirismo de Bandeira não se suspende das questões mundanas por meio de seu silêncio ou exílio, mas antes se impõe a árdua arte que, na embriaguez e loucura, não se interessa pelo “lirismo que não é libertação” (idem). Antes o sarcasmo do que delicadeza; sua arte dá a primazia ao que é penoso em detrimento de sua evasão. Ao invés de inventar subterfúgios que o eximem das questões infames, Bandeira se aproxima, ironicamente, da “sordície, da indolência e dos ruídos da cidade” que Joyce apartava-se.

Escrita em 1949, publicada no livro *Belo belo*, citamos a poesia *Nova poética* em que o modernista pernambucano desenvolve sua teoria acerca do poeta sórdido:

Poeta sórdido: / Aquele em cuja poesia há a marca da vida. / Vai um sujeito. / Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama: / É a vida. / O poema deve ser como a nódoa no brim: / Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero. (1996, 287).

Se o receio de Joyce referia-se às manchas que as ruas podem fazer em sua roupa branca, aos pecados induzidos pela cidade, Manuel Bandeira atrela a sujeira urbana à sua arte. Retrata, em seu poema, a tensão entre a pretensa pureza da alma humana e sua

profanação operada pelas ruas. Manuel Bandeira suja sua poesia com os imprevistos da urbe. Repentinamente, um caminhão, ou qualquer outro artefato urbano, insiste em macular o alvo sujeito. Para aquele enclausurado em sua harmônica identidade é perigoso tanto sair nas ruas quanto ler literatura como a de Bandeira. Andar pela cidade ou ler Bandeira é estranhar o branco de suas vestimentas. Seja qual for o destino do leitor, este será evadido pela nódoa em seu paletó. A brancura e a goma da roupa do vaidoso sujeito é incompatível com a cidade e a literatura; estes sujam-no levando-o ao desespero. O modernista pernambucano não adorna o já exultante leitor, mas suja-o com a lama da vida. Talvez seus assuntos poéticos sejam menos sublimes do que os de James Joyce, mas contenta-se em desacomodar o “leitor satisfeito de si mesmo”.

Em *Nova Poética*, a chamada poesia “bem comportada” tem uma função apaziguadora: “Sei que a poesia é também orvalho. / Mas este fica para as meninas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade”. Manuel Bandeira reconhece que a poesia pode ser sutil e sem mácula. Assemelhada ao orvalho, a poesia teme a corrupção da alma humana; a arte sai em defesa da perpetuação da natureza das meninas, das virgens e das amadas. A poesia criticada por Bandeira representa, adorna sem, no entanto, profanar. A arte do poeta pernambucano, porém, não enaltece o homem, nem ao menos expressa o que deve ser, mas antes perturba o ato de ser.

I.4:

Sem saiba as razões que o levaram a escrever um diário, nem mesmo o fim ele terá — publicação, gaveta ou lixeira — o personagem principal do livro de Rubem Fonseca (2003) *Diário de fescenino* começa-o citando Virgínia Woolf:

O bom diarista é aquele que escreve para si apenas ou para uma posteridade tão distante que pode sem risco ouvir qualquer segredo e corretamente avaliar cada motivo. Para esse publico não há necessidade de afetação ou restrição (2003, 11).

Woolf não deseja submeter seus segredos a quem não pode ouvi-los distanciadamente, pois não intenta que eles possam perpassar a vida de quem os lê. Caso suas letras saiam de seu quarto a escritora inglesa poderá ser julgada incorretamente. Somente ganhará mundo quando a distância entre a escritora e o leitor for imposta pelo tempo passado.

Para o diarista de Rubem Fonseca, é a hipótese de ser lido por seus contemporâneos que o faz ser influenciado de diversas formas. É, justamente, a certeza de que todo aquele que escreve um diário escreve-o para ser lido — mesmo aquele que lhe impõe o rótulo de secreto — que o fará não se aplicar restrições. Não irá infligir-se limitações porque não almeja ser lido pela posteridade sob o bônus de virar clássico; prefere apostar na necessidade de afetar o leitor do presente.

Em seu diário, ao contrário de muitos diários íntimos, não apenas a sua voz será ouvida. Ainda que considerado um recurso literário medíocre, usará o diálogo para que não que não somente o protagonista seja o foco de seu livro. Uma vez denominado a si mesmo, arbitrariamente, como personagem principal, atribui as palavras *deutagonistas* e *tritagonistas* para os demais personagens de seu diário. Mesmo ciente do risco de ser considerado pedante ao inventar tais palavras, não se restringe a retirar-se do centro da narrativa. A arbitrária eleição de Rufus como protagonista da história não fará dos demais personagens seus coadjuvantes.

O personagem de Rubem Fonseca sabe que ao final de cada dia quando for registrar na memória de seu computador suas experiências, poderá escapar-lhe gestos ou

falas importantes bem como poderá reproduzir diálogos inúteis. Sendo o diário o registro de cada dia, poderá cair no engodo de produzi-lo a partir dos assuntos prosaicos do cotidiano. Porém, seu diário não se pretende ser uma simples reprodução das trivialidades de seu presente: “Não tenho a menor vontade de criar, nem saberia, um documento circunstanciado sobre a vida privada cotidiana da época em que vivo” (2003, 15). Ao contrário de Virgínia Woolf que faz um diário para que nenhum contemporâneo leia, que deve ser trancado em sua intimidade, Rufus pretende ir além da simples reprodução de sentimentos, desejos, etc. Em seu intuito de afetar o leitor, dirá algo além do óbvio ou corriqueiro. Assim como Bandeira, Rufus escreve para manchar a vida privada do seu presente.

Maurice Blanchot (1984) adverte, em suas análises sobre *o diário íntimo e a narrativa*, que a aparente leveza de um diário mascara a sua prisão ao calendário; embora nele para tudo tenha espaço, — acontecimentos importantes ou insignificantes, sonhos, devaneios — sua escrita está submetida à regularidade dos dias ordinários. Acontecimentos absurdos, distantes são evitados para que a sinceridade tão almejada pelo diarista seja alcançada. A franqueza é assegurada a partir do enraizamento da escrita na perspectiva limitada do dia-a-dia; isto é, tal sinceridade é satisfeita no cotidiano, porém nunca ultrapassada: “Ninguém deve ser mais sincero do que o diarista, e a sinceridade é essa transparência que lhe permite não lançar sombra sobre a existência limitada de cada dia, à qual circunscreve a preocupação de escrever” (1984, 193).

A lisura do diarista é garantida na superficialidade de sua escrita; somente sendo superficial poderá manter seu julgamento em torno de si. É mister o desapego da identidade de quem pretende escapar a uma escrita superficial em precedência a profundidade. O personagem de Rubem Fonseca parece ciente disto ao negar-se a falar das banalidades do

cotidiano como a conversa ouvida no barbeiro ou o tratamento que faz nas frieiras que tem entre os dedos do pé direito. Recusando reproduzir a vida privada de sua época, Rufus impede que seu diário lembre cada corriqueiro acontecimento de cada ordinário dia, pois sabe que esta é a maneira mais cômoda “de escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo da palavra” (1984, 195). Neste modo de escrever, nada seria esquecido, contudo nada dito de relevante. A escrita de um diário funciona, usando a expressão de Blanchot, como um “parapeito contra o perigo da escrita”. O desespero diante do ato de uma escrita que todos os rastros apaga, que faz o próprio autor desaparecer é combatido pela escrita de um diário. A saída de si é refutada, entretanto não há o desespero por não se ter nada a dizer. O diarista, deste modo, é sincero consigo mesmo mantendo sua escrita em torno de si, impedindo que ela vá longe e chegue aonde afete não somente seu leitor, como a si mesmo no ato da escrita. Caso a escrita enverede para longe de quem a escreve, poderá abrir lacunas no cotidiano. Cada detalhe da vida eternizado no papel, os belos pequenos momentos repousados no diário mantêm a salvo a vida de quem o escreve. O diário íntimo, segundo Blanchot, é uma obra de salvação: a escrita para salvar a identidade de quem escreve, como também a de quem lê, a salvação do cotidiano.

O diarista de Rubem Fonseca diz sofrer os efeitos de uma doença que ataca seus leitores, a síndrome de Zuckerman, nome de um personagem de Philip Roth que se vê em um inferno após publicar seu livro. Os leitores de Zuckerman acreditavam que o personagem principal de seu livro fosse seu alter-ego, como também tudo que se passava na trama narrada dizia respeito a ele, parentes e os amigos. Rufus afirma a culpa por tal síndrome não é exclusiva dos leitores; a responsabilidade recai igualmente sobre escritores como Brodsky, defensores da presença da biografia autoral nos romances, ou Goethe que faz de seus livros uma confissão. O diarista de Rubem Fonseca sabe que será mal

interpretado caso sua vida for avaliada a partir de seus livros segundo a concepção simplista dos zuckermanianos. Ele, por ser um ficcionista, não diz verdades. Critica autores que se dizem intérpretes da realidade e usam a literatura para que seus leitores vejam o que é visto por eles. Rufus, em oposição, usa sua imaginação; se não o fizesse, se reproduzisse a realidade, seria apenas um “rabiscador de um diário, um registrador cotidiano e fidedigno de uma jornada de ocorrências, experiências e observações” (2003, 158). Para Rufus, “literatura é imaginação” (idem), distante do cotidiano.

Para Rufus, a literatura permite ao leitor participar do processo de produção de um personagem. Não sendo um simples consumidor, como um telespectador pode ser chamado, o leitor, ao ler a descrição de um personagem, constrói-lo conforme sua imaginação. O protagonista de um diário qualquer não é imutável nas mãos do leitor — talvez seja este o temor de Virgínia Woolf —; por mais que todos os detalhes sejam descritos por letras, somente ganhará forma depois de lido. Não é possível ao escritor determinar todo o discernimento do leitor acerca de seu personagem ou de sua história. Embora descritos com toda minúcia pelo autor, tanto os personagens quanto a história, permanecem abertas, mutáveis na imaginação de quem os lê.

I.5:

Ítalo Calvino, propondo o “romance como uma grande rede”, privilegia as formas literárias em que *self* do escritor não está no cerne do romance. Em detrimento de uma individualidade auto-suficiente, livre de mediações objetivas, a obra de arte aproxima-se do que representa a diferença para o *self* do criador:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de

nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico (1990, 138).

Como um poema exemplar para a obra de arte almejada por Ítalo Calvino podemos citar *A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakóvski no verão na datcha* de Vladimir Maiakóvski (1982). Neste poema, o calor sentido pelo poeta russo o faz irritar-se com a mesmice do sol que nascia e se punha no mesmo lugar todos os dias: “E atrás da aldeia, / um buraco / e no buraco, todo dia, / o mesmo ato: / o sol descia / lento e exato. / E de manhã / outra vez / por toda parte / lá estava o sol / escarlate. / dia após dia / isto / começou a irritar-me / terrivelmente” (1982, 89). A aurora e o crepúsculo daquele dia haviam transcorrido do mesmo modo que no dia anterior. Os dias se passavam e o movimento do sol parecia ser definitivo. Tal exatidão dava ao poeta a certeza de que os dias se desenrolavam de um modo único, acabado. Sua irritação provinha da desconfiança de que esta história permaneceria inalterada.

Tomado por cólera, Maiakóvski chama, então, o sol para entrar em sua casa e com ele tomar um chá. Sem a intervenção do poeta, os dias se sucederiam homoganeamente, um após o outro. O sol aceita seu apelo quebrando sua rotina desde a criação do universo, abrindo a história que o poeta suspeitava estar acabada: “o sol / alargando os raios-passos / avança pelo campo. / Não quero mostrar medo. / Recuo para o quarto. / Seus olhos brilham no jardim. / Avançam mais. / Pelas janelas, / pelas portas, / pelas frestas, / a massa / solar vem abaixo / e invade a minha casa”.

Essa experiência é vivida por Maiakóvski, em um primeiro momento, com temor. Estranha ao ver sol atender seu chamado, ao vê-lo desmanchando os sólidos muros de sua casa. O quarto, o último reduto de quem teme a improvável mudança que ocorreu na rotina do universo. Acuado, o artista estaria seguro enquanto o sol rompia as paredes sua habitação. Porém: “esquecendo os cuidados / começo / pouco a pouco / a palestrar com o astro”. Somente negligenciando suas preocupações, saindo de seu quarto, o poeta faz falar o que não tem palavra. Esqueceu-se da certeza de que era impossível o sol estar em sua casa para assim desfrutar de sua impensável visita.

O sol, ao ouvir as reclamações de Maiakóvski, aconselha-o a não se desgostar, a não pintar coisas tão pretas: “E eu? Você pensa / que brilhar / é fácil? Prove, pra ver! / Mas quando se começa / é preciso prosseguir / e a gente vai e brilha pra valer!”. Narradas as aflições do poeta com os cartazes⁴, coube ao sol continuar a narrativa, porém sob uma outra ótica: se os cartazes pintados por Maiakóvski eram, segundo o sol, demasiadamente escuros, deveriam, ao contrário, clarear as trevas do mundo; ao invés de lhe revelar a cor apropriada para os cartazes, alerta-lhe sobre a proximidade entre seu encargo e o do poeta, a saber, derramar luz: “Brilhar pra sempre / brilhar como um farol, / brilhar com brilho eterno, / gente é pra brilhar, / que tudo mais vá pro inferno, / este é meu slogan / e do sol” (1982, 90 e 91).

Assim como anseia Calvino, Maiakóvski, ao invés de restringir ao seu eu individual, acolhe as interpelações daquele que não tem palavra. Os conselhos do sol não se limitam a vida de Maiakóvski, transbordam a todo universo: “Vamos, poeta, / cantar / luzir / no lixo cinza do universo. / Eu verterei o meu sol / e você o seu / com seus versos”. “Mas uma estranha claridade / fluía sobre o quarto”. A claridade trazida pelo sol ao quarto de

⁴ Maiakovski foi responsável pela produção de cartazes da campanha sanitária da Revolução Russa.

Maiakóvski não resplandecia a identidade do poeta; era estranha ao brilho de uma estrela solitária. O poeta não se privilegia de tal claridade como se fosse um holofote a iluminá-lo, mas antes é uma claridade que fragmenta seus limites, que ilumina o cinza do mundo.

A noção de arte expressa pelo sol vaza através das paredes da casa de Maiakóvski: “O muro das sombras, / prisão e trevas, desaba sob o obus / dos nossos sóis de duas bocas. / Confusão de poesia e luz, / chamas por toda parte” (1982, 91). Se a habitação do artista para Rilke deveria ser impermeável o bastante para impedir a passagem daquilo que não diz respeito à sua intimidade, no poema de Maiakóvski, sua casa é atravessada por aquilo que não é dado a palavra. No caso de Rilke, sua história segue em direção a um destino determinado; nada poderá afastá-lo da meta a ser alcançada. Maiakóvski, ao contrário, já que acessível a “experiências extraordinárias”, sua história permanece sem fim, aberta a desvios, descaminhos.

I.6:

Henry James (1997), em sua novela *A fera na selva*, retrata uma personagem, John Marcher, que passa sua vida a espreita de que algo venha lhe acontecer. Sabia que nada poderia ser feito para evitar este seu acontecimento. Guarda consigo, como algo mais profundo que tem em si, a sensação de que uma catástrofe, um acontecimento raro e estranho irá irromper em sua vida.

Alguma coisa estava lá, a esperá-lo, nas curvas e torneios dos meses e dos anos, como uma fera à espreita na selva. Pouco importava se a fera na tocaia deveria matá-lo ou ser morta. O ponto final definitivo era o bote inevitável do animal (1997, 34).

Mantém em segredo no intuito de passar como “mais um no meio da multidão”. Somente a May Bartram revela sua espera; ao compartilhar de seu segredo, não revelá-lo a

ninguém e nem mesmo considerá-lo como um doido inofensivo, May Bartram se torna para John Marcher uma grande amiga, um esconderijo onde oculta seu tesouro. Sua “pesada carga” pode ser levada, deste modo, discretamente. A ninguém mais poderia contar seus mistérios, pois de um “mundo indiferente” não poderia esperar nada “a não ser que se divertissem com aquilo”. Ela, ao contrário, era ciente de sua singularidade.

Sua relação com May Bartram deveria ter assumido a forma de casamento, como o próprio reconhece. Porém, sua obsessão, sua certeza de que havia “uma Fera à espreita na Selva” impedia-o de convidá-la a participar de seu problema. Não poderia ser acompanhado por uma “senhora numa caçada de tigres”. Esta era uma luta para se travar sozinho. Possuía todas as armas necessárias para esta batalha; desviar seu interesse àquilo que lhe excede poderia significar sua destruição.

Com a doença de sua amiga, acha que a Fera, finalmente, estava prestes a lhe atacar. A morte de May Bartram o deixaria sozinho; não seria um destino raro, excepcional, mas mesmo sendo comum lhe bastava. Fracassado seria caso nada viesse a acontecer. Entretanto, a própria doente assegura que a Fera já havia lhe afetado sem que, no entanto, ele tomasse consciência.

A morte de May Bartram o fez ter a certeza de que o que havia de acontecer havia acontecido. Ele estava a salvo, entretanto sua história parecia-lhe um conto de fadas. Por mais que tentasse, a ele foi negado o poder de descobrir como foi atacado.

Caminhava penosamente na sua terra-batida, onde nada se movia, nenhum ruído de animal se fazia ouvir, nenhum olho malévolo parecia cintilar em algum covil, como se procurasse confusamente pela Fera e, ainda mais, como se sentisse agudamente sua falta (1997, 81).

Sente a falta da certeza de que não era um homem comum. Carente de mistérios, sente-se como um personagem de um folhetim barato. Sua vida, então, precisava de outras questões. O “conhecimento perdido”, seu “passado não identificado” eram suas preocupações naquele momento. À procura de respostas para suas perguntas, sai em visita à Ásia, porém, mesmo em “cenários de interesse romântico, de superlativa santidade”, sentia o mundo como vulgar e sem propósito. A única pessoa que sabia sua rara experiência era sua amiga. Retorna com o intento de visitar regularmente o túmulo de May Bartram, pois era o único “pequeno pedaço de terra onde ainda poderia viver”. “A página aberta era o túmulo de sua amiga e ali estavam os fatos do passado, ali a verdade de sua vida, ali as paragens antigas onde poderia se perder”.

Um incidente, aparentemente sem importância, faz com que algo dentro dele, subitamente, se partisse para sempre. A visão de um rosto de um mortal, com a “expressão cortante como uma navalha”, é sentida como um golpe certo. John Marcher reconhece-o como alguém profundamente atingido. E, extremamente abalado pela profunda destruição que era exibida naquele rosto, sentiu inveja. Cobiçou o dano, a ferida irreparável que ele jamais possuiu. “Onde estava sua profunda destruição?”. Na página aberta de sua história, contemplava o “completo vazio de sua vida”. Apenas sentiu fora de sua vida, quando olhou para aquele rosto, mas não havia “aprendido por dentro como se sofria a morte de uma mulher”. Apesar de tanto esperar, era um homem “a quem nada neste mundo havia acontecido”.

De acordo com as análises de Walter Benjamin sobre a narrativa, o romance visa desfazer a desorientação de seu herói a partir da descrição de sua vida. O esfacelamento da Experiência (*Erfahrung*) nos tempos modernos é visto pelo escritor romanesco como um problema a ser resolvido através das letras que abarcam todo o sentido

da existência em torno do personagem principal e suas vivência (*Erlebnis*). Todas as páginas do livro em questão são dedicadas à espera de John Marcher. Entretanto, Henry James, ao descrever um modo particular de existência e suas aventuras em busca do grande acontecimento pendente, vai além do simples reflexo de um sujeito envolto em questões íntimas.

Desorientado, John Marcher procurava sua sina; não suportava a incerteza de não possuir uma história fechada, um destino a cumprir. Aguardava a Fera com ardor, pois expressaria o valor de sua existência, pois tinha a certeza de que sua história não era comum aos demais homens. O acontecimento esperado era raro e catastrófico; já lhe fora de antemão anunciado, não deixando margens para a possibilidade de abertura da sua história.

Isola-se de sua única amiga, May Bartram, no intuito de prosseguir sem interrupções seu caminho. Apesar de confiar-lhe seus segredos, não aceita que faça parte de sua jornada, pois seria para Marcher um empecilho no momento derradeiro do ataque da Fera. Nada poderia lhe oferecer a não ser o repouso de seus segredos. A ela confia, informa suas angústias, mas recusa seus conselhos, a sua participação na espera do grande acontecimento.

Todavia, nada lhe ocorre. No final do romance, em que estaria a conclusão do embate de Marcher com a tão aguardada Fera, estava expresso “completo vazio de sua vida”. Ao saber que já havia sido afetado, o personagem de Henry James volta-se para o passado na certeza de poder reviver seu grande acontecimento. A Fera havia lhe atacado e, no entanto, continuava desorientado. Nenhum lugar ou pessoa lhe despertava, naquele momento, interesse. O que lhe importava era o túmulo de sua história pessoal. Ao lado de May Bartram estava enterrada sua verdade interior. Revirando, porém, o túmulo da amiga,

encontra não sua Fera, e sim uma história esquecida. No cemitério não é encontrado seu passado como de fato foi, mas como deixou de ser.

O que o faz com que se parta para sempre é, contraditoriamente aos seus desejos, um acontecimento sem importância, infame. Sem grandes nomes, sem que seja uma catástrofe grandiosa, Marcher é atingido por um golpe certo. De tanto esperar, por ser envolto exclusivamente com suas preocupações, não sofreu a morte de mulher alguma, nada aconteceu em sua vida. Henry James retrata a vida gelada de quem deseja se aquecer isolando-se em suas vivências. Ansioso em concluir sua história com um majestoso final, o personagem de *A Fera na Selva* se priva de manter sua história em aberto, de não ter nada de inevitável a esperar.

Com triste fim de seu personagem principal, Henry James interroga-se acerca da preocupação exacerbada com questões privadas. Absorvido em transportar “sua pesada carga”, sua frieza e egoísmo o impediu de experimentar o que a Fera estava a lhe oferecer, a saber, não ter carga a carregar, acontecimento a espreitar. A Fera é impossibilitada de passar por entre sua história, de interromper o curso de sua vida e lhe mostrar outros rumos possíveis, como, por exemplo, o amor de May Bartram.

I.7:

Fracassado, por nenhum acontecimento ter lhe ocorrido mesmo após muito tempo esperar, foi o John Marcher personagem de Henry James (1997) do livro *A Fera na Selva*. Tal acontecimento significava a ele o sucesso em sua espera; a Biêlikov, personagem de Antón Tchekhov, significava seu maior temor. Biêlikov, nas primeiras páginas do conto *O Homem no estojo* (1959, 260) é descrito deste modo:

Uns dois meses atrás, morreu em nossa cidade um tal de Biêlikov... Distinguia-se pelo fato de que sempre, mesmo com ótimo tempo, saía de galochas, com guarda-chuva, vestindo um sobretudo forrado de algodão. Tinha o guarda-chuva protegido por uma capa, trazia o relógio numa capinha de camurça cinzenta e, quando tirava o canivete, para apontar um lápis, via-se que o canivete estava também numa bainha. Dava a impressão de ter o rosto igualmente numa bainha, pois escondia-o o tempo todo, sob a gola levantada. Usava óculos escuros e camiseta, tampava os ouvidos com algodão e, quando alugava um carro, ordenava ao cocheiro que levantasse a capota. Em suma, observava-se naquele homem uma tendência constante e invencível de cercar-se por uma membrana, de criar para si, por assim dizer, um estojo, que o isolasse e o defendesse contra influências externas (1959: 259 e 260).

O isolamento proporcionado por seu estojo, sua irresistível tendência a se cercar justifica-se por sua “repugnância ao atual”. O tempo presente assustava-o, pois continha algo de obscuro, indefinido. Ao contrário do personagem de Henry James que possuía uma certeza inquestionável acerca de seu futuro, a fatalidade do ataque da Fera, Biêlikov era ciente — e amedrontava-se — da história como inacabada em que não é possível determinar um final, muito menos certo ou inevitável. O presente, por não estar concluído, representava ao personagem de Tchekhov “licença, autorização, [que] ocultavam sempre para ele um elemento duvidoso algo confuso e que não fora dito até o fim” (idem). Temia que alguma coisa viesse a acontecer; invadido por acontecimentos, seu tempo não seria o mesmo, estaria submetido a incertezas que habitam a cidade. Se nada acontecesse em sua vida, não temeria a fragilidade ou a finitude do tempo.

A atualidade aguardava o acontecimento temido em contraponto ao seu passado. Neste tempo, era encontrada a mesma proteção dos estojos: “As línguas mortas que lecionava eram, para ele, em essência, a mesma coisa que as galochas e o guarda-chuva, em que se escondia da vida real” (idem). Seu passado é vazio de acontecimentos, bem como as línguas que leciona não podem suscitar nada de novo. Seu tempo, tanto o passado como o

presente, é homogêneo e linear, nenhum evento deveria recortá-lo. Mantinha morto seu passado; desejava-o enquanto fechado, concluído. No entanto, pressentia que nele havia algo “que não fora dito até o fim”, uma fenda que autorizava ainda outras palavras, outras narrativas.

Como um refúgio à realidade que o mantinha “em sobressalto permanente”, o personagem de Tchekhov se isolava em seu lar. Walter Benjamin (1989, 44), em *Paris do Segundo Império*, nos apresenta a morada do burguês: “A moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta”. Acomodando seus rastros em seus estojos a identidade de Biêlikov estaria resguardada. Por estar enraizado dentro de caixas os vestígios não se perderiam no tempo. Com sua história acomodada dentro das quatro paredes, com o urbano permanecendo fora de seu raio de visão, nada de estranho poderia passar e interromper seu curso. Biêlikov visava apenas continuar sua história encapsulada: “É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios” (Benjamin, 1989, 43). É em quatro paredes que Biêlikov compensa o desaparecimento na cidade dos vestígios da vida íntima. Se a multidão que habita as ruas apaga os rastros de quem por elas andou, no quarto de Biêlikov não há esta hipótese: a massa lhe passa ao largo. Mesmo quando é obrigado a andar pelo espaço urbano leva consigo sua cápsula. Em sua casa, ao contrário do que ocorre na cidade, tudo está em perfeita harmonia e acomodação; espanto ou acontecimento não caberia em sua morada.

Em seu quarto fazia um calor diverso daquele visto no quarto de Maiakóvski. O calor sentido na casa do poeta russo deve-se a invasão do sol. Quebrando as paredes da casa de Maiakóvski, o sol interrompe tanto seu curso quanto as lamentações do poeta. Por

desprezar o que não diz respeito à sua individualidade, Biêlikov jamais convidaria o sol para entrar em sua casa. Demonstrava seu temor pelo astro solar ao agasalhar-se bem mesmo fazendo um tempo estival. Cobria-se, impedindo que os raios solares atravessassem as brechas deixadas pelas roupas. Ao vedar-se a tudo que lhe excede, seu quarto era mofado: “deitando-se para dormir, cobria-se até a cabeça. Fazia calor, o ambiente era abafado, o vento batia nas portas fechadas, algo silvava no fogão. Chegava na cozinha um som de suspiros, uns suspiros de mau-agouro” (1959, 262). O vento e o sol eram impedidos de entrar na casa de Biêlikov enquanto o bolor se multiplicava. Seu quarto era mofado por anos de desejo que nada viesse a acontecer. Tal calor era produzido pela umidade que crescia da história em decomposição que ele persistia em tentar perpetuar. Mas, pelas pequenas frestas que restavam, algo de impertinente interpelava o sono de Biêlikov; produzia suspiros, espantava o professor de Tchekhov com o anúncio de mau-agouro do acontecimento temido.

O narrador do conto confessa o prazer em sepultar pessoas como Biêlikov. Com suas preocupações o personagem de Tchekhov passa a controlar a cidade inteira: “Sob influência de gente como Biêlikov, em nossa cidade, começou-se [...] a ter medo de tudo” (1959, 261). Temendo que ele viesse a tomar conhecimento, nenhuma festa na cidade era feita, nenhuma relação era travada. Biêlikov morto não mais haveria repressão, poderiam fazer o que bem entendessem. Morto, havia alcançado seu ideal: “havam-no colocado num estojo do qual jamais sairia” (270). E a cidade estava liberta de seus grilhões:

Ninguém queria deixar transparecer aquele sentimento de prazer, semelhante ao que havíamos experimentado muitos anos atrás, quando os adultos nos deixaram sozinhos em casa e ficávamos correndo pelo jardim uma ou duas horas, gozando uma liberdade completa! Ah, liberdade, liberdade! Até uma ligeira alusão, uma

débil esperança sobre a sua possibilidade, fazem com que a alma crie asas, não é mesmo? (1959, 271).

O privilégio de não ter adultos ou homens estojos a controlá-los dá aos habitantes da cidade a esperança de poder correr pelo jardim. Suas almas dotadas de asas poderiam sair no enclausuramento exercido por Biêlikov. No entanto, a liberdade tão aguardada pela cidade não é realizada. “Regressamos bem-humorados do cemitério. Mas, não passara ainda uma semana, e a vida correu como antes, a mesma vida severa, cansativa, sem sentido, que não fora proibida por circular, mas também não estava totalmente autorizada” (1959, 271). Os cidadãos acreditavam estar libertos de todas suas amarras, que suas vidas seriam mais belas com a morte de um único homem. Porém, suas histórias voltando a serem as mesmas, não poderiam culpá-lo após sua morte. Ainda que a cidade julgasse ser exclusividade de Biêlikov, Tchekhov adverte sobre a existência de outros homens estojos: “quantos homens em estojos ainda ficaram, quantos existirão ainda!” (idem).

I.8:

Tais fragmentos de narrativas dispostos nas páginas acima nos ajudam a levantar as questões relativas aos conceitos benjaminianos *Erfahrung* e *Erlebnis*. O desmoronamento da Experiência (*Erfahrung*) no mundo capitalista moderno, como já foi escrito na introdução deste trabalho, é paralelo à prevalência que assume a Vivência (*Erlebnis*), característica do indivíduo isolado. Tal declínio da *Erfahrung* nos indica a extinção da arte de narrar.

Constatada a perda da Experiência e da narrativa tradicional, Walter Benjamin não propõe seu regresso. Entretanto, o sujeito moderno, submetido ao tempo recortado e descontínuo, procura recriar a partir de suas vivências (*Erlebnis*) o sentido garantido pela

Experiência (*Erfahrung*). A literatura, deste modo, é mantida em torno de quem a escreve para possibilitar a acolhida dos rastros da intimidade.

Práticas que não levam em conta a ruptura essencial que a arte contemporânea não pode eludir: que a experiência — *Erfahrung* — não é mais possível, que a transmissão da tradição se quebra e que, por conseguinte, os ensaios de recomposição da harmonia perdida são logros individualistas e privados (Gagnebin, 2006, 52).

A tentativa de restabelecer a “harmonia perdida” pode ser lida em artistas como Rilke em que o verdadeiro material artístico encontra-se nos “recantos profundos da alma” do poeta. Ou a arte de James Joyce que é usada no intuito de separar o sublime artista das questões infames das cidades. Esses dois exemplos nos são valiosos na medida em que empregam a arte como refúgio ao anonimato das grandes cidades modernas. A assinatura do poeta é reforçada na garantia que sua marca não seja apagada. Suas letras são suaves e acolhedoras para perpetuar a história de seu criador e em nada interpelá-lo. Os artifícios individualistas e privados impedem que a poesia possa fazer falar o que não tem palavra (Calvino, 1990, 138). Na nobre tarefa de descobrir a sinceridade interior, a literatura representa um único eu impregnado de mistérios carentes de ser desvelados.

Ao contrário de tais narrativas que se originam da *Erlebnis*, a proposta benjaminiana se refere à arte que impeça o cultivo da individualidade. Como ilustração retomamos a literatura como a de Manuel Bandeira por impor à sua arte a tarefa de sujar com lama urbana o alvo indivíduo. Ou a literatura de Maiakóvski que mantém aberta sua poesia bem como a porta de seu lar para o que não diz respeito à sua vida privada. Tais literatos não temem o anonimato imposto pelos tempos modernos; suas poesias são carregadas de impessoalidade. Não há neles a pretensão em descobrir-se ou confessar-se.

À guisa de fechamento deste capítulo, citamos Brecht (2000, 57 e 58). Em *Poemas de um manual para habitantes das cidades*, o poeta não se atém à beleza dos interiores, dos lares burgueses; não procura criar uma lírica para atenuar a desorientação do sujeito moderno. Mas antes, retrata a vida nas cidades onde não reina a harmonia e a suavidade, e sim a “regra de ferro que governa a vida moderna, a saber, *não deixar rastros*” (Gagnebin, 2006, 51, o grifo é da autora). O ferro, o vidro, materiais modernos emprestados a arquitetura por Benjamin, são cortantes, frios ou transparentes. São materiais privilegiados por impedirem o cultivo da interioridade; ninguém podem abrigar, nenhuma assinatura podem perpetuar. Assim como tais materiais, a poesia de Brecht é o imperativo da destruição das histórias pessoais.

Aquele que ouve os conselhos de Brecht não teme acontecimentos que possam apagar suas pegadas. O homem-estojos de Tchekohv, porém, acentua seus rastros por onde passa. A regra do ferro para quem habita grandes cidades é rejeitada em favor da regra do veludo. Suas lembranças e pertences são acomodados em caixas revestidas com este tecido para que a marca de qualquer contato seja perpetuada. Caso ouvisse os conselhos do poeta alemão, Biêlikov abriria seus estojos em que guarda sua história mofada para as interpelações da cidade moderna.

Coma a carne que aí está. Não poupe. / Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira / Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu. / Estou lhe dizendo: / Apague as pegadas! / O que você disser, não diga duas vezes. / Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o / Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato / Quem não estava presente, quem nada falou / Como poderão apanhá-lo? Apague as pegadas! / Cuide, quando pensar em morrer / Para que não haja sepultura revelando onde jaz / Com uma clara inscrição que o denuncie / E o ano de sua morte que o entregue! Mais uma vez: Apague as pegadas! / (Assim me foi ensinado.)

Capítulo II: Charles Baudelaire

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.

Charles Baudelaire

Nos valem da leitura de Walter Benjamin acerca da obra do poeta Charles Baudelaire para levantarmos as questões sobre a cidade moderna e suas implicações para a subjetividade. Para além de uma época determinada cronologicamente, o poeta francês, ao expressar a modernidade criticamente, afirma particularidade do artista moderno: descobrir a misteriosa beleza que se forma na metrópole, não obstante o “decaimento progressivo da alma” (Baudelaire *apud* Friedrich, 1995, 1035). Sua poesia visa, então, a elaboração artística de seu presente.

Ainda que expresse a solidão, a infelicidade de um habitante da cidade moderna, a literatura baudelaireana não é confessoria ou um diário íntimo. Pretende, ao contrário, a “intencionada impessoalidade de minhas poesias” (Baudelaire *apud* Friedrich, 1995, 1031). Se retrata lágrimas em sua literatura, são aquelas “que não vêm do coração” (idem). Este capítulo se detém no modo em que a impessoalidade desejada na lírica baudelaireana é extraída das ruas. A cidade oferece ao poeta a impossibilidade de manter sua poesia na soberania do eu confessor; interpela a quem deseja manter sua história em torno de si, tendo como fonte exclusiva sua vida privada.

Contando uma história sobre Balzac, Baudelaire enaltece a vida moderna como detentora de uma peculiar beleza, mas que, no entanto, é inseparável de seus fantasmas. Eis a história:

é uma história a respeito de Balzac (quem não ouviria com respeito qualquer anedota, por trivial que fosse, envolvendo esse grande gênio?), que se surpreendeu um dia diante de um belo quadro — uma tristonha cena de inverno, uma terrível nevasca, cabanas salpicadas de gelo e camponeses de aspecto vulgar; e, depois de observar a casinha de cuja chaminé se erguia um modesto fio de fumaça, ele gritou ‘como isso é belo!’ e prosseguiu ‘Mas o que fazem eles nessa cabana? Quais são seus pensamentos? Suas aflições? Tiveram uma boa colheita? *Sem dúvida eles têm contas a pagar.* (o grifo é do próprio Baudelaire.) (apud Berman, 1986, 138).

Assim como Balzac, Baudelaire não ignora a fluidez do tempo, a sucessão constante de eventos. A beleza da cena descrita por Balzac está na peculiaridade da vida moderna. Baudelaire (1995, 852), negando a noção de uma beleza absoluta, independente da época em que se inscreve, desenvolve a afirmação, em sua “teoria racional e histórica do belo”, de que a beleza apresenta sempre uma dupla dimensão. Paralelo ao elemento eterno do belo está aquele que é circunstancial e relativo, isto é, o elemento histórico. O eterno da beleza apenas pode se apresentar sob a forma transitória e fugaz que, paradoxalmente, o vela. O desprezo por este elemento fugaz implica o vazio de uma beleza abstrata e “não apropriada à natureza humana” (idem). A beleza a que sua arte dedica-se não pode ser definida como uma forma ideal encontrada no passado ou na natureza. A arte baudelaireana, ao contrário, extrai sua beleza sem que tenha que se afastar de seu tempo.

Negando a existência de uma beleza pura, o poeta francês nega que sua arte tenha seu fim em si mesma, que tenha o estéril objetivo de representar a perfeição. Ao invés de imitar a natureza, a arte baudelaireana é uma proposta de sua superação. A natureza, para Baudelaire, obriga o homem a praticar o mal uma vez que está vinculada ao pecado original. Porém, “o bem é sempre o produto de uma arte” (Baudelaire, 1995, idem). Seu elogio à maquiagem deve-se a tarefa que impõe à arte, isto é, corrigir a natureza; sua

aversão à realidade é evidente a partir de seu esforço em criar belezas artificiais. A moda, como exemplo privilegiado para a dualidade da beleza, mostra, apesar de sua aparente superficialidade, aquilo que é belo em determinada configuração histórica. Está impressa no vestuário a beleza de uma época. Seu encanto está na tentativa de correção da natureza; cada moda é um empenho novo em busca do ideal de beleza.

Ainda que inseparável das “contas a serem pagas” no dia seguinte, a beleza da vida moderna reside em sua tendência a fazer sempre tudo novo. Baudelaire concebe como verdadeira a arte que busca incessantemente o atual; o artista moderno deve manter-se atento ao presente para celebrar o advento do novo a cada momento e com obstinação contemplar a obra de amanhã. A vida moderna, instante após instante, se transforma: aquilo que representará a novidade amanhã fará antiquada a de ontem, mas, no entanto, farão parte da mesma vida moderna.

Desviando da noção de modernidade como referente à distinção meramente temporal entre moderno e antigo ou de um passado valorizado em detrimento do presente, Baudelaire dá primazia ao moderno na medida em que significa tanto uma ruptura com o antiquado quanto a expectativa de renovação. Moderno como sinônimo de recente pressupõe um caráter paradoxal para a compreensão baudelaireana de modernidade. Se a distinção entre moderno e antigo está cada vez mais fluida, ou seja, o recente torna-se antigo rapidamente, é justamente a modernidade que, ao mesmo tempo, constitui e destrói o caráter atual dos acontecimentos. A partir do antigo o moderno é fundado do mesmo modo em que é dissolvido em antigo. A obsolescência, como iminência constante aos acontecimentos, atrela, inevitavelmente, o tempo à morte. O tempo é frágil na medida em que o moderno, no momento em que surge, traz consigo a obsolescência vindoura.

Em sua constante tarefa de corrigir a natureza, a moda apresenta o “sempre igual” sob o signo do novo; relembra-nos o passado, a moda nos oferta uma prévia do presente. Tal pretensão caráter de novidade é posto em cheque no instante seguinte a produção de um vestuário mais recente. A mais moderna mercadoria representa a imitação da anterior no sentido em que ambas terão o mesmo fim, a caducidade. A moda, nestes termos, representa a máxima moderna, a morte. A inalterabilidade da morte da moda afirma como a repetição do mesmo, repetição da transitoriedade. O surgimento do moderno é de antemão anunciado e representa a tentativa de superação do antigo, porém não rompe com a monotonia da repetição eterna. O que se evidencia é o eterno começar de mesmo movimento de produção de mercadorias. O progresso apresentado na evolução da produção de mercadorias não é nada mais que uma transformação recorrente, do que um desenrolar homogêneo de uma história em forma de circunferência. O novo a qual Baudelaire deseja contemplar, porém, em nada contribui ao “progresso”, à evolução das forças produtivas. Ao contrário, como um cético do progresso, afirma-o como uma heresia a ser combatida.

A modernidade como ruptura com a tradição, passado e futuro desconexos, representa a negação do já conhecido para a invenção do desconhecido. A queda em desuso do antiquado faz com que o moderno seja desejado, porém este está também fadado à destruição. Walter Benjamin (1989, 173), operando uma distinção entre o novo e o moderno, afirma: “O moderno se opõe ao antigo, o novo ao sempre igual”. Aquilo que possibilita a ruptura com a tradição, entendida como passado cristalizado, significa a urgência em construir o presente. Criando espaço, desobstruindo caminhos, o *caráter destrutivo*⁵ enxerga obsolescência em tudo pela renovação em que nela se empreende. Sua atenção não está, exclusivamente, voltada para as ruínas, entretanto para os caminhos em

⁵ Tipo descrito por Walter Benjamin, em seu texto *Imagens do Pensamento*, In: *Rua de mão única*, 1987.

que nelas são traçados. Ainda que estando sempre em uma encruzilhada, simples parece-lhe o mundo quando perspectivado a partir do que deve ou não ser destruído. Walter Benjamin afirma, com este conceito, que a traição ao passado implica ser leal com a fragilidade do presente. O desmoronamento do passado permite fazer do presente um mosaico de seus detritos. O que se afirma é “a destruição de um tempo que teria a pretensão de se perpetuar a si mesmo” (Gagnebin, 1997, 126). A crítica reside no desenrolar homogêneo de uma cronologia linear para a afirmação da história como uma narrativa recortada e inacabada, para afirmação de uma outra noção de temporalidade em que o passado apresenta-se na atualidade não como fixo, eterno, mas em processo de transformação.

O atual, nestes termos, não mais se define como uma característica imanente aos eventos, mas sim está submetida à intensidade do olhar de quem os observa. Uma constante transformação deve ser operada na identidade de quem deseja observar o recente. O artista moderno, em oposição aos que perderam a capacidade de olhar, deve extrair a novidade do sempre igual, “arrancar o eterno do transitório” (1995, 859). A atenção do modernista ao presente é semelhante a da criança e do enfermo. A intensidade do olhar, em um mundo marcado pela fluidez, permite a visão de tudo tal qual uma novidade. “O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas” (p: 856). Mesmo na aparente banalidade dos fatos, o poeta enxerga tudo a sua volta como um espetáculo sempre diferente. A intensidade da visão da criança, assim como a do poeta, é dotada de uma certa anormalidade. Nas frases seguintes da citação acima, Baudelaire afirma: “ela [criança] está sempre inebriada [...] Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão [...]” (idem).

Se a garantia da novidade não se encontra nas coisas, e sim na intensidade do olhar daqueles que a observam, o artista não pode deixar acostumar-se ou acomodar-se;

deve, ao contrário, manter-se embriagado. Em sua prosa poética, *Embebedai-vos* Baudelaire (2006, 205) incita a todos a estar sempre bêbados. Fosse qual fosse o modo pelo qual a embriaguez se dá, seja pelo “vinho, poesia, ou virtude”, este estado tem a obrigação de ser permanente: “é preciso embebedar-vos sem tréguas”. Somente através da ebriedade é possível “não sentir o fardo do tempo que parte vossos ombros e verga-vos para a terra”. O vinho, a poesia ou a virtude é a arma usada pelo poeta contra um tempo sempre igual, monótono. A proposta de Baudelaire refere-se a deixar de estar sujeito a tempo invariável, uniforme: “Para não serdes escravos martirizados do Tempo, embebedai-vos, embebedai-vos sem parar!”.

Aquele que não se habitua com o seu tempo, aquele constantemente embriagado é, por excelência, o “homem do mundo”. Seu interesse está sempre direcionado àquilo que mundano, profano, em contrapartida seu desprendimento por aquilo que acontece em seu quarto. Se entre suas quatro paredes, se no insulso isolamento de seu quarto sua embriaguez acabar, o poeta incita a todos: “é hora de embebedai-vos!” (Baudelaire, 2006, 205). O artista, deste modo, sai às ruas em busca de sua energia; é do asfalto que extrai sua força. Walter Benjamin (1989, 194) afirma que

as ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes.

Baudelaire vai às ruas em busca do que o coletivo pode lhe conferir, isto é, a eterna embriaguez. A morada do coletivo e as astúcias fabricadas por sua incansável agitação refutam a lentidão e a homogeneidade das vivências do burguês em sua morada. As invenções do indivíduo em seu espaço privado implicam um tempo sempre igual,

diferentemente dos artificios do coletivo em sua morada: “Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos [...]” (Benjamin, 1989, 35).

Em seu ensaio *Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire descreve seu amigo C.G. como o último a retornar a casa, “o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer luz, ressoar poesia, fervilhar vida, vibrar a música” (1995, 858). As ruas somente serão abandonadas para poder registrar, em sua casa, a arte que delas brota. Enquanto todos se encontram dormindo em seus quartos, o pintor moderno, se coloca a tarefa de transcrever tudo o que foi observado nas ruas, sob a luz do dia.

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando a água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem [...] (1995, 859).

Esta “estranha esgrima” que C.G. executa é a luta contra o esquecimento. A rapidez da “vida universal” impõe ao artista a mesma velocidade ao efetuar seus golpes. Se nas ruas as imagens estão em constante modificação, aquele que deseja perpetuá-las deverá seguir o mesmo ritmo. Sua batalha contra a fugacidade do tempo é vencida quando “as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor” (1995, 858). As imagens diurnas somente são recriadas a partir dos golpes noturnos de C.G. Impressas nos papéis não são retiradas do modelo visto na cidade; seus desenhos não representam como naturalmente são, mas como foram ressuscitadas por sua memória: “Uma memória que diz a cada coisa: ‘Lázaro, levanta-te’” (idem). Se o ritmo da cidade destrói as imagens, sua memória irá reconstruí-las. Sabe que as imagens que vê na cidade, por serem sempre

efêmeras, não podem ser registradas na realidade concreta; apenas serão detidas por sua arte se mediada pela imaginação e a memória.

A efêmera beleza da vida moderna somente pode ser perpetuada pela arte. Em seu poema *O azar* Baudelaire (s/d, 32) afirma a eternidade da Arte e a particularização da experiência moderna: “O tempo é curto e longa é a Arte”. Sua arte possui a tarefa de tornar a modernidade clássica; através dela o poeta lutará contra a fugacidade do tempo. A obra de arte persiste em oposição à fluidez da identidade do poeta e da própria vida. Entretanto, a persistência operada pela obra de Baudelaire não visa a eternidade. Não se inscreverá nem no passado ou no futuro, mas sim no instante presente. Como resistência à fugacidade, Baudelaire constrói uma eternidade peculiar. Mediante sua arte, o presente construído rompe com a tradição criando uma nova relação com o passado, sua própria tradição. O desejo do poeta francês de imortalidade se traduz em sua pretensão em ser lido como um autor antigo.

Aquele que obter êxito na tarefa de tornar a modernidade clássica será, por Baudelaire, intitulado herói. Muito mais que um mero prestígio, ser herói é imprescindível para viver em tempos modernos, para saber extrair a beleza de um tempo que “nenhuma espécie de dignidade [tem] a conceder” (Benjamin, 1989, 159). O espaço abdicado pelo herói antigo é tomado pelo moderno na medida em que, após seu desaparecimento, será avaliado quanto ao mérito de tornar-se ou não antiguidade. Transpondo o tema clássico para a modernidade, o poeta francês reconhece a decadência do herói no seu tempo, em que sua existência estará submetida a representação do papel de herói. Na cidade grande, palco onde desenrola a tragédia moderna, tal papel está sempre disponível. O vazio deixado pelo clássico não será definitivamente ocupado, mas antes estará aberto para quem desejar representá-lo. Baudelaire nega o papel de comediante dado pela sociedade e assume o de

herói; à sua arte é imposta a tarefa de construir um presente heróico, digno de virar passado. Baudelaire vive na ilusão de ser herói mudando constantemente de papel. Ora um flâneur, ora um dândi — figuras que em páginas adiante serão citadas —, o poeta assumi a personagem de quem almejar. Ao retirar a máscara do dândi, por exemplo, ao invés de aparecer a verdadeira identidade do poeta, surge um outro disfarce. Entre as figuras que dá visibilidade através de sua poesia, o nome do poeta permanece apagado; atrás das identidades que adotava, restava o incógnito. Baudelaire, entre o trapeiro e a prostituta, se movimenta em silêncio, despercebidamente, como é possível fazer na grande cidade, caminhar pelas ruas mudando a direção encoberto pela massa que cobre Paris.

O artista moderno será autêntico quanto mais se destituir da aura de pureza e das crenças em uma santidade artística. Como símbolo desta destituição, Baudelaire faz o halo cair na lama em sua prosa poética “*A perda da aureola*” (2006, 253). Ao descer do pedestal, o poeta encontra o “homem comum” nas ruas da cidade. “Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal. E eis-me aqui, igual a você, como você vê”. O tráfego moderno, “onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo”, arranca as insígnias da cabeça do poeta; esta perda não é por ele reclamada, mas sim por seu interlocutor que o reconhece em um local inapropriado a um “bebedor de quintessências e comedor de ambrósia”. Entre o risco de “quebrar alguns ossos”, o poeta prefere perder suas insígnias, declara o tédio por elas trazido, agora não mais necessárias para a produção artística. Isolado na apoteose, o poeta desprezava tudo que não dizia respeito à sua arte para que pudesse manter-se a salvo em sua segura e impermeável identidade. A santidade do artista impedia-o de ir às ruas para gozar de seus acontecimentos que, instaurados pelo presente, produzem as renovações evitadas por sua imaculada arte. Ao deixar o halo caído na lama, o poeta perde a identidade

que lhe impelia à função de adornar o passado. Além de não quebrar seus ossos, seu ganho refere-se à “textura corpórea, mortal e precária, sede de conexões e contágios provocados pelos fazeres de seres mortais, para quem belezas e barbáries são frutos, não da Idéia, mas de atos, silêncios, conflitos, experimentações” (Baptista, 2005).

Em uma outra prosa poética, *Olhos dos pobres*, Baudelaire (2006: 149) descreve como a cidade moderna provoca a perda da aura do amor romântico. Ao final de um longo dia, um casal senta-se “em frente a um café novo, na esquina de um bulevar também novo”. A paixão de ambos está assentada em promessas de pensamentos comuns e de junção das duas almas em uma: “um sonho, que nada tem de original, uma vez que, afinal, é um sonho sonhado por todos os homens, mas nunca realizado por nenhum”. O bulevar possibilitava ao casal momentos íntimos, mas sem, no entanto, deixarem-nos a sós. O casal desfrutava sua privacidade em público; exibem seu amor aos passantes como à “família de olhos”⁶. Um pai e dois filhos, todos vestidos em farrapos, admiravam, com os olhos fixos, o novo bulevar.

Os olhos dos pais diziam: “Que beleza! Que beleza! Dir-se-ia que todo ouro do pobre mundo fora posto nessas paredes”. Os olhos do menino: “Que beleza! Que beleza! Mas é uma casa onde só podem entrar pessoas que não são como nós!” Quanto aos olhos do menor, eles estavam fascinados demais para exprimirem outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda.

Esses seis olhos causaram ao homem vergonha por seus copos e garrafas maiores que sua sede. Sentimento distinto da mulher que não suportando “essa gente com seus olhos arregalados” desejou afastá-los do alcance de sua visão. Neste momento, o homem não conseguindo ler nos olhos da amada “seus pensamentos”, passa a odiá-la. Os pobres, não porque são pedintes ou famintos, mas simplesmente por sua presença, fazem com que o

⁶ Referência às análises de Marshall Berman, 1986.

amor moderno perca sua inocência. Mesmo com toda luz dos novos bulevares, aquela família de olhos escurece a cidade. O sonho dourado dos novos bulevares é invadido pelo pesadelo da pobreza provocando os amantes a reagir politicamente. A idéia romântica de um relacionamento em que as almas dos amantes se tornam uma só é rompida pela cidade e, agora, se encontram distantes: ler nos olhos da amada o repúdio e não a vergonha sentida não é apenas um problema na comunicação do casal, é a morte de um relacionamento idílico.

Atento ao presente, o poeta deve participar do caos da vida cotidiana das cidades. Somente por meio de sua imersão na multidão se tornará moderno, contudo, de tão imerso não se dispõe a descrevê-la nem lhe atribuir características. Uma prosa poética, porém, Baudelaire dedica-lhe para afirmar que o artifício de gozar da presença das massas populares é um privilégio apenas para pessoas apaixonadas por fábulas e máscaras. As fantasias possibilitam ao modernista estar só em meio à multidão, dissipar sua identidade e desfrutar da personalidade de outrem: “incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um” (2006, 67). Aos que se interessam somente por locais fechados serão para sempre privados dos prazeres febris de desposar a massa: “inefável orgia, prostituição da alma, imprevisto que se apresenta, o desconhecido que passa”. Aquilo que o artista não nomeia é o que libera a ele potência; aquilo que o atrai é o que o impulsiona:

assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto a essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens

mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia (Baudelaire, 1995, 857).

Há poetas antimodernistas que, em contradição, percorrem as ruas em meio à multidão em busca de um caminho para longe delas. Baudelaire critica estes que, afastando-se das ruas, pretendem manter ileso sua “pureza”. Nomeia-os de “mau poeta” pela sua preocupação em manter-se a salvo dos riscos que a cidade traz. Baudelaire, ao contrário, “deseja obras de arte que brotem do meio do tráfego, de sua energia anárquica, do incessante perigo e terror de estar aí, do precário orgulho e satisfação do homem que chegou a sobreviver a tudo isso” (Berman, 1986, 155). O apego do antimodernista a sua pureza será inútil; ele tenderá a perdê-la tal como o modernista uma vez que habitam as mesmas ruas: “ele será forçado a se desfazer do equilíbrio, das medidas e do decoro e aprender a graça dos movimentos bruscos para sobreviver” (Idem, 157).

Ao forçar atravessar as multidões, a se movimentar em meio ao caos, a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Ao homem que possui habilidade para mover-se por entre as vias urbanas, a cidade lhe proporciona infinitas experiências. As paisagens urbanas feitas de concreto refutam a natureza em elogio ao artificial. Os mistérios da metrópole — o noturno, o decadente — são vistos por Baudelaire como estímulos à abertura para novos rumos a sua literatura; de lixo urbano transforma-os em lírica como escape a opressões de uma beleza banalizada.

É o dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem — embora construindo o lugar do mal — à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro (Friedrich, 1995, 1035 e 1036).

O poeta dedica-se a fazer a “botânica do asfalto”, a narrar os tipos que passavam pelas ruas. Independente da situação, dia de trabalho, lazer, ou até mesmo dia de luto, tudo aos olhos do poeta passava como em desfile. Por não se aborrecer estando na multidão, aos seus olhos tudo era espetáculo a ser registrado em sua poesia. Mediante sua arte, dá visibilidade a figuras como a do dândi, da prostituta, do flâneur, da lésbica.

É nas ruas e nas passagens que o flâneur fixa sua residência. Baudelaire adota, apenas quando lhe apraz, a máscara deste andarilho urbano para afirmar que no cenário da vida privada não há espaço para flunar. Sentindo-se em casa mesmo estando fora dela para observar o mundo sem ao menos ser por ele percebido. Sente-se cômodo estando nas ruas porque as transforma em interiores:

a rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (Benjamin, 1989, 35).

Os cenários urbanos e seus objetos são transformados em pessoais para o flâneur na medida em que lhes impõe seu próprio uso. Sua marca, sua velocidade é imposta à rua, pois sabe transitá-la, conhece o arranjo de suas coisas. Em suas perambulações, resiste ao tempo matematizado da indústria; somente submete-se ao seu próprio ritmo, marcado pelo ócio. O ritmo das máquinas utilizadas na produção de mercadorias é tanto acelerado como invariável. A ociosidade do flâneur é uma forma de resistência a esta monotonia em alta velocidade.

Não apenas toma posse das ruas, mas também de sua história. A história que a cidade lhe conta em nada remete a sua história de vida. Reside, neste ponto, o fascínio do

flâneur pela história narrada pela cidade: vagando pelas ruas o flâneur descobre a história em “dados mortos, como de algo experimentado e vivido” (Benjamin, 1989, 186). As íngremes ladeiras o levam a um passado decifrado não apenas pelo o que se pode ver ou tocar, mas, principalmente, pelo o que é transmitido por histórias orais.

A cidade é a bússola que o guia a um tempo desaparecido: “O espaço pisca ao flâneur”, afirmou Walter Benjamin (1989, 188). A piscadela da cidade é o motivo pelo qual o flâneur não se preocupa em traçar seu percurso antecipadamente. Seu roteiro é confiado à cidade na medida em que seu trajeto se desdobra em infinitas possibilidades somente quando estando nas ruas. Contra a monotonia de itinerário invariável, como por placas de trânsito ditando o caminho a seguir, o flâneur deixa-se atrair pelas esquinas: “a cada passo, o andar ganha potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, [...], de um nome de rua” (idem, 186).

Por entre a multidão caminha embriagando-se dela, mas sem, no entanto, com ela confundir-se. O efeito narcotizante exercido pela multidão sobre o flâneur é da mercadoria. Embriaga-se no circuito de trocas entre as identidades de quem passa; circula por entre a massa amorfa afirmando poder ser comprado por qualquer um dos passantes⁷. Não se confundindo com o consumidor tampouco com o trabalhador, sua ida ao mercado visa um comprador. Tal qual uma prostituta vende-se; encarna, ao mesmo tempo, o vendedor e a mercadoria.

Como um fenômeno típico das metrópoles, o artista moderno não pode se poupar do fascínio exercido pela meretriz, obstante às causas sociais que a produziu. Ele sabe que não pode se fingir de altivo diante daquela que vende seu corpo para ter calçados. Logo ele

⁷ A mercadoria, diferentemente do artesanato, ignora qualquer especificidade de seu comprador.

que vende seu pensamento por almejar ser autor? O deslumbre do poeta deve-se ao modo pelo qual a prostituta subverte a mulher como detentora de uma natureza específica. A maquiagem que dissimula os rostos das prostitutas vela a expressão individual para revelar a profissional; a identidade resguardada pela maquiagem anuncia-a como mercadoria. Oferecendo-se ao desconhecido que passa, demonstra deleite por sua exposição. Tal como em uma vitrine, a puta exhibe-se com prazer em transformar-se em mercadoria. Baudelaire, sempre que evocando a imagem da puta, não elege como palco o bordel, mas sim a cidade. À noite as ruas, quando tomadas pelas cortesãs, tornam-se uma grande feira de tipos femininos. Não apenas identificada com a mercadoria, a meretriz nas grandes cidades transformou-se em artigo de massa. Bem como os objetos de uso íntimo, a prostituta torna-se artigo colocado em série nas ruas, a ser comercializado em vários pontos da cidade, e padronizadas por suas embalagens, suas fantasias.

Assim como a prostituta, a lésbica é exaltada por Baudelaire por não representar natureza de uma mulher comum. Os poemas de Baudelaire circulam entre a exaltação do amor lésbico, como em *Lesbos*, e sua condenação, *Delfina e Hipólita*. Walter Benjamin afirma que tal posição antagônica de Baudelaire deve-se sua concepção da lésbica, a saber, não constitui um problema social nem de predisposição. A inserção da mulher no espaço urbano, na produção mercantil, imprimiu-lhe traços masculinos. O poeta, contudo, retira da esfera econômica a corrupção da feminilidade e atribui autoria sexual. Possuindo traços masculinos, a mulher lésbica é aquela que detém os segredos da lascívia: “Mãe dos jogos do Lácio e da helênica orgia” (idem). A dureza e a virilidade como características da lésbica corrompem a imagem de uma mulher essencializada na figura materna: “doce esterilidade!” (Baudelaire, s/d: 203). Liberta da identidade que lhe impelia a engravidar, a multiplicar-se, a mulher pode usar seu corpo segundo sua própria criatividade. Erotizar a

vida das grandes cidades e levantar questões à natureza da mulher são as empreitadas desta figura feminina.

A queda da apoteose, a perda de sua auréola permite ao “tipo ilustre do poeta aparecer [n]a cópia de um tipo vulgar” (Benjamin, 1989, 78), como o trapeiro. Os trapeiros, bem como os poetas, afirmam, por meio de seu trabalho, que há valor naquilo que é rejeitado pela cidade. O “confuso material que vomita Paris” (Baudelaire, s/d, 190), é pelo trapeiro, “nos muros a apoiar-se à imitação de um poeta”, transformado em _objetos aprazíveis. As ruas da cidade, inundadas de objetos desprezados, se tornam um fértil local de trabalho tanto para o trapeiro como para o poeta; deleitam-se por entre o que é desvalorizado pela urbe. Trespagam poeta e trapeiro como nas palavras de Walter Benjamin: “É o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça” (Benjamin, 1989, 79). Se os passos da cidade são apressados e em direção ao futuro, acabam por deixar esquecidas diversas histórias ou objetos tidos como lixo. O poeta, à maneira do trapeiro, tropeça, interrompe seu curso para não soterrar o lixo urbano e a ele sugerir, através da poesia, uma continuação. Comporta-se como avarento, em tudo vêem valor na ânsia de nada perder. Os tipos, os objetos “vomitados por Paris” estariam esquecidos em lixões se não fosse por suas mãos registrados, montados para, assim, não mais serem tomados como desagradáveis. Porém, o trapeiro não almeja ser seu redentor; recolhe o que a cidade rejeita, desdenha ou quebra. Entretanto, não sem critérios. Escolhe, a partir de uma triagem, os objetos que terão uma nova utilidade. Ainda que se dedique a objetos desvalorizados, seu trabalho visa criar com eles outra relação. O trapeiro, assim como o poeta que procura o lixo rejeitado pela cidade e que, porém, mediante sua arte, serão transformados em poesia.

Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que desprezou, tudo que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989, 78).

Próximo ao trapeiro, o colecionador também se põe à tarefa de catalogar objetos. No catálogo do colecionador estão objetos que perderam seu valor de uso ou de troca. Transfigura-os, porém, não lhe impregnando nenhum valor. Se o trapeiro assim como o poeta dá ao que registra a possibilidade de, mediante sua poesia, assumir uma outra utilidade, o colecionador emudece o que cataloga emoldurando-o e mantendo-o junto de si. Interessa-lhe coisas descontextualizadas para que possa juntá-las conforme a ordem que melhor lhe convém. Ainda que os faça renascer em uma outra relação, esta será submetida à sua posse. A destituição de seu caráter de mercadoria é feita pela retenção; presa em caixas, sua coleção não poderia assumir um outro contexto, ou uma outra história, mas somente aquela que lhe impõe. Ao desobrigar as coisas a serem úteis, motivado por conhecer o que coleciona, conclui a história de suas peças. Como um livro de histórias, os estojos em que guarda sua coleção narram tudo o que pode ser dito sobre determinado objeto. Como um arquivo que mantém junto de si, o colecionador faz com que a história de seus objetos seja encerrada impedindo que sejam interrompidas ou abertas em outras histórias.

A figura do dândi é descrita deste modo por Baudelaire (1995, 870):

o homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte.

Embora não tenha com o que com se preocupar, dedica-se inteiramente ao cultivo do belo. Sua serenidade somente é interrompida em favor da busca pela beleza. Em seu próprio corpo o belo é produzido pela ostentação de trajes sempre impecáveis. Em oposição à opacidade dos homens comuns, exhibe-se com exuberância. Faz de si mesmo um artifício para ostentar o belo. Cultuando seu corpo, seus pensamentos, sua vida, atribui-se a árdua tarefa de construção de si. O único temor que recai sobre o dândi é o de ser estigmatizado vulgar, visto ser a beleza almejada um modo de distingui-lo de tipos comuns. Pelas ruas caminha diferenciando-se dos demais; seja pela leveza de suas atitudes, seja pela maneira que conduz seu cavalo, ou pela elegância de suas roupas, visa protestar contra a massificação da sociedade.

Ao contrário do flâneur, entedia-se diante da multidão. O tédio que expressa se traduz em sua resistência contra a emoção. “O tipo da beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia — mas não quer — se propagar” (Baudelaire, 1995, 870). O fogo que corrói o dândi é mantido em latência na tentativa de não ser afetado pelo que acontece na cidade. O ar frio do dândi, sua aparente indiferença visa a adaptação ao turbilhão de novidades que a cidade apresenta. Sua atitude blasé é um modo de, mesmo estando na cidade, apartar-se dela. Como a tentativa de não deixar o “fogo latente” se propagar, mantém-se enclausurado, não se envolve com a multidão. Incapaz de responder ao turbilhão de imagens que a cidade moderna lhe apresenta, sustenta a postura de reserva em relação ao que não conhece ou que lhe é distinto. Embota-se frente a imagens urbanas por serem tão distintas de si, como garantia de não ser interpelado para resguardar sua individualidade.

O poeta anda pelas ruas reescrevendo os versos ditados pela cidade. Sua literatura dá a ver o que a cidade lhe apresenta; para tal, abstrai da rima em suas letras e segue o ritmo imposto pelas ruas. Elege a prosa poética como literatura urbana; não destina à cidade somente o conteúdo, mas também a forma. Em suas prosas poéticas é dada flexibilidade necessária para acompanhar o compasso urbano. Entretanto, não menos resistência contra a fragilidade característica da urbe. Baudelaire somente consegue extrair poesia ao narrar o flâneur, a prostituta, ou o dândi por que cruza a cidade distraidamente. O poeta, observando a tudo distraidamente, em qualquer lugar poderá colher um verso. Sua distração, paradoxalmente, possibilita a atenção a todos atrativos daquilo que parece banal; o que saltar aos olhos do artista, mesmo que considerado prosaico, será transformado em poesia. Caso Baudelaire saia às ruas no intuito de observar algo exclusivamente, uma riqueza de assuntos poéticos será desperdiçada. A distração, ao olhar a massa nas ruas, permite-lhe enxergar imagens jamais vistas. Seu andar diletante possibilita que todos os detalhes não passem despercebidos. Ainda que amador ao caminhar pelas ruas, frente aos empecilhos que cidade lhe impõe, o poeta é obrigado a agir prontamente. O poeta nada pode prever, não sabe qual a próxima armadilha imposta pela cidade. Sem descanso, diante dos repentinos ataques da frágil cidade, seus golpes de esgrima são feitos em série, são improvisações que a cidade força o poeta a efetuar. Em seu poema *O Sol*, pratica a estranha esgrima como artifício inventado para adaptar-se nas ruas da fugacidade: “Eu ponho-me a treinar em minha estranha esgrima, / Farejando por tudo os acasos da rima, / Numa frase a tombar como diante de obstáculos, / Ou topando algum verso há muito nos meus cálculos” (s/d, 154).

A cidade surge não apenas como cenário para as figuras supracitadas, mas sim, e principalmente, como suas produtora. A cidade, em verdade, revela tais mistérios em

contraponto ao lar burguês, o local onde é possível manter a ilusão de um mundo harmonioso. O perigo da urbe que ameaça do burguês é o da porosidade. Walter Benjamin (1987, 148), em sua narrativa sobre a cidade de Nápoles, afirma ser sua arquitetura porosa “pois nada está pronto, nada está concluído”. Permitindo passagem entre tempos e espaços, possibilitando entrelaçamento entre construções e ações, a porosidade de Nápoles impede que uma situação qualquer seja definitiva. Ao contrário, sua paixão pela improvisação afirma que nas ruas da cidade “a vida não tem tempo de se estabelecer para estagnar” (1987, 154). A desprezo do que é acabado, nas ruas pela sua familiaridade com o teatro, as histórias são sempre convidativas ao ensaio. Longe de ser um resguardo, as casas dos habitantes de Nápoles são como um reservatório do qual é possível escoar uma vez que o quarto peregrina à rua bem como a casa retorna ao quarto. Cidade e lar atravessados: ruído e silêncio misturados, luz de fora e escuridão de dentro emaranhadas. O burguês, à procura de um local impermeável onde não haja penetração de nada que lhe excede, pode ser aproximado à figura do homem-estojo: revestida de veludo, sua caixa possibilita que sua marca, sua história seja fixada. Os vestígios de sua individualidade, deste modo, permanecem eternamente nos rastros repousados em seu estojo. A comodidade oferecida por seu invólucro isola a vida interior do burguês para que seja cultivada e perpetuada. Se o temor do burguês se refere a uma infelicidade que a cidade está sempre pronta a provocar, é, justamente, a tentativa de evitá-la — portas e janelas bem fechadas — que fazem da urbe um lugar propício à infelicidade. Na verdade, o perigo que espreita o burguês não é o roubo ou o acidente, mas a impossibilidade de uma situação qualquer chegar a seu cumprimento.

Uma cidade onde os cidadãos trancam-se em favor da realização de sua identidade e a desprezo de seu fenecimento que pode ser provocado nas ruas é lamentada

por Baudelaire (2002, 39) em sua prosa poética “*Cada um com sua quimera*”. Nesta cidade o poeta vê um cortejo de homens curvados. Cada qual com o seu fardo: uma pesada quimera levada nas costas que “envolvia e oprimia o homem com seus músculos elásticos e potentes; ela agarrava-se ao peito de sua montaria, com suas duas vastas garras e a cabeça fabulosa sobrepunha-se à frente do homem”. Ainda que o cansaço e a seriedade estavam expressos em cada face não havia desespero ou irritação alguma ao carregá-la, uma vez que a quimera era considerada como integrada a eles. Os habitantes dessa cidade, de tão absortos neles mesmos, caminhavam sem parar, ainda que sem saber aonde, vencidos pela vontade de andar, pela vontade continuar suas histórias. Suas histórias se desenrolam, mas em um curso não por eles escolhido. Esta prosa poética de Baudelaire indagada-se sobre a cidade tomada por um cortejo se homens preocupados somente com as histórias de suas próprias vidas, com seus sentimentos pessoais, rejeitam as experiências que a urbe pode lhes proporcionar, ou seja, a libertação desta quimera.

A cidade exaltada por Baudelaire é aquela mencionada através da multidão por ser aquela que apaga todo tipo de rastro. No poema *A uma passante* (Baudelaire, s/d, 168) negada é a realização da paixão a Baudelaire. “A rua em derredor era um ruído incomum / Longa, magra, de luto e na dor majestosa / Uma mulher passou”. Destacada dentre a multidão, sob um véu de viúva, uma mulher ao passar pelo artista lança-lhe o olhar e desaparece se confundindo, novamente, na massa. O esplêndido cenário da aparição da passante oferecia a Baudelaire diversos estímulos; porém, não o impede de acompanhar com olhar a amada que se distancia. Embora estando indiscriminada por entre a multidão, a passante desperta o olhar do poeta, que, por sua vez, é por ela retribuído. Para além da visão saturada de imagens habituais, ao contemplar a passante, Baudelaire impregna-a de aura, tornando-a seu objeto de culto. Uma vez aureolada é capaz de retribuir o olhar do

poeta: “E cujo olhar me fez renascer de repente”. Ainda que cultuada, não é, pelo poeta, perseguida; Baudelaire não sai ao enalço da amada em prol de uma intimidade entre ambos. Por mais próxima que poderia estar, o objeto de amor do poeta é inatingível; o amor do poeta sucumbe ao objeto sempre disponível, extremamente próximo. “O essencialmente distante é inacessível: e a inacessibilidade é uma qualidade essencial da imagem de culto” (Benjamin, 1983, 53). A separação entre amante e amada não é empecilho para o seu amor; Baudelaire é hábil em enxergá-la através da desordem em que se apresenta a multidão. Paradoxalmente, para o poeta a distância tomada pela passante quando confundida na multidão é a possibilidade de sua aparição.

Uma catástrofe abate sob o poeta: “No seu olhar, céu que germina o furacão, / doçura que embala e o frenesi que mata”. Nascido deste encontro/desencontro possibilitado pela multidão, o amor de Baudelaire é, como afirma Benjamin (1989, 43), “não já à primeira vista, e sim à última. É uma despedida para sempre que, na poesia, coincide com o instante do enlevo”. Uma única aparição da viúva já garante sua perenidade na memória do poeta: “Só te verei um dia e já na eternidade?” (Baudelaire, s/d, 168). A efemeridade deste encontro não impede sua intensidade. A perda da mulher amada, longe de ser uma frustração, é a condição de seu amor; é a fugacidade como marca da beleza moderna: “Bem longe, tarde, além, *jamais*, provavelmente!” (s/d, 169, o grifo é do próprio autor).

Supondo ser este o tema de um romance, o desenrolar da história seria outro. O romântico, após cruzar o olhar com a viúva, perseguiria sua amada. Nas páginas do livro estariam expressas as tentativas de reencontrá-la. O romântico, andando pelas ruas, tentaria reconhecer seu rosto em cada face que se apresenta a multidão. Concentrado em tentar reconhecê-la, desprezaria qualquer outro rosto que pudesse lhe despertar paixão. Em suas andanças, levaria consigo sua quimera, seu único objetivo, o de encontrar a amada. Nesta

ânsia por revê-la, poderíamos supor também que nosso herói mandaria fazer uma pintura de seu rosto. Era a tentativa de reproduzi-la para jamais esquecer a beleza que lhe anestesiou. Feito o retrato, de tão perfeito, permitiu ao romanesco sentir a presença de sua amada. Pendurado na parede de seu quarto, a viúva nunca mais se perderia na multidão. Neste retrato estava impressa toda sua essência; através das formas de seu rosto era possível ver não somente seus traços, mas também sua alma. A pintura não era apenas semelhante a sua amada, mas a sua própria existência. Agora o romântico não mais precisava ir às ruas buscá-la; ela estaria em seu quarto, o mais próximo possível. A distância que a multidão impôs ao casal, era agora desfeita pelo retrato de seu semblante. Embora a amada não lhe olhasse de volta, o romântico poderia contemplá-la todos os dias. Este seria o último capítulo do livro, o mais aguardado pelo leitor, o derradeiro momento em que estaria a conclusão deste dilema, o reencontro ou a frustração. Não havia mais o que dizer sobre as peripécias do romântico em busca da viúva, haja visto ela estar ao seu lado saciando a ânsia de tê-la consigo. Tudo que poderia dizer sobre ela já estava expresso, em toda sua plenitude, na pintura; o romântico não precisaria fabular, sonhar com a amada. Estaria concluído deste modo o romance.

O romântico, diria Baudelaire, perdeu a capacidade de olhar. Mesmo carente de distância, de encantamento, impossibilitou a amada de ser recíproca ao seu olhar. Em favor da manipulação da passante, desprezou sua aura. A ameaça de seu desaparecimento o fez enclausurá-la numa imagem estática para torná-la íntima, próxima. Disposta em seu ambiente familiar, não mais longínqua, a amada perde sua auréola. Eis o motivo pelo qual o romance se conclui no reencontro com a imagem da amada: ultrapassado os limites que os separavam, acessível ao romanesco a plenitude da amada, saciado estaria seu desejo; esgotadas as possibilidades de fábula e de devaneio. O gozo por ter consigo a passante não

renova seu desejo por ela. A aura perde-se quando a presença do distante não mais é suportada em favor de uma intimidade. Assim como a obra de arte aurática, a passante de Baudelaire aparece-lhe aureolada, presenciando o distante. A moldura que adorna a obra de arte dotada de aura confere à imagem a abertura que rompe com as imagens saturadas de significado. A aura permite a passante ser destacada de um espaço em que figura e fundo se confundem.

Se a massa age na existência do erótico (Benjamin, 1989, 43), como retrata o poema *A uma passante*, tal experiência não é exclusiva das paixões. A experiência da perda da aura acomete ao sujeito moderno no campo arte ou do erótico, mas também outras práticas humanas indicando a transformação das relações entre o distante e o próximo. Assim como nas palavras de Gagnebin (2007, 69):

se olhar compartilhado não se realiza mais, não é somente a assim chamada comunicação intersubjetiva que sofre um abalo irreparável [...] Tal mutação repercute na própria interioridade do sujeito, condenado agora a procurar por esse longínquo, que dá vida ao desejo e, também, deseja a vida, na solidão da própria interioridade reflexiva, já que nem as viagens nem os amores conseguem mais proporcionar a dimensão do infinito. O olhar volta-se para dentro, para o abismo de uma interioridade sem fundo ou, então, para outra imagem simultaneamente lisa e abissal, o reflexo do espelho.

A massa refugia tanto a passante quanto o criminoso. Aquele que deseja se ocultar vê na multidão um excelente reduto uma vez que todos seus vestígios serão por ela apagados. Em meio à multidão, entre uma população densamente massificada é impossível reconhecer um criminoso. A vergonha por um delito cometido se faz desnecessária a partir do momento em que é possível cruzar a cidade sem que por ninguém seja reconhecido. Maior será a suspeita sobre aquele que mais estiver dissolvido na multidão. Desta característica da multidão nasce o gênero literário romance policial. Olhado por todos e

olhando a todos, o poeta se torna, ao mesmo tempo, detetive e suspeito. O romance policial refletia a ameaçadora vida na cidade tomada pela multidão. O comportamento que regia a vida nas ruas não é equivalente àquele que rege a vida no interior dos lares burgueses. Se entre as quatro paredes do burguês, cada objeto se encontra em seu devido lugar, guardado em seu específico estojo, no espaço urbano a disposição das coisas, das pessoas está em constante transformação. O detetive que deseja elucidar um delito deverá reconstituir a cena para assim poder rastrear o criminoso. É requerido do detetive desemaranhar as coisas, reconstituir o palco do crime que multidão insiste em desfazer. De qualquer indício achado pode surgir um criminoso. Nas mãos do detetive, toda pista é suscetível de análise. Sente prazer em enigmas, por mais triviais que parecem ser, pelo simples fato que de botam em jogo seu trabalho de desvendá-los.

Em oposição ao romance policial que deve sua existência à multidão, a literatura dos fisiologistas tentava apaziguar tudo de temível que era encontrado na massa. Os fisiologistas procuravam, ao descrever os transeuntes, de estranhos transformá-los em familiares. É a tentativa de, mediante suas letras, tornar despercebidos os tipos mais bizarros e a concorrência que havia entre eles. Se a multidão era considerada um mistério, seu conhecimento visava dissolvê-la; registrar a massa mediante essas letras permitia dissipá-la. Tal literatura procurava anular a angústia diante de uma multidão sem rosto, sem rastro, sem assinatura. Conhecer seu provável predador é necessário à sobrevivência em uma cidade marcada pela concorrência.

A dificuldade imposta pela multidão de reconhecer o caráter, o modo de vida de seus habitantes faz da cidade um território de caça. Baudelaire se questiona acerca da pretensa periculosidade da floresta em relação à inocência da vida urbana:

O que são os perigos da floresta e da pradaria se comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vitima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores? (Baudelaire *apud* Benjamin, 1989, 37).

A desordem e o anonimato que vigoram na grande cidade referem-se à experiência constitutiva da reflexão e da sensibilidade do homem moderno, segundo o termo Benjaminiano, o “*choc*”. Tal termo remete à impossibilidade de, no mundo moderno, encontrar, de modo imediato, o sentido para a existência, a ordem do mundo. Os cidadãos, como bem representados em *Cada um com sua quimera*, caminham desconhecendo tanto o norte como a vereda que seguem. Residem em um espaço onde tudo — objetos, pessoas, — está disperso, posto de forma caótica. Convivem na hostilidade do mundo da grande indústria, isolados pela preocupação exclusiva em seus interesses privados. Indiferentes ao destino alheio, permanecem abandonados a própria sorte. O ritmo apressado, a tensão constante, o prenúncio de um acidente, ou a marginalização crescente representam a insuportável experiência do choque.

O homem moderno está na cidade de um modo semelhante ao jogador numa mesa de jogo. O tempo recortado da partida submete o jogador a começar, a cada lance, uma nova jogada independente de uma seqüência logicamente ordenada. Na mesa do jogo, agrega de forma descontínua seus lances sempre iguais. Privado de passado, esperançoso de ganhar a partida, o tempo do jogador é o do eterno retorno, o ritmo do sempre igual. O tempo do eterno retorno é aquele em que “a partida seguinte não depende da precedente... O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente... que recorde serviços passados” (Benjamin, 1989, 267). Apostando em um lance, o jogador empresta aos acontecimentos o caráter de choque; a aposta retira a jogada do contexto da experiência, destituindo-as de passado. Como submetido ao um choque, o jogador tem que reagir

instantaneamente à jogada. Tal como na experiência vivida, é obrigado a tomar a decisão sobre que lance fazer sem a possibilidade de reflexão. O acaso que se efetiva na mesa do jogo, pela rapidez que se apresenta, impõe o comportamento reflexo ao jogador.

Assim como no teste reflexo patelar em que o joelho reage instantaneamente ao martelo do médico (Benjamin, 1989, 268), o acaso, a condenação de viver em uma cidade marcada pela destruição constante força o sujeito moderno a habituar-se. O costume frente ao choque das vertiginosas paisagens urbanas implica a incapacidade de assimilação e de reação a elas. A recepção dos choques, então, constitui-se como o cerne da experiência moderna. De tão vertiginosos, os fatos não obedecem a um encadeamento entre si, somente fixam isoladamente na lembrança de quem os presenciou. Despojados de memória, os sujeitos modernos não incorporam os fatos à experiência; todo acontecimento será apartado tanto do seguinte quanto do que o precedeu. Benjamin retira de Freud, de seu ensaio *Para além do princípio do prazer*, a noção da consciência como substituta da memória. Para tal, é imperativo a distinção entre memória e lembrança: “a memória é essencialmente conservadora, a lembrança é destrutiva” (Reik *apud* Benjamin, 1983, 32). A persistência de um traço mnemônico é impedimento para a tomada de consciência, bem como o seu inverso. Os dois termos são incompatíveis entre si. Ou seja, a incompatibilidade de ambos se evidencia na impossibilidade de algo que foi vivido conscientemente fazer parte da memória. A consciência, para Freud, não teria a função de abrigar os traços da memória, mas sim de proteger-se contra os estímulos, contra os choques. Segundo Benjamin (1983, 34), a vivência é diretamente proporcional ao choque de cada impressão isolada e à participação e ao sucesso da consciência na proteção contra os impactos.

Na tentativa de proteger-se, sobreviver aos choques, o cidadão torna-se um autômato. Bem como na divisão industrial do trabalho, os movimentos mecanizados são

imprescindíveis diante dos impactos. Absortos na esteira de trabalho pela repetição constante de um mesmo movimento ou tentando locomover-se no turbilhão das ruas tomadas pela massa, a sensibilidade do homem moderno, a vivência (*Erlebnis*) se constrói.

Se diante deste cenário, o retorno à situação anterior pode ser desejado, Baudelaire, em oposição, não se apega ao passado em busca de uma estabilidade garantida pela experiência coletiva (*Erfahrung*), entretanto intensifica os choques no centro de seu trabalho artístico. Se o poeta constata a perda da tradição, sua fidelidade ao presente não o permite lamentar-se ou procurar sua preservação. Ao contrário, Baudelaire não evita a vivência moderna e a ela concede “o peso de uma experiência” (Benjamin, 1983, 56). Para tal paga o alto preço necessário: “a dissolução da aura na vivência do choque” (idem). Baudelaire transforma em poesia o desejo de perpetuar a fragilidade do presente; combate a destruição do tempo com a perenidade de seus versos. Das ruas transporta as experiências de ruptura com o passado para o cerne de suas narrativas. Uma vez ser suas letras elegidas como o modo para compartilhar a destruição do tempo, os choques sofridos por aqueles que atravessam a multidão serão transmitidos àqueles que lêem a obra de Baudelaire.

A modernidade, marcada pela transitoriedade, refere-se ao tempo chamado por Baudelaire de *Spleen*; tempo dos segundos devoradores: “Cada instante destrói um pouco de alegria” (s/d: 149). Aguçando a consciência como um modo de aparar os choques por ele provocados, o *Spleen* destrói toda possibilidade de memória; as lembranças, ao contrário, são intensificadas por este tempo na medida em que estão à disposição da consciência e são inábeis em acumular impressões de forma duradoura. A única possibilidade de recordação neste tempo é depositada nas lembranças desconexas entre si, feitas de instantes como os flashes da fotografia.

Destituído de aura, de história, expondo a vivência em sua nudez, o *Spleen* “é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (Benjamin, 1989, 152). Tal qual um caleidoscópio a girar nas mãos de uma criança, a realidade do presente desfaz a que a precedeu. Com um simples giro em direção ao progresso, ao futuro, a catástrofe se estabelece novamente: transformar tudo permanentemente para “que tudo continue assim, isto é a catástrofe” (idem, 174).

Dada a realidade frágil que rapidamente se transforma em ruínas, o *Spleen* faz do “agora” o “não-mais-agora”, do presente passado. “O *Spleen* põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido. É ele que, incansavelmente, estabelece ‘antiguidade’” (Benjamin, 1989, 155).

À inconstância deste tempo moderno, Baudelaire opõe o tempo pleno da vida anterior. Tempo longo — em contraste ao recortado *Spleen* —, da harmonia plena como retrata no poema intitulado exatamente de *vida anterior*. Neste poema descreve o tempo em que habitou em meio a grutas, mares e céus singulares, únicos. Cores e acordes somam-se à imagem de um tempo harmonioso: “E foi lá que eu vivi nas volúpias mais calmas” (Baudelaire, s/d, 33). Em um tempo anterior ao declínio da aura, a atmosfera criada pela natureza envolve como um templo o poeta e retribui-lhe o olhar: “Com as cores do poente a arder em meus olhares!” (idem). Se o tempo efêmero é chamado de *Spleen*, o duradouro, por sua vez, recebe de Baudelaire o nome de *Idéal*; é o tempo que “insufla a força do lembrar” (Benjamin, 1989, 135).

As correspondências baudelairianas visam impregnar a vivência dos choques com a Experiência de um passado denominado por Benjamin de pré-histórico. Tal pré-história atualiza-se no presente mediante a lembrança. Apartados da descontinuidade da história, alguns dias especiais são colocados em relevo; destacados são em relação ao tempo que

tudo destrói na medida em que, através da memória, são fixados “a salvo de toda crise” (Benjamin, 1983: 48). Contra um presente vazio, Baudelaire estabelece suas correspondências com o passado. Os dias só se destacam enquanto festivos por sua correspondência com a vida anterior.

Benjamin encontra no conceito baudelaireano de Correspondências “a construção de uma experiência capaz de unir passado individual e passado coletivo pela rememoração” (Muricy, 1999, 190). A rememoração operada pelas correspondências resguarda as impressões em um espaço diverso daquele usado pelas lembranças: Baudelaire elege a arte como o local para suas Correspondências. Baudelaire (s/d, 61), em seu poema *Uma carniça*, retrata o esforço do poeta ao tentar salvar do esquecimento, mediante sua arte, as formas fluídas que se apresentavam na cidade moderna: “apagava-se a forma e era coisa sonhada, / Um esboço lento a chegar, / E que o artista completa na tela olvidada / Somente por se recordar.”.

Spleen et Ideal, articulados na primeira parte de *As Flores do Mal*, explicitam uma tensão entre a impotência em relação à destruição do tempo e a tentativa de fazê-lo perpetuar: “Relógio! Deus sinistro, assustador e calvo/ E cujo dedo ameaça a nos dizer: *Recorda!*” (s/d, 149). Walter Benjamin (1989, 135) afirma que “o que torna [*As Flores do Mal*] inconfundíveis é, antes, o fato de terem extraído poemas à ineficácia do mesmo lenitivo, à insuficiência do mesmo ardor, ao fracasso da mesma obra”. O impulso do lembrar não consegue, porém, abolir com o sentimento da catástrofe permanente. Walter Benjamin, ao citar um verso do poema *O Gosto do nada*, afirma que Baudelaire retrata o esfacelamento da experiência que outrora o poeta compartilhou: “Perdeu a doce primavera o seu odor” (idem).

Irremediavelmente perdido, o passado não retorna ao presente idêntico ao que foi, mas interpenetra-o. A partir das alegorias, Baudelaire nega o passado enquanto eterno. Contendo a tensão entre eternidade e fugacidade, a alegoria baudelaireana, impede a petrificação do passado. Sua restauração na atualidade não corresponde a sua completa realização; ao repetir-se se torna novo.

Somente a alegoria permite ao poeta extrair a lírica de um tempo marcado por choques constantes. Sua poesia não poderia representar harmonia que não mais experimenta. Citamos *O cisne* para ilustrar o modo como a alegoria baudelaireana celebrava, ao mesmo tempo, a grandeza e precariedade da cidade moderna: “Paris muda! Mas nada na minha melancolia / Mudou: Novos palácios, andaimes, blocos, / Antigas alamedas, tudo para mim se torna alegoria, / E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochedos” (Baudelaire *apud* Gagnebin, 151).

Não dedica suas letras ao que é eterno, mas ao que, de antemão, pertence à destruição. Tomado por ira, o poeta destrói a possibilidade de um sentido absoluto. A fúria de Baudelaire não somente se evidencia na constante produção de significados, mas também na deformação do que lhe parece coeso. “A alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas de cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas” (Benjamin, 1989, 164).

O declínio da aura concede à obra de arte um valor fixado pelo mercado e a possibilidade de abordá-la de perto, de fazê-la ruir. A obra de arte aurática era característica por sua única aparição; distanciada de quem a contemplava não poderia ser manipulada ou remexida. Baudelaire, porém, enfatizando a caducidade como marca moderna, não mais o objeto sagrado, único, impregna a arte de valor múltiplo e profano. Mediante a alegoria, Baudelaire mantém próxima a ruína da obra de arte. “A dessacralização e a perda da aura

são fenômenos idênticos. Baudelaire coloca a seu serviço o artifício da alegoria” (Benjamin, 1989, 135).

A Modernidade não se apresenta espontaneamente ao poeta, mas antes é conquistada através de sua armadura, a alegoria. Na mesma direção em que a vitrine expõe as mercadorias, ironicamente, Baudelaire coloca a Modernidade à distância. Retira-a de seu contexto habitual; descontextualiza-a ao transportá-la para Antiguidade. Não somente catástrofe seguida de catástrofe, a Modernidade baudelaireana é a construção de um tempo em que o presente para ser heroificado deve se tornar passado. Os tempos modernos citam paradoxalmente os tempos antigos. A precariedade moderna implica a simultaneidade com o tempo clássico. A sempre presente referência à Antiguidade na Modernidade refuta a cronologia linear. Entrecruzados, o tempo moderno e clássico afirmam a história recortada.

Embora enalteça a cidade como local da permanente transformação, Baudelaire não faz apologia do moderno ou do progresso. Ao contrário, contra a banalização da busca pelo novo, desenvolve seu trabalho lírico. Sua atenção ao agora não se limita a uma busca incessante e vazia pelo novo; não procura a renovação simplesmente pela renovação. Em sua obra as novidades não perdem sua força, não são banalizadas pela velocidade em que são descartadas, senão em correspondência com o passado. Hoje, lido como um clássico, Baudelaire continua a levantar questões ao presente.

Refutada a possibilidade de um tempo único, é então refutada a universalização da subjetividade. Ao impor o freio ao curso do capital, do progresso, Baudelaire visa acelerar o da vida, incitando a “embriaguez” contra o tempo sempre igual. O “eu” confortavelmente instalado em um tempo linear, sem riscos de sobressaltos ou interrupções é afrontado pela poesia baudelaireana. Escavando no passado a diferença, a arte de Baudelaire tematiza a falência de uma intimidade coesa e autônoma. Ironiza a presunção daqueles desejosos de

serem idênticos a si mesmos. Baudelaire propõe, assim como o tempo ao qual é atento, uma vida não harmônica, mas sempre embriagada. “Seja de vinho, poesia ou virtude” (2006, 205).

Capítulo III: Rubem Fonseca

Ambientada no final do século XX e início do século XXI e, diferentemente da cidade de Baudelaire, tropical. Ainda que se diferindo no clima, o Rio de Janeiro de Rubem Fonseca, assim como a Paris de Baudelaire que não se reduz a Torre Eiffel ou Champs Elysées, também não se limita ao Cristo Redentor ou à Avenida Atlântica. A cidade que se escreve na literatura de Rubem Fonseca é bem diferente das imagens estáticas dos cartões-postais. Quanto a este respeito, como é de seu feitio, Rubem Fonseca (2004, 138) afirma sem delongas: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”. Este capítulo, então, dedica-se à cidade que se vê a partir das letras fonsequianas.

3.1:

Como executivo comum, após horas de muito trabalho, restava-lhe a “impressão de que não havia feito nada de útil” (2004, 221). Almoçava rapidamente nas proximidades do escritório; levava trabalho para casa todos os dias por que produzia sem a interrupção do telefone do escritório. “Corria contra o tempo”. Eram poucas as horas proporcionadas pelo relógio diariamente. Feriados no meio da semana irritavam-lhe, pois significavam menos tempo para trabalhar. Impelido a trabalhar não poderia perder um segundo sequer. Diante do acúmulo de trabalho que se avolumava em sua mesa, delegava a secretárias ou assistentes, até mesmo, assinarem seu nome.

Rubem Fonseca coloca em cena uma cidade feita para trafegar; os passos do executivo nas calçadas em direção ao escritório são reduzidos ao máximo: “o carro parava na porta do prédio e eu saltava, andava dez ou quinze passos, e entrava” (221). Sob o signo do conforto, o automóvel se torna protagonista da cidade esvaziada. “O conforto isola”, afirmou Walter Benjamin em *Alguns temas sobre Baudelaire* (1983, 43). Isolado em seu

carro, o executivo anula, ou não atenta para as questões urbanas. Em favor da eficácia que o automóvel lhe proporciona, abdica de perambular, de habitar a cidade.

Certo dia começou a sentir taquicardia. Seu coração batendo em um ritmo acelerado deixou-o extenuado. Entre tonteiras e suor, procurou um especialista. Após a minuciosa bateria de exames, a prescrição do cardiologista foi diminuição do peso, pausa no trabalho e mudança de vida. “Achei graça”, afirmou o protagonista do conto. Seu corpo, assim como sua assinatura, não estava em sua lista de prioridades.

Caso não tomasse cuidado, segundo o médico, poderia a qualquer momento sofrer um infarto. Não levou trabalho para casa naquele dia, mas nem dois tranqüilizantes foram suficientes para livrá-lo da tensão.

Mas o tempo não passava. Tentei ler um livro, mas minha atenção estava em outra parte, no escritório. Liguei a televisão, mas não consegui agüentar mais de dez minutos. Voltei da minha caminhada, depois do jantar, e fiquei impaciente sentado na poltrona, lendo os jornais, irritado.

Atento exclusivamente ao presente, não concebia um tempo que durasse mais do que os velozes segundos em que permanecia atarefado. O tempo não passava por que não estava absorto no trabalho. Desocupado, teria que se manter atento a si mesmo.

Começa a fazer da caminhada prescrita um hábito. Todos os dias na hora do almoço, caminha nos arredores do escritório. Eis que surge um sujeito a lhe pedir ajuda. Quase imperceptível, primeiramente, não lhe despertou a atenção. Nenhum traço possuía que significasse grandeza, ou distinção; era comum: “era um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos” (2004, 222). Sua presença passa a ser regular e incômoda, quando questionado responde: “doutor, minha mãe está morrendo, precisando de remédio, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor”. Alguns dias depois: “doutor, minha

mãe morreu”. O executivo diz sentir muito enquanto apressa o passo tentando se desvencilhar dele. Mas o sujeito segue-lhe repetindo “morreu, morreu, morreu”. Afinal, o executivo pára ofegante e pergunta: “quanto é?” Faz o cheque na rua, em pé, com as mãos trêmulas. Paga para que sua ameaçadora presença se dissolva.

Não foi o suficiente. Em mais um dia, novamente, o sujeito, escondido numa esquina, estava a espreitá-lo. Por mais que desse a volta seguindo o caminho oposto, ouvia o barulho dos sapatos como se alguém estivesse correndo atrás dele.

Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém, um sentimento infantil de medo contra o qual tentei lutar, mas neste instante ele chegou ao meu lado, dizendo, ‘doutor, doutor’. Sem parar, eu perguntei, ‘agora o quê?’. Mantendo-se ao meu lado, ele disse, ‘doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo’.

Se com a morte de sua mãe o sujeito estava sozinho no mundo, a solução dada pelo “doutor” foi um emprego. Um trabalho para lhe ocupar o “tempo que não passa” e um salário para garantir-lhe a sobrevivência supriria a falta deixada por sua mãe.

“Não tenho que ajudá-lo coisa nenhuma”, respondi. ‘Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer’”. Agora o executivo se encontrava encurralado. Ameaçado, teria que ajudá-lo, pois temia os atos daquele desconhecido. Temia o que poderia acontecer: algo que tirasse sua vida do curso natural. “Ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era seu rosto, cínico e vingativo”. Ao olhar para sua face, pôde enxergar o que poderia lhe acontecer, sua desgraça. Não havia o que fazer ao não ser dar o dinheiro pedido.

Mas não foi a última vez. Todos os dias ele surgia, repentinamente, súplice e ameaçador, caminhando ao meu lado, arruinando a minha saúde, dizendo é a última vez, doutor, mas nunca era. Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele. Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa tenho eu de ele ser pobre?

Moram na mesma cidade, mas o executivo imagina-se alheio à sorte do outro. Nada lhe ligava àquele sujeito, nem mesmo as ruas por onde ambos andam. Não gostaria de vê-lo, sua presença era a causa de sua doença. Apenas tolerava o pedinte. Indiferente ao seu destino e aos lugares que se encontravam, desvalorizava a dor do outro colocando em primeiro plano sua saúde.

Entretanto, não poderia tolerá-lo mais. Resolve, então, parar de trabalhar por uns tempos. Permanecer em sua casa, evitar sair às ruas e, deste modo, evitar o encontro temido com o pedinte. As ruas se tornaram para ele o local da ameaça, da destruição anunciada. Não tinha paz; andava pela cidade à espreita do infortúnio. Fechou, então, as últimas brechas que restavam para a cidade.

Nos primeiros dias se sentia perdido sem o norte concedido pelo trabalho. Mas, aos poucos, o seu refúgio começou a lhe fazer bem.

Meu apetite aumentou. Passei a dormir melhor e a fumar menos. Via televisão, lia, dormia depois do almoço e andava o dobro do que andava antes, sentindo-me ótimo. Eu estava me tornando um homem tranquilo pensando seriamente em mudar de vida, parar de trabalhar tanto.

Sem a ameaça do pedinte, poderia andar o dobro do que andava. Poderia andar pelas calçadas e, mesmo assim, sentir-se bem. Tudo estava em perfeita harmonia, tinha saúde, sua vida havia mudado. Porém, em mais um passeio corriqueiro, o inferno se instala novamente em sua vida. Não sabia como aquele sujeito descobriu seu endereço, só sabia

que não estava livre de suas ameaças. Com mágoa e ressentimento, ouve-o dizer: “doutor, não me abandone!”. Enquanto suplicava-lhe, pôde “sentir o seu hálito azedo e podre de faminto”. Ele era alto, forte e ameaçador. Segue, então, o caminho de casa acompanhado pelo sujeito que mantinha sobre ele o olhar fixo, uma vigilância implacável e desconfiada.

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo sua face, conseguia esconder.

Ao leitor que também se sentia ameaçado pelo pedinte, Rubem Fonseca transmite o mesmo espanto que o executivo experimentou. A imagem do assustador pedinte é contrastada pela imagem do menino, que o sangue esconde e revela ao mesmo tempo. A visão estava impregnada por uma lógica própria que distorcia um menino franzino em um homem alto, forte e ameaçador.

Sob determinada perspectiva, o outro tem uma certa semelhança aos anjos de Walter Benjamin (*Sobre o conceito de história e Infância em Berlim*). Suas aparições são fugazes e desconcertantes: não visam a libertação nem a benção daqueles para os quais aparecem. Mais próximos da fraqueza e da impotência do que do esplendor sagrado: não podem se esquivar das questões mundanas. Apresentam uma deformidade ou incapacidade: são profanos ao invés de gloriosos. Incomodam em vez de ajudar: não transmitem mensagens ou revelações religiosas. Sem ao menos dizer seus nomes, anunciam o vazio, a história dos vencidos: “não é nenhuma nova gesta heróica e apologética, mas sim, uma narrativa recortada, descontínua, frágil e sempre ameaçada pelo esquecimento” (Gagnebin, 125).

A cidade, território dos anjos, promete a Walter Benjamin (1987, 130), quando criança, a desgraça. Sempre pronta a provocar um crime ou um acidente, sua atmosfera é de ameaça constante, como vivenciava o executivo de Fonseca. À procura da Desgraça, o menino em Berlim sente somente o “hálito fugaz que o ocorrido deixara atrás de si” (idem) ou janelas e cortinas a resguardar os enfermos da morte. O que sufoca o clima da cidade, na verdade, não é a iminência do acidente ou do crime, mas a tentativa sempre presente de prevenção. As portas e janelas são fechadas ao anjo da morte visam impedir que tempo seja recortado. Ao contrário do executivo do conto em questão, o Walter Benjamin quando criança ia à caça da Desgraça, pois o desejo pela morte e pelo fogo que tudo consomem é, segundo Ana Stüssi (*apud* Gagnebin, 130), “o desejo da vida plena que só se tornaria possível na quebra dos limites impostos pelos vidros, pelas persianas e pelas grades”.

O outro, interrompendo o rumo do executivo, reivindicou a instauração da atualidade. Do mesmo modo que acelerado, seu tempo era homogêneo e vazio. Caso pudesse ter aproveitado a estranha aparição do anjo de Fonseca, a necessária destruição no curso de sua história seria efetuada e um outro tempo instalado, fugaz e presente. O anjo, a perturbar a cômoda vida do executivo, aniquilaria a infelicidade que escoia juntamente com sua saúde enquanto o tempo passa em direção ao progresso. O anjo da história é descrito deste modo por Walter Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas,

enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

3.2:

Na introdução deste trabalho de dissertação, iniciamos a discussão do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Augusto, cujo nome verdadeiro é Epifânio, personagem principal do conto, após ser premiado na loteria abandona seu emprego na Companhia de Águas e Esgotos para dedicar-se unicamente à literatura. Para João, colega de trabalho de Augusto, a literatura deveria ser exercida por obrigação e não como uma profissão qualquer. João, que já havia publicado um livro de poesias e outro de contos, dizia: “o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obsceno, não se podia servir à arte e a Mammon⁸ ao mesmo tempo” (2004, 356). Todos seus livros foram escritos à noite apesar de sua rotina estafante e de sua vida infeliz — sua mulher sofria dos rins, seu filho era asmático e sua sogra, que residia em sua casa, era débil mental. Pagava, deste modo, o ônus pelo ideal artístico: “pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (idem). Seu terceiro livro estava sendo feito, um romance de seiscentas páginas, quando faleceu vítima de uma doença causada pelo cansaço e tristeza. Inacabado, foi jogado fora por sua esposa.

Não obstante o fracasso de seu amigo, Epifânio muda-se para o centro da cidade no intuito de dedicar-se à escrita do capítulo que abrange o bairro em que mora. Entretanto, não paga o ônus pelo ideal artístico aconselhado por João; não conseguia voltar para casa do trabalho e livrar-se dos problemas. Tornou-se escritor obsceno e andarilho. A obscenidade da arte é adotada por Augusto a despeito da arte romântica e sofredora do amigo João. Enquanto Epifânio — trabalhador, artista dedicado e sofredor — por mais que

⁸ Ídolo pagão do culto à riqueza, à avareza e ao ganho material.

tentasse, não borrava com tinta o branco do papel. Ao receber o prêmio na loteria e deixar de vender sua força de trabalho e com ela seus pensamentos, nomeia-se Augusto, o magnífico, majestoso.

Caminha pelas ruas do centro de dia e noite por que “acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas; *solvitur ambulando*” (2004, 356). Augusto pensa caminhando pelas ruas; não anda à moda do flâneur que, sem destino ou percurso pré-estabelecido, sai às ruas completamente ao léu. Diariamente, ao sair de casa, Augusto tem uma meta, um lugar a chegar e um traçado planejado. Mas como nunca tem pressa de chegar aonde quer, não caminha em linha reta, dobra várias esquinas. Caminha porque quer registrar em seu livro a violência contra a cidade. Anda pelas ruas para depois em sua casa fazer literatura do que elas lhe mostraram. Nada do que o Rio de Janeiro lhe diz é desperdiçado, mas sim tomado como material para seu livro. Em um outro conto *A escolha*, do livro *Pequenas Criaturas*, Rubem Fonseca afirma: “a cama é o pior lugar do mundo para o sujeito ficar pensando”. Qualquer lugar do mundo é melhor para o pensamento do que aquele das questões privadas. Na cama, janelas e portas do quarto hermeticamente vedadas ao que é mundano, o sujeito pensa envolto unicamente em suas preocupações íntimas. As preocupações de Augusto, em oposição, são as do espaço urbano. Como andarilho conhece melhor os problemas da urbe do que os seus estudiosos; maldiz os urbanistas que

demoraram dezenas de anos para perceber que uma rua larga daquelas precisava de sombra e só em anos recentes plantaram árvores, a mesma insensatez que os fizera plantar palmeiras-imperiais [...] que não dá sombra nem passarinho, que mais parece uma coluna de cimento (2004, 371).

O modo em que Augusto põe-se a andar pelas ruas — a rés do chão — não é uma mera escolha feita a partir de suas preferências, ao contrário, implica a cidade que se vê. Augusto, “como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo” (2004, 362). Como a cidade não é o que se observa a partir de um ponto turístico, a perspectiva escolhida pelo personagem de Rubem Fonseca é aquela que permite que a riqueza de detalhes que cada calçada pode oferecer não seja desperdiçada. Caso optasse por observar a cidade a partir dos morros de Santa Tereza, Saúde ou até mesmo do Pão de Açúcar, ao invés de esquinas, calçadas movimentadas, trânsito nas avenidas, veria a cidade como em uma paisagem. Usando a imagem de Renato Cordeiro Gomes (1994, 157), entre “a cidade do rato e a cidade da andorinha”, Augusto escolhe a visão do rato que anda na superfície sem nada vomitar. Augusto encurta toda distância porque é seduzido pelo o que lhe é próximo, imediato. A cidade vista como em um panorama é rejeitada por Augusto. Nem dos morros, nem de um veículo qualquer, Augusto não vislumbra a paisagem que o Rio pode lhe oferecer. O alcance de sua visão é limitado; somente destina seu olhar a uma das partes da cidade impossível de totalizar. Não vê a cidade de longe, como fazem as andorinhas em vôo contemplando-a em seu poder de espetáculo. Nelson Brissac Peixoto (1992), respondendo, no simpósio Sete perguntas a Walter Benjamin, *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?*, afirma a extinção do olhar exigente de distância. Nos tempos modernos, a tendência em apropriar-se dos objetos, das coisas impede que sejam dotados da capacidade de devolução do olhar. Apenas quando dotada de aura, uma cidade restitui o olhar que lhe é lançado e é tida como objeto de culto. O cidadão, na ânsia de apoderar-se de uma cidade, esvaece-a em sua aura, sua magia. Porém, o “encantamento do longínquo” que não existe em Augusto não o impede de investir a urbe de lhe retomar o olhar. Não banaliza o que vê, nem mesmo

petrifica a cidade em um cartão-postal; Augusto percorre as ruas não pretendendo humanizar a cidade perversa nem mesmo tentando imprimir sua marca na cidade impessoal, mas sim procurar resgatar a magia urbana através de sua arte.

A escolha de Augusto por andar a pé nas ruas facilmente se explica por seu objetivo, a saber, “estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (Fonseca, 2004, 363). Escolher, para o escritor de Rubem Fonseca, o modo de andar pelas ruas é escolher a cidade que deseja ver:

Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas (idem, 357).

Olhar as ruas de cima como é possível fazer dos morros que circundam as ruas que observa “não dá para se ter a menor idéia de como é o centro” (360). Augusto afirma a impossibilidade de conhecer uma cidade do alto: “não se vêem as calçadas das ruas” (idem). Vendo tudo que se passa pela calçadas, observando tudo com extrema atenção, sabe que os detalhes a serem registrados não se esgotarão. Como sempre terá algo a escrever, não tão cedo terminará seu capítulo sobre o centro. Augusto não consente que o hábito lhe conduza pelas ruas, ao contrário, a cidade que registra está sempre lhe impondo novos caminhos, lhe mostrando novas histórias. A cada esquina que dobra, a cada pessoa com quem conversa, o que a urbe tem de mais recôndito é o que Augusto vê como assunto para seu livro. Fora de sua geografia conhecida, sempre encontra algo que ainda não foi dito ou foi esquecido.

Augusto caminha para conhecer os problemas do Rio de Janeiro. Por saber que toda época tem seus infernos, não toma o passado romanticamente como tempo de glória,

da felicidade perdida. O dono do sobrado onde mora, entretanto, lamenta-se ao constatar que “vai ser tudo demolido”. O pranto do Velho é de quem considera que “antigamente era melhor”. Se comparados o Rio antigo com o atual, na opinião do Velho, os tempos atuais são piores porque as pessoas estão mais estúpidas e apressadas. A atenção de Augusto está voltada para as questões do Rio atual, porém sempre disposto a marcar a diferença com o antigo. Sabe que nos áureos tempos do centro do Rio “os cavalos, enchendo a rua de bosta, deviam ser considerados uma praga igual aos carros de hoje” (380). A fidelidade que tem pelo passado é expressa na certeza de que é perigoso ter memória ruim.

Ítalo Calvino (1990, 150), em seu livro *Cidades Invisíveis*, conta a história de Marco Polo, caixeiro viajante, que trazendo histórias de longe, narra as cidades do império do ouvinte Kublai Khan. Entre as cidades narradas por Polo com riqueza de detalhes, preenchidas por letras, sons, gestos, Khan indaga-se ao narrador o caminho em direção a “terras prometidas visitadas na imaginação mas ainda não descoberta ou fundadas”. Marco Polo nega a possibilidade de traçar a rota e atracar na cidade perfeita. Esta apenas se constitui a partir de “fragmentos misturados com o resto” e é “descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa”; achá-la pressupõe uma busca constante. O desânimo do imperador frente à dispersão da cidade perfeita é expresso na afirmativa: “o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito”. Polo contrapõe:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.

Augusto, assim como Marco Polo, se põe a constante tarefa de procurar a cidade perfeita em seu Rio de Janeiro. A perfeição da cidade não está contida no passado, como considera o Velho, nem nos espaços nobres da Zona Sul. Ora mais rala, ora mais densa, a cidade almejada somente pode ser conquistada em meio às trevas que formamos juntos diariamente. Augusto não se integra ao inferno na tentativa de ser a ele indiferente, contudo, anda pelas ruas do Rio de Janeiro distinguindo o que é ou não inferno para poder perpetuá-lo e abrir espaço. O perigo de ter memória ruim é afastado pelo registro do que lhe parece paraíso em seu livro. O que de melhor o Rio antigo ou o atual possui é preservado para que novas histórias urbanas possam ser inventadas.

Nos tempos em que trabalhava na Companhia de águas e esgotos pôde constatar: “Uma cidade grande gasta muita água e produz muito excremento” (2004, 356). A água em excesso é usada na tentativa de limpeza das ruas do grande número de excremento produzido pela cidade, seus mendigos, sem-tetos, prostitutas. A cidade produz o que deseja expurgar; quanto maior o número de excremento jogado fora, maior a quantidade de água usada para limpar a cidade. Augusto ouve de Benevides, um morador de rua que vive com sua família na porta do Banco Mercantil, a preocupação em ser despejado do local em que vive em favor da limpeza das ruas: “Estão dizendo que vai ter na cidade um grande congresso de estrangeiros e que vão querer esconder a gente dos gringos. Não quero sair daqui” (2004, 377). Os dejetos urbanos são cada vez mais empurrados para fora da cidade, para longe da visão dos gringos ou mesmo de seus conterrâneos. Augusto, porém, não os rejeita. Não usa água para expulsá-los da cidade, mas sim os coloca no cerne de sua narrativa.

Banco Mercantil e família de Benevides ocupando a mesma calçada; entre o luxo e o lixo (Gomes, 1994, 150), Augusto não elege como material de sua literatura a

história de triunfo do Banco Mercantil. A historiografia oficial já se ocupou por demais da história dos vencedores. Augusto, ao contrário, põe-se a tarefa de um narrador trapeiro. O trapeiro, figura de Baudelaire, é aquele que recolhe o lixo das ruas de Paris; do lixo desdenhado faz objetos de valor. Impulsionado não somente por sua pobreza, mas também pelo desejo de que nada se perca. Tal figura perpassa a do poeta na medida em que ambos transformam o que a cidade rejeita em poesia. No livro de Augusto não estarão registradas grandes vitórias, seu objetivo é recolher pelas ruas o que é tido como insignificante, sem valor. Augusto dedica-se a narrar a história

daquilo que não tem nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que nem mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém se lembra de seus nomes (Gagnebin, 2006, 54).

Se o prêmio da loteria concedeu-lhe a possibilidade de exercer o ócio e flânar pelas ruas cariocas durante o dia e parte da noite, Augusto, porém, “tem o objetivo mais elevado do que um simples *flâneur*” (Baudelaire, 1995, 859). Como um trapeiro coleta histórias, vestígios. Não é apenas um andarilho urbano que exerce unicamente a contemplação da cidade; ele pára para ouvir as histórias e à noite, na solidão de sua casa, registrá-las em seu livro.

Sem marcas, sem história, os moradores de rua seriam completamente apagados da memória se Augusto não lhes registrassem em sua narrativa. Augusto cata as histórias urbanas esquecidas porque as vê como inacabadas e plausíveis de continuação. Exerce a tarefa de evitar que as histórias se percam esquecidas no passado, porém com atenção à atualidade para que histórias como a de Benevides não continuem ressurgindo no presente.

Ouve a narrativa dos moradores de rua para que não seja ouvida de novo, repetida eternamente, mas para ela seja dado um outro desenrolar no livro *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Ainda que as histórias que são contadas por entre as ruínas do centro do Rio sejam penosas, o escritor de Rubem Fonseca não finge que não vê o sofrimento alheio passando correndo e deixando algumas moedas somente por caridade, mas pára, escuta para poder transmiti-las. Deste modo, Augusto pode ser chamado de, pelo termo de Gagnebin (idem, 57), testemunha. Este é

aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como um revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa tomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.

Em contrapartida ao personagem fonssequiano colocamos Antônio Flores personagem de Sérgio Sant'ana do conto *As cartas não mentem jamais* (Sant'ana, 1994). O personagem, um músico famoso, vive de cidade em cidade para concertos de sua música. Em suas viagens, escolhe sempre os últimos andares dos hotéis em que se hospeda. Somente do alto, bem longe das calçadas por onde anda Augusto, Flores distrai-se ao observar a cidade. A beleza dos letreiros luminosos à noite e à distância é o único prazer que a cidade pode oferecer a Antônio. Estar em Tóquio, Chicago ou Rio de Janeiro, sua cidade natal, não importa ao personagem de Sant'ana, uma vez que todas essas cidades são observadas apenas da janela dos hotéis. Do alto dos arranha-céus, Flores não se sente amedrontado pelos riscos que a cidade pode lhe trazer nem ao menos excitado pelos prazeres que pode despertar. A visão panorâmica do músico de Sérgio Sant'ana oculta

relevos, texturas da cidade revelando apenas sua silhueta. Deleita-se pela grandiosidade da massa urbana, pelo horizonte dos contornos dos edifícios; encanta-se mesmo tendo visto paisagens semelhantes. O olhar que lança a cidade, mesmo que à distância e do alto, não pode ser assemelhado ao da andorinha. A visão de Flores esgota-se instantaneamente; não mais do que uma mirada para consumir por completo a imagem urbana. A andorinha, ao contrário, em seu vôo, vê a cidade como objeto de culto. Em cada sobressalto, por nenhuma imagem se assemelhar a outra, se revela diferentes paisagens, cidades distintas.

De dia, andando pelas calçadas, Flores incomoda-se com o grande número de pessoas que as ruas comportam. Seu incômodo em meio à multidão beira o nervosismo; sua casa parece-lhe como a única saída de emergência. Porém, a inexistência física de seu lar obriga-o, em suas viagens entre os últimos andares de hotéis, a levá-lo consigo. O músico apesar de viajar pelo mundo todo, visitar cidades exóticas, distantes, não é capaz de desarraigar-se, está atado ao conhecido mundo de suas referências pessoais. O afastamento de sua casa poderia lhe conceder enxergar as ruas, os prédios, as esquinas de outro modo que não o usual. Fora de seu lugar de origem, os lugares não teriam um fim determinado. Se de fato Flores estivesse desenraizado, as cidades que visita seriam desprovidas de função, como também não lhe seriam inoportunas, mas antes gozaria do prazer em, esquecendo-se de sua procedência, atravessar territórios desconhecidos. Contudo, diante da incômoda diferença de uma cidade, como Tóquio por exemplo, Flores vê-se confundido pela impossibilidade de entender os japoneses. Indaga-se acerca da expressão do público japonês ao ouvir sua música: ou apreendem o que Flores diz através de sua música ou estão em uma viagem própria. Para Antônio Flores é incômodo não poder decifrar o que passa em uma cidade ou um rosto desconhecido. Algo de oculto havia naqueles rostos que deveriam, mas não podiam ser decifrados.

A sensação de estar completamente fora daquele mundo e o desejo insatisfeito de compreender a viagem dos japoneses somente são anestesiados pelas lembranças que guarda consigo. Nos hotéis de uma cidade qualquer, a pessoas quaisquer, por telefone ou cara a cara, em inglês ou francês, narra sua adolescência. Como compensação às viagens sucessivas, Antônio conta sua história para dar-lhe o sentido, o chão que nenhuma cidade oferecia-lhe. Indenizava-se pela perda de seu lar com suas lembranças. Os acontecimentos do passado articulados ao presente impedem a impressão de estar disperso no mundo. Se seu presente havia se tornado um eterno trânsito, Flores, com sua narrativa, visa retomar o sentido perdido que somente sua casa ofertava-lhe e permanecer sempre no mesmo lugar. Mediante a conclusão de sua história em torno do significado que dava a si mesmo, poderia estacionar no único lugar que lhe interessava, seu lar.

Se Antônio Flores dedica-se a continuar contando a história de sua vida, de sua adolescência, Augusto não se interessa por histórias pessoais, a sua não é nem ao menos mencionada bem como a da puta que ensina a ler não é ouvida. Se Antônio faz de seus anos vividos um romance, uma narrativa a partir de suas vivências para familiarizar a cidade estrangeira, Augusto, a desprezo de sua história ou de quem quer que seja, dá primazia à narrativa urbana, à escrita de seu livro a Arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro.

O que se coloca não é a simples questão de perspectiva. O que queremos enfatizar são as implicações políticas em cada um modo de ver a cidade. A cidade de Antônio Flores é para ser vista como um cartão-postal. Embora a luzes dos carros e dos letreiros das propagandas não deixam a imagem da cidade aparentar estática, ela, porém, permanece em silêncio, muda, sem nada dizer a quem a contempla. Ao mirar as ruas, em meio ao seu desejo de afastamento, o músico reconhece sua desintegração com a cidade. Flores não espera das cidades novos trajetos para sua vida. Como um nômade contemporâneo,

permanece no tráfego aéreo mudando constantemente de cidade. Apesar de ter percurso em excesso, de visitar de cidades diversas, elas lhe parecem cada vez mais parecidas entre si, uniformes. A cidade atual, a megalópole é afirmada por Peter Pál Perlbart (2000, 46), em seu livro *Vertigem por um fio*, como a “cidade sem identidade, sem emblemas, sem passado, cidade órfã, cidade liberada da captura do centro, mais ou menos o que sobrou depois que a vida urbana migrou para o ciberespaço”. Indiferente ao chão que pisa, Flores abandona a cidade; prefere a neutralidade e assepsia de espaços como aeroportos, hotéis ou shopping centers. Não impõe questões à cidade, nem mesmo expectativas.

Augusto, entretanto, não se afasta ou se exime, e sim luta contra a incomunicabilidade entre os cidadãos e a cidade através da escrita de seu livro. Ao contrário de Flores, Augusto não deseja o retorno ao seu lar; a cidade personagem de seu livro, longe de ser familiar ou acolhedora, é o lugar do inesperado. O escritor de Rubem Fonseca não procura as raízes perdidas de seu lugar de origem, muito menos suas referências pessoais. A cidade não é o local de encontro com a história pessoal ou com o que pode ser decifrado ou esperado; é o local onde são tecidos os embates do cotidiano. A cidade enquanto forjadora da imprevisibilidade é capaz de desfazer o chão de quem o habita; por ser marcada pela a indeterminação, sempre desloca seus passageiros. Augusto, ainda que estando em sua cidade natal e na qual foi criado, pisa em terras estrangeiras. Se as cidades atuais são homogêneas, Augusto desafia o Rio de Janeiro a ser plural, dissonante. Ao invés de uma única cidade universal, vê múltiplas cidades e pretende fazer ecoar sua diferença mediante a escrita de seu livro.

Em nossa tarefa de marcar as implicações políticas das cidades de tais personagens, utilizamos Walter Benjamin (1987, 16) sobre a diferença da força de uma estrada quando perspectivada a partir de sua geografia ou quando sobrevoada.

Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas [...].

No “livre reino aéreo do devaneio” (Benjamin, 1987, 16) assiste Flores à cidade a se insinuar enquanto Augusto a experimenta. Ao comando da cidade permanece o escritor fonsequiano quando andando sobre o seu traçado. Lendo a cidade do alto, à distância o músico de Sant’ana não se submete ao seu comando. A mesma região que Flores vê somente a silhueta urbana, Augusto enxerga “tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, [...] veículos e principalmente pessoas” (2004, 357). A diferença entre o vôo e o caminhar sobre um território é comparada por Benjamin à diferença entre ler e copiar um texto. Como um simples leitor, Flores obedece unicamente ao governo do seu “eu” e desperdiça a multiplicidade de detalhes ofertada pela cidade. Augusto, em oposição, copia o texto ditado pela cidade e anda pelas ruas para experimentar as imagens que projeta.

Se o fim último do personagem fonsequiano é estabelecer uma melhor comunhão com a cidade, podemos, com as palavras de Brissac (1992, 72), afirmar que “o encontro da cidade com os homens se dá quando estes percorrem terras desconhecidas ou quando se fazem estranhos em sua própria cidade”. A comunhão almejada por Augusto não é aquela de irmãos, da intimidade plena em que os cidadãos percorrem as ruas com a familiaridade de quem sempre andou por ali ou com a indiferença de quem por nada se espanta independente do que as ruas podem provocar. O encontro visado no livro *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* não é o encontro silencioso entre iguais, da reificação dos hábitos, da descoberta das raízes dos moradores da urbe. Augusto tem como ambição as ruas não serem percorridas apenas por costume ou obrigação. Nem mesmo a comunhão que

visa estabelecer com a cidade não é harmoniosa como poderia ser harmoniosa a comunhão com o lar burguês.

Augusto quer estabelecer a possibilidade de leitura do espaço urbano. Vera Lúcia Follain Figueiredo (2003, 48), sobre a obra de Rubem Fonseca, afirma que Augusto recusa a cidade enquanto “Babel enlouquecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranóia da decifração do sentido oculto na mensagem alheia e pela incomunicabilidade”. Em suas andanças, percebe que as ruas deixaram de falar e de serem lidas por seus cidadãos. As ruas emudecidas são como livros velhos e empoeirados que nenhuma história importante tem a contar, esquecidos numa estante qualquer, apenas lembrados pelo hábito ou quando se fazem úteis ou necessários. Augusto considera a cidade enquanto livro, porém não como um romance em que a história contada remete a vivências de um habitante qualquer; uma história com começo, meio e fim em torno de um único sujeito e seus segredos. Ao contrário, as narrativas urbanas são recortadas e inacabadas provocando estranhamento em quem as lê. Em nada ajudam a cidadão algum encontrar suas raízes, suas origens; atrapalham qualquer tentativa de retorno à essência, de encontro com as verdades íntimas. Aquele que percorre as ruas em busca de suas marcas se espanta ao perceber que as letras urbanas o levam a lugares distintos daqueles procurados. Quem sabe lê-la é por ela conduzido ao estranho, ao desconhecido. A alteridade que Augusto tende a encontrar é não somente abrigada pela cidade como também por ela produzida. Cada rua, cada acontecimento que engendra, cada elemento comporta a possibilidade de afetar quem por ela anda.

A leitura da cidade que Augusto quer resgatar não é feita mediante a compreensão do que ela deseja dizer, no intuito de descobrir a verdade camuflada por sua geografia. O leitor urbano não encontrará nas ruas um texto fechado revelador de suas

maravilhas ou problemas. Ao contrário, Augusto quando lê que o Rio de Janeiro engendra uma narrativa ao seu traçado possibilitando sua leitura. Em seu livro, propõe inscrever o Rio de Janeiro enquanto literatura, dando a ver a cidade em sua habilidade em fabular. Como “máquinas de narrar” (Gomes, 1994), a cidade está constantemente produzindo histórias; ao dizer o que pode ser lido através dela, dispõe tudo em que nela habita a literatura. Criar uma leitura de uma cidade pressupõe inventá-la por meio das letras. “Ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem” (Gomes, 1994, 34). As páginas do livro de Augusto não tenta mostrar o Rio como ele realmente é, mas é o que permite torná-lo legível.

No livro supracitado de Ítalo Calvino, Marco Polo narra dezenas de cidades distintas. Como leitor/narrador de cidades, o olhar que lança a cidade de Veneza, ou a qualquer outra, não a limita em uma narrativa conclusa. O narrador de Calvino se aproxima do de Benjamin na medida em que ambos perspectivam a narrativa enquanto inacabada. Em umas das cidades invisíveis adverte não “confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (59), não obstante a ligação que existe entre eles. Para além da dicotomia entre a cidade real e a ficção urbana, cidade e literatura entrelaçadas cessam com a racionalização que impõe um desfecho à narrativa. O “puro em si” (Benjamin, 1987), a conclusão em um relato sobre uma cidade é refutada por Polo em favor do desdobramento da cidade descrita. A impossibilidade de registrar as ruas fielmente é o que permite lê-las, inventar histórias urbanas. A cidade narrada desdobra-se em outras cidades excedendo-se de seu mapa; somente sua leitura como uma narrativa inacabada permite que se abra em outras cidades.

Contra o livro urbano armazenado, contra a cidade silenciada, Augusto escreve seu livro *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* e ensina prostitutas analfabetas a ler. Ao ensinar Kelly a ler a cidade, assim como fez a outras vinte e sete prostitutas por meio de

seu “método infalível”, refuta qualquer tipo de função que a cidade possa ter; Augusto quer resgatar a leitura da rua para que não seja somente o meio pelo qual os cidadãos caminham em linha reta, pelo menor percurso possível, na direção de um espaço fechado. Augusto marca como seu objeto de desejo o Rio de Janeiro a despeito da erótica ofertada pela prostituta Kelly. Entre o desejo pela cidade e o sexo da prostituta, Augusto escolhe o primeiro apesar de qualquer eventual sofrimento que possa ter. As prostitutas “têm ataques de nervos quando ficam muito tempo sozinhas com um cara e ele não quer se deitar com elas; uma quis pegar Augusto à força e deu uma mordida na orelha dele arrancando a orelha inteira, que ela cuspiu na latrina e puxou a descarga” (2004, 388). A arte dos encontros que as ruas do Rio de Janeiro impõem é da perda das referências pessoais. Ao perder a orelha, Augusto não somente encontra a alteridade que a cidade hospeda como ela mesma lhe é impressa em seu corpo. Aquele que se envereda pelas ruas corre o risco de se perder ou perder uma parte de si. Augusto não lamenta a orelha perdida, mas antes continua a ensinar a leitura urbana.

Augusto tenta reverter a corrupção da linguagem que a televisão e a música pop operou nos habitantes da cidade. Kelly, quando questionada por Augusto sobre o que estava escrito na placa da Casa Angrense, finge saber ler dizendo algo completamente diverso do que estava impresso. Ao invés de “Refeição Comercial”, ela diz “Não vendemos fiado”. Ao perceber sua incapacidade, Augusto se impõe a tarefa de alfabetizá-la. Pelo seu “método infalível” que dispensa soletrar, em quinze dias, Kelly estará lendo a cidade. Augusto deseja mostrar prédios antigos, fotos antigas das avenidas, entretanto Kelly não se interessa por velharia. Noel Rosa não é de seu tempo, sua mãe nascida em 1950 já é uma velha “caindo aos pedaços”; Kelly desvaloriza tudo que não pertence ao seu eterno presente. Como afirma Augusto, os botequins do centro, na época de Noel, possibilitavam aos

clientes um ambiente onde poderiam, sem pressa, conversar, sentar, desenhar nos guardanapos. Mas Kelly, em defesa dos botecos atuais, assegura serem tão bons quanto. Augusto contesta, novamente: “estou te olhando. Mas tenho que virar o pescoço. Não estamos sentados numa cadeira. Esse guardanapo de papel borra quando você escreve nele. Você não entende” (2004, 373). Kelly somente demonstra interesse e diminui seu passo para examinar minuciosamente os tabuleiros dos camelôs, ainda que tendo apenas “bagulho ordinário”. O desinteresse por coisas antigas é acompanhado pelo nojo que sente por quem circula na cidade: “O mundo está cheio de pessoas nojentas. E quanto mais gente, mais pessoas nojentas” (2004, 371). Por sua lógica, quanto mais lotadas as ruas, mais repugnantes seus transeuntes. Ainda sobre pessoas repugnantes, desenvolve sua teoria: “um mendigo sem camisa, com uma calça velha, suja, rasgada, mostrando um pedaço de bunda, é mais mendigo que um mendigo num lugar frio vestido com andrajos” (2004, 377). Em locais frios, como a cidade de São Paulo, os moradores de ruas possuem um “ar decente”. Ainda que sendo miseráveis, não chocam as pessoas que por eles passam. A decência ostentada pelos mendigos paulistas poupa os demais habitantes de verem sua miséria ou parte de sua bunda. Diante da indagação de Augusto sobre o frio matando-os na rua, Kelly responde: “é uma pena que o calor não mate eles também” (2004, 378).

Na contrapartida dos mendigos decentes de Kelly situa-se Zumbi do Jogo da Bola, presidente da UDD, União do Desabrigados e Descamisados. Este se inscreve no espaço urbano em nada poupando quem por eles passa. Os locais bonitos, prazerosos, os cartões-postais da Cidade Maravilhosa serão por eles profanados. Eles são os excrementos produzidos pela urbe que recusam a água para lavá-los, mascará-los. Não se escondem porque querem ser lidos. Não desejam o mesmo que “os bacanas”; o que cobram é o que deles foi tirado, isto é, a leitura de sua história. O presidente da UDD critica Benevides,

chefe do clã que vive na calçada do Banco Mercantil. Estes, segundo Zumbi, vivem da sobra dos “bacanas”. Querem a todo custo preservar o mísero conforto de nos finais de semana e feriados ter um teto de papelão e durante os dias da semana ser obrigado a desmontar seu barraco. E reproduzem a mesma prática que a eles foi imposta, como pode ser percebido pela fala de Benevides:

a cidade não é mais a mesma, tem gente demais, tem mendigo demais na cidade, apanhando papel, disputando o ponto com a gente, um montão vivendo debaixo de marquise, estamos sempre expulsando vagabundo de fora, tem até falso mendigo disputando o nosso papel com a gente. Todo o papel jogado fora na Cândido Mendes aí em frente é meu, mas já tem nego querendo meter a mão (2004, 376).

Eles se apegam ao pequeno pedaço da cidade que lhes foi destinado e expulsam todos os que querer invadir sua casa. Moram no espaço público privatizando-o. Se eles foram expulsos da cidade dos “bacanas” sob a justificativa de não serem verdadeiros cidadãos, agora, expulsam os falsos mendigos. Não pedem esmolas, não se intitulam mendigos porque são trabalhadores. Vangloriam-se por ser sua propriedade o papel jogado fora pela faculdade, e por sua casa “ter segurança”. A UDD, ao contrário, assim como a família da prosa poética de Baudelaire (2006, 149) *Os Olhos dos Pobres*, obriga a cidade a se posicionar em relação a eles. Marcam no espaço urbano sua presença, não querem ser esquecidos:

Não nos escondemos debaixo das pontes e dos viadutos ou dentro de caixas de papelão [...] Queremos ser vistos, queremos que olhem nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, temos que feder e enjojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível roubar do que pedir esmola.

Ao ouvir tais palavras do Zumbi do Jogo da Bola, Augusto questiona-o, parecendo já saber a resposta: “Você sabe ler?”. A atitude de Zumbi frente às práticas que dissipam-no da cidade indica sua leitura do espaço urbano: “se não soubesse ler estava morando feliz dentro de uma caixa de papelão apanhando restos”. Caso não soubesse ler a cidade, estaria reproduzindo a mesma história contada por seus vizinhos. Zumbi recusa que a alteridade que representa seja desperdiçada em favor de migalhas. Por se portar de uma maneira diferente na cidade, sabe que será lido. Ler a cidade é propor uma história diferente da contada e não repeti-la mecanicamente. Se Zumbi lê que todos desejam um teto, mesmo que de papelão, e almejam um trabalho, mesmo que de sobras, ele interrompe com este desenrolar homogêneo anunciando sua diferença, exibindo sua singularidade. Ao propor uma história diversa daquela narrada pelas ruas, Zumbi do Jogo da Bola espera que pequenas diferenças como a sua sejam proliferadas. Quando lê a cidade, interrompe a história para impor a continuação que deseja: “cedo ou tarde você vai ouvir falar em mim, e não será pelo bunda-suja do Benevides” (2004, 387).

O Rio de Janeiro, narrado pelos noticiários, é marcado pela violência constante. A mídia vinculando, diariamente, assassinatos, seqüestros, assaltos, afirma as ruas cariocas como dominadas pelo crime. O clamor dos cidadãos por segurança é ouvido frente ao medo produzido pela banalização da violência. A “era da segurança” se instala, ruas esvaziadas, grades em portas e janelas, policiamento por toda parte da cidade. Os cidadãos afastando-se das ruas reclamam uma ordem a ser imposta por terceiros, como a polícia. No conto de Augusto, entretanto, o desejo de segurança que aprisiona o cidadão em casa é umas das causas da violência das ruas. “Sinistras” são as ruas quando vazias (2004, 365). Somente quando desocupado, o espaço urbano representa insegurança para o personagem fonsequiano: “nas ruas desertas é preciso andar muito depressa, nenhum assaltante corre

atrás do assaltado, precisa chegar perto, pedir um cigarro, perguntar as horas, precisa anunciar o assalto para que o assalto se consume” (2004, 365). Augusto sabe que abandonar as ruas é permitir que sejam tomadas por assaltantes, depredadores. Não é o esvaziamento do espaço urbano que produzirá a tão almejada segurança. Embora não deseje ser assaltado, Augusto não se tranca em seu quarto como a maioria de seus conterrâneos. Se as ruas por onde anda são silenciosas e pouco movimentadas, Augusto põe em prática sua arte de andar nas ruas cariocas: “Augusto apressa o passo. De noite não basta andar depressa nas ruas, é preciso também evitar que o caminho seja obstruído” (2004, 390). Os habitantes da cidade abdicam de qualquer artifício para andar nas ruas; escolhem delegar à polícia o cuidado com a cidade enquanto tentam se proteger por grades e muros.

A “era da segurança” caracteriza o espaço urbano não somente local do crime, mas também do acidente. Caótico, desordenado, o trânsito carioca representa perigo iminente àqueles que saem de casa. “Em todas as ruas da cidade os automóveis batem uns nos outros à procura de espaço para se locomoverem e passam por cima das pessoas mais lentas ou distraídas” (2004, 384). Diante da pressa que os automóveis têm em chegar ao seu destino, Augusto acredita que os embates entre carros e transeuntes — que também estão na correria — são o prenúncio de um acidente: “atravessar a Presidente Vargas, mesmo no sinal de trânsito, é sempre perigoso, está sempre morrendo gente atropelada naquela rua” (385). Augusto ainda que não se apressando, coloca-se no palco deste embate desenvolvendo uma das facetas de seu artifício para andar nas ruas cariocas: “espera o momento certo e atravessa a rua correndo por entre os automóveis que passam velozes nas duas direções e chega do outro lado esbaforido mas com a sensação eufórica de quem conseguiu realizar uma proeza” (2004, 385). Somente a astúcia de quem se coloca no

espaço urbano questionando seu presente é possível façanhas semelhantes. Para Augusto, os semáforos não reduzem a periculosidade dos cruzamentos bem como as grades e muros não oferecem proteção.

Os anúncios que dizem as ruas do Rio de Janeiro como “sinistras”, violentas ou caóticas provocam o êxodo dos cidadãos em direção aos espaços fechados. Em detrimento dos assuntos urbanos, a primazia é conferida à intimidade, às questões privadas. Augusto combate a preocupação em excesso pelos espaços privados, pelas vidas íntimas impulsionando sua arte para as ruas. Intenta fazer o sujeito que “pensa na cama” pensar na cidade. *Solvitur ambulando*.

Se êxodo que evacua a cidade dispõe-na aos assaltantes ou depredadores, Augusto, então, acelera-se a tomá-la como personagem de seu livro. A literatura obscena de Augusto visa preencher os espaços vazios do Rio de Janeiro; as lacunas deixadas pelo abandono das ruas serão enxertadas por letras. Preenchendo-o com sua arte, o Rio dado a ver em seu livro está para além dos significados que a esvaziam.

Se o cenário urbano apresenta-se em ruínas, Augusto não vê nos estilhaços a destruição da cidade, mas caminhos que se pode erguer ao montar os fragmentos da cidade maravilhosa. As ruínas lhe interessam porque enxerga do passado soterrado a possibilidade de criação do presente. O passado estilhaçado não retorna na narrativa presente, mas oferta-lhe fragmentos de histórias passíveis de desdobramento. Os espaços fechados, as moradias, em contrapartida, são desprezados por Augusto porque, em sua austeridade, visam sobreviver à passagem do tempo. Narram a história de quem nelas vive, representando o tempo homogeneamente, em sua duração. É a soberania do eu em sua morada, cenário de um romance, onde tudo a sua volta está perfeitamente disposto, em caixas envoltas com veludo. Tanto a marca de quem mora nesses espaços fechados quanto a de seus pertences

serão eternizadas. O espaço, asséptico e cômodo, isola o indivíduo das questões mundanas. Resguardado por veludo e grades, o soberano e frágil eu reina na morosidade de sua casa.

Augusto, entretanto, abdica do trono da vida privada. O sobrado vazio onde mora não se fecha hermeticamente à cidade; pela clarabóia, “por onde entra um pouco da luz da rua”, transparece as formas que a cidade projeta. A luz de fora emaranhada com a de sua casa impede Augusto de cultivar sua vida interior. O escritor fonsequiano não confessa suas dores, amarguras, paixões, nem ao menos permite que outros o façam. Ao dar primazia às narrativas urbanas renuncia a soberania do eu que confessa e, tal como um trapeiro, cata os restos da megalópole esvaziada como material artístico por não consentir com o seu esquecimento.

Se a favor da perpetuação da sua própria marca e a de seus bens, para os cidadãos a cidade é tida como descartável ou esquecível, no livro *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, Augusto, como um avarento, põe-se a tarefa de narrar para que a cidade não se perca. À gloriosa vida íntima — a qual já foi dada atenção em excesso pelos romances ou diários íntimos —, Augusto prefere registrar a história urbana porque reconhece o perigo de ter memória ruim. Se o universo interior é perspectivado como o grande assunto poético em contrapartida o espaço urbano tido como insignificante, o Rio de Janeiro desperta-lhe a parada, o freio em seu curso, para testemunhar a história da urbe e levá-la adiante, indicando a possibilidade de construção do presente. Para que seu rastro não seja apagado, o escritor fonsequiano sugere uma continuação; resgatada do passado, a arte de andar nas ruas cariocas abre-se no presente em outras histórias.

Conclusão:

Em meio às questões que levantamos fazemos da indagação de Foucault a nossa:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 261).

Fazemos nossa a indagação de Foucault ao problematizar, durante todo o percurso desta dissertação, os modos de viver implicados nos escritos literários. Por que a existência não pode ser tomada como material artístico assim como as letras são para um poema?

Em seus trabalhos sobre a *História da Sexualidade II* (1984), Foucault propôs-se a analisar as práticas pelas quais os sujeitos voltaram sua atenção para seu desejo na tentativa de encontrar a verdade sobre sua existência; isto é, como os indivíduos se confessam enquanto sujeitos desejantes. Por meio de “hermenêutica do sujeito” aplicada a si mesmo, os indivíduos modernos podem ponderar sobre sua existência e descobrir a verdade de seu ser: “Através de quais jogos de verdade o ser humano se reconheceu como homem do desejo?” (idem, 12). Para compreender a maneira como o homem moderno estabelece sua própria “experiência da sexualidade” se faz necessário, antecipadamente, ponderar sobre como o homem ocidental, durante séculos, reconheceu-se como sujeito do desejo. Sexualidade, como objeto de reflexão foucaultiana, não é afirmada como um invariável aspecto da natureza humana que se modificaria no decorrer da história, conservando apenas sua essência; mas sim como um acontecimento inédito a ser analisado a partir da

genealogia que remonta à Antigüidade. Na história, Foucault encontra as possibilidades de constituição do sujeito que deseja, recorrendo aos tempos passados em decorrência das questões que são postas no presente.

Foucault questiona-se sobre as atividades relacionadas ao sexo como objeto de uma preocupação moral. O comportamento sexual como alvo de interdições desloca o problema foucaultiano do campo do comportamento para o do pensamento: a história do homem problematizando o que ele é, a sociedade em que vive. Em substituição a uma análise histórica das condutas, Foucault propõe-se pensar as problematizações éticas; não uma história dos sujeitos, mas dos processos de subjetivação.

No contexto grego, Foucault encontrou uma ética cujo principal objetivo era estético. As “artes da existência” eram

práticas reflexivas e voluntárias através das quais não somente os homens se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. (1984, 15)

A ética grega pressupunha uma escolha pessoal com a intenção de “deixar, como legado, uma existência bela” (1995, 254). Reservada a uma minoria da população, não constituía um modelo a ser seguido. Uma virtude a ser admirada em oposição a um modo de normalizar a população.

O que me surpreende é que na ética grega as pessoas estavam preocupadas com a sua conduta moral, sua ética, suas relações consigo mesmas e com os outros muito mais do que com os problemas religiosos. Por exemplo, o que nos acontece depois da morte? [...] estes eram

problemas sem nenhuma importância, e não estão diretamente relacionados com a ética, com a conduta. O segundo aspecto é que a ética não se relacionava a nenhum sistema social institucional — nem sequer a nenhum aspecto legal. [...] O terceiro ponto é que a sua preocupação, seu tema, era constituir um tipo de ética que fosse uma estética da existência. (Foucault, 1995, 255).

Impulsionados pela vontade de transmitir uma existência bela, apenas as questões do presente lhe eram pertinentes. O modo como regiam sua conduta em nada implicava uma recompensa posterior à própria vida. Ao buscar transformar-se, não demandavam aos demais a feitura de si mesmo. Nenhuma instituição grega prescrevia condutas e nem mesmo impunham punições contra os maus comportamentos. Não conferiam uma significação moral à existência; eram facultativos. Visavam, precisamente, fazer da vida uma peça a ser trabalhada artisticamente; nela introduzir um valor estético. Viver uma bela e memorável vida. “O problema grego se constituía em qual técnica devo utilizar para viver da melhor maneira possível” (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow, 1995, 259). Tal tecnologia pressupunha uma reflexão ética e a estetização da conduta pessoal como prática voluntária, como governo de si.

Distinguindo moral de conduta, Foucault afirma ser os atos dos indivíduos a conduta em relação às prescrições conferidas pelo código moral. Ou seja, “os atos (condutas) são o verdadeiro comportamento das pessoas em relação ao código moral (prescrições) a elas imposto” (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 262). Moral determina como permitido ou proibido os atos dos indivíduos. A ética, entretanto, se apresenta na medida em que o indivíduo se constitui como sujeito moral de suas próprias condutas. Foucault utiliza o termo *aphorodisia* para designar a substância à qual a ética grega se dedicava. O primeiro aspecto da *aphorodisia* é a ligação do ato ao prazer, ao desejo. Como por exemplo, a valorização da conduta dos gregos ao abdicar tocar nos

rapazes pelos quais se apaixonavam. O segundo aspecto da ética grega analisada por Foucault se refere ao modo de sujeição, isto é, a maneira pelo qual os indivíduos são induzidos a reconhecer suas obrigações morais. O que incita os sujeitos a praticarem tal conduta, uma lei divina, uma ordem natural, a razão ou a tentativa de conceder uma forma mais bela à existência? O terceiro aspecto da ética dos gregos diz respeito aos modos pelos quais indivíduos transformam-se em sujeitos éticos. Quais as técnicas utilizadas para se modificar em concomitância com a ética? Foucault nomeia-as de ascetismo ou prática de si. O quarto aspecto descrito por Foucault se trata do tipo de existência que almejamos ao nos tornarmos sujeitos éticos. O que aspiramos ao nos comportarmos de acordo com a moral, nos tornar salvos, normais ou mestres de nós mesmos?

Embora a ética grega o surpreenda, Foucault não a toma como alternativa atraente e plausível para o contemporâneo. Não procura nos gregos a solução, mas sim as problematizações. Afirma a impossibilidade de encontrar a solução de um problema atual em um problema posto em outra época. O homem contemporâneo, de modo semelhante ao grego, abre mão de um sistema legal como interventor em sua vida moral, pessoal. Contudo, os movimentos de liberação atuais não foram capazes de elaborar uma nova ética. “Eles necessitam de uma ética, porém, não conseguem encontrar outra senão aquela fundada no dito conhecimento científico do que é o eu, do que é o desejo, o que é o inconsciente etc” (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 255).

Aproximando estética e existência, arte e vida, Foucault desmonta a noção do indivíduo moderno desejoso de si mesmo, carente de desvelamento e interpretação. Seus profundos mistérios — amplamente exauridos por profissionais da Psicologia bem como por alguns escritores mencionados neste trabalho — são problematizados pelo filósofo francês. Foucault não se limita a encontrar nos gregos o caráter histórico da subjetividade,

mas também a possibilidade de ruptura e invenção de outros modos. Trazer ao presente a diferença que os gregos representam evidencia a contingência dos modos de subjetivação contemporâneos. A possibilidade de diferir se encontra implicada na diferença que os gregos representam às questões atuais.

A partir da idéia de que o eu não nos é dado, creio que há apenas uma consequência prática: temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte [...] Não deveríamos referir a atividade criativa de alguém ao tipo de relação que ele tem consigo mesmo, mas relacionar a forma de relação que tem consigo mesmo à atividade criativa. (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 262).

Ao invés de nos atermos à procura da autenticidade em que se pretendem legitimizar os modos de vida já dados e, deste modo, valorizá-los em relação a quaisquer outros, Foucault atenta para a prática da criatividade. Tal capacidade não é atributo de um sujeito, mas antes, é o meio pelo qual este se produz. Ao propor fazer de si um fenômeno artístico, Foucault não propõe um indivíduo centrado em si mesmo. O filósofo francês propõe enquanto obra de arte não o sujeito, porém a existência; através da relação que se trava consigo mesmo resistir aos mecanismos de privatização. Para além de uma proposta estética, os estilos que se produzem refutam identidade e interioridade. Não somente estética, a vida como uma obra de arte pressupõe a avaliação ética, ou seja, refletir acerca do estilo de vida implicado na conduta.

Os belíssimos textos de Rilke citados páginas anteriores se distanciam da estética que propomos. O poeta austríaco almeja uma beleza que adorna o próprio poeta. Em um de seus conselhos, adverte a Kappus que o mérito de ser intitulado artista é daquele hábil em

exercer o correto comportamento do poeta autêntico. Uma beleza padrão será alcançada após executar todos os passos do manual do poeta. Um real artista, deste modo, seria aquele que pratica sua vida à perfeição. Beleza ou arte enquanto adjetivos remeteriam à idéia de um tributo ou qualidade daquele que vive. Tal qual um mérito por ser capaz de reproduzir a beleza ou um juízo que suscita a perfeição ou harmonia dos atos do artista.

A proposta foucaultiana, entretanto, não se refere a normas a serem seguidas. A beleza em voga não se trata de uma insígnia a um sujeito, mas justamente o contrário, é uma arte de construção de uma vida bela que desmonta e transforma aquele que a pratica. Indissolúvel da técnica, de um feitiço de uma vida como uma obra de arte, o sujeito perde sua primazia. Baudelaire, ao contrário de Rilke, recolhe os tipos urbanos perspectivados como lixo para extrair uma arte que fuja de uma beleza banalizada, essencializada. Ora utilizando a máscara do flâneur, ora a dândi, Baudelaire permanece incógnito; a beleza que extrai de sua arte não intenta lhe vangloriar. Na obra de Baudelaire, a beleza se produz por um ato de extração; das ruas o poeta arranca a beleza como material para sua arte. Não lhe basta qualquer forma, Baudelaire elege como belas aquelas que encontra na cidade, sempre fugazes e intensas.

Retomamos o *Diário de um fescenino*, livro de Rubem Fonseca (2003), em que Rufus, personagem principal, se interroga acerca da arte empregada no intuito de autoconhecimento. Seu diário não é norteado pela trágica pergunta “quem sou eu?” Porém pela cômica: “sou?”. O reconhecimento que nada pode saber a seu respeito o excita a escrever, a inventar-se mediante a escrita de seu livro. Através da arte de escrever constrói a arte de viver. Assim como Foucault (1984, 13) afirma o ato de pesquisa como um instrumento transformador daquele que o exerce: “de que valeria a obstinação de saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não [...] o descaminho daquele que

conhece?”. A curiosidade de Rufus leva-o a criticar o que pensa, é ou percebe; não procura assimilar através de seu diário o que realmente é, mas problematizar-se: “sou?”. Ao invés de legitimar o que sabe, sua curiosidade visa recusar o que é. O exercício da problematização imposto àquele que escreve faz o personagem de Rubem Fonseca abandonar a trágica pergunta “Quem sou eu?” e colocar em questão a possibilidade de não ser o que é, ou de ser de outro modo. A literatura compromete Rufus em sua invenção. Tais questões forçam as letras a se multiplicarem; do conflito “sou?” desdobram-se outras narrativas.

Talvez o mais importante neste momento não seja descobrir, mas recusar aquilo que somos. Precisamos imaginar e construir o que poderemos ser para nos livrarmos desta sorte de ‘duplo impasse’ político constituído pela individualização e pela totalização simultaneamente perpetradas pelas modernas estruturas de poder. (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 239).

Individualização e totalização são as técnicas utilizadas pelo poder pastoral integradas pelo Estado ocidental moderno. Submetido ao poder pastoral, o homem deixa-se governar, de forma obediente, em prol de sua salvação. Aquele que governa, extrai a verdade acerca de cada sujeito individualmente. Através de exames, confissões, um conhecimento é extraído do sujeito e é tido como um dogma para prescrever o normal comportamento. Como uma multiplicação de tal arte de governar, podemos citar, além técnica religiosa, os saberes laicos como o psi, médico, pedagógico, político, etc... Deleuze (2006, 113), em seu livro dedicado a e intitulado *Foucault*, afirma que a resistência por uma subjetivação moderna atravessa estas duas formas de sujeição: “uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada uma vez por todas”.

Imperativo da construção de uma resistência à coerção que nos liga a nós mesmos, a nossa individualidade identitária.

Ao invés de nos deciframos, nos inventarmos. A ética proposta por Foucault pressupõe um contínuo desprender-se de si para a produção de outros feitos de viver. As técnicas de si, em sentido oposto à busca do verdadeiro eu interior, visa a auto diferenciação. O ininterrupto processo de transformação aqui levantado, porém, não faz apologia do novo, ou da invenção meramente pela invenção. Foucault atrela a criação da vida como uma obra de arte à resistência aos modos de dominação. Evidenciar os processos de intimização da subjetividade e, deste modo, desnaturalizá-los enquanto forma de dominação é o exercício da ética introduzido por Foucault. Fabricar a vida artisticamente implica a resistência aos modos universalizados ou naturalizados de subjetivação.

A prática de reflexão ética se refere à invenção dos indivíduos, ainda que estes sejam historicamente determinados, no gerenciamento de suas próprias vidas, na fabricação de estilos singulares de vida. As técnicas de si não são arquitetadas pelo indivíduo independentemente de questões políticas. Encontradas na cultura, sugeridas ou impostas, remetem aos “jogos de verdade”. Foucault propõe analisar os embates entre o verdadeiro e o falso “através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado” (1984, 12). Tal reflexão ética permite colocar em questão os modos cristalizados de viver a partir de sua relação com o regime que define cada sociedade. Em cada trama histórica, os “jogos de verdade” atravessam e marcam os modos de subjetivação determinando tanto formas de dominação quanto formas de resistência.

Conceber estilisticamente a existência implica a reflexão ética acerca da diferença que o hoje apresenta em relação ao ontem. Para pensar sobre o presente é indispensável o reconhecimento de que se pode pensar diferentemente do que se pensa. Em

O que são as Luzes?, Foucault faz menção a Kant e a Baudelaire quanto à tarefa que se propuseram de estabelecer uma relação com tempo e consigo mesmo.

O texto de Kant, que dá título ao de Foucault, — “*Was is Aufklärung?*” — é afirmado enquanto “interessante e perturbador”, não obstante ser tido como um texto menor. Nele se levanta a questão: “O que somos enquanto *Aufklärer*, enquanto parte do Iluminismo?” (Foucault, 1995, 239). Tal pergunta insere-se em um determinado contexto histórico: quem somos nós e o que é o nosso presente? Kant inaugurara a problematização da atualidade discursiva; visava reconhecer o que o agora comporta de pertinente para a reflexão filosófica: “enquanto filósofo faz parte, ele mesmo, deste processo, e (mais que isso) como ele tem um certo papel a desempenhar neste processo, onde ele se encontra então ao mesmo tempo como elemento e ator” (Foucault, 104). Ao invés de se preocupar com o pertencimento a uma doutrina ou tradição, o filósofo se vê implicado nas questões do presente. Interrogar-se sobre o momento sobre qual escreve, fazer dele sua questão caracteriza o pensamento sobre a modernidade.

Para Kant, segundo Foucault, o Iluminismo é a saída do estado de menoridade. Caracterizado pela submissão de nossa vontade a outros, somente pode ser ultrapassado pelo uso autônomo da razão, pela autoridade na afirmação de nossa vontade. Em um ato de coragem a ser realizado pessoalmente, os homens fazem parte coletivamente de um processo em direção ao estado de maioridade. Vontade, autoridade e uso da razão atrelados à saída da menoridade. É necessário ressaltar que o foco de tal texto não é a preocupação com o destino da humanidade. A história não é pensada na dimensão teleológica, mas sim na perspectiva da atualidade. O atual como cerne do pensamento moderno não se refere unicamente à liberdade pessoal, mas é a escolha voluntária em relação ao presente, ou como chamado pelos gregos *ethos*.

Foucault define “o *ethos* filosófico próprio da ontologia crítica de nós mesmos como uma experimentação histórico-prática dos limites que nós podemos ultrapassar, e como trabalho de nós mesmos como seres livres”. Fazer a “ontologia da atualidade” não pressupõe determinar a verdade universalizada, mas sim interferir e transformar o que somos. A ontologia crítica sobre nós mesmos evidencia tanto a precariedade de nossas fronteiras como a possibilidade de sua desmontagem. Deleuze afirma que, para Foucault, a história é o que “nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em via de diferir, não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos” (1990, 210). O interesse de Foucault pela história deve-se ao fato de que ela representa o que precisamos atravessar para nos separarmos de nós mesmos em prol da construção da liberdade. É constitutivo dos processos de libertação problematizar o que pensamos, o que somos não para o aperfeiçoamento ou descoberta, mas sim para a ultrapassagem dos limites que nos são impostos historicamente. Liberdade, conforme Foucault, não se trata de estado *a priori* que nos pertence podendo ser reprimida ou manifesta. “Trata-se da liberdade enquanto inovação experimental, a construção de algo que ainda não tem forma” (Ferreira Neto, 2004, 65). Negada a liberdade como essência, o que se afirma é sua singularidade histórica. Liberdade é a abertura na determinação histórica do que somos.

Para caracterizar a “atitude de modernidade”, Foucault recorre a Baudelaire, um exemplo “quase necessário”. Assim como o poeta, Foucault incita a todos a focar sua atenção no presente. Para além do simples reconhecimento da descontinuidade característica do tempo moderno, Baudelaire incumbe-se de heroificar o presente. Ao invés de sacralizá-lo ou perpetuá-lo, o poeta visa “arrancar o eterno do transitório” (Baudelaire, 1995, 859). A modernidade é afirmada como “o transitório, o efêmero, o contingente”,

porém é transfigurada pelo artista moderno. Em direção oposta à transitoriedade, sua tomada de posição visa transfigurar heroicamente seu tempo. Por rejeição ao curso do tempo que banaliza o novo pela rapidez com que é descartado, heroifica a modernidade ao transformar o que experimenta nas ruas, para que renascida na arte possa ser “bela, mais que bela”, para que o presente possa tornar-se absolutamente presente. Não procura retratar o real como de fato se apresenta, pois possui a liberdade de violá-lo a partir da arte que dele extrai. O artista moderno não desvincula o valor que o presente possui de seu empenho em transformá-lo. Ao imaginá-lo de forma diferente do que se apresenta, a arte moderna captura o que o presente é ao invés de tentar destruí-lo:

Pela atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável do esforço furioso para imaginá-lo de forma diferente e para transformá-lo, não pela sua destruição mas pela captura do que ele é. A modernidade baudelairiana é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que é, ao mesmo tempo, respeito e violação deste real (Foucault, 1984, 41).

A modernidade, para o poeta francês, é forma de relação que deve estabelecer-se consigo mesmo. Assim como o tempo, o eu moderno é objeto de construção. Por recusar o eu que se estabelece naturalmente, sem a sua intervenção, Baudelaire concebe a vida como material a ser trabalhado artisticamente. Implicado na fabricação de si, o sujeito moderno é aproximado ao dândi. No árduo esforço ao construir-se, o dândi atrela sua vida à arte. Não se preocupa em desvelar seu autêntico “eu”, ou conhecer suas verdades ocultas, mas em inventar-se. A modernidade baudelairiana não “libera o ser próprio do homem; ela o obriga à tarefa de se elaborar a si próprio” (Foucault). A liberdade de construção de si, a heroificação do presente somente pode ser realizada no campo da arte. Ao elaborar-se a si

mesmo, o dândi, o homem moderno visa fazer de sua vida uma obra de arte. Um trabalho artístico de si sobre si.

Ao tratarmos tais questões foucaultianas nesta dissertação intencionamos perguntar que rumo damos as nossas narrativas urbanas? Ao criticar nossas histórias atuais, que continuação indicamos?

O questionamento de Foucault nos é de suma importância neste momento: “O que eu gostaria de perguntar é: somos capazes de ter uma ética dos atos e seus prazeres que possa levar em consideração o prazer do outro?” (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 258). Respondemos à pergunta de Foucault acerca da ética a partir da obra de Rubem Fonseca. No conto *O Outro* (2004, 220), o escritor carioca problematiza a cidade onde os cidadãos se preocupam exclusivamente com o desfecho de suas vidas, atravessando-as com histórias urbanas. Através do espanto que acomete o leitor no final deste conto, Rubem Fonseca coloca em questão a irrelevância que o outro adquire para aquele que percorre a cidade ponderando somente sua particularidade. A literatura fonsequiana visa levar a cidade aos cidadãos em sua privacidade, implicá-los nas questões da alteridade, por maior que seja seu isolamento. Não mantém o estranho no “devido lugar” da indiferença, mas coloca-o no núcleo de sua narrativa.

A ética demandada por Foucault encontramos na obra de Rubem Fonseca. Levar em consideração o prazer do outro se traduz na introdução na questão urbana em nossa existência. Assim como Baudelaire, o personagem de Rubem Fonseca do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* aposta na arte como a saída para a liberdade de produção de si e de nossas cidades; mediante a literatura, combate a perda da comunhão entre a cidade e os cidadãos. Impulsiona sua arte às ruas como um modo de não deixá-las perdidas no esquecimento. Contra a subjetividade individualizada, “uma arte e uma filosofia

peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade” (Fonseca, 2004, 363).

O personagem de Rubem Fonseca afirma ser perigoso ter memória ruim (2004, 372). Assim como um pesquisador, Augusto atenta para o presente inquirindo o que encontra nas ruas. Examina, procurando todas as minúcias daquilo que lhe pode representar perigo. Nas palavras de Foucault: “minha opinião é que nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso [...] Se tudo é perigoso, então temos sempre algo a fazer. Portanto, minha posição não conduz à apatia, mas ao hiperativismo pessimista” (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow 1995, 256). O maior perigo para Augusto é deixar a cidade cair no esquecimento. Ao constatar o esvaziamento das cidades atuais, não se torna apático, mas adota uma posição semelhante a de Foucault. Ao tomar a cidade como personagem de seu livro intenta implicá-la na fabricação da existência. Recordar a presença das ruas no feitiço de nossas histórias pressupõe o desprender de si, o esquecimento das histórias íntimas. O escritor fonssequiano não pára para ouvir a história da vida de ninguém por que visa interrompê-las com a história urbana através de sua arte de andar nas ruas cariocas. Rubem Fonseca não aparta sua arte do traçado urbano; ela não se descola da cidade, pois não pretende transcender as práticas artísticas da invenção da existência.

Bibliografia:

BANDEIRA, Manuel. *Belo Belo*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed Nova Aguilar S.A., 1996.

———. *Libertinagem*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed Nova Aguilar S.A., 1996a.

BAPTISTA, Luís Antônio. *Arte e subjetividade na experiência teatral: contribuições de Jurema da Pavuna*. In: Auterives Maciel; Sílvia Tedesco; Daniel Kupermam (Org.). *Polifonias: clínica, política e criação*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

———. *A cidade dos sábios*. São Paulo: Summus, 1999.

———. *As cidades da Falta*. In: Antônio Lancetti (Org.). *Saúde e Loucura – Subjetividade*. São Paulo: Hucitec, 1997, v. 1.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

———. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Ed. Record, 2006.

———. *Pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Ed Nova Aguilar S.A., 1995.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

———. *Magia e técnica, arte e política: Obras Escolhidas I* –. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

———. *Rua de Mão Única: Obras Escolhidas II*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

———. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do Capitalismo: Obras Escolhidas III*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O livro do por vir*. Tradução: Maria Regina Louro. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1984.

BRECHT, Bertold. *Poemas 1913 – 1956*. São Paulo: Ed 34, 2000.

BRISSAC Peixoto, Nelson. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* [On line]. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/home/home.html> Acesso em: 10/08/2008.

———. *O Belo horror*. In: *Sedução da barbárie*. São Paulo. Brasiliense, 1982.

- . *Ver o invisível: a ética das imagens*. In: Adauto Novaes. (Org.). *Ética*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- . *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *As dobras ou o lado de dentro do pensamento*. In: *Foucault*. Tradução: Cláudia Sant'ana Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- . *A vida como uma obra de arte*. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1990.
- DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens. Literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói, EdUFF, 2007.
- DREYFUS, Hubert L & RABINOW, Paul. *Michel Foucault, Uma trajetória filosófica, para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução: Vera porto Carrero. São Paulo: Forense universitária, 1995.
- FERREIRA NETO, João Leite. *A Formação do Psicólogo. Clínica, social e mercado*. São Paulo: Escuta, 2004.
- FIGUEIREDO, L.C. Mendonça. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação*. São Paulo: Educ: escuta, 1992.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os Crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Ed: UFMG, 2003.
- . *O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant'ana*. [On line]. Disponível em: http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_3.html Acesso em: 10/08/2008.
- FONSECA, Rubem. *64 contos / Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- . *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- . *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FONTENELLE, Isleide Arruda. *A cidade midiática sob o signo do consumo: a produção de uma sociabilidade da indiferença*. [On line]. Disponível em: http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000200010&lng=pt&nrm=is&tlng=pt Acesso em: 11/08/2008.

- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- . *O que são as Luzes*. In: *Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Ed Forense Universitária, 2000.
- . *O Sujeito e o Poder*. In: DREYFUS, Hubert L & RABINOW, Paul. *Michel Foucault, Uma trajetória filosófica, para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução: Vera porto Carrero. São Paulo: Forense universitária, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, história e testemunho*. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed 34, 2006.
- . *O Hino, a brisa e a tempestade: Dos anjos de Walter Benjamin*. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- . *Baudelaire, Benjamin e o moderno*. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.
- . *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- . *Uma topografia Espiritual*. In: Louis Aragon, *O camponês de Paris*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- . *Walter Benjamin ou história aberta*. In: *Walter Benjamin, Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- . “*Le printemps adorable a perdu son odeur*”. [On line]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100005&lng=es&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: 10/08/2008.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa. Da rainha Vitória a Freud – O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. In: *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- . *O livro de registro das cidades*. In: *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 a.
- . *O cristal e a chama*. In: *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 b.

- . *A cidade moderna e suas derivas pós-modernas*. [On line] Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_4.html Acesso em: 10/08/2008.
- . *De rua e de janela*. [On line]. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_6.html Acesso em: 10/08/2008.
- . *Espécies de espaço: Democracia e exclusão em crônicas de João do Rio*. Revista Semear, Rio de Janeiro, nº 5, 2001.
- JAMES, Henry. *A Fera na Selva*. Tradução: Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução: Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MURICY, Kátia. *Alegoria moderna*. In: *Benjamin: alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- . *O poeta da vida moderna*. [On line]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100004&lng=es&nrm=iso Acesso em: 10/08/2008.
- . *O heroísmo do presente*. In: *Revista Tempo Social Departamento de Sociologia Usp, São Paulo, v. 7, n. 1-2, p. 31-44*, 1995.
- NOGUEIRA, Heloísa Guimarães Peixoto. *Fachadas, botequins e ratos. Um olhar pós-moderno sobre a cidade*. [On line]. Disponível em: http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000200003&lng=pt&nrm=is&tlng=pt Acesso em: 11/08/2008.
- PECHMAN, Robert Moses. *Pedra e discurso: cidade, história e literatura*. [On line]. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/index.html> Acesso em: 10/08/2008.
- . *Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra com Rubem Fonseca, ou da cidade, da violência e da política*.
- . & KUSTERL, Eliana. *Da ordem. Da cidade. Da literatura: Personagens à beira do ruim do mundo*. [On line]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922007000300005&lng=ES&nrm=iso&tlng=ES Acesso em: 19/08/2008.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

- RESENDE, Beatriz. *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90*. [On line]. Disponível em: : <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/index.html> Acesso em: 10/08/2008.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas ao jovem poeta*. Tradução: Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 1997.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* [On line]. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/home/home.html> Acesso em: 10/08/2008.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- TCHEKHOV, Antón. *O homem no estojo*. In: *Contos*. Tradução: Boris Schinaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- WILLIANS, Raymond. *A tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify: 2002.