



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

EDUCAÇÃO, NARRATIVA E EXPERIÊNCIA URBANA:
O APRENDIZADO DA CIDADE

ELOIZA GURGEL PIRES

Brasília, DF - 2012

ELOIZA GURGEL PIRES

EDUCAÇÃO, NARRATIVA E EXPERIÊNCIA URBANA:
O APRENDIZADO DA CIDADE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Prof^a Dr^a Angela Álvares Correia Dias
Orientadora

Brasília, DF - 2012

ELOIZA GURGEL PIRES

**EDUCAÇÃO, NARRATIVA E EXPERIÊNCIA URBANA:
O APRENDIZADO DA CIDADE**

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Angela Álvares Correia Dias – Orientadora
Universidade de Brasília UNB – Faculdade de Educação

Profª Drª Laura Coutinho – Membro
Universidade de Brasília UNB – Faculdade de Educação

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva – Membro
Universidade de Brasília UNB – Faculdade de Comunicação

Profª Drª Solange Jobim e Souza – Membro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ – Faculdade de Educação

Profª Drª Thereza Negrão – Membro
Universidade de Brasília UNB – Departamento de História

Prof. Dr. Lúcio Cardoso – Suplente
Universidade de Brasília UNB – Faculdade de Educação

*Este trabalho é dedicado aos
sonhadores que perambulam
pelas ruas da cidade.*

AGRADECIMENTOS

A Angela Álvares Correia Dias, minha orientadora, pela palavra sempre estimulante, pela confiança e liberdade que me deu na escolha de caminhos.

Aos professores que participaram da Banca Examinadora constituída por: Laura Coutinho; Gustavo de Castro e Silva; Solange Jobim e Souza; Thereza Negrão; Lúcio Cardoso.

Aos colegas de doutorado pela cumplicidade e pelo carinho.

A Sandra Vivacqua pela disponibilidade em ler o trabalho original e pela revisão cuidadosa.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES - pela bolsa de Demanda Social.

A Pedro Drummond, a Marina Mara e aos participantes do Corujão da Poesia.

Ao fotógrafo Rogério Reis e aos cineastas Luelane Corrêa e Luiz Duarte.

Ao Prof. Dr. Paulo Knauss da Universidade Federal Fluminense UFF.

Aos queridos Lêda e Paulo Mainhard; Regina e Ézio Pires; Leninha Pires; Jonas Miquéias; João Rudá e Jorginho de Carvalho.

A todos que direta ou indiretamente participaram desta pesquisa.

*Os poetas encontram o lixo da
sociedade nas ruas e no próprio lixo
o seu assunto heroico.*

Walter Benjamin.

RESUMO

Este estudo retoma os limiares de Walter Benjamin, nos escritos e espaços de errâncias que condensam o pensamento do filósofo em torno do processo de modernidade e de um conjunto de transformações no tempo e no espaço da grande cidade. A partir do pensamento benjaminiano, esta pesquisa propõe uma visão ampliada da educação, para além das fronteiras e temporalidades disciplinares e dos âmbitos das instituições educativas. Discutem-se as relações entre educação, narrativa e experiência urbana como um possível aprendizado da cidade: a educação é pensada enquanto processo formativo no contexto urbano, nas possíveis leituras/escrituras da cidade – focalizando os agentes urbanos (*flâneurs*, poetas, cronistas) que atuam poeticamente num trânsito vital entre experiência e linguagem. A questão central desta pesquisa gira em torno da passagem de uma linguagem da experiência para uma experiência de linguagem no espaço urbano. Nesse contexto, os processos narrativos apresentam-se como um aprendizado compartilhado, na tessitura dos modos de contar e de traduzir as experiências. Investiga-se a legibilidade da cidade por meio de textos teóricos, ficcionais, poéticos e audiovisuais, em um trânsito que vai das passagens benjaminianas pelas galerias parisienses ao Calçadão de Copacabana no Rio de Janeiro. De Baudelaire a João do Rio e Carlos Drummond de Andrade. Não há uma perspectiva única sobre os textos da cidade; engendram-se diferentes pontos de vista, em uma leitura sempre provisória, inconclusa que se ramifica em várias direções.

Palavras-chave: experiência urbana; educação; narrativa; modernidade; cidade.

ABSTRACT

This study incorporates the thresholds of Walter Benjamin, in the writings and wanderings of spaces that condense the philosopher thought about the process of modernity and a set of transformations in time and space of the big city. From Benjamin's thought, this research proposes an expanded vision of education, beyond disciplinary boundaries and time frames and areas of educational institutions. It discusses the relationship between education, narrative and urban experience as a possible learning city: education is conceived as a formative process in the urban context, the possible readings / writings of the city - focusing on the urban agents (flâneurs, poets, writers) that act poetically a vital transit between experience and language. The central question of this research revolves around the passage of a language of experience to an experience of language in the urban space. In this context, the narrative processes appear as a shared learning, in the fabric of the ways to tell and experiences to translate. Investigates the legibility of the city by means of theoretical texts, fiction, poetry and media in transit that will benjaminianas passages of the Boardwalk Copacabana in Rio de Janeiro. From Baudelaire to Rio and John Carlos Drummond de Andrade. Do not elect a unique perspective on the texts of the city, but is engendered different points of view in reading always provisional, unfinished that branches off in various directions.

Keywords: urban experience, education, narrative, modernity, city.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PRIMEIRA PARTE – Passagens benjaminianas e apontamentos itinerantes.....	15
1. O CONHECIMENTO ITINERANTE.....	16
1.1 Itinerâncias e limiares.....	16
1.2 O <i>flâneur</i>	37
1.3 A crítica benjaminiana do conhecimento.....	52
1.4 O saber alegórico.....	63
2. EXPERIÊNCIA E LINGUAGEM.....	71
2.1 A magia da linguagem.....	71
2.2 A concepção mimética da linguagem.....	78
3. NARRATIVA.....	86
3.1 A arte de narrar.....	86
3.2 A educação, a experiência e o sujeito da experiência.....	97
3.3 O cinema e o sujeito do olhar.....	106
SEGUNDA PARTE – Itinerâncias poéticas ao rés-do-chão.....	116
1. GRAFIAS URBANAS.....	117
1.1 Narrativas da cidade	117
1.1.1 Pré-cinemas.....	117
1.1.2 Da crônica e do cronista.....	126
1.1.3 João do Rio.....	139
1.2 O poeta aprendiz e as ruínas urbanas.....	149
1.2.1 Nas dobras da linguagem transparente	149
1.2.2 “Andar na rua” e “andar em mim”	174
2. ARTE É INFÂNCIA.....	179
2.1 O saber melancólico.....	179
2.2 O sujeito do conhecimento e a criança alegorista.....	189
TERCEIRA PARTE – A alegoria do poeta de bronze.....	197
1. DRUMMOND NO CALÇADÃO.....	198
1.1 Um poeta no meio do caminho.....	198
1.2 A polêmica das estátuas coloquiais.....	212
1.2.1 Dos monumentos.....	212

1.2.2 As estátuas coloquiais.....	215
2. ENCONTROS COM O POETA.....	223
3. A RESSURREIÇÃO DO POETA.....	227
3.1 A cidade, o menino e o poeta.....	227
3.2 O mar, os passantes e o poeta.....	237
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	244
FILMES ANALISADOS.....	246
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	247
OUTRAS FONTES.....	257

INTRODUÇÃO

A questão urbana tem sido tema constante na reflexão de pesquisadores e teóricos de diferentes campos. Historiadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos e estudiosos da literatura têm se aventurado a decifrar a trama labiríntica da cidade – espaço transitório e descontínuo de concentração de linguagens, escritas e leituras. Empreender um estudo em torno das questões urbanas impõe certo esforço em lidar com aspectos complexos e abrangentes que ultrapassam os limites das fronteiras disciplinares, nos entrelaçamentos de diferentes saberes, que reafirmam a abrangência das questões e da multiplicidade de abordagens que constituem as realidades urbanas.

Depois da Revolução Industrial muitos teóricos passaram a se preocupar com a caracterização da cidade moderna. Acumularam-se avaliações e explicações sobre a vida nas grandes cidades e os efeitos de seu crescimento, elaboradas a partir de diversas áreas de conhecimento, pelo menos desde finais do século XVIII, quando as aglomerações urbanas começam a adquirir dimensões ampliadas, principalmente na Europa. A grande cidade pode ser então pensada como a imagem alegórica da modernidade, em seus aspectos de planejamento arquitetônico e urbanístico, bem como socioculturais.

Com o alargamento dos espaços públicos há um trânsito que marca as cidades nas formas de comunicação e de produção subjetiva. Nos espaços citadinos circula uma multidão de indivíduos provenientes das regiões mais diversas; se por um lado essa heterogeneidade enriquece as relações sociais e culturais – apresentando-se como um campo bastante profícuo para as criações artísticas e literárias – por outro lado, leva ao individualismo e à ausência de laços comunitários. Há um sentimento de fascínio e ao mesmo tempo de estupor diante do espaço urbano. A metrópole é vista paradoxalmente como uma utopia e um inferno. Observadores sociais, filantropos, literatos, filósofos sublinham situações contrastantes e tensões, estragos e aspectos degradantes, situações de risco e indesejáveis, assim, verifica-se que as tensões do processo de modernização transformaram não só os espaços urbanos, mas as experiências dos habitantes da cidade.

Na tentativa de ler essa rede intrincada de relações que constitui a linguagem urbana, em nossa pesquisa tomamos como importante referencial teórico o pensamento

de Walter Benjamin, filósofo e crítico literário alemão que, nas primeiras décadas do século XX, produziu um estudo decisivo no qual a grande cidade é um paradigma de reflexão sobre a modernidade, vista tanto em seus aspectos libertadores quanto opressores. A partir das suas observações sobre o fenômeno das multidões, o movimento dos passantes nas galerias e passagens parisienses, o filósofo procura compreender a modernidade a partir de uma “proto-história do século XIX”. Interessa a Benjamin a poética de Baudelaire, os sonhos da coletividade e as fantasmagorias sociais. O autor privilegiou a experiência do olhar na cidade, reelaborando um pensamento sobre a reprodutibilidade técnica da imagem, no contexto das mutações da experiência urbana do sujeito moderno. As imagens (da literatura, da fotografia, do cinema), enigmáticas, ambíguas tornam-se, no pensamento do filósofo, “metáforas luminosas”.

Na contramão do pensamento iluminista científico o paradigma estético é fundamental nos escritos benjaminianos; a metrópole apresenta-se como imagem mental, ou “imagem do pensamento”: espaço de experiência, sensorial, intelectual. A partir do acolhimento do conceito na imagem, evidenciam-se novas formas de conhecer. De acordo com Bolle (2000), as afinidades entre a topografia da grande cidade e as estruturas mentais de seus habitantes era uma concepção cara a Benjamin que, enquanto um narrador de cidades, produz textos que possuem uma grafia eminentemente urbana com a qual organiza e articula as suas reflexões, suas experiências; hoje, leituras imprescindíveis às investigações voltadas às questões da grande cidade e da cultura urbana.

A atualidade das reflexões benjaminianas é a de viabilizar uma leitura do contexto urbano dentro do próprio tempo e ritmo da cidade em mudança. Veloz, simultânea, desconcertante, a metrópole moderna exigia um olhar atento para as suas transformações. Do mesmo modo, as mudanças e os desdobramentos das relações espaço-temporais nos dias atuais continuam a reivindicar um alerta sensível: “Saber orientar-se numa cidade”, afirma Benjamin, “não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (2000, p.73). Aventurar-se na cidade contemporânea e conhecê-la pressupõe vislumbrar as realidades urbanas na sua heterogeneidade, como uma intrincada trama de relações intersubjetivas, culturais, históricas, sociais, enfim, como uma multiplicidade de saberes.

Nesse sentido, o campo educativo se amplia para além das fronteiras e temporalidades disciplinares e dos âmbitos das instituições educativas. Assim é que em nosso estudo nos propomos discutir as relações entre educação, narrativa e experiência urbana como um possível aprendizado da cidade: a educação é pensada enquanto processo formativo no contexto urbano, nas possíveis leituras/escrituras da cidade – focalizando os agentes urbanos (*flâneurs*, poetas, cronistas) que atuam poeticamente num trânsito vital entre experiência e linguagem. Interessa-nos discutir a passagem de uma linguagem da experiência para uma experiência de linguagem no espaço urbano. Nesse contexto os processos narrativos apresentam-se como um aprendizado compartilhado, na tessitura dos modos de contar e de traduzir as experiências.

Assim, em um trabalho assumidamente indisciplinado, tomamos a cidade como uma experiência de linguagem; o urbano é concebido enquanto texto que apresenta tantas interpretações quanto leitores. Investigamos a legibilidade da cidade por meio de textos teóricos, ficcionais, poéticos e audiovisuais. Esta pesquisa transita das passagens benjaminianas ao Calçadão de Copacabana no Rio de Janeiro. De Baudelaire a João do Rio e Carlos Drummond de Andrade. Nosso estudo não elege uma perspectiva única sobre os textos da cidade, mas engendra diferentes pontos de vista, em uma leitura sempre provisória, inconclusa que se ramifica em várias direções.

Retomamos os limiares benjaminianos, nos escritos e espaços de errâncias que condensam o pensamento do filósofo em torno do processo de modernidade e de um conjunto de transformações no tempo e no espaço da grande cidade. Outros autores acompanham-nos no diálogo com o filósofo: Michel de Certeau; Agaben; Italo Calvino bem como Jeane Marie Gagnebin, Olgária Matos, Bolle e outros – pesquisadores, estudiosos e comentadores do pensamento de Benjamin, e de diferentes campos do conhecimento que nos ajudaram a tecer os fios articuladores deste trabalho. Não partimos de um objeto de investigação específico; para usar uma expressão benjaminiana, iniciamos esta pesquisa a partir de uma “imagem do pensamento”: a imagem do poeta que observa a cidade. Um senhor de bronze, de costas para o mar no Calçadão de Copacabana colocou-nos no rastro das itinerâncias benjaminianas e da poética de Drummond, revelando-nos um “certo modo de ver” a cidade.

Esta pesquisa está dividida em três partes. Na primeira parte: “Passagens benjaminianas e apontamentos itinerantes” – articulamos os estudos de cidade de Benjamin à sua crítica do conhecimento; a errância e a cidade como *medium-de-*

reflexão; o conhecimento enquanto experiência de linguagem; o saber alegórico, e o sujeito da experiência no campo educativo. Discutimos ainda o declínio da experiência na modernidade; o desaparecimento da narrativa tradicional e um reencantamento do mundo a partir da reprodutibilidade técnica da imagem.

Na segunda parte: “Itinerâncias poéticas ao rés do chão” – é dada ênfase à palavra no contexto das narrativas urbanas. Inicialmente foram abordadas as narrativas que precederam os primeiros filmes e que já apresentavam formas de capturar a cidade em movimento, anunciando uma escrita urbana que na contemporaneidade encontra-se em crônicas literárias, e em outras poéticas urbanas, especialmente voltadas para o miúdo do cotidiano, para as coisas menores, ao rés-do-chão. A partir de um estudo sobre o gênero literário da crônica, analisa-se as poéticas de João do Rio e de Drummond, sublinhando nos dois autores a crítica sobre o projeto moderno de cidade. Ensaia-se um pensamento sobre o saber melancólico; o olhar alegorista da criança diante do labirinto urbano – e as afinidades essenciais entre Drummond e Benjamin.

Na terceira parte: “A alegoria do poeta de bronze” – volta-se para a alegoria do poeta que vê a cidade sentado em um banco no Calçadão de Copacabana (monumento de bronze em homenagem a Drummond). Na aventura do labirinto urbano, o espaço objetivo do monumento, precisamente situado cede lugar a um extraterritório, que não se mostra tão facilmente localizável: é o território da imaginação criadora e dos espectros do cotidiano. Utiliza-se a linguagem fotográfica como uma chave para analisar como a cidade se relaciona com esse “certo modo de ver” do poeta de bronze. O acontecimento do Drummond no Calçadão é também analisado a partir de um vídeo por nós produzido, bem como de dois curtas-metragens realizados por dois cineastas cariocas (Luelane Corrêa e Luiz Duarte).

PRIMEIRA PARTE

Passagens benjaminianas e apontamentos itinerantes



A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.

Walter Benjamin: *Tiergarten*

1. O CONHECIMENTO ITINERANTE

1.1 Itinerâncias e limiares

O passeio como ato, como política, como experimentação, como vida.

Deleuze e Parnet.

São 15:30 de uma quarta feira ensolarada e fria do mês de agosto. Estamos nas areias do Posto 6, caminhando em direção aos degraus de concreto que dão acesso à pracinha da Colônia dos Pescadores. O Posto 6 situa-se no final da praia de Copacabana. Além da Colônia dos Pescadores existe um quartel do serviço de salvamento; um clube freqüentado por caçadores submarinos – o Marimbás, e o Forte Copacabana. Na Z13, como é chamada a Colônia dos Pescadores, segundo o escritor Carlos Drummond de Andrade, “a parte menos estragada de Copacabana”, encontram-se o mercado de peixes, a capelinha de São Pedro e um *trailer* que se transformou em quiosque improvisado no qual uma senhora nordestina vende pastéis e caldo de cana para os banhistas e pescadores. Os homens bebem, conversam e fazem a manutenção das canoas atracadas na areia. Debaxo de uma amendoeira ficam estendidas as redes. Outros pescadores com equipamentos mais modernos se espalham pela praia. Atiram tarrafas e anzóis ao mar.

Neste local agradável cercado de amendoeiras, em alguns bancos de madeira espalhados, muitas pessoas costumam se sentar para conversar com amigos ou até mesmo para permanecerem sozinhas, olhando o movimento dos barcos e do mar. O mar é calmo devido à proteção dada pela pedra do Arpoador. Dali avista-se seis quilômetros de praia, onde os prédios da orla e a Avenida Atlântica parecem pequenos e distantes. Há muito tempo os pescadores deixaram de morar na colônia, mas é possível encontrar vestígios das antigas populações de pescadores nesta praia urbana onde o mar renova nos passantes e nos banhistas uma memória ancestral (ou mítica?), relacionada às culturas e aos ofícios das águas, atualizada nos encontros, nos fazeres, gestos, narrativas que reelaboram os resquícios de um antigo aprendizado. Conchas e mariscos remetem a uma lembrança quase tátil de tempos pré-históricos em que pescadores coletores

habitavam as areias das praias, comiam, dormiam, circulavam, trabalhavam, brincavam e sepultavam os seus mortos.

Nesta tarde há poucos banhistas em comparação aos sábados, domingos e feriados em que um enorme contingente de pessoas se desloca dos bairros da zona norte da cidade e dos subúrbios e desembarca nas estações do metrô de Copacabana.

Nos finais de semana, há na praia um movimento intenso e heterogêneo de freqüentadores habituais ou eventuais, banhistas, surfistas, ginastas, curiosos, caçadores submarinos, salva vidas, aposentados, crianças, babás, turistas brasileiros e estrangeiros, moradores de rua, anônimos cidadãos de classe média das mais variadas faixas etárias, prostitutas, ambulantes, barraqueiros, velhos pescadores, vendedores de Mate Leão e Biscoito Globo; sem falar nas personagens mais tradicionais que transitam pelas ruas e pela praia, como o gari cantor, e Jesus – o corredor. Em meio ao vai e vem dos corpos, surfistas vendem salgadinhos em quiosques; anônimos tornam-se celebridades; velhos pescadores ajudam a salvar vidas. A descrição de Benjamin sobre a cidade de Nápoles valeria para traduzir o burburinho do bairro e da praia de Copacabana num domingo: “Em todos os lugares se preservam lugares capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. Evita-se cunhar o definitivo. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo sempre; nenhuma forma declara o seu ‘desta maneira e não de outra’” (BENJAMIN, 2000, p.147-148).

Diante da multiplicidade caleidoscópica da “cidade purgatório da beleza e do caos” (FAWCET, 1997) especialmente do tradicional e imprevisível bairro de Copacabana, experimenta-se algo semelhante à desorientação de um observador em uma cidade barroca, confusa, repleta de perspectivas vertiginosas.

O bairro onde surgiu a Bossa Nova é famoso pelos seus labirintos de galerias, lojinhas, bistrôs e armazéns de tudo; é também conhecido pelas clínicas que se transformam em boates e corretoras de imóveis que escondem prostíbulo e porões de cursos de inglês, francês, latim, chinês. Os entrelaçamentos e devires desse labirinto estendem-se também à ginga das ruelas que sobem os morros das favelas do Cantagalo, do Chapéu Mangueira, do Morro dos Cabritos e da Ladeira dos Tabajaras, em um movimento que contrasta com a assepsia da classe média alta copacabanense e com o fausto da aristocracia decadente da Avenida Atlântica e das festas suntuosas do Copacabana Palace. Realidades tão próximas e tão distantes.

Idosos se reúnem na Praça Serzedelo Correia. Jogam dama, xadrez e carteadado. Reina a impessoalidade no ritmo acelerado do trânsito de milhares de pessoas nas calçadas, nos ônibus e nos carros da Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Comércio ambulante, agências bancárias, lojas de departamento, supermercados, academias de ginástica, galerias, restaurantes, bares, escritórios de advocacia, clínicas dentárias, *pet shop*, manicures, cafés, sapatarias, lojas de informática, cinemas. Imagens de publicidade, *outdoors*, pessoas conversando com seus celulares. Neste cenário polifônico encontram-se tanto os funcionários públicos aposentados da antiga capital federal fazendo fila todos os dias às nove horas da manhã na porta dos bancos, quanto as prostitutas da Rua Prado Junior saindo de casa à noite para trabalhar em alguma boate. Lembrando Rubem Braga: “Ai de ti Copacabana!”. São muitas as fusões e confusões deste bairro. Em que outro lugar estaria, às oito horas da manhã, um executivo vestido com seu terno impecável, tomando o seu café da manhã em pé, em frente ao balcão de um botequim, se preparando para mais um dia estressante, lado a lado com um travesti voltando de mais uma noite de trabalho?

Mas, voltemos às areias, continuemos nossa caminhada. Há pouco, três crianças brincavam ao lado de uma oferenda para Ogum feita com vários cravos brancos, com velas vermelhas e brancas, uma imagem de São Jorge e três garrafas de bebida barata. Junto ao despacho nas areias da praia acumulam-se outras fantasmagorias urbanas nos restos da cidade: embalagens plásticas, folhetos com imagens dos pontos turísticos do Rio de Janeiro; sacos metálicos de batata frita; latas de refrigerante e de cerveja. Perto do mar um grupo de jovens joga capoeira e ensaia alguns saltos e gestos do *break*. Um vendedor ambulante carregando uma caixa de isopor a tiracolo pára e observa o grupo. Sua atenção é de quem gostaria de participar da roda, mas ele apenas cumprimenta os rapazes e continua sua caminhada. Uma senhora gorda, de cabelos longos e despenteados, rola no mar raso, se atira para os lados, engole água, brinca, ri e grita. Ninguém a percebe.

Em meio a este intrigante eco sistema urbano, nosso olhar acompanha, no movimento das pedrinhas portuguesas fixadas no chão do Calçadão, o desenho das ondas em preto e branco – desenho símbolo do Rio de Janeiro e do Brasil. Desenho símbolo de Copacabana, em especial, da Avenida Atlântica mitificada nos cartões postais que exaltam a beleza da praia e dos edifícios suntuosos cujo metro quadrado é um dos mais caros do planeta.

Com o entardecer chega uma nova leva de passantes, pipoqueiros, atletas, etc. Nesta paisagem tão celebrada pela mídia e fartamente testemunhada pelos turistas em seus registros fotográficos; inesperadamente, uma cena banal que poderia ocorrer a qualquer hora, mas que por algum motivo não explicável deteve-nos nesta tarde: Em um banco do Calçadão no qual está instalada a estátua do escritor Carlos Drummond de Andrade, sentou-se um morador de rua. Depois de um forte abraço no monumento, o homem ali sentado iniciou uma conversa com o poeta de bronze. Este diálogo, permeado por muitas gargalhadas, e algumas pausas, em um determinado momento tornou-se sério, pesado. Gesticulando muito e com uma expressão carregada no rosto, o homem parecia estar discutindo algo importante. Depois de alguns instantes, o morador de rua levantou-se, pousou a mão sobre o ombro do poeta como se estivesse pedindo desculpas e se foi. Estranho desvio neste cartão postal. As luzes da orla se acenderam. O Drummond de bronze permaneceu sozinho.

Essa imagem remeteu-nos aos versos drummondianos de *Passagem do ano* (ANDRADE, 2009, p.159):

Fica sempre uma franja de vida onde se sentam dois homens.
Um homem e seu contrário,
uma mulher e seu pé,
um corpo e sua memória,
um olho e seu brilho,
uma voz e seu eco,
e quem sabe até se Deus...

(Notas de campo, Rio de Janeiro, agosto, 2010).

* * *

Instantâneos do bairro carioca de Copacabana. A caminhada itinerante dá o tom da narrativa. Não se trata apenas de uma descrição dos espaços da cidade, mas do exercício do olhar que busca, a partir da experiência errante no cotidiano urbano, imagens que disparam memórias, e re-surgem da opacidade do urbano. Errância é perder-se: deixar-se levar pela cidade sem se preocupar com verdades definitivas, ou com um caminho correto. De acordo com Gagnebin, “[...] somente a experiência do errar, em todos os seus sentidos, nos faz apalpar, como que pelo avesso, a experiência de uma verdade que não seria, primeiramente, a coerência do nosso pensamento, mas sim o movimento mesmo de sua produção” (1996, p.245).

Tomando a noção de “errância histórica” em Heidegger, Bornheim (1972, p.130), nos diz que pensar a errância “é todo o oposto de um permanecer passivo em face dessa mesma errância”; segundo o autor, em Heidegger tudo leva a crer que é a errância que instaura o sentido de um compromisso autêntico com a dimensão do tempo histórico. Nesse sentido, continua Bornheim, “na perspectiva da errância histórica os deuses se tornaram impossíveis, já não apresentam vigência”. Como queria Nietzsche, os deuses estão mortos; idéia acolhida por Heidegger quando fala da morte dos deuses metafísicos empenhados no esquecimento do Ser historicamente errante, que constrói no seu caminhar uma incontornável autonomia face à ordem instituída.

Como o trapeiro de Baudelaire, ao apalpar a cidade pelo avesso, o pesquisador-narrador, caminhante errante, recolhe o lixo em que tropeça transmutando-o em imagens do pensamento, re-significando-o na ousadia da narrativa; no contar a história ele atribui um sentido à sua errância. A sua relação com a cidade envolve outras categorias para além do racionalismo que torna as imagens urbanas uma série de traçados objetivos. Como terreno da fantasia, das lembranças, a cidade situa-se além do dado empírico. O gesto do caminhar errante não é, portanto, muito tolerado pelos sistemas pedagógicos que planejam, selecionam, hierarquizam e organizam conhecimentos específicos, em um traçado previsível de trajetórias e itinerários constituídos como política de sentido e de conhecimento; de racionalização e controle do ato educativo (MACEDO, s.d.).

Nesta investigação tomaremos a errância em contraponto ao conhecimento disciplinar, valorizando as experiências “aprendentes” do sujeito urbano nas suas vivências truncadas, inacabadas, erráticas que são sempre resultantes de uma relação dialógica e dialética entre indivíduo, sociedade e cultura. Essas experiências, que traduzidas em diferentes formas narrativas atuam, nas palavras de Certeau (2004), como uma “prática do espaço”, criam saberes indisciplinados, nos modos de compartilhar os espaços da cidade. É nesse sentido que apontamos para este processo de aprendizagem como experiência de formação, ou seja, apontamos para uma aprendizagem que forma, isto é, um processo no qual o sujeito se constitui e onde é desafiado a compreender a realidade em que vive:

A formação se realiza na existência de um Ser social que, ao transformar em experiências significativas os acontecimentos, informações e conhecimentos que o envolvem e envolvem suas relações, nas suas itinerâncias e errâncias aprendentes, ao aprender com o outro, suas diferenças e identificações

(heteroformação/transformação), consigo mesmo (autoformação), com as coisas, os outros seres e as instituições (ecoformação), emergirá formando-se na sua incompletude infinita, para saber-refletir, saber-fazer e saber-ser, como realidades inseparáveis, em movimento, porque constantemente desafiadas (BÉZILLE, 2007, p.103).

O campo da educação será aqui pensado de forma ampliada, enquanto formação, processo que emerge da itinerância do Ser em sua autonomização, alteração e criticidade. Tal itinerância refere-se não apenas às experiências realizadas no contexto dos espaços escolares, mas também àquelas realizadas em outros momentos não convencionais vividos ao longo da vida em formação. Focalizaremos a narrativa da cidade – enquanto tradução do contexto urbano – como um aprendizado compartilhado.

Interessa-nos os modos de olhar/narrar as paisagens urbanas, muitas delas, de tão vistas, tornaram-se invisíveis e conseqüentemente sem significado para os sistemas pedagógicos – de instituições culturais e educativas como museus e escolas – que procuram organizar conhecimentos e saberes na contemporaneidade. Essas paisagens esquecidas escapam à previsibilidade de trajetórias e itinerários – das ações e pedagogias pautadas por objetivos pré-definidos – cujo percurso é um traçado em linha reta em que se sabe exatamente o ponto de partida e o ponto de chegada. Nesses circuitos fechados não há lugar para os pequenos gestos, para aquilo que não se mostra de imediato, o inusitado, pequenos deslocamentos que podem gerar diferentes percepções do outro, de nós mesmos, dos modos de habitar nosso planeta. Em contrapartida, a errância busca encontrar algo que ainda não foi dito, e que permanece nas bordas do visível, revelando-se por uma visão indireta. Essas duas formas de se relacionar com o conhecimento foram pensadas por Calvino (2009) nos textos de *Cidades Invisíveis*, em que o autor nos mostra que existem duas maneiras para se falar de uma cidade. A primeira é descrevendo-a a partir das informações mais gerais a seu respeito: o seu passado, o seu futuro e o seu presente; os seus bairros, a sua geografia. É como se ela estivesse inscrita em um atlas, e não existisse mais como paisagem. A segunda é a que recupera a paisagem da opacidade do contexto urbano, é a que se atém às impressões fugazes, à arquitetura, às lembranças, aos nomes. Esta última, a do olhar itinerante, é a que tentaremos retomar neste estudo.

Para Jacques Ardoino (1999), a trajetória, originária do campo da física, da cinemática e da balística, corresponde ao movimento predeterminado de um *mobile* inerte, mas, impulsionado a partir de alguma fonte de energia. Para esse epistemólogo

das ciências da educação, a trajetória implica norma e modelo e o seu fundamento é o controle. Ainda de acordo com Ardoino, mais que uma trajetória, o campo educativo necessitaria da errância, enquanto dispositivo de alteração, abertura para a imprevisibilidade nas relações com o outro, num processo incessante de constituição da autonomia do sujeito. Pois, como nos ensina Foucault, é fato que a autonomia constituída pela lógica da trajetória fica submetida a uma noção de identificação com um saber institucionalizado; empenhado no adestramento de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1999, p.118), limitados aos gestos homogêneos das rotinas disciplinares; conformados à imagem de uma cidade modelar, correta; ecológica; de planejamento exemplar em que as vozes dissonantes, os diferentes, os outsiders ficam relegados ao segundo plano, ou à invisibilidade. Forja-se uma cultura da conformidade, da convergência:

[...] é por esta lógica que os currículos são pródigos em forjar consciências colonizadas, por *trajetórias* traçadas, onde a *alteração* refletida, a *autonomia autorizada* pelo próprio sujeito dialetizado no seu coletivo social é descartada e substituída por uma autonomia outorgada. Aliás, a história do conhecimento está crivada de histórias de outorgamentos por príncipes, deuses, ciências, pais e professores... que, não raro, gostam de traçar sem concessões, *itinerários*; prática da qual os currículos modernos pautados predominantemente numa política linear de pré-requisitação têm muito a dizer (MACEDO, s.d.).

Não se trata de desconhecer o sujeito que também se constitui em um itinerário, mas de alertar para uma espécie de domesticação da imaginação pedagógica, por um processo de colonização das consciências. Isto vale não só para as sistemáticas convencionais de sala de aula. Para além dos espaços escolares, o contexto urbano e os processos sociais e culturais do seu cotidiano são também instâncias educativas, espaços em que se contam histórias; onde ocorrem aprendizados. As formas pelas quais essas instâncias interpelam os sujeitos diferem, no entanto, daquelas que encontramos nas escolas e, conseqüentemente, seus efeitos podem ser distintos. Todavia, em ambos os espaços encontramos itinerâncias e itinerários, caminhos possíveis para a construção e produção de conhecimento. Importante ressaltar que, tanto na escola como fora dela, a aprendizagem é um fenômeno social e historicamente mediado, mesmo que o aprender criando e na criação implique desorganização cognitiva e caos, na constituição de outras formas de organizar os saberes.

Em nosso estudo, a imaginária urbana e as relações histórico-culturais e estéticas estabelecidas entre essas visualidades e o sujeito urbano são tomadas como formas de mediação. A cidade pode então ser considerada como um *medium-de-reflexão*, no sentido mesmo do termo alemão *Reflexionsmedium*, usado pelos românticos de Iéna em finais do século XVIII, início do século XIX, e retomado por Benjamin nas décadas de 1920 e 1930, como um novo paradigma para designar a qualidade da obra de arte em um processo no qual esta emana um conhecimento crítico contemplado e traduzido pelo leitor/espectador.

Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919), a partir de uma forma bastante peculiar de articulação entre crítica e arte, de crítica como *medium-de-reflexão*, Benjamin inicia um debate sobre a própria concepção de conhecimento. Conforme nota o tradutor brasileiro e também prefaciador desta obra, Seligmann-Silva, em texto introdutório à referida tese:

Benjamin foi o primeiro a valorizar a teoria romântica da “Reflexão”. Este conceito está no centro desta sua tese. Benjamin define a crítica como um “medium-de-reflexão” (“*Reflexionsmedium*”). Na medida em que ele pôs este conceito no núcleo da sua tese, com todas as suas implicações de crítica ao modelo de teoria do conhecimento monológico, baseado na simples cadeia de causas e efeitos, e, portanto, de crítica também a uma concepção linear tanto do desenvolvimento do conhecimento como também do desenrolar da própria história, ele trouxe à tona um debate – a crítica de um determinado modelo de razão e racionalidade (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.8-9).

A partir da ideia de arte como *medium-de-reflexão*, instaura-se uma autonomia crítica libertadora que prescinde tanto de doutrinas estéticas quanto do “culto irrestrito da força criadora como simples força de expressão do criador”. Em outras palavras, a crítica assume-se enquanto lugar de reflexão; contrariando o determinismo racionalista, ela não separa a forma do conteúdo, ela mesma é forma-pensamento com infinitas possibilidades de conexões e desdobramentos; nesse sentido, a própria materialidade da obra de arte é também forma-pensamento, está investida de uma reflexão, ela significa. Através da crítica a reflexão contida na obra de arte é “despertada e levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (Benjamin, 2002, p. 74). Para o filósofo, o conceito de *medium-de-reflexão* “é pensado então como auto-ativo. E por que ele é pensado como refletindo a si mesmo, é pensado como conhecendo imediatamente a si mesmo” (2002, p.59).

Em *A metrópole como medium-de-reflexão*, Bolle (2007) refere-se ao que Benjamin denominou de *International Wandelschrift* (Escrita de transformação internacional) – a renovação das representações da escrita (e da literatura) e demais meios de comunicação a partir da linguagem poética –, analisando, no contexto dos estudos de cidade a própria escrita benjaminiana como poética urbana, isto é, como forma de representação da metrópole enquanto *medium-de-reflexão*. De acordo com Bolle, nos escritos de Benjamin, a cidade, “Com suas vitrines, passagens e exposições, ela é o palco de um espetáculo sempre renovado; com seus outdoors e tabuletas, seus letreiros e anúncios luminosos, ela se apresenta como uma nova forma de livro, um hipertexto” (2007, p.95-96). Para o autor, trata-se de “um pensar do pensar urbano, visando ‘libertar o futuro de sua forma presente deformada, por um ato de conhecimento’(Benjamin, GS II, p.75)” (2007, p.97).

No rastro do pensamento benjaminiano, a cidade, enquanto *corpus* de reflexão será, neste estudo, pensada, experimentada, a partir das suas imagens que remetem a um conjunto de idéias, expectativas e valores do imaginário urbano. Não se trata da instrumentalização dessas imagens, não nos interessa o que através delas se pode dizer ou transmitir – conteúdos específicos, significações – mas, o que nelas se expressa. Enquanto *medium-de-reflexão*, constituem-se como formas de expressão; a formacidade enquanto narrativa é *medium* que manifesta como o sujeito urbano se comunica a si próprio, isto é, como ele se constitui nas relações que estabelece com os espaços da cidade e suas alegorias. Pode-se dizer que trata-se também de “um processo de educação cultural da inteligência visual” (ALMEIDA, 1999, p.27), já que estamos diante de modos de ver/ler a cidade e suas visualidades – alegorias, arquiteturas, e toda uma multiplicidade de formas que constituem o espaço urbano – carregadas de memórias, tempos e valores que podem ser percebidos e imaginados como história, como linguagem. Por sua vez, a errância não será considerada como mera alternativa pedagógica, mas como necessidade vital à expressão, à narrativa autêntica, aos processos criativos, à constituição do Ser – historicamente errante e aprendente.

As notas de campo que abrem este capítulo revelam o momento inicial de construção das reflexões tecidas nesta pesquisa. A cidade apresenta-se como paisagem – que é desmontada e reconstruída durante a caminhada que tece a trama dos cenários e das imagens. Busca-se a legibilidade do urbano. Não há uma perspectiva única. A errância no espaço urbano deflagra corpos e paisagens que se apresentam em

fragmentos de imagens, em uma narrativa que revela a itinerância do olhar, de um olhar leitor da cidade, que organiza uma multiplicidade de gestos, movimentos e imagens, no ato de ver/ler o Rio de Janeiro nas areias da praia de Copacabana. Nesta experiência urbana, cruzam-se os estilhaços do cotidiano e o banal que envolve a cidade e lhe dá vida. O movimento, o fluxo das multidões e a impessoalidade das relações. A afetividade do olhar conduz às inclinações, desvios, em uma operação fotográfica e poética, revitalizadora de imagens perdidas no universo urbano: na colônia de pescadores, resquícios de um antigo aprendiz; lembranças de tempos pré-históricos que se misturam às fabulações e às construções do cotidiano. Olhar a paisagem é também um ato mnemônico que tece os fios confusos do bairro de Copacabana. Ao invés da cidade transformada em clichês dos cartões postais, volta-se a uma paisagem urbana quase invisível, mas que ganha inusitada visibilidade na narrativa que recupera os pescadores; os anônimos; a alegria da senhora que se joga no mar e brinca sem que ninguém a veja – como nos versos drummondianos de *Nota social* a senhora insere-se na paisagem tal qual “a árvore gorda, prisioneira / de anúncios coloridos, / árvore banal, árvore que ninguém vê / canta uma cigarra que ninguém ouve / um hino que ninguém aplaude” (ANDRADE, 2009, p.27).

O diálogo de um morador de rua com o monumento do escritor Carlos Drummond de Andrade põe em suspenso a caminhada. As luzes da orla se acendem, o poeta de bronze permanece sozinho depois desse estranho encontro, mas da ausência do passante fica uma franja de vida; um homem, sua memória e a imagem do que se foi. Na relação com o monumento a memória se constrói de maneira afetiva. Afeto mistura-se à fantasia; a memória tem parte com a ficção. Descortina-se uma outra paisagem, como num filme surgem cidades invisíveis.

Como terreno da fantasia e do sonho, na cidade os monumentos podem ser visíveis ou invisíveis; articulam as afetividades, as memórias individuais à memória coletiva, o sonho à vigília. Conforme Freire (1997, p.58), a apreciação dessas obras é basicamente corporal, e se dá por meio do caminhar e não por uma vista aérea, de sobrevôo, a partir de uma observação distanciada da cidade. Como nos diz Benjamin,

A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. 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, distância, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila. (BENJAMIN, 2000a, p.16).

Ao contrário de apreender o espaço urbano de forma universalizante, de sobrevôo, é no corpo a corpo com a cidade que se tece e se conhece os seus caminhos; experimenta-se o urbano como texto, como memória, ou ficção. A leitura da cidade constitui-se como um aprendizado, um processo no qual não se possui o conhecimento, não é possível aprisionar o que se vê, mas a cidade está no caminhante, o caminhante está na cidade.

Ler a cidade é tornar possível a leitura do ilegível, segundo Gomes, “num jogo aberto e sem solução” (1994, p.16). As leituras do urbano são modos de ver a cidade, produzindo uma cartografia simbólica, traduzindo-a enquanto “símbolo complexo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (CALVINO, 1990, p.85).

No caminhar, a aventura de desviar-se do caminho previsto representa a possibilidade de atribuir outros significados ao próprio ato de caminhar e aos objetos encontrados no caminho, às alegorias e aos monumentos espalhados pela cidade. Benjamin, caminhante errante que viajou por várias cidades e capitais, alerta: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.” (BENJAMIN, 2000a, p.73). Para Barbier (1996), a itinerância representa o percurso estrutural de uma existência concreta e inacabada, seja de um sujeito, grupo ou instituição. Segundo este autor, em uma itinerância encontramos uma multiplicidade de itinerários contraditórios – (des) caminhos que levam até às criações, às transgressões, intoleráveis para o pensamento pedagógico fundado tão somente e em geral na ordem, na prescrição e na contenção. Ao contrário, a educação do perder-se, referida por Benjamin é a que apresenta a realidade também como desordem, também como “um emaranhado de existências humanas”. Assim é que os possíveis diálogos itinerantes entre os passantes e o Drummond de bronze, na Avenida Atlântica, escapam à empobrecida e previsível trajetória – da memória institucionalizada como opção político-ideológica de conhecimento.

Em meio aos transbordamentos do espaço urbano o poeta de bronze surge como enigma diante da materialidade bruta da rua e dos corpos: “[...] aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrem

a si próprios. Carecem de argúcia alheia que os liberte de sua confusão amaldiçoada” (ANDRADE, 2009, p.294). No cotidiano da cidade, nem sempre os passantes compreendem o sentido da permanência daquele monumento no Calçadão, mas a presença do poeta suscita algo além da pura compreensão, a imagem de Drummond na cidade acontece enquanto espaço para experiências de intervenção cultural; inusitados diálogos ocorrem entre os passantes e a imagem. Sentado em um banco de cimento, flanando seu olhar pelas ruas, ele interroga a cidade sobre a sua própria condição de monumento.

E o que guardam os olhares dos passantes sobre o poeta? Os olhares percorrem as ruas, lêem a cidade, mas é impossível saber tudo o que ela esconde; e perceber aquilo que faz as coisas falarem, o que vai no seu subterrâneo. Nas palavras de Canevacci, “A cidade é o lugar do olhar [...] o olhar significa não somente olhar, mas também ser olhado. E a grande cidade desenvolve ao máximo esta dialética” (2004, p. 43). Isto implica deparar-se com uma situação de entremeio, de suspensão entre o que se vê e o que é visto. No encontro com o poeta de bronze a aventura do olhar consiste em uma trama que envolve o olhante e o olhado; o olhado pelo olhante. Esta é uma experiência inquietante, em que estamos diante de um presente que não cessa de se restabelecer pela experiência dialética do olhar:

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

Nessa experiência a imagem é estruturada como um limiar, como uma porta aberta e fechada ao mesmo tempo; é luto e é desejo, memória e expectativa. Olhar causa uma “inquietante estranheza”, pois somos interrogados pelo que vemos em uma trama de espaço e de tempo em que o imaginário e o pensamento não estão separados. O pensado atravessa o olhar. O pensamento é uma construção imaginativa.

A experiência do olhar é sempre uma atividade de leitura, na qual o texto da cidade, a cidade enquanto texto apresenta-se não de forma cristalizada, mas como resultado provisório e precário de conexões estabelecidas pelo leitor. Deste modo, o corpo da cidade é uma rede intrincada de olhares e de imagens, do que vemos e do que nos olha. “O ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, P.29), em um entremeio, um limiar.

Interessante nos determos um pouco mais no conceito de limiar. Deixaremos, por hora, o poeta de bronze e as nossas passagens por Copacabana – que retomaremos mais adiante – para nos voltarmos aos limiares benjaminianos, nos escritos e espaços de errâncias que condensam o pensamento do filósofo em torno do processo de modernidade e voltam-se para um conjunto de transformações no tempo e no espaço da grande cidade. Vejamos: Para Benjamin, “O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado de fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [linchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados” (BENJAMIN, 2006, p.535). O conceito de fronteira (*Grenze*) remete à contenção de algo, evitando seu transbordamento; define os limites, os contornos de um território, bem como as limitações do seu domínio. De acordo com Gagnebin, a partir de Kant, o uso crítico deste termo determina a tarefa do pensamento como um estabelecer de limites – tanto para diferenciar conceitos quanto para proibir as falsas transcendências; trata-se de uma limitação aos entusiasmos do pensamento (2010a, p.13).

O limiar (*Schwelle*), soleira, umbral, designa processos intelectuais e espirituais, mas também se inscreve como registro de movimento, de ultrapassagem, de passagens, de transições (*Übergang*). No campo da arquitetura é atribuído ao limiar a função de transição – permite ao andarilho ou aos cidadãos que possam transitar de um lugar para outro sem maiores dificuldades. Estamos falando das rampas, das salas de espera, das escadarias, dos pórticos, das soleiras. O banco em que se encontra o monumento de Drummond pode ser considerado um espaço limiar se pensarmos que a alegoria do poeta que observa a cidade não está sobre um pedestal, mas em um lugar de trânsito e ao mesmo tempo de espera. O limiar não apenas separa dois territórios, como na fronteira, mas possibilita o trânsito de duração variável entre esses dois territórios. Ele é da ordem do tempo e também do espaço.

Benjamin aproxima a palavra *Schwelle* (na qual há o registro da palavra *welle* – onda) do verbo *schwellen*, que significa inchar, dilatar, inflar, ressaltando que o limiar é uma zona, às vezes indefinida – diferente da fronteira que estabelece um limite, um domínio. O limiar remete às viagens e aos desejos; aos fluxos e contra-fluxos; significa não somente separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários:

Designa essa zona intermediária à qual a filosofia ocidental opõe tanta resistência, assim como o chamado senso comum também, pois, na maioria das

vezes, preferem-se as oposições demarcadas e claras (masculino / feminino; público / privado; sagrado / profano, etc.), mesmo que se tente, mais tarde, dialetizar tais dicotomias (GAGNEBIN, 2010a, p.15).

O tempo do limiar relaciona-se aos processos educativos; significa expor-se ao desconhecido; enfrentar as vicissitudes da história. Em Benjamin esse tempo indeterminado também está ligado à dialética do sonho e do despertar, uma experiência limiar crucial em toda sua obra, na qual aspectos considerados oníricos encontram-se, segundo Bretas (2008), no âmago mesmo da realidade tida como “vigília”. Não por acaso é o seu interesse pelos surrealistas, pelo haxixe, pela literatura de Kafka, de Proust e de Baudelaire. O conceito de limiar não possui apenas um alcance terminológico, mas a partir desta concepção é possível fazer uma reflexão histórica. Algo realizado pelo filósofo na sua teoria da modernidade, fundamental para os estudos de cidade e do imaginário urbano. No livro das *Passagens* (1927-1940), no caderno *Prostituição, jogo* encontram-se elementos importantes de sua reflexão:

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiarias. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiaries os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. ‘Como agrada ao homem’, diz Aragon, ‘manter-se na soleira da imaginação’ (no limiar das portas da imaginação), (*Paysan de Paris*, 1926, Paris, p.74). (BENJAMIN, 2006, p.535)

Benjamin busca, como um arqueólogo, o inconsciente da modernidade do século XIX investigando suas construções arquetípicas, passagens ou arcadas, galerias construídas em ferro e vidro, pelas quais a multidão se desloca. O movimento das multidões, pela primeira vez se oferece à leitura e à legibilidade. Pois, foi o século XIX que produziu uma literatura em que a personagem principal é a cidade de Paris: “Paris é a grande sala de leitura de uma biblioteca que atravessa o Sena” (BENJAMIN, 1981, p.35). Segundo Matos (2010), ler a cidade, para Benjamin, implica ler a sua *psyche*, acessar um território que se encontra entre o sonho e a vigília no cotidiano urbano. Em 1927, depois de uma breve viagem a Paris, Benjamin escreve em co-autoria com Franz Hessel um artigo intitulado *As Passagens*; texto que não chegou a ser publicado na época, mas entre 1927 e 1929 seria retomado em *As Passagens de Paris: uma féerie dialética*. Convencido da importância do tema das passagens parisienses

para se pensar a modernidade no século XIX, Benjamin inicia um projeto ambicioso. Escrito entre 1927 e 1940, mas publicado somente em 1982 na Alemanha, seu projeto inacabado é composto por uma coletânea de esboços, notas e materiais agrupados por módulos temáticos e organizados em ordem alfabética, cujo propósito maior é apresentar a Paris do século XIX – “cidade de sonho” – como a capital do Capital em um texto fragmentado, expresso quase sempre de forma provisória e descontínua. As passagens – galerias comerciais, precursoras das lojas de departamento e dos *shopping centers* – constituíram a chave para a compreensão do século XIX, e Paris, um palco no qual se encenaria o drama da modernidade.

A cidade fervilhante e cheia de sonhos é traduzida nas narrativas de *Passagens*, livro cujo título remete a passo, passar, passado, passante, passageiro, mas que também relaciona-se a uma espécie de senha, a uma chave para o acesso aos entrelaçamentos do sonho e do mundo concreto da cidade. Nesse limiar Benjamin reconhece as transformações sociais e culturais do capitalismo marcadas pelas mudanças no modo de produção que desarticulam antigas formas de vida e de trabalho, desenraizando homens e mulheres de seus hábitos e valores.

Na modernidade o tempo contraiu-se. A monotonia dos gestos repetitivos dos trabalhadores nas fábricas instaura um tempo esvaziado de significações, tempo que também traduz a expectativa do novo – de um novo que já nasce velho, e nada mais é que a repetição do Mesmo, em uma sucessão de momentos iguais, que se dá no fluxo incessante da produção em série das mercadorias. Na ânsia pela novidade intensifica-se o desejo por essas mercadorias, e os industriais vêem-se forçados a também intensificar a sua produção, devido à substituição rápida e constante de artigos de uso comum por outros novos. Em decorrência disso, há um decréscimo das faculdades criadoras (MATOS, 2010, p. 191). As transições precisam ser encurtadas e aceleradas, não se pode “perder tempo” ou demorar-se “inutilmente” no limiar e na transição. Assim é que, de acordo com Benjamin, tornamo-nos pobres em experiências limiares; com os novos ritmos, foram subtraídos das experiências do sujeito moderno os seus “ritos de passagem”, o tempo dos processos criativos.

Isso repercute no campo educativo em uma perspectiva predominantemente técnico-administrativa, ou seja, empresarial, que procurava reordenar, racionalizar os sistemas de ensino. As idéias tayloristas e fordistas de organização do trabalho nas fábricas reforçam estratégias como forças de eficiência, produtividade e gerenciamento

científico. Com o mesmo gesto repetitivo dos trabalhadores das fábricas separa-se o conhecimento em peças. O aprendiz é testado para certificar-se que as peças foram bem encaixadas ou “aprendidas”. Há um esvaziamento do tempo da reflexão, encurtando, assim, o percurso do processo de aprendizagem para que se possa planejar trajetórias e regular itinerários claramente definidos e sem ambigüidades, que não incluam a possibilidade do erro, ou de territórios limiares indeterminados. Assim, a questão educativa é reduzida à dimensão técnica; a educação da força de trabalho fabril torna-se paradigma para a educação dos gestores do ensino formal.

No livro das *Passagens*, Benjamin irá remeter-se a Freud, às fantasmagorias da cidade, ao onírico, ao fantástico, ao desejo e à imaginação, na tentativa de reconquistar para o pensamento, os territórios do indeterminado, do intermediário, da suspensão – afrontando, assim, o moderno ideal de clareza. Trata-se não de pensar de forma irracional, vaga, mas de ousar pensar por desvio. A estratégia benjaminiana privilegia os pequenos objetos, o traçado e os nomes das ruas, as catacumbas, as edificações, o modo como as pessoas se vestem, comem e vivem. Este enfoque contraria os paradigmas acadêmicos, apropriando-se da temática do cotidiano em um tipo de literatura, de crônica, na qual a cidade se revela nos seus subterrâneos, e os indivíduos nos seus modos de vida, seus medos e desejos.

Nas *Passagens* benjaminianas a infância é o país tanto das descobertas quanto dos limiares. É um tempo de indeterminação privilegiada, em que se prepara para uma vida que se pressente e se imagina, mas ainda não pode ser definida. Trata-se da infância da própria modernidade, inseparável do desenvolvimento da metrópole moderna. Algo que Benjamin mostrou nos fragmentos de *Infância em Berlim* (1932-1938), ensaios que não pretendem ser apenas uma contribuição da memória individual à pesquisa histórica sobre Berlim. Neles Benjamin não descreve apenas os fatos da sua história pessoal, mas apresenta uma experiência que faz parte tanto da sua história pessoal quanto da história da cidade.

A escada que eu pisava revelava-se como a morada de um pesadelo, que, a princípio, me deixava pesado e sem forças em todos os membros para, em seguida, encantar-me quando apenas alguns degraus me separavam do limiar almejado. Tais sonhos eram o preço com que eu adquiria segurança (BENJAMIN, 2000a, p. 96).

É no limiar entre o estado de vigília e de sonho que surgem as imagens da memória. Na infância essas imagens acabam formando os fundamentos da

modernidade, encontram-se nos mitos, nos contos de fada que, segundo Benjamin, “falam às vezes de passagens e galerias que, em ambos os lados, estão pontilhadas de quiosques cheios de tentações e perigos” (2000, p.135). Assim, Benjamin descreve como seu olhar passava pelas vitrines, para dentro das clarabóias que “mal davam para o lado de fora; abriam-se antes para o subterrâneo” (BENJAMIN, 2000a, 141). O tempo limiar na modernidade é o tempo do consumo. A loja, a vitrine, espaços onde a mercadoria circula, são espaços limiares onde “tempo e espaço são preenchidos pelo mito, não são mais, por assim dizer, formas de intuição da consciência, mas tomam formas de intuição do inconsciente” (BEHRENS, 2010, p.99).

Nos textos sobre sua infância, escritos entre 1932 e 1938, Benjamin destaca em vários momentos experiências limiares que geraram sensações e produziram imagens deixadas em sua sensibilidade, como as imagens da rua Krumme e seu traçado sinuoso; bem como a piscina coberta onde, uma vez transposta a porta, ele se viu diante de uma “deusa invejosa que almejava nos colocar no peito e nos ensopar em suas frias câmaras até que na superfície ninguém se lembrasse de nós” (BENJAMIN, 2000a, p.135). Ainda no texto sobre a rua Krumme, Benjamin narra a emoção que o acompanhou quando deteve-se diante de uma vitrine “para conseguir um álibi com os livros contábeis, compassos e obreiras” (2000a, p.135), e depois, entrar na loja para artigos de escritório e alcançar os fundos, espaço reservado aos “escritos picantes”.

Benjamin quer reencontrar a sua experiência de criança na grande cidade, o que de certa forma confirma a tese de Simmel relativa à influência do espaço da metrópole na sensibilidade de seus moradores. Benjamin foi conhecedor profundo da obra deste filósofo, mesmo que, posteriormente, tenha se distanciado dela. Mas certamente deve ter lido “As grandes cidades e a vida do espírito”, ensaio escrito em 1903, no qual Simmel, precursor dos estudos da sociologia urbana, elabora a sua tese para uma filosofia da grande cidade. Este ensaio explicita a idéia de que os choques e os esforços de adaptação impostos pela vida da metrópole aos moradores interferem na sua percepção sensorial e na sensibilidade intelectual, reforçando uma tendência à individualização, intelectualização e racionalização dos laços sociais. Esta tese, de acordo com Simay (2005), influenciou os textos escritos por Benjamin produzidos na mesma época em que foram feitas as anotações para *Infância em Berlim*. Em *Alguns temas sobre Baudelaire* Benjamin procura inserir a noção de *chockerlebnis* (vivência de choque) a partir das concepções marxistas, e em *A obra de arte na era de sua*

reproduzibilidade técnica a tese de Simmel está associada à noção de multidão, que é retomada dos trabalhos de Kracauer. Em *Experiência e pobreza* Benjamin aproxima-se de Simmel mostrando que a modernidade não é mais capaz de transmitir uma herança de saberes e de experiências comunitárias (*Erfahrung*), se contentando com as experiências puramente individuais (*Erlebnisse*), resultando daí os choques, assimilados passivamente pela consciência (COLLOMB, 2010, p.116).

Todavia, em Benjamin, o fenômeno da grande cidade irá divergir da perspectiva de Simmel quando este descreve uma sociedade vítima das tragédias da modernidade. Benjamin irá explorar a metrópole como local de produção das mitologias e das fantasmagorias do capitalismo, sobre o qual era preciso lançar um olhar crítico.

Simmel analisa a questão do limiar em um artigo intitulado *Ponte e porta*, escrito em 1909. Neste artigo a ponte e a porta são a projeção no espaço da nossa capacidade de unir o que está separado e separar o que está unido:

Assim, as formas que dominam o dinamismo da nossa vida são transformadas, por meio da ponte e da porta na duração sólida de uma criação perceptível [...] a ponte mostra como o homem unifica a cisão do ser puramente natural e a porta, ao contrário, como esse ser natural, como ele se separa a uniformidade desse ser natural (SIMMEL apud COLLOMB, 2010, p.117).

Segundo Collomb (2010), Simmel ilustra sua filosofia da vida do espírito como produção de formas, em um plano abstrato, diferente, por exemplo, do fundamento poético que Bachelard, em *A poética do espaço* soube dar às mesmas questões. Diferentemente dos dois autores, os limiares benjaminianos de *Infância em Berlim* são referências espaciais de sua infância, mas também e, sobretudo, símbolos do que era sua vida. Benjamin procura decifrar ou “ler o que nunca foi escrito”. Ele volta-se aos limiares dos apartamentos da família, onde a segurança burguesa lhe dava a “certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito”, onde a criança crescia num universo em que a consciência fundia-se aos objetos, aos móveis, dando-lhe a impressão de estar “encerrado num mundo material”.

Voltar aos limiares da infância significa, para Benjamin, deter-se não no término de uma experiência passada, ou em uma transição para o futuro, mas encontrar o momento total da presença consigo mesmo. Isso se relaciona à sua concepção de imagens dialéticas: “uma imagem relampejante. O que já foi é, assim, retido, como uma imagem que ainda relampeja na hora (*jetzt*) do cognoscível” e ainda: “Pertencem ao pensamento tanto o movimento quanto a interrupção dos pensamentos. A imagem

dialética aparece no ponto em que o pensamento pára, numa constelação saturada de tensões” (BENJAMIN apud CANEVACCI, 2004, p.114). Como uma articulação de dois elementos contraditórios – na rememoração dos momentos vividos na infância, passado e futuro se entrelaçam no tempo presente; o passado está investido de um sentido de futuro. E a errância no labirinto urbano é o ponto de partida para essa experiência.

O interesse de Benjamin pelas passagens parisienses tem a ver com o fato de elas se apresentarem para o filósofo como uma espécie de “dialética suspensa”. Os largos limiares das galerias comerciais, com seus espaços cobertos entre duas ruas ganham o valor de imagens dialéticas quando as atividades do comércio as condenam ao estado de ruína. Aragon descreve em *Les paysan de Paris* como esses antigos santuários do progresso e da mercadoria se transformam em pontos de prostituição, a partir de um processo de reificação imposto pelo capitalismo. Processo iniciado na modernidade mas que pode ser detectado nas hibridações dos espaços urbanos contemporâneos, como por exemplo, nos labirintos de galerias da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, nas lojinhas, bistrôs e armazéns; nas clínicas que se transformam em boates ou em corretoras de imóveis que escondem prostíbulo e porões de cursos de inglês, francês, latim e chinês.

Tanto Benjamin quanto os surrealistas acreditavam num dinamismo revolucionário que poderia surgir da dispersão da energia capitalista que se acumulava nas passagens sob forma de mercadoria. No entanto, enquanto Aragon e os surrealistas se ocupavam das “mitologias modernas” e permaneciam apenas no plano onírico, Benjamin recorria às imagens dialéticas como forma de compreender o passado histórico, cuja memória só é possível a partir do “agora de um possível conhecimento”, desse momento presente que confere às coisas a sua verdadeira fisionomia.

Para Benjamin “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto” (1994, p.203). Refletindo sobre as fantasmagorias dos espaços da cidade, Benjamin recorre à imagem dialética do labirinto em um texto que esboça uma idéia sobre a “errância monótona” a que se submete o caminhante:

Para se compreender a ‘rua’, é preciso fazer distinção entre ela e o antigo ‘caminho’. Os dois são completamente diferentes no que diz respeito a sua natureza mitológica. O caminho traz consigo os terrores da errância. Um reflexo deles deve ter recaído sobre os líderes de povos nômades. Ainda hoje, nas voltas e decisões incalculáveis dos caminhos, todo caminhante solitário sente o poder

que as antigas diretrizes exerciam sobre as hordas errantes. Entretanto, quem percorre uma rua parece não precisar de uma mão que o aconselhe guie. Não é na errância que o homem sucumbe à rua; ele é submetido, ao contrário, pela faixa do asfalto, monótona e fascinante, que se desenrola diante dele. A síntese destes dois terrores, no entanto – a errância monótona –, é representada pelo labirinto (BENJAMIN, 2006, p.560)

Este labirinto relaciona-se, segundo Matos, aos mecanismos industriais da “produção em série das mercadorias, a monotonia da multiplicação ao infinito do Mesmo” (2010, p.169). No antigo caminho as tribos nômades eram conduzidas por seus líderes; na rua da grande cidade o caminhante é conduzido pela faixa de asfalto. A errância monótona é o caminhar que se repete em lugares previsíveis, como em um labirinto de engrenagens mecânicas fechado em si mesmo, é a impossibilidade da autonomia do sujeito, bem como da experiência limiar de transição. Nesse sentido, a cidade moderna é criação humana, produto da técnica, da qual o indivíduo se torna prisioneiro e na qual se perde (GOMES, 1994).

A superação da sensação de aprisionamento na cidade-labirinto requer uma estranha aprendizagem: a de saber perder-se. Em *Infância em Berlim*, Benjamin nos diz que é preciso aprender “a perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta” (2000, p.73). Neste ensaio, perder-se na cidade significa perder o sentido direcionador, e ao mesmo tempo recuperar a experiência por meio da qual deparar-se com as imagens do presente é estar diante de algo distante: a infância, o passado. O filósofo irá retomar a alegoria da cidade-labirinto para falar sobre “essas artes de desorientação”, evocando a imagem da sua vida como a de um labirinto cujo “centro enigmático” é decifrado a partir da busca de si mesmo pelos caminhos da memória, que é também esquecimento. A memória configura-se no tempo e no espaço não a partir de uma visão imutável do passado, e sim a partir de uma desorientação que enovela os fios do passado e do futuro em uma trama do presente. Nos textos de *Infância em Berlim*, Benjamin reconstrói, em imagens descontínuas e fora de ordem cronológica, a fisionomia de sua cidade natal e de sua infância em um labirinto de recordações. E assim ele torna as imagens da cidade significativas e legíveis.

A cidade, na qual os homens se exigem uns aos outros sem trégua, em que compromissos e telefonemas, reuniões e visitas, flertes e lutas não concedem ao indivíduo nenhum momento de contemplação – a cidade se vinga na memória, e o véu latente que ela teceu da nossa vida mostra não tanto as imagens das pessoas, mas sobretudo os lugares, os planos onde nos encontramos com os outros ou conosco (BENJAMIN apud GOMES, 1994, p.66).

A memória resiste à dispersão do sujeito urbano e restitui os traços da vida apagados pelo ritmo intenso do cotidiano e pela incapacidade do indivíduo guardar lembranças e significados. Assim, “A cidade se vinga na memória”, opondo-se à atrofia da experiência. Segundo Matos “À cidade do absolutamente visível – racionalista e abstrata – se contrapõe a cidade infantil e alegórica, a cidade labiríntica com a qual a criança estabelece pactos secretos” (1989, p.80). Esta cidade é um espaço intensivo de afetos, sonhos, desejos, medos e segredos.

Nas palavras de Gagnebin (2007, p.91): “No limiar do labirinto a criança não manifesta medo; pelo contrário, o desejo de exploração predomina como se soubesse, confusamente, que só poderá se reencontrar se ousar perder-se”. Para Benjamin, o labirinto não se reduz a uma estrutura onírica vertiginosa, ele é na sua essência o próprio avesso das obras culturais, dos livros; são os subterrâneos das cidades. A criança mergulha nos livros como o adulto em uma cidade desconhecida, para perder-se num labirinto de leituras que levam muitas vezes a lugares surpreendentes.

De acordo com Behrens, as personagens da grande cidade que ousaram errar pelos subterrâneos do espaço urbano constituíram-se como seres limiares, “figuras fantásticas que passam a impressão de animais fabulosos da modernidade” (2010, p.99). No início do século XIX esses seres são sobreviventes de um tempo passado que está em ruínas, apesar de conferirem à modernidade sua expressão própria e desaparecerem da grande cidade na mesma velocidade com que surgiram. Um desses seres é o *flâneur*, caminhante errante que representa a possibilidade da ousadia do perder-se, como forma de construir um aprendizado que escapa aos mecanismos das engrenagens das linhas de montagem do conhecimento. Ele transita pela grande cidade, apalpando-a pelo avesso, imerso em uma leitura dos acontecimentos do cotidiano urbano desses tempos modernos.

1.2 O *flâneur*

O flâneur é aquele que tem um road movie na alma

Fausto Fawcett

O *flâneur* é fruto da modernidade e da grande cidade no século XIX. Diferente do transeunte comum, ele surge assim como um observador ambulante, indivíduo desenraizado que se locomove através dos novos espaços urbanos, tecnologias e imagens; deambula pela cidade e se perde na massa anônima da turba, observando os passantes e, incessantemente, produzindo relatos, sejam eles literários, imagéticos ou filosóficos. Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Benjamin mostra como esse caminhante urbano faz da rua a sua morada, perambulando, sem se entreter com as preocupações que envolvem a esfera produtiva capitalista. Em um tempo desacelerado sua caminhada é contemplativa, ociosa. Esta personagem é uma figura emblemática, sua existência oferecerá elementos fundamentais para a compreensão da história social do século XIX, bem como para compreendermos os tempos atuais. Ele busca nas ruas um tempo desaparecido, a infância de um presente no qual estão articulados tradição e modernidade:

A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, senão para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância (BENJAMIN, 1994, p.185).

No livro de ensaios *Sobre a modernidade* (1863), no texto *O Pintor da vida Moderna*, dedicado ao pintor Constantin Guys, Baudelaire descreve a figura do *flâneur* como:

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 do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 1997, p.21).

O olhar do *flâneur* assemelha-se a uma câmera de cinema: procura, espera, contempla, eterniza. Cada passo deste caminhante é como um fotograma

cinematográfico – “imagens mais vivas do que a própria vida”. A cidade caleidoscópica diante do seu olhar itinerante se refaz em diferentes configurações. É como um filme que a cada instante é capturado pela película. O saber é posto em movimento, evocando os acontecimentos. A experiência da *flânerie* antecipa a sensibilidade do novo século marcada por uma profunda mudança na vida cotidiana, desencadeada pelo advento da revolução industrial, e por todo um aparato técnico que passa a constituir os cenários urbanos, interferindo na subjetividade do sujeito moderno e, por conseguinte, nos processos sociais e culturais da grande cidade.

As tecnologias visuais, precursoras do cinematógrafo, descritas por Benjamin (2006, p.569) no livro das *Passagens* – os panoramas, dioramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas, o fantoscópio, cineoramas, cicloramas – anunciam um outro olhar sobre a cidade, a partir do qual o conceito de simultaneidade pode ser pensado como sintoma de um novo sistema cognitivo que surge no contexto urbano e que modifica os sentidos das percepções. Segundo Peixoto (1996), na modernidade a rua transformou-se em um aparato ótico, enquanto dispositivo do olhar, é um espaço onde tudo ao redor é percebido simultaneamente. Dentro e fora se confundem, o fundo se confunde com o primeiro plano, como nas histórias de folhetim da época que se reportavam a terras exóticas como se fossem familiares; misturavam o próximo e o longínquo, o passado e o presente. Tudo é visto, barrocamente, ao mesmo tempo.

Assim é que os panoramas tentam trazer o campo para a cidade: “Nos panoramas a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flâneur*” (BENJAMIN, 2006, p.34). A difusão desse dispositivo ótico coincide com o surgimento das galerias; nesses espaços eram expostas grandes telas pintadas por artistas que, mediante artifícios técnicos, reproduziam as paisagens naturais – a alternância das horas do dia, o surgimento da lua. Os panoramas são precursores dos processos fotográficos e conseqüentemente das imagens técnicas que surgiram: “À medida que os panoramas procuram reproduzir na natureza representada alterações enganosamente similares, eles prenunciam, para além da fotografia, o cinema mudo e o cinema sonoro” (BENJAMIN, 2006, p.33).



Passage Choiseul, 1908: fotógrafo desconhecido

O uso do vidro e do ferro nas construções marca a rua como o espaço do impessoal, do público. A *flâneire* não poderia ter-se desenvolvido sem as galerias – uma das descobertas do luxo industrial. Eram caminhos cobertos de vidro e mármore onde se encontravam elegantes estabelecimentos comerciais. Por essas passagens o *flâneur* transitava como um cronista do cotidiano. As galerias eram um meio termo entre a rua e o interior da casa. Os bulevares transformam-se em interiores. Se a cidade é a paisagem do *flâneur*, a rua é sua moradia:

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, 1994, p. 35).

A rua “conduz o *flanêur* a um tempo desaparecido”. Este tipo interessa-se tanto pelo espetáculo da modernização, quanto pela tradição que a cidade procura esconder, ele está constantemente registrando e reconstruindo os tempos e os espaços urbanos. No seu caminhar errante, o *flâneur* elabora um conhecimento sobre a cidade, reconstrói a sua memória ao reconstituir as paisagens da grande urbe, quadro a quadro, em um presente carregado de espacialidades e temporalidades heterogêneas.

Como observador da cidade, ele concentra em si as significações urbanas e os seus saberes; a sua espacialidade – as distâncias do perto e do longe; a sua temporalidade – do presente e do passado. Ele não só se apropria daquilo que seu olhar alcança, mas também daquilo que foi experimentado e vivido, e que é transmitido pelas notícias orais. Em seus passeios pela cidade o *flâneur* observa a transformação da cidade em ruínas, a transmutação de imagens harmônicas em fragmentos. O cenário das

suas caminhadas são as ruas de Paris do Segundo Império, época em que o espaço urbano desta cidade começa a ser planejado e reorganizado pelo barão de Haussmann. As transformações ocorridas neste período levaram Benjamin a afirmar que Paris havia se tornado “uma cidade estranha para os próprios parisienses” (1991, p.41). Pois, até a metade do século XIX, esta cidade circunscrevia-se a um território não muito extenso subdividido em pequenas regiões que dificilmente se comunicavam. A separação entre bairros ricos e pobres expandiu a periferia da cidade, bem como a distância entre a residência e o local de trabalho tornou necessária a criação de uma rede de transportes capaz de garantir a circulação regular entre uma zona da cidade e outra.

Simmel descreve a preponderância da atividade visual sobre a auditiva como uma característica da grande cidade, em um momento em que as pessoas começam a conviver com uma circunstância nova: “Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento do ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (SIMMEL apud BENJAMIN, 1994, p. 36). De certo modo, essa experiência assemelha-se a do espectador de cinema – no ato de observar a cidade em exposição e, de forma inquietante e nem sempre acolhedora, ao compartilhar com o outro um espaço comum; o que irá caracterizar o surgimento de outros códigos de relacionamentos nos processos comunicativos do espaço urbano.

Na medida em que as ruas se expandem, a mobilidade das pessoas se intensifica. Assim, as diferentes formas de transitar no espaço urbano constituíram novas relações e novos ângulos de visão sobre a paisagem da cidade – “melhor dizendo, uma paisagem vulcânica. Na ordem social, Paris corresponde ao que na ordem geográfica é o Vesúvio. Um maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante atividade” (BENJAMIN, 2006, p.122, [C 1,6]). A cidade a qual o *flâneur* percorre é marcada pela efervescência das ruas, pelo trânsito, pela vida festiva e pela arte. Na Paris de Baudelaire as novas vias de circulação abrem a cidade à totalidade de seus habitantes, inicia-se a construção de bulevares, com a destruição de centenas de edifícios para a construção das novas avenidas. O *flâneur* situa-se nesse limiar, entre a modernidade e os destroços da tradição. Os escombros e fragmentos do passado se configuram no presente dos destroços. No livro das *Passagens*, em uma citação que Benjamin transcreveu sobre a haussmanização de Paris, lê-se:

É característico o uso, quase que exclusivo, em toda parte, da coluna coríntia... Esta pompa possui algo de opressivo e a pressa frenética com que se realiza a transformação da cidade não permite ao parisiense e tampouco ao estrangeiro tomar fôlego e refletir... Cada pedra traz o signo do poder despótico e toda pompa torna o ar vital literalmente pesado e sufocante... Este novo esplendor provoca tonturas, é opressivo, anseia-se por um pouco de ar, a pressa febril com a qual a atividade séculos é comprimida em uma única década, é asfíxiante (*Die Grenzboten*, 1861, semestre 2, vol. III. PP.143-144 [“Die Pariser Kunstausstellung Von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich”] apud Benjamin, 2006, p.166).

A Paris acolhedora, misteriosa, com seus becos e ruelas medievais, não existe mais. Em seu lugar, surge outra cidade, de ruas amplas, com fachadas contínuas, são avenidas radiais interligadas por rotatórias, com iluminação urbana uniforme e um complexo e moderno sistema de esgoto.

Nos cenários da moderna cidade inscrevem-se os espaços coletivos, não mais delimitados por casarões ou palacetes, mas por edifícios laterais, que circunscrevem espaços vazios e abertos. O *flâneur* transita pelos espaços públicos de lazer; no seu vagar observa e procura decifrar as cenas de rua. Esta personagem é elemento central na literatura crítica da modernidade. Ela foi descrita como o observador arquétipo da esfera pública das grandes cidades européias do século XIX, nas quais a produtividade intensificada do trabalho em razão das tecnologias exige dos trabalhadores uma eficiência que os leva à exaustão; eles são engrenagens das máquinas produtivas, repetindo os mesmos gestos nas linhas de montagem, assinalando o tempo do “sempre igual”. A ociosidade do *flâneur* promove um descompasso na produtividade da moderna sociedade capitalista:

O *flâneur* é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do *flâneur*. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de ‘esposar a multidão’ (WHITE, 2001, p.48).

Por volta de 1840 era moda levar tartarugas para passear nas galerias, e o *flâneur* deixava que elas prescrevessem o ritmo dos seus passos. Nas palavras de Benjamin, “O progresso deveria ter aprendido esse passo” (1994, p.50-51). No entanto, lembra o filósofo, foi Taylor quem deu a última palavra ao transformar em lema o “Abaixo a *flânerie!*”.

Em tempos de eficiência produtiva as referências sócio-culturais não mais orientam o cotidiano dos indivíduos, pois essa função foi delegada a um objeto cada vez mais freqüente na sociedade burguesa e capitalista: o relógio, a disciplinar a multidão com seu tempo mecânico, abstrato, tempo de produção e lucro. Assim, na modernidade, a referência para se medir o tempo não é mais o ciclo natural da vida. O tempo passa, cada vez mais, a ser calculado com exatidão matemática. De acordo com as exigências do mercado “tempo é dinheiro”. O “perder tempo”, sobretudo para os moralistas e protestantes, passa a ser visto como pecado. A difusão dos relógios a partir de 1850 instaurou a idéia de pontualidade como “virtude”. A dependência do tempo matemático estendeu-se a todas as classes sociais; quem não se ajustava a esse ritmo enfrentava a hostilidade social e a ruína econômica. Nesse contexto, a disposição permanente do *flâneur* de “matar o tempo” representa um confronto direto com a lógica do sistema capitalista (D’ANGELO, 2006).

De acordo com Benjamin “A espontaneidade comum ao estudante, ao jogador e ao *flâneur* talvez seja a mesma do caçador, quer dizer, a da forma mais antiga, que, entre todas, é certamente a mais estreitamente ligada à ociosidade” (BENJAMIN, 2006, p. 845). O ócio do *flâneur* é uma manifestação contra a divisão do trabalho, contra o tempo taylorista, já que a obsessão de Taylor, e de seus sucessores, demonstra a intolerância do regime capitalista à poética da *flânerie*, que implica, ao contrário do tempo mecânico e acelerado da produção, um tempo de suspensão. O ritmo da indústria promove o trabalho anônimo, intercambiável. O fordismo pressupõe a anulação do indivíduo, em uma engrenagem que o ultrapassa. Caminhar, olhar, descrever, tornam-se atos improdutivos. No mundo do trabalho reificado, os jogos e brincadeiras – desde que corrigidos e apropriados – passaram a ser “o trabalho da infância”.

O tempo do *flâneur* é um tempo liberado da medida aprisionadora do tempo cronológico, de qualquer grade horária, ou jornada de trabalho. Isso equivale a dizer que a experiência do tempo do ócio quebra a linearidade do tempo, difere qualitativamente da experiência do tempo contínuo em que os instantes se sucedem infinitamente entre um antes e um depois. A partir da modernidade, o desejo do ócio deixa de ser reconhecido como um direito legítimo do poeta, tal como ocorria na antiguidade, o que transforma a *flânerie* numa arte, exigindo para o seu cultivo uma postura heróica.

Perambulando pelas ruas, fazendo anotações, o *flâneur* viaja entre uma multidão de pessoas e objetos. Este herói moderno, poeta que enfrenta as transformações dos

novos tempos, é sucessor do herói da antigüidade. O ócio e o perambular pela cidade são as condições do trabalho poético mais fecundo, conforme Benjamin, todo trabalho de Baudelaire se desenvolvia não na sua residência, mas sim em sua atividade de *flâneur*. Depreende-se daí que esta atividade constitui um processo intrinsecamente relacionado à produção intelectual, o que faz Benjamin afirmar: “Como se sabe, o *flâneur* realiza estudos [...] A maioria dos homens de gênio foram grandes *flâneurs*, laboriosos e fecundos” (2006, p.497).

O olhar curioso do *flâneur* procura vestígios, segue rastros, captura as pistas que não são notadas pela maioria dos olhares esvanecidos pelo ritmo do cotidiano, e dessa observação poética ele extrai matéria prima para a sua produção criativa; como narrador, ele se apropria do vocabulário urbano, da cultura visual das cidades. Sua errância é reveladora dos sinais evidentes de uma fisionomia urbana. Nesse sentido, o *flâneur* “não se nutre apenas do que está sensorialmente sob seus olhos, mas se apropria também do saber contido nos dados mortos (das ruas da cidade), como se eles fossem algo de experimentado e vivido” (ROUANET, 1993). Ele segue rastros, examina vestígios para reconstruir a história.

O *flâneur* passa a maior parte de seu tempo apenas olhando o espetáculo urbano, observando particularmente as transformações da cidade e as novas invenções. Em Baudelaire o *flâneur* é a personagem alegórica que representa a mentalidade pequeno-burguesa. No entanto, vive no limiar entre a classe burguesa e os desclassificados. A *flanêrie* é prática errante da intelectualidade num momento histórico em que esta não havia sucumbido definitivamente às condições mercantis da cultura de massa. Todavia, em seu passeio o *flâneur* “começa a familiarizar-se com o mercado” (BENJAMIN, 2006, p. 47). Nas palavras de Benjamin, “O *flâneur* representa o arauto do mercado” (2006, p.62).

Baudelaire é figura fundamental para a investigação da nova ordem instaurada pelo capitalismo e materializada na imagem da metrópole. Para o poeta, as grandes cidades do século XIX não podiam ser descritas senão pelos sentimentos de estupor, espanto e fascínio. Em Baudelaire, a figura do artista não é mais a de um ser iluminado, acima da condição humana, mas ao contrário, assumirá por completo as características de homem comum, livre para viver os prazeres da cidade.

Nas reflexões benjaminianas sobre a obra de Baudelaire, a literatura representativa do processo de transformações urbanas ocorridas na modernidade é filha

da cidade e as produções do poeta francês constituem-se como uma instigante leitura dessa época. De acordo com Benjamin (2006, p.845) o elemento moderno manifesta-se em Baudelaire como atualização do elemento arcaico, sua literatura causa estranhamento ao público do século XIX, pouco interessado em obras líricas e completamente seduzido pelo folhetim. Baudelaire é um *flâneur* que se nutre de melancolia e transforma a Paris urbanizada, metálica e vítrea, em objeto de poesia lírica. Ele é como o trapeiro que finge a própria embriaguez, aquele que recolhe as ruínas que o contexto funcional descartou, e com elas se inebria, celebrando o “encanto das coisas corrompidas”: o privilégio de poder ser muitos, seduzir muitos ao mesmo tempo e, concomitantemente, ser consumidor, comprador e mercadoria. Nas palavras de Benjamin a obra do poeta é:

Comparável ao plano de uma grande cidade, na qual se pode movimentar-se sem ser percebido, encoberto por blocos de casas, portões ou pátios. Neste mapa as palavras têm, como conspiradores antes de estourar uma rebelião, os seus lugares indicados com toda precisão. Baudelaire conspira com a própria linguagem. Passo a passo calcula os seus efeitos (1991, p.120).

Nos cenários da Paris que se insinua nos versos de Baudelaire, o espaço e o tempo da modernidade são captados e descritos em uma prosa poética “flexível e nervosa” que surge dos choques com a grande cidade, “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde o espectro, em pleno dia se agarra ao passante!” (BAUDELAIRE, 1995, p.174). As massas em Paris se chocam nas apinhadas galerias do século XIX. Segundo Benjamin, choque é também o que causa Baudelaire na sociedade ao dedicar sonetos às prostitutas e aos jogadores. É a sua maneira de ler o mundo, o outro, e destacar-se da rotina, do cotidiano cristalizado.

Em Baudelaire, a multidão é um novo entorpecente, no burburinho das ruas sonho e fantasia misturam-se. O poeta afirma: “Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada” (1995, p.289).

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem (BAUDELAIRE, 1995, p.289).

O poeta errante assume suas máscaras na multidão que, de acordo com Benjamin, é o “refúgio do *flâneur* [...] o véu através do qual a cidade familiar se transforma [...] em fantasmagoria.” (BENJAMIN, 2006, p.60). O *flâneur* não existe sem

a multidão, mas não se confunde com ela. Sentindo-se totalmente à vontade no espaço público, ele caminha em meio aos passantes desafiando as regras e a divisão do trabalho, negando a eficiência do especialista. Ao seguir o ritmo de seu próprio devaneio, ele resiste ao tempo matematizado da indústria. A multidão exerce um efeito narcotizante sobre o *flâneur*, do mesmo modo, a mercadoria inebria a multidão. Ao misturar o sonho e a fantasia aos ritmos da vida moderna, Baudelaire tenta captar, no interior da multidão, os sentimentos e a intimidade de indivíduos desconhecidos. Um poema que, de certo modo, inaugura essa abordagem da multidão pela ótica do *flâneur* é o soneto *A uma passante*:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa.
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 179).

Nas palavras de Benjamin, o soneto apresenta a multidão como “refúgio do amor que foge ao poeta” (1994, p.42). A visão da mulher que passa refere-se não só a uma tradução da impossibilidade de amor, mas também ao impacto da multidão sobre o habitante da metrópole. “O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista” (BENJAMIN, 1994, p.43). Em meio à multidão o poeta depara-se com o imprevisto que surge; com o desconhecido que passa e que nunca mais tornará a vê-lo. Na fugacidade dos encontros, a cidade é o lugar do olhar (CANEVACCI, 2004, p.43). Não só de olhar, mas de ser olhado. Está-se diante de uma situação de entremeio, um limiar: é preciso saber povoar a solidão em meio a multidão atarefada. Nesta situação, caminhar nas ruas da grande cidade produz não apenas certo desconforto, mas a sua sedução. O sentimento de Baudelaire em relação a

essa experiência está ligado também ao reconhecimento de que para poder gozar do privilégio de entrar na pessoa de um outro ou para experimentar a “embriaguez de uma comunhão universal”, é preciso se misturar com as pessoas comuns.

Esse modo de ver a multidão escapava aos estereótipos da época, revelados em expressões como *gens sans aveu* [gente sem linhagem] ou *canaille* [a turba]. Segundo Rudé (1991, p.7), o historiador Taine, embora liberal em 1848, teria escrito o seguinte sobre a multidão de 1789 que tomou a Bastilha: “rebotalho da sociedade, bandidos, selvagens, maltrapilhos”; os insurgentes de outubro seriam “vagabundos da rua, ladrões, mendigos, prostitutas”; e os de agosto de 1792, que expulsaram Luiz XVI das Tulherias, seriam “aventureiros sedentos de sangue, estrangeiros, valentões e agentes da perversão”. Assim, identificavam-se os tipos criminosos, degenerados e pessoas de instintos destrutivos como os que se sentiam atraídos pela multidão. De acordo com D’Angelo (2006) esse estereótipo assemelha-se ao estereótipo do artista moderno de vanguarda, que se constitui a partir da articulação animal/louco/artista, em oposição a humano/normal/racional.

O *flâneur* é um poeta do meio urbano; é no interior da multidão e nas galerias, no limiar entre a sua solidão e o movimento dos passantes; entre a rua e a residência, que ele se sente em casa. É desses espaços que ele extrai suas alegorias, encontrando no banal do cotidiano urbano sua fonte de criação, introduzindo na poesia palavras que ainda não haviam penetrado seu universo. Nesse sentido, Benjamin reconhece que Baudelaire articula as palavras com a mesma desenvoltura com que ele transita no interior da cidade.

O poeta é tomado pela agitação das ruas; os sentimentos de estupor e fascínio pelos ruídos urbanos serão os traços da sua escrita. De acordo com Benjamin, a *flânerie* é uma atitude que influencia a forma de percepção que o observador – pintor, músico, filósofo, etc.,- tem de seu objeto - a cidade:

Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador; ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas idéias, como a tempestade mistura as ondas do mar. (BENJAMIN, 2006, p.497, [M 20a, 2]).

O *flâneur* é um fisiognomonista que em sua fantasmagoria busca “a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter.” (BENJAMIN, 2006, p. 464, [M 6, 6]) dos integrantes da multidão. E em seu caminhar itinerante ele constrói um saber urbano. Ele procura experiência, e não conhecimento; vagueia pela cidade em um estado de embriaguez e se deixa levar pelas luzes e cores das vitrines e dos painéis de publicidade, pelo sorriso das mulheres, seguindo sem rumo o nome das ruas.

Não é por acaso que o *flâneur* surge ao mesmo tempo que as chamadas “fisiologias”, um gênero específico do espaço urbano, precursor do folhetim – escola pela qual passou a geração de Baudelaire –, gênero este que privilegiou os fascículos em formato de bolso, vendidos nas feiras. Esses pequenos fascículos se ocupavam da descrição dos tipos que visitavam as feiras: “Desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o ‘fisiólogo’ não tivesse retratado” (BENJAMIN, 1994, p.33-34). Depois de se dedicarem aos tipos humanos, passaram a se dedicar à cidade. A vida burguesa da cidade passa em revista, as festas, dias de luto, casamentos, teatro, etc. Segundo Benjamin, “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur* a fazer botânica no asfalto” (1994, p.34).

Atento à fisionomia da cidade o *flâneur* olha a sua volta como em um panorama. A arquitetura das galerias, o dispositivo ótico-mecânico dos panoramas, das feiras e dos jogos infantis constituem modos combinados de ver a cidade. A experiência do *flâneur* é a da “colportagem do espaço”, fenômeno que permite perceber simultaneamente “tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço. O espaço pisca para o flâneur” (BENJAMIN, 2006, p. 463, [M 1a,3]). Na busca por elementos concretos, seu olhar alcança a história da cidade e, ao mesmo tempo, capta a cidade na história. De acordo com Peixoto:

A expressão remete às coisas de menor valor, dessas vendidas em grandes quantidades em feiras – *colporter* é anunciar, atividade do mercador ambulante, que vende quinquilharias. Alude às formas populares de representação, como as pinturas de barracas de parques de diversão – centrais na teoria da arte moderna em Baudelaire. (...) implica condensação de diversos eventos num só lugar ou narrativa. A *colportage* junta todas as coisas como num quadro taxinômico. (2004, p. 45)

A colportagem remete à multiplicidade. E também a uma forma de organizar o espaço constituído por essa multiplicidade. O espaço urbano e tudo que nele está

contido, é matéria para a poética do *flâneur* que experimenta a cidade como um ser vivo. A cidade é, portanto, um ente simultaneamente vivo e imaginado.

Ao combinar o olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive, o *flâneur* vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto: instaura um modo complexo de visão, seqüências de diferentes formas de espaço, de descrições, de imagens.

O campo educativo tem muito que aprender com o *flâneur*. Esse caminhante pode ser comparado a Hermes que, como Dionísio, é uma divindade mundana da mitologia grega e assim como Exú, orixá do candomblé, é o deus das estradas, vive a mostrar caminhos; é um conhecedor de roteiros; relaciona-se com o mundo dos homens, um mundo por definição aberto, em permanente construção. Suas principais características são a astúcia, a inventividade, o interesse pelas atividades banais, o que o torna um deus extremamente dinâmico e complexo. Hermes convive com os mistérios dos saberes inacessíveis, ele é um mediador do conhecimento e é parte do imaginário humano relacionado à ciência, no entanto, como reconhece Macedo:

Podemos verificar o quanto o edifício científico moderno negou as itinerâncias de Hermes, ao afastar-se dos homens, do povo, ao dogmatizar-se. Tornando-se um saber desconectado, o edifício científico moderno fragmentou-se num *corpus* de conhecimento fraturado, numa racionalidade descontextualizada. Muito longe daquilo que o mito grego imaginara ser portador o seu deus patrono da ciência, sedento de relações e conexões (MACEDO, s.d.).

A ciência moderna ofuscou as atividades caminhantes, desconhecendo, segundo Barbier (1996), a importância primordial do imaginário tridimensional (pulsional, social e sacral) que ultrapassa as categorias classificatórias e disciplinares.

O *flâneur* é o vagabundo “a fazer botânica no asfalto”; Exú é o orixá urbano que estabelece a comunicação entre os homens e as divindades, deus dos limiares, guardião de todas as passagens, ruas, porteiras e encruzilhadas; e Hermes é um ex-ladrão de rebanhos que, enquanto deus, elevou-se a condutor de almas. Os três são sábios conhecedores dos métodos (caminhos); seu lugar é em meio às pessoas comuns, experienciando a vida cotidiana, revitalizando o espírito curioso, astuto. Estão atentos ao detalhe, à diversidade, aos mundos “menores”, banais e obscuros, ignorados pelos conteúdos nobres da ciência. Eles desenvolvem uma “escuta-ação” deste imaginário nos planos científico, filosófico e poético. Trata-se daquilo que Maffesoli (2004) chamou de

“razão sensível”, ou seja, a legitimação de uma razão que entra em sinergia com o sensível, fundamentando-se na experiência, no coletivo e na vivência.

A *flânerie*, como uma atividade intelectual também pode ser pensada a partir de duas figuras alegóricas benjaminianas, a do o caçador e a do detetive. A atividade do estudante, do pesquisador, assemelha-se à atividade do caçador e do detetive: o texto é uma selva na qual o leitor é caçador. A cidade-labirinto, no emaranhado de corpos e objetos apresenta-se, na sua complexidade, como um texto a ser decifrado. O *flâneur* segue as pegadas para descobrir o verdadeiro lugar da caça. O mesmo movimento é percorrido pelo saber detetivesco. Segundo Benjamin, a figura do *flâneur* anuncia a do investigador. Os dois procuram revelar o que se esconde por detrás da realidade aparente. Privilegia-se o espírito de observação.

Referindo-se ao *flâneur*, Baudelaire afirma: “O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (BAUDELAIRE, 1997, p.21).

No conto de Poe *O Homem da Multidão*, o *flâneur* busca a multidão para se sentir seguro; pois incógnito pode agir como um detetive. Ele segue rastros, examina vestígios para reconstruir a história de um crime. Onde há apenas um vestígio imperceptível a olhos desatentos ele encontrará o que falta para desvendar o mistério. Na literatura o cenário para os romances detetivescos são as ruas e os interiores burgueses. As *boutiques* tornam-se temas inspiradores. A respeito de Dickens:

Seus histórias tinham sempre como ponto de partida alguma lembrança de rua; as lojas, talvez a coisa mais poética de todas, muitas vezes movimentaram sua imaginação desabusada. (...) é surpreendente não se ver começar uma série com o título *A rua*, ela seria inesgotável e as *boutiques* seriam os capítulos. Ele poderia ter escrito romances deliciosos. *A Boutique do Padeiro*, *A Farmácia*, *A Boutique o Comerciante de óleos*: outros tantos complementos da *Loja de Antiguidades*. (G.K. Chesterton, *Dickens*, traduzido por Laurent e Martin-Dupont, Paris, 1927, p. 82-83, apud BENJAMIN, 2006, p. 97, [A 11,3]).

Em *O Homem da Multidão* evidencia-se um olhar antropológico que observa o sujeito urbano “com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica.” (POE, 1999, p.166). Este indivíduo dilui-se na multidão. Ele não é mais um homem *na* multidão, é o homem *da* multidão, no sentido que a ela pertence. Nesse conto um sujeito observa pela sua janela o movimento da rua, acompanhando este estranho indivíduo que procura a companhia das multidões. O convalescente que segue pelas ruas, ao final do conto conclui:

Este velho, disse comigo, por fim, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hortulus animae*, e talvez seja uma das mercês de Deus que 'es lässt sich nich lesen' [não se deixa ler]’. (POE, 1999, p.190).

No conto de Poe a cidade é cenário e também massa amorfa; a multidão é protagonista. Se a ciência moderna negou as itinerâncias de Hermes, na grande cidade o que se constata é que o homem da multidão encontra-se cada vez mais acossado pelo ritmo do mundo moderno. A galeria era a forma clássica sob a qual se apresentava a rua para o *flâneur*, sua forma decadente passou a ser a grande loja, o derradeiro refúgio do andarilho: “Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano” (BENJAMIN, 1994, p.51).

Os espaços são privatizados, e a multidão constitui-se de corpos e objetos que viraram mercadorias. A figura da prostituta, neste sentido é exemplar, pois a “prostituição pode ter a pretensão de considerar-se ‘trabalho’, a partir do momento em que o trabalho se torna prostituição” (BENJAMIN, 2006, p. 393, [J 67, 5]). Para Benjamin (2000), o prazer não deveria ser comprado com dinheiro: “Livros e putas podem-se levar para a cama” (2000, p.33), lembrando que a leitura e o amor é ocupação dos ociosos, daqueles que movem o mundo, pois os outros não têm tempo algum (MATOS, 2010, p.288).

A mercantilização do tempo do prazer tem a ver com o conhecimento meramente utilitário. A atividade de leitura e o estudo relacionam-se a um estado de contemplação, ao tempo da reflexão, o qual não é medido por cronômetros. É também o tempo do olhar, das criações artísticas, das manifestações culturais e do amor. Segundo Adorno (1969), a crise na educação, a cultura da incuriosidade do mundo contemporâneo, não provém de uma crise econômica, mas é crise na capacidade de amar.

Para Benjamin a acelerada transformação por que passa a moderna sociedade capitalista revela a decadência da atividade do *flâneur* que advoga a pretensão de emprestar uma alma à multidão (BENJAMIN, 1994, p.113). O último *flâneur* é um homem que passeia preocupado com o trânsito, têm seus pensamentos a todo instante interrompidos pelo barulho das buzinas, dos alto-falantes, das canções indiscerníveis.

Ele é “jogado, acotovelado, rejeitado, levado ora para um lado, ora para o outro”. (Edmond Jaloux, apud BENJAMIN, 2006, p. 464, [M9a, 3]) A figura do homem-sanduíche será, segundo Benjamin, a última encarnação do *flâneur*. Esta será a alegoria do indivíduo burguês que acaba como um desempregado anônimo, com seu corpo deglutido pelas imagens publicitárias: “O *flâneur* teve início como arte do homem privado, termina hoje como necessidade para as massas” (BENJAMIN, 2006, p.983).

Na modernidade a grande cidade foi – e na atualidade continua sendo – campo privilegiado para as experimentações estéticas e literárias, ao mesmo tempo em que teve sua imagem transfigurada pela fragmentação do tempo, do trabalho e pela homogeneização dos espaços, bem como pela diluição das diferenças na massificação imposta pelos processos de produção capitalista. Nas palavras de Benjamin “Obscurecia um limiar, aquele que separa o indivíduo da massa” (1994, p.62). Os artistas, os poetas como Baudelaire foram heróis e protetores desse limiar. Do mesmo modo, na tentativa de entender o mundo massificado da metrópole, a criança e o *flâneur* mergulham no sonho da cidade, em uma reação à atrofia da experiência:

É a cidade com suas múltiplas possibilidades: intersecções, passagens, desvios, becos sem saída, ruas de mão única, que constituem os espaços de autonomia. Há uma linguagem secreta habitando esses lugares fugidios por onde passam o *flâneur* e a criança. Nessa ‘paisagem metafórica’, em cujos espaços de sonho as pessoas têm uma existência ‘breve e sombria’, a criança-alegorista irá mapear sua topografia para compreender como foi perdida (MATOS, 1989, p.80).

A lógica do progresso torna a *flânerie* intelectual um ato improdutivo e sem sentido. Para além de *Paris capital do século XIX*, trata-se de uma situação atual do mundo globalizado no qual associa-se a perambulação do *flâneur* ao *shopping* e aos espaços públicos virtuais criados pela Internet; o *flâneur* viaja de avião e tem os seus passos monitorados pelas câmeras de vigilância e pelo mercado. Contudo, a tradução do seu olhar nômade sobre a cidade continua sendo uma resposta à petrificação do cotidiano e à cristalização dos saberes. A formação inspirada na errância do *flâneur*, parece-nos uma possibilidade tão significativa quanto urgente de compreender os processos sociais e culturais que envolvem os sujeitos aprendentes nas suas caminhadas.

1.3 A crítica benjaminiana do conhecimento

A cidade pressupõe multiplicidade de caminhos e de leituras diante das suas paisagens, muitas vezes tortuosas; dos seus cenários e das relações estabelecidas no contexto urbano. Para Benjamin, a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. Mencionando o mito grego, vale lembrar que, aliado à ação heróica de Teseu, é o amor de Ariadne com o segredo de seus fios – metáforas do conhecimento – que auxiliam o herói ateniense no combate e que o conduzem de volta, através dos caminhos retorcidos da construção de Dédalo. A legibilidade da cidade supõe a retomada dos fios de sua escrita, dos seus afetos, do seu conhecimento, e também a possibilidade de extraviar-se.

Os espaços construídos nas cidades comportam inúmeros itinerários contraditórios, abrindo-se à possibilidade de súbitos desvios. Essa intensidade urbana, tão bem traduzida por Benjamin em suas dimensões sociais, políticas e estéticas, escapa ao olhar asséptico e distante do entendimento cientificista linear, pouco afeito às multiplicidades que possam surgir diante daquilo que se chama de conhecimento. Como foi colocado inicialmente, ao pensar a obra de arte e o contexto urbano como *medium-de-reflexão*, Benjamin pôs em xeque uma concepção linear de conhecimento baseada no *continuum* da própria história, desenvolvendo a crítica de um determinado modelo de razão e de racionalidade (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.8-9).

Nas palavras de Benjamin “A verdade [...] furta-se a toda e qualquer projeção no domínio do conhecimento. O conhecimento é um haver” (BENJAMIN, 2004, p.15). A esse caráter de posse atribuído ao conhecimento o filósofo expõe a verdade como um ser. Destacaremos, então, alguns aspectos da crítica benjaminiana ao sistema de pensamento lógico-dedutivo; e à concepção do conhecimento como um domínio, um ter, que procede a delimitação dos saberes em territórios distintos. Nesta crítica a ciência e a filosofia são pensadas como arte. O filósofo propõe não uma reterritorialização dos saberes, mas ao contrário, propõe a sua desterritorialização, seguida de uma interrupção, um gesto de descontinuidade na estável cronologia da história. Algo semelhante ao que Deleuze e Guattari chamaram de “labirinto rizomático”.

Recriminado por sua heterodoxia pelos integrantes da Escola de Frankfurt, Benjamin propõe saltos, recortes inusitados que desfazem a distinção entre a chamada

“alta cultura” e a cultura popular, bem como quebram o tempo *continuum* da história oficial. Ao colocar-se a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, o filósofo propõe-se desconstruir a historiografia e os métodos tradicionais de pesquisa a partir de um olhar atento sobre as transformações históricas da percepção humana; sobre as ruínas da modernidade e os estilhaços urbanos das metrópoles; sobre os atos de barbárie que se comete em nome do progresso – os quais ele presenciou na iminência dos catastróficos acontecimentos europeus da Segunda Guerra. Vale lembrar que este autor judeu alemão apaixonado por Paris é fortemente marcado pelas contingências históricas que atravessam toda a primeira metade do século XX, refletindo-se não apenas no teor acentuadamente político de ensaios como *Teorias do fascismo alemão* (1930) e *Experiência e pobreza* (1933), mas também no caráter provisório e descontínuo de trabalhos controvertidos como as *Passagens* (1927-1940), que não chegou a ser concluído. Em setembro de 1940, Benjamin morre tragicamente. O filósofo comete suicídio – após uma árdua jornada pelos Pirineus, quando tentava a travessia da França para a Espanha com o propósito de fugir do nazismo.

Com os cacos da história Benjamin constrói uma obra múltipla, optando por uma escrita não didática, polifônica e não linear; fragmentária e inconclusa, como foi a sua história.

Seria um equívoco tentar compreender a obra benjaminiana pelo pensamento das disciplinas; como afirma Arendt (1999), Benjamin divergia do cânone oficial na universidade alemã, aproximando-se da filosofia por via indireta: filosofava “de passagem”. Estudou a cultura urbana sem ser antropólogo, aventurou-se sobre a história da literatura sem ser historiador e, ao recusar a filologia, método de pesquisa tradicional da academia alemã, recusou também o espírito de síntese ou de sistema. Autodenominava-se um “pesquisador itinerante”, nem filósofo nem teólogo, nem lingüista nem tradutor, historiador ou poeta. Era um colecionador de insignificâncias: cartões postais, selos, brinquedos, citações, livros antigos, borboletas. Também trazia consigo algumas cadernetas de notas com endereços, citações, e suas observações sobre o cotidiano, além de escrever diários de viagem que mesclavam a sua vida pessoal às reflexões poéticas sobre as fisionomias das cidades, como em *Diário de Moscou*, diário escrito entre dezembro de 1926 e fevereiro de 1927 por ocasião de uma viagem a Moscou e de seu romance com a atriz russa Asja Lacis, a quem ele dedica *Rua de mão*

única: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor” (1928).

Benjamin era formado em literatura e filosofia alemã; mesmo que em sua época houvesse uma grande diferenciação dos saberes, não havia a especialização em excesso tal como conhecemos hoje, principalmente no meio acadêmico. Como herdeiro da grande tradição do romantismo alemão (os Irmãos Schlegel, Novali, Hölderlin) e da filosofia alemã em geral, são as relações entre língua/linguagem e história que lhe interessam. Seu pensamento, de acordo com Gagnebin (2010b), nasce e se constitui a partir dessa questão, e não de domínios do saber específicos delimitados em disciplinas. Em seus escritos, não se trata apenas de buscar uma reflexão interdisciplinar ou, uma troca entre proprietários de territórios científicos, mas há a perspectiva de uma fusão dos saberes, sem hierarquias ou justaposições.

Percebe-se nos ensaios de Benjamin algo semelhante ao movimento das linhas de fuga do pensamento, devires que, segundo Deleuze, podem produzir relações dinâmicas e muito complexas mesmo a partir de uma forma simples ou simplificada: “Uma fuga é uma espécie de delírio. Delirar é exatamente sair dos eixos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.33).

Ao “sair dos eixos” disciplinares, o caminho é o da direção contrária à esperada. Interessa a Benjamin aquilo que foi esquecido pela história, ou simplesmente ignorado pelo racionalismo da modernidade: a literatura e a arte dos surrealistas, dos simbolistas e dos decadentistas; a cultura urbana e seu cotidiano; as experiências com o haxixe. Ele não parte de um lugar fixo, pois entende que a realidade é algo descontínuo; então, ao invés de passar lógica e dedutivamente de um elemento a outro, explicitando as conexões, mistura o que se passa nas ruas com o que se passa nas fábricas, nas salas de cinema e na literatura, sobretudo na literatura marginal, bem como na narrativa dos folhetins (MARTIN-BARBERO, 2003, p.84-85). Assim é que surgem relações inusitadas estabelecidas entre os escritos de um poeta como Baudelaire e as expressões da multidão urbana, e desta com as técnicas de montagem cinematográfica.

Ao redefinir o conceito de verdade e recuperar a linguagem como campo para a resignificação do sujeito e da história, a obra de Benjamin apresenta-nos caminhos que levam a um diálogo entre o conhecimento e a verdade; a sensibilidade e o entendimento:

Benjamin reivindica para as ciências humanas outra forma de expor a verdade, forma que se distingue profundamente do que chamamos conhecimento empírico do real e, portanto, questiona os limites rígidos da racionalidade técnica, preconizando um tipo de conhecimento que inclui as paixões e as utopias indispensáveis à vida, sem as quais não há humanidade possível (SOUZA, 2009, p.187).

Recorrendo a metáforas, imagens, alegorias, aforismos e citações o filósofo constrói uma visão de mundo que não é, certamente, aquela do pensamento sistemático, limitado a operações conclusivas. Ao contrário, trata-se de uma perspectiva que amplia as possibilidades da razão, movendo-se e refazendo-se nas dobras da linguagem.

O livro *Origem do drama barroco alemão* – tese de pós-doutorado, recusada por mais de uma banca, escrita por Benjamin entre 1923 e 1925 – marca o momento em que o filósofo desiste da carreira acadêmica, aconselhado por um de seus professores a retirar o pedido de livre docência em Berlim, e rompe radicalmente com os métodos da pesquisa acadêmica de sua época. Em uma carta ao seu amigo Gerard Scholem Benjamin refere-se ao prefácio do livro como uma “insolência desmedida” (1989, p.340). Neste prefácio, o autor expõe a sua crítica do conhecimento, já anunciando as suas escolhas epistemológicas, fundamentais para o entendimento de sua obra.

Na introdução do livro o conceito de apresentação (*Darstellung*), ou de exposição, tem um papel determinante do método filosófico que, para Benjamin, deve diferenciar-se tanto do procedimento matemático como de todo sistema lógico-formal fechado, construído dedutivamente. Pois, a verdade é indefinível, escapa à captura das armadilhas lógicas. Ao contrário de ser aprisionada dentro de um sistema, ela pode ser apresentada, sem que a sua exposição esgote as formas de sua aparição. Assim, como alternativa ao sistema é indicado como procedimento para a apresentação das idéias um todo aberto, que poderia ser pensado como um mosaico, ou como uma constelação: “As idéias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2004, p.20). Em um espaço aberto as idéias articulam os elementos de um fenômeno particular e efêmero, dispondo-os de maneira fragmentária, como uma constelação, fazendo aparecer a verdade neles adormecida.

Benjamin antecipou o que Umberto Eco chamou de “obra aberta”: “[...] uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele [o intérprete] instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO, 2010, p.41). O mosaico, como obra

aberta, remete-nos, pela sua forma fragmentada, a inúmeras possibilidades de reescrever o objeto, desfazendo “os modos definitivos de organização”. Nesse sentido é importante destacar que “O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo” (BENJAMIN, 2004, p.15).

No conceito benjaminiano de origem (*Ursprung*), a idéia de totalização é pensada a partir do próprio objeto em sua pré e pós história, irreduzíveis a um desenvolvimento cronológico que lhe seja anterior ou posterior. A totalidade é alcançada no objeto e não numa ordem universal, numa “concepção de fundo” exterior a ele. Assim, o próprio objeto do conhecimento passa a ser um fragmento. Em oposição ao pensamento cartesiano, fundado sobre a averiguação dos “detalhes”, Benjamin adere à “monadologia” de Leibniz, onde o fragmento possui um ponto de vista único sobre o Todo, irreduzível a qualquer outro, ou seja, a totalidade pode ser encontrada no singular.

Na concepção cientificista o objeto apreendido pelo conhecimento é uma espécie de síntese, de equacionamento das múltiplas facetas da realidade sob a carapaça da imutabilidade, da pura identidade; ao contrário, a verdade como “renúncia ao percurso ininterrupto da intenção” (BENJAMIN, 2004, p.14), como impossibilidade de enunciação, como esforço contemplativo, é o resultado de um gesto que atua fragmentando os objetos em seus diversos elementos constituintes e reagrupando-os sob diferentes perspectivas, até extrair deles todo o potencial significativo encoberto por sua aparente unicidade. Daí a idéia de que se deva partir da mutilação dos objetos (ou da queima de seu invólucro material) para restaurar-lhes a verdade: “o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material” (BENJAMIN, 2004, p.15).

A partir dos pormenores é que se descobre uma lei inerente aos objetos, uma relação imanente do sujeito com as coisas e suas estruturas internas. Na crítica ao paradigma determinista e mecanicista da causalidade histórica, Benjamin recorre à teologia judaica afirmada na história do exílio e da redenção, bem como aos fundamentos epistemológicos da *historia naturalis* da qual Goethe é um representante. Esses dois modelos estão condensados na teoria do *Ursprung*, conceito decisivo que fundamenta a possibilidade de *Rettung* (salvação), segundo Benjamin, objetivo de toda teoria verdadeira. Na teoria do *Ursprung*, o real fica submetido, como em Platão, a um movimento de destruição e de restituição salvadoras; ele se revela como desordem. Os elementos mais “extremos”, os mais díspares, de acordo com Benjamin, diferentemente

de Platão, podem ser reintegrados na sua verdade perdida. Sem dúvida, uma transformação redentora. A análise conceitual tem, por conseguinte, o papel de mediação: “A salvação dos fenômenos e a representação [apresentação] das idéias” (BENJAMIN, 2004, p.21).

O misticismo judaico opera, nesse sentido, como “o nobre portador e representante do intelecto” (OSBORNE, 1997, p.73); será tomado como uma promessa de redenção e como o indício da verdade, e mais tarde marcará a estrutura teológica do pensamento de Benjamin, nos termos do materialismo histórico.

Benjamin se ocupará da análise do atípico: dos seres híbridos de Kafka; do anormal; dos doentes de Freud:

Essa importância concedida ao excêntrico e ao estranho distingue, no ‘Prefácio’, o método benjaminiano dos empreendimentos dedutivos ou indutivos da história da arte vigente que se esforça em classificar os fenômenos segundo valores de representatividade paradigmática ou de média estatística. Ora, para Benjamin, é justamente aquilo que escapa à classificação que se torna indício de uma verdade passível da qual a Idéia desenha o contorno enquanto totalidade redimida (GAGNEBIN, 2007, p.13).

Enquanto pré-história, o originário mostra-se como restauração do passado; enquanto pós-história, mostra-se como incompletude, inacabamento:

A dinâmica da origem não se esgota na restauração de um estágio primeiro, quer que tenha realmente existido ou que seja somente uma projeção mítica no passado; porque também é inacabamento e abertura à história, surgimento histórico privilegiado o *Ursprung* não é simplesmente restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, de maneira inseparável, emergência do diferente (GAGNEBIN, 2007, p.18).

Daí, então, a possibilidade da diferença e da resignificação de um passado esquecido.

Enquanto categoria histórica a origem (*Ursprung*) se distingue da gênese (*Entstehung*), por não poder ser compreendida como o instante em que um objeto passa da inexistência à existência, mas como “algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (BENJAMIN, 2004, p.32). A origem pode ser pensada como *Sprung*, salto; *Ursprung*, salto originário, primevo. Assim pode ser entendido o olhar-*flâneur* do narrador urbano, que salta para fora da cronologia histórica, do fluxo e do devir e que lê a cidade como um emaranhado de corpos, temporalidades e espacialidades heterogêneas.

A noção de origem serve de base para uma historiografia que não é a que possui uma causalidade linear, exterior ao evento. O tempo histórico é entendido em termos de

intensidade e não de cronologia (GAGNEBIN, 2007, p.8). História e temporalidade não são negadas, mas encontram-se concentradas no objeto. Há uma relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto e não extensiva do objeto no tempo, como em um processo histórico alheio a sua constituição. Essa concepção contrapõe-se ao modelo mecanicista da causalidade histórica, o modelo do “tempo homogêneo e vazio”, evocado por Benjamin nas *Teses sobre o conceito de história* (1940). Inspirado por um quadro de Paul Klee, o filósofo descreve o anjo da história a partir das ruínas de seu presente: o *Angelus Novus* volta-se para o passado. Onde todos vêem uma cadeia de acontecimentos, ele vê o acúmulo incessante de ruínas, é preciso “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1994, p.226). O *Angelus Novus* da pintura de Klee é um anjo saturnino, assombrado pelo progresso e pelo esmagamento do indivíduo moderno, imagem da melancolia, traço marcante em toda a obra de Benjamin.

A alegoria do anjo melancólico, recorrente em vários momentos da obra do filósofo, remete ao universo do sonho, da memória. Assim como o anjo de Klee, Benjamin não faz do passado *tábula* rasa, volta-se para o caos e para os cacos, ruínas de sua época; um presente “saturado de agoras” (1994, p.229), re-significado pela memória.

O colecionador é uma das figuras alegóricas utilizadas por Benjamin (2006) para pensar a experiência da modernidade e também o processo de construção da memória. O filósofo sustenta que a experiência, ou o nosso “estar no mundo” não podem ser arquivados: manifestam-se na vida, exigem o Acontecimento. Aí, o passado se faz no presente. O colecionador, assim como o *flâneur*, busca a fascinação do mundo. Sua experiência é da compilação e, também, do diálogo com a multiplicidade, tornando contemporâneos os objetos que reúne – ao concebê-los dentro de um outro tempo e de diferentes espacialidades. O que faz decisivo o ato de colecionar, pois o objeto é separado de suas funções originárias, remetido a uma constelação histórica criada pelo colecionador, revelando conexões entre coisas que guardam correspondências e semelhanças.

O colecionador parte do princípio da montagem ao reunir os fragmentos da história em uma nova configuração da experiência. Como nos processos narrativos, a coleção torna-se uma estrada-texto na qual rompe-se com o comando dos objetos e com seu caráter meramente utilitário. Instalam-se múltiplos sentidos em uma nova ordem que abre várias perspectivas e ângulos novos de conhecimento. Na (re) construção da

memória, a coleção, assim como um filme, é uma obra inacabada e inacabável, um labirinto com múltiplas entradas, milhares de passagens. Nos versos do poeta Wally Salomão: “A memória é uma ilha de edição” (1996, p.43).

O conhecimento é então pensado, de modo não linear; como uma paisagem urbana, a partir de lugares diferentes, fragmentariamente, nas reconfigurações da memória; não a partir de um lugar fixo, mas movendo-se em uma constelação de idéias. Algo semelhante à alegoria do rizoma utilizada por Deleuze e Guatari quando se referem ao princípio de cartografia: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social” (2006, p.22). Para os autores a realidade constitui-se como multiplicidade e, como tal, não está contida em nenhuma totalidade, tampouco remete a um sujeito; configura-se como rizoma – vegetal que não tem uma raiz fixada em um ponto, mas possui várias ramificações –, “[...] não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (2006, p.32). Nesse sentido, o conhecimento rizomático é algo em permanente construção, uma obra inacabada – aberta – que possui “direções movediças”, é conectável, modificável. O rizoma é aliança, tem como tecido a conjunção “e...e...e...”: “*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início e nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (2006, p.37).

Esse conhecimento nômade não tem território, é permanentemente um fluxo mutante; semelhante ao conceito benjaminiano de origem (*Ursprung*), está entre uma criação e uma destruição: “Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice versa” (DELEUSE; PARNET, 1998, p.41). Assim, a escolha do objeto é um devir, do mesmo modo, pela ótica benjaminiana, o caminho para a verdade é um caminho indireto, é desvio.

Benjamin desenvolve um percurso metodológico que se apresenta como um não-método: é desvio, intermitência, “discurso em curto circuito que a meio caminho interrompe a si mesmo a fim de renovar contato com seus objetos”. (MATOS, 1993, p.10). Desse modo, o filósofo opõe-se, de um lado aos positivistas e seus principais

representantes que exaltavam os fatos e a realidade empírica como o ponto seguro do conhecimento verdadeiro acerca do mundo. De outro, aos neokantianos – mais especificamente, os teóricos da escola de Marburg – que buscavam nas categorias *a priori* do Entendimento os preceitos da legitimação do conhecimento empírico. De um lado a exaltação unilateral e extrema do objeto; de outro, a do sujeito:

Benjamin faz a crítica ao método *more geométrico* – aquele que esquadrinha o espaço – referindo-se também àquilo que o método indutivo ou dedutivo procuram: observar melhor o seu objeto; por uma consciência vigilante que, atenta e cartesianamente, olha a linha reta. O olhar benjaminiano, ao contrário, é oblíquo. Método, escreve Benjamin, é via indireta, decurso, pois considera que o caminho mais curto é, com frequência, o desvio (MATOS, 1998, p.11)

O esforço de delimitar um método – *meta* (o que está para além) *hodos* (caminho) – como via direta de acesso ao conhecimento legítimo, segundo o diagnóstico de Benjamin, “impôs-se em todas as épocas para as quais foi evidente a essência não delimitável do verdadeiro” (BENJAMIN, 2004, p.14). Todavia ao voltar-se para uma tentativa de fundamentação do conhecimento, o exercício filosófico é destituído de seu lugar de “representação [apresentação] da verdade” (BENJAMIN, 2004, p.14), limitando-se, assim, a buscar as condições e pressupostos cognitivos sobre os quais devem se basear o método, não sendo ele próprio o caminho da verdade.

A imagem da escavação intermitente, paciente, da atenção exaltada ao objeto e da pormenorização de seus elementos: essa é a efígie da atividade filosófica, tal como esboçada por Benjamin no prefácio ao livro sobre o drama barroco do século XVII. Apresentar a verdade que adormece nos objetos, restaurar-lhes a dimensão expressiva e significativa: esse é o propósito de seu método.

O método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação – ainda que pela sua produção na consciência –, é para a verdade representação [apresentação] de si mesma e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma. Essa forma não é inerente a uma conexão estrutural na consciência, como faz a metodologia do conhecimento, mas a um Ser (BENJAMIN, 2004, p.16).

“A representação [apresentação] é a quinta-essência do seu método” (BENJAMIN, 2004, p.14). Na contramão das preocupações que fundamentam a filosofia moderna, na ótica benjaminiana pensamento e forma constituem-se na apresentação (*Darstellung*). Assim como o campo crítico denominado pelos românticos de *medium-de-reflexão*, o trabalho da *Darstellung* é o de pôr e responder questões, que

no entanto retornam, como o afastamento-aproximação que escava e fragmenta seus objetos. A cada movimento de retorno à reflexão, novas facetas e significações vão surgindo e sobrepondo-se, de modo que o objeto aparentemente unificado à percepção imediata revela-se essencialmente fragmentado.

O conceito de tratado escolástico é retomado por Benjamin como a forma mais adequada para a apresentação das idéias. O tratado, cuja forma moderna é a do ensaio, prescinde dos “instrumentos coercitivos da demonstração matemática”, pois “Nele a apresentação da verdade é simplesmente ensaiada, exercitada” (MACHADO, 2004. p. 49); na tessitura de uma interpretação descritiva e não de uma definição categórica, determinadora. Benjamin ressalta o parentesco entre o tratado e o mosaico – expressões que floresceram no ocidente durante o período da idade média. Ambos assemelham-se a um caleidoscópio que refaz suas imagens sempre em novas configurações.

Na obra de Benjamin encontra-se um conjunto complexo de reflexões em torno de variadas relações estabelecidas entre imagem e pensamento mas, longe de constituírem-se como um pensamento sistemático sobre a imagem, essas reflexões atestam uma perspectiva original e incontornável sobre o olhar, e sobre a natureza da imagem que atravessa o pensamento, este é concebido por Benjamin como uma elaboração imaginativa. Nessa concepção, a imagem é um princípio dinâmico, uma potência do pensamento.

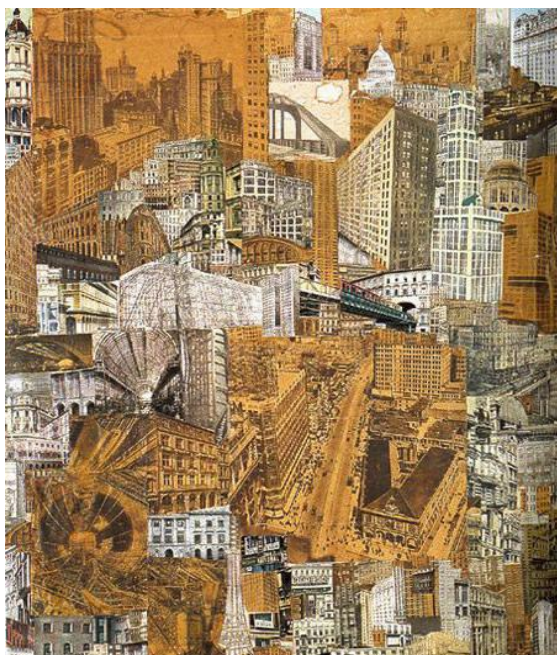
A história é construída, segundo Benjamin, com imagens monadológicas: “A história se decompõe em imagens, não em histórias” ((N 11.4), 2006, p.518). Pode-se afirmar que o pensamento benjaminiano articula-se não por meio de conceitos, mas sim de imagens. Enquanto categoria central de sua reflexão, a imagem apresenta-se como: “alegoria”, “imagem do desejo”, “imagem arcaica”, “imagem dialética”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem do pensamento”. Conforme assinala Bolle:

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e as formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de suas qualidades mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo (2000, p.43).

Como um fisiognomista das cidades, interessa a Benjamin a cultura do cotidiano, as imagens do desejo, as fantasmagorias, as insignificâncias, que, para ele, têm a mesma importância que as obras de arte consagradas, e as produções da chamada

“alta cultura”. Ao expressar esse vasto universo em imagens dialéticas, o filósofo produz um conhecimento histórico.

Benjamin evoca o cinema como o novo narrador crítico. O método benjaminiano desenvolveu conexões entre a *collage* – a montagem surrealista na literatura e nas artes plásticas – e a montagem cinematográfica. Em ambos os procedimentos a justaposição dos fragmentos visuais isolados produz uma escolha epistemológica; na qual o conhecimento é pensado de modo não linear; como uma paisagem urbana, não a partir de um lugar fixo, mas movendo-se em uma constelação de idéias. Nesse sentido, pode-se dizer, conforme Canevacci, que “A montagem é o pensamento abstrato da metrópole” (2004, p.109).



Paul Citroen, Metrópolis, 1923
Foto-montagem inspirada no filme de Fritz Lang

Assim, de forma descontínua e fragmentada, o conhecimento é (re)construído como a memória em seus lapsos e deslocamentos temporais, como em uma experiência cinematográfica de montagem, na qual há o entrelaçamento de imagens e tempos heterogêneos. Algo semelhante a uma caminhada errante pela cidade, quando montamos as cenas que vemos nas ruas em nosso imaginário e as processamos como experiência, como conhecimento.

Ao contrário da ciência que deslegitima a aparência, a *Darstellung* é afirmação de um modelo epistemológico estético o qual identifica o filósofo ao artista em sua relação com a verdade; entendendo a verdade como busca e não como algo alcançado, estabelecido definitivamente. É promessa. O trabalho da arte, bem como o da filosofia, constitui-se como montagem, revela um processo de construção crítica. E a importância dada ao conceito de apresentação implica na valorização da linguagem como campo para toda tentativa de aproximação da verdade. Afinal, o que é a verdade? “Não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’?”

Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?” (BENJAMIN, 1999, p.70).

1.4 O saber alegórico

O componente poético é fundamental no pensamento benjaminiano que, ao valorizar a linguagem como campo para uma aproximação da verdade, como foi mencionado, articula-se não por meio de conceitos, mas sim de imagens. Vale lembrar que grande parte dos estudos de Benjamin toma como referência a poética de Baudelaire, que buscou, por meio de um gesto alegórico, estabelecer uma mediação entre a imagem e a significação. Uma visão saturnina e melancólica como refere Benjamin, encontrada no olhar barroco e na sua concepção arruinada da natureza e da história resurge na própria vivência da experiência moderna. Baudelaire constrói um saber alegórico, revelando as possibilidades poéticas de um olhar crítico sobre a cidade.

Foi refletindo sobre o lirismo de Baudelaire, marcado sobretudo pela melancolia – tema que retomaremos na segunda parte deste estudo – que Benjamin pensa a crise da arte no mundo moderno; o fenômeno da irrupção das multidões nas ruas de Paris do século XIX, a deambulação do *flâneur*; e a construção de uma poética urbana com o procedimento barroco do uso da alegoria no mundo fragmentado da modernidade.

A atitude irônica adotada por Baudelaire frente a certa desorientação e perda de sentido que se instaura entre o poeta e as imagens das metrópoles modernas, ressoa uma visão que pressente o próprio desaparecimento da sua poesia em meio ao esplendor das luzes e “paraísos artificiais” das grandes cidades:

O poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 1995, p.107)

Baudelaire anuncia uma modernidade efêmera, transitória. Nada pode ser visto de um ponto fixo. O movimento vertiginoso da cidade de Paris induz o poeta a fazer uso da alegoria como mediação entre a sua lírica e as contingências da cidade moderna. Nesse sentido, Benjamin observa que em um texto poético cada significado tende a tornar-se um significante: fonte de novos significados – percepção essa que se aproxima

da visão alegórica barroca, que contempla a vida a partir da morte, isto é, percebe a morte como algo inerente à vida, o que corresponde no texto poético à re-significação dos objetos a partir da sua destruição.

Será então em *Origem do drama barroco alemão* (1924-1925) que Benjamin irá desenvolver a sua teoria da alegoria. Neste estudo, o filósofo irá buscar a origem (*Ursprung*) sobre a qual o barroco se constitui. Não se trata de buscar o momento histórico em que esse drama se inscreve, o que iria contra o pensamento benjaminiano que caminha na contramão do historicismo, mas mostrar o barroco redimido, isto é, o barroco tornado idéia, como expressão de seu tempo, em uma pré e pós-história.

Ao contrário da tragédia grega que decorria em um tempo abstrato, imemorial, o drama barroco alemão situa-se no tempo presente e reflete as questões daquele momento histórico, no qual a prova de fé mundana, as boas obras que serviam de mérito e expiação para o cristão são abandonadas, na tradição luterana, em nome de uma fé absoluta. Como aponta Rouanet,

A religião consolidou-se [a partir da Contra-Reforma], mas ao preço de abrir mão da transcendência. Em conseqüência, tanto a vida do homem como sua salvação passaram a ser concebidos em termos profanos. Ele está sujeito a uma história cega e sem fins, e portanto ameaçadora – uma história natural; e não pode ter a esperança de salvar-se numa esfera de intemporalidade secular – uma história secularizada (1963, p.35).

O barroco surge em um momento em que a história apresenta-se como um acúmulo de catástrofes, submetida a um destino que não aponta para nenhuma transcendência. A história natural do barroco é uma história inteiramente imanente: “O barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação” (BENJAMIN, 2004, p.90). Sendo imanência pura, ou seja, uma história desprovida de fins, e de qualquer transcendência, a história naturalizada do barroco, a sua anti-história, revela-se como principal temática deste drama: a sua origem. E a conexão entre a origem (a história natural do período barroco) e o drama em si (o drama barroco como idéia) será feita por meio da alegoria.

Os estudos sobre o drama barroco (*Trauerspiel*) já haviam sido antecipados em três ensaios escritos em 1916, os quais estabeleciam a distinção entre drama barroco e tragédia. Para além de uma compreensão do barroco literário alemão do século XVII, a teoria da alegoria estende-se também a outras expressões culturais e artísticas. Benjamin

propõe a alegoria como categoria crítica para a compreensão dos fenômenos estéticos que escapam ao conceito de símbolo.

Tanto o contraste entre *Tragödie* (tragédia) e *Trauerspiel* (drama barroco), quanto as diferenças entre símbolo e alegoria relacionam-se a uma visão da história que se opõe ao tempo trágico e mítico, bem como à plenitude do símbolo. A alegoria em Benjamin reconstitui a temporalidade e a historicidade pondo em xeque o ideal de eternidade incorporado pelo símbolo.

Na tradição filosófica clássica a alegoria sempre foi vista com desconfiança pela sua historicidade e pela sua arbitrariedade. Há uma ênfase na literalidade do texto, embora a escola cínica e depois a estóica inaugurem o pensamento de que o sentido literal não é o sentido verdadeiro. A interpretação alegórica é a que instaura uma distância histórica que separa o sentido literal do sentido verdadeiro, isto é, trata-se de uma leitura que busca nas entrelinhas do discurso a sua verdade. Como lembra Gagnebin, “uma prática que os estóicos chamam de *hyponoia* (subpenamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer)” (2007, p.32). Na tradição cristã a alegoria ocupa um lugar privilegiado. No entanto, após o Renascimento e a Reforma tem início uma volta a literalidade dos textos, que ainda hoje perdura sobrepondo-se à interpretação alegórica. Historicamente os representantes da cultura ilustrada instituíram na esfera política um discurso racionalista burguês, que passou a rejeitar a alegoria, visto que seu principal instrumento de luta era o elemento discursivo:

A prosa é a última forma do pensamento, o que há de mais distante do devaneio vago e inativo, o que há de mais próximo da ação. A passagem do simbolismo mudo à poesia, da poesia à prosa, é um processo na direção da igualdade das luzes; é um nivelamento intelectual. Da mesma maneira, Hegel, na ‘Estética’, não somente subscreve a tese da antecedência da poesia em relação à prosa [...] assim também como liga a determinação da prosa, como forma geral da representação literária do mundo (ARANTES, 1981).

Assim, a expressão verbal foi sendo aos poucos esvaziada dos conteúdos transcendentais, ou seja, foi destituída do uso das imagens como no universo político clerical imagético barroco. Efetuou-se a passagem do belo para a esfera divina. Com isso a arte foi colocada a serviço do poder que, em sua busca pela evidência do sentido fundiu significante e significado. Assim, criando-se um mundo que se revela na beleza do símbolo, menospreza-se o caráter arbitrário da alegoria e da sua historicidade – especificidades que se contrapõem a uma visão exclusiva da arte enquanto ideal de

beleza e de harmonia. Pois, a alegoria aproxima-se de um conceito de arte que restabelece no objeto a sua finitude.

Segundo Gagnebin, é na relação arbitrária significante-significado que a crítica moderna da alegoria irá esbarrar, tendo seu fundamento nos impasses entre o sagrado e o profano. Pois, se ela estabelece uma ligação entre o sentido e a imagem, não consegue justificar precisamente esta ligação. Isso relaciona-se ao fato de que se a alegoria pode tornar visíveis as expressões próprias do símbolo, apresenta-se também de modo ambivalente substituindo a expressão simbólica por uma outra forma, que pode assumir diferentes significações:

Todo o realismo, no sentido medieval, conduz ao antropomorfismo. Tendo atribuído uma existência real a uma idéia, o espírito tem necessidade de ver essa idéia viva, e só o consegue personificando-a. Assim nasce a alegoria. Não é o mesmo que o simbolismo. Este exprime uma relação misteriosa entre duas idéias, ao passo que a alegoria dá uma forma visível à concepção de tais relações. O simbolismo é uma relação profunda do espírito, a alegoria é superficial. Ajuda o pensamento simbólico a exprimir-se, mas ao mesmo tempo compromete-o substituindo uma idéia viva por uma figura. A força do simbolismo consome-se na alegoria (HUIZINGA, 1996, p.213).

O símbolo preserva a unidade do ser e da palavra, a alegoria a sua não identidade, pois, esta é *allo-agorein* – linguagem que sempre diz outra coisa, ela sempre se refaz, sem um sentido último. De acordo com Todorov (1975, p.34), “o símbolo é, a alegoria significa: o primeiro faz fundir-se significante e significado, o segundo os separa”. Creuzer destaca o caráter instantâneo do símbolo e sucessivo da alegoria. Este autor, citado várias vezes por Benjamin, refere-se à estatuária grega clássica como exemplo do que ele chamou de “símbolo plástico”. Ao contrário da eternidade evocada por essas imagens, a alegoria – como por exemplo a “natureza morta” de Joel Peter Wikin – movimenta-se no tempo e envelhece na história. Isso afeta a sua construção e a sua compreensão.

Ao empreender a reabilitação dos procedimentos alegóricos – em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna, Benjamin contrapõe à ideologia da totalidade, procedente da configuração simbólica, o arbítrio da alegoria barroca, para dar uma configuração à face da modernidade. Isso repercute profundamente em seus estudos sobre a metrópole moderna, em especial, nos estudos da poética de Baudelaire.

Ao recuperar a alegoria Benjamin estará recuperando a história, a temporalidade e a morte a partir da linguagem humana. No entanto para o filósofo, a alegoria não é a

única forma possível de expressão na modernidade. Ele não recusa o símbolo, mas sim a sua relação aparência-essência. Para além das evidências, ele quer salvar no objeto o componente sensível, ou extra-sensível.

O desejo de eternidade e a consciência da precariedade do mundo são, segundo Benjamin, as fontes de inspiração alegórica: onde o efêmero e o eterno coexistem. Assim é que a alegoria floresce na idade barroca e volta em um poeta como Baudelaire – dividido entre a harmonia perdida de um tempo passado e as rápidas transformações de uma modernidade avassaladora.

Benjamin analisa a religiosidade barroca em uma tensão permanente com a violência e a crueldade daquele momento histórico em relação à cultura herdada da Idade Média. Assim como seu artigo de 1916 no qual as línguas humanas obrigadas a significar terminam por tagarelar, os excessos e transbordamentos do barroco testemunham uma busca incessante de significação. Se o símbolo indica a plenitude de uma evidência imediata de sentido, a alegoria sobrevive em um movimento vertiginoso entre expressão e significação. Ela retira da própria falta de sentido imagens sempre renovadas e inconclusas. Enquanto o símbolo encarna a eternidade da beleza, a alegoria aponta para a construção de significações transitórias e para a impossibilidade de um sentido eterno.

Luto e jogo revelam a dialética do *Trauerspiel*, bem como a dialética da modernidade. A alegoria revela-nos não apenas o sentido da vida, mas também o da morte. A linguagem alegórica se articula entre a tristeza, o luto provocado por uma ausência e a liberdade lúdica do jogo que inventa leis transitórias e sentidos efêmeros. Segundo Benjamin, “significação e morte amadurecem juntas”, de acordo com Gagnebin,

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos, que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas (2007, p.39).

A morte do sujeito clássico, a desintegração dos objetos, a desestabilização do processo de significação ressurgem nas alegorias de Baudelaire que tematiza a transformação dos objetos e das mercadorias, segundo Benjamin, “A visão alegórica

está sempre se baseando na desvalorização do mundo aparente. A desvalorização específica do mundo dos objetos, que representa a mercadoria, é o fundamento da interação alegórica em Baudelaire” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2007, p.40).

O conhecimento alegórico não abriga uma verdade absoluta, pois um movimento vertiginoso desloca tanto o sujeito quanto o objeto de interpretação alegórica de um ponto fixo. Esse caráter arbitrário aproxima a alegoria da escrita. Benjamin ressalta esse parentesco, afirmando que como a escrita, a alegoria é tanto convenção quanto expressão, não convenção da expressão, mas expressão da convenção. A escrita barroca é descrita por Benjamin como uma escrita fragmentária, vertiginosa, com inúmeros sentidos a serem decifrados; é diametralmente oposta à idéia de uma busca de sentido único e seguro.

Desse modo, no contexto teológico e histórico da idade barroca há uma atitude paradoxal em relação ao profano: ao mesmo tempo em que é rejeitado por ser desprovido de sentido, é também reverenciado, pois no seu dismantelamento ele pode significar qualquer coisa, mesmo as idéias transcendentais. Um paradoxo encontrado também em Baudelaire.

A alegoria é desconstrução crítica. Longe de ser uma estetização gratuita, a interpretação alegórica desestabiliza a enganosa totalidade histórica. Segundo Gagnebin, trata-se de “uma forma privilegiada do saber humano”, pois “ela expõe à luz do dia esta ligação que, somente ela, fundamenta o único saber verdadeiramente positivo do homem” (2007, p.43).

Em uma visão profundamente histórica, Benjamin afirma que um objeto torna-se um objeto de saber quando é retomado pela crítica em seus destroços. Isto é, retira-se das formas artísticas e lingüísticas, ou ainda das fantasmagorias, das formas sociais – descritas no livro das *Passagens* –, um emaranhado histórico, fragmentado e confuso, que na sua dispersão apresenta-se como esboço para uma interpretação possível da realidade. É nesse sentido que o filósofo volta-se para a obra de Baudelaire: como um edifício em ruínas – imagem que Benjamin utilizou na interpretação do drama barroco alemão.

Tanto na poesia sobre a cidade quanto na sua teoria da modernidade Baudelaire trabalha com o tema do transitório, da caducidade e da morte. No ensaio sobre Constantin Guys, Baudelaire descreve o artista moderno despojado de sua identidade pessoal: “eleger domicílio no número, na ondeante, no movente, no fugidio e no

infinito”, em meio a multidão ser um “caleidoscópio dotado de consciência”, ser um “eu insaciável do não-eu” (2002, p.18).

A modernidade é definida como novidade. A temporalidade do novo a constitui, e ao mesmo tempo a destrói. Isso Benjamin observa na obra de Baudelaire, que não estaria voltada apenas para o dilaceramento do sujeito poético, mas remeteria também à possibilidade ou impossibilidade da poesia lírica na modernidade. Daí a relação entre antiguidade e modernidade: é justamente pelo fato do antigo apresentar-se como ruína que o moderno se parece com ele, está destinado a uma destruição. Assim, o antigo é o futuro do moderno.

De acordo com Benjamin, a poesia urbana de Baudelaire não expressa apenas um desconforto, uma recusa à grande cidade, mas também descreve a fragilidade do contexto urbano, onde os destroços, as ruínas encontram-se junto às novas edificações. No redemoinho da mudança urbana as metáforas não sobrevivem, mas as alegorias restituem aos destroços e aos detalhes da cidade outras significações. Em *O cisne*, Baudelaire remete-se ao mito de Andrômaca, da destruição, apresentando-nos imagens que se transformam de metáforas em alegorias:

[...]
 Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
 Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
 Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
 E essas lembranças pesam mais do que rochedos.
 [...]
 Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
 Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
 Penso em marujos esquecidos numa praia,
 Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!
 (BAUDELAIRE, 1995, p.173).

Na modernidade o sentimento do transitório não encontra compensação na razão ou em uma eternidade divina, como na idade barroca. A grande cidade é cenário das destruições e manifestações profanas, não é mais o horizonte religioso que se mostra como alternativa ao desaparecimento do sentido, mas a lembrança de um tempo passado em que havia uma harmonia ancestral. A própria temporalidade moderna se define por esse contraste: o tempo avassalador da modernidade e o tempo pleno de momentos imemoriais. A fé perdida transformou-se na nostalgia de um paraíso perdido. Benjamin vê esta tensão em *Flores do mal*: em Baudelaire a modernidade se expressa pelo desejo e pela impossibilidade da volta a uma origem perdida. Assim, “Como estes anjos

hieráticos nos túmulos dos grandes cemitérios burgueses do século XIX, as alegorias baudelairianas velam por esta lembrança” (GAGNEBIN, 2007, p.53).

Benjamin afirma que “o engenho de Baudelaire é alegórico, e o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador à desconsolada forma de vida vindoura da cidade grande” (1994, p. 39).

Em meio aos resíduos e farrapos da cidade, o trabalho do alegorista revela algo para além das evidências encontradas nas coisas, nas paisagens. Sob seu olhar, o sentido não nasce tanto da plenitude da eternidade, mas surge da ausência dos objetos, ausência dita e, assim, tornada presente na linguagem.

2. EXPERIÊNCIA E LINGUAGEM

2.1 A magia da linguagem

Em seus estudos sobre o drama barroco Benjamin descobre a alegoria como uma escrita imagética com um enorme poder de significação. Essa descoberta permitiu-lhe, simultaneamente, aprofundar a sua teoria da linguagem.

Nas palavras de Benjamin “Todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números” (BENJAMIN, 1971, p.111). Entendendo a linguagem como um todo aberto, o conceito de experiência (*Erfahrung*) estará articulado ao de conhecimento, pois para Benjamin a estrutura da experiência se encontra na do conhecimento (MATOS, 1993). O conceito de *Erfahrung* atravessa toda a obra benjaminiana: desde um texto de juventude intitulado *Erfahrung* (1913), em que o autor contesta o desinteresse dos entusiasmos juvenis em nome da experiência dos adultos, às teses de 1940.

O texto denominado *Erfahrung* é escrito a partir da associação do filósofo ao *Jugendbewegung*, um movimento reformista educacional, da segunda década do século XX na Alemanha, que pretendia, conforme Muricy, a “transformação radical da sociedade e da cultura pela ação de uma juventude esclarecida” (1999, p.37). Esse ensaio expressa o sentimento de insatisfação e decepção do jovem pensador a respeito de um modo de vida adulta, que substitui os valores éticos e espirituais em detrimento dos ideais de progresso técnico e material. Nesse texto, a experiência não é tomada ainda como categoria, como ocorrerá, por exemplo, em seus ensaios sobre Leskov e Baudelaire. A preocupação de Benjamin era a de re-significar a palavra *Erfahrung* apropriada pelos adultos conservadores, e desmistificar o sentido de *jugendstil* (estilo de juventude), mostrando que esses termos eram utilizados como estratégia pela cultura burguesa com o objetivo de adequá-los ao que era conveniente ao sistema. As intuições juvenis de Benjamin – inscritas sob o marco do movimento da juventude e sob o impacto da primeira guerra mundial emergem, mais tarde, em suas escolhas epistemológicas e nos seus estudos sobre a modernidade, em uma visão histórica não dissociada da compreensão da linguagem enquanto *medium*; isto é, o “pensar do

pensar”, experiência relacionada aos processos culturais e sociais. Em um olhar retrospectivo ao texto de 1913, Benjamin escreve:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. A pesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa (BENJAMIN, 2009a, p.21).

Atento à crescente modernização das cidades, à industrialização, às vanguardas artísticas e ao advento da primeira grande guerra, Benjamin escreve seu ensaio em um gesto de repúdio à ordem estabelecida. Ele incorpora à juventude um espírito capaz de transformar a sociedade, um espírito pulsante e crítico, não conformado pelo desenvolvimento contínuo da história – leia-se, do progresso. Faltaria ao “adulto que já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres” (BENJAMIN, 2009a, p.21) sensibilidade para a poesia e as artes, essas entendidas como *medium-de-reflexão*.

Influenciado pela carga romântica que caracterizou o movimento da juventude Benjamin confere à experiência dos jovens um estatuto diferenciado. O filósofo faz uma crítica à sociedade hierarquizada na qual a idéia propagada pelos “mais vividos”, pais, pedagogos, políticos de que a idade adulta seria a idade da experiência, daqueles que já “viveram tudo” e possuem a sabedoria, desvaloriza a juventude enquanto potencial de conhecimento e sensibilidade. Para Benjamin a quantidade das vivências não determina a qualidade das experiências – o filósofo fará uma distinção entre vivência e experiência –, tampouco exclui a possibilidade do erro, visto como algo fundamental nos processos de conhecimento:

Cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito. – A pessoa irrefletida acomoda-se no erro. ‘Nunca encontrarás a verdade’, brada ela àquele que busca e pesquisa, ‘eu já vivenciei isso tudo’. Para o pesquisador, contudo, o erro é apenas um novo alento para a busca da verdade (Espinosa). A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito (BENJAMIN, 2009a, p.23).

Os adultos, para Benjamin, gabam-se de sua experiência; no entanto, essa experiência adulta é por ele considerada vazia, ela se restringe a uma mera vivência individual (*Erlebnis*), em uma sucessão interminável do Mesmo, em um cotidiano petrificado. O conceito de *Erlebnis* será retomado pelo filósofo, como já foi exposto, nos estudos sobre a modernidade. O vazio desta vivência individual se deve ao fato de

uma ação se limitar a si própria; ação que não faz outra coisa senão repetir a história e reificar a ordem. Ela tende, na verdade, ao apagamento da experiência que a precedeu. De acordo com Agambem (2008) essa expropriação da experiência já estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna; na instauração do modelo do “tempo homogêneo e vazio”. Assim, na tranqüila cronologia da história, a linguagem perde sua dimensão expressiva e reforça a mitologização do cotidiano.

A lei do mito é a da repetição, algo que nos remete à brincadeira da criança que busca a satisfação no “fazer sempre de novo”. Desta repetição nasce o hábito. Mas, ao contrário do mundo das crianças, no mundo dos adultos a repetição não está sob controle dos agentes, daí a petrificação do cotidiano e sua mitologização.

O posicionamento crítico da juventude é, na verdade, um alerta contra o empobrecimento da experiência e do vazio que se formou no cotidiano daqueles que se consideram “mais vividos”. É também uma forma de ação recordatória, retroativa, que busca retomar por intermédio da memória as potencialidades do passado. O texto *Erfahrung* constitui este primeiro momento no qual o filósofo se contrapõe ao conformismo e à indiferença que caracterizaria a “idade adulta” em relação aos descaminhos da história, a toda sorte de catástrofes que esse tipo de conduta permitiu realizar.

O filósofo encontrará em Kant os pressupostos para a formulação de um conceito de experiência total. Este conceito alude diretamente à idéia de verdade, que, sob o prisma da filosofia benjaminiana, é entendida como a não intencionalidade do ser; algo indefinido, indeterminado que preexistiria – como exposto no Prefácio do *Drama barroco alemão* – a toda atividade constitutiva do intelecto. A lacônica frase com que Benjamin finaliza seu ensaio *Sobre o Programa de uma Filosofia Futura* (1917), “a experiência é a multiplicidade unitária e contínua do conhecimento” (1971, p.111), exprime em poucas palavras a sua proposta para um programa de investigação da experiência e do conhecimento, a partir do tratamento dado por Kant aos mesmos conceitos em seu sistema filosófico.

A meta de Benjamin é preservar e concluir o espírito do próprio sistema kantiano no estabelecimento de uma outra filosofia (não reduzida a mera teoria do conhecimento), baseada fundamentalmente na possibilidade de realização de uma experiência pura, total e contínua. Entre as várias diretrizes mencionadas em seu artigo, destacam-se duas de fundamental importância: a) recuperar o legado kantiano, seu

sistema, extraindo e atualizando (por descarte, assimilação e modificação) as noções que poderiam fundamentar um conceito mais amplo, profundo e significativo de conhecimento – em vista de revalidar uma experiência metafísica latente na filosofia de Kant; b) assegurar a autonomia própria do conhecimento, no estabelecimento de um campo de total neutralidade, fazendo com que o mesmo não se restringisse apenas a uma relação entre sujeito e objeto e nem sequer a uma outra espécie de relação que se desse somente entre entes metafísicos (BENJAMIN, 1971).

Por metafísico Benjamin não entende a ciência da natureza, tal como a terminologia crítica a cunhou, e sim em seu sentido etimológico, como toda sorte de experiências que extrapolam o natural, o racional, ou seja, experiências supra-rationais, supra-naturais – que se relacionam, por seu turno, à dimensão teológica (MURICY, 1999, p.73). O esforço empreendido por Benjamin, ao abordar Kant, não foi o de demonstrar a falência de um projeto filosófico, mas sim o de expor os seus limites diante de um conceito de experiência, que, de acordo com Benjamin, se daria por intermédio da religião, conhecimento que se apresentaria à filosofia como teoria.

Matos observa a esse respeito que, para Benjamin o fato de Kant ignorar a experiência religiosa, lingüística e até mesmo a estética não é propriamente o sinal da falência de um projeto/sistema filosófico, o kantiano, mas “de quanto esse projeto (...) se ancorava na pobreza da experiência que a época favorecia” (1993, p.132). Pois, com a Modernidade, a imaginação foi capturada no conhecimento, a experiência transformou-se em experimento, os sujeitos – na sua incerteza, heterogeneidade e imprevisibilidade – foram desapropriados e, no seu lugar, surgiu um único e novo sujeito – o *eu penso* cartesiano. Matos afirma ainda que:

Há olhares que vêem sem ver. O atento olhar cartesiano – o olhar em linha reta – imobiliza o objeto na tentativa de apreendê-lo. Mas a consciência chega tarde demais. A busca de uma racionalidade que faça conhecer sentindo e sentir conhecendo é uma das preocupações da crítica benjaminiana à Razão das luzes, à *Aufklärung*. Não se trata, para Benjamin, de recuperar algo que nos lembremos, tampouco da consciência que tomamos tarde demais. Procura-se, entre ambos, produzir a situação que permita a coincidência do desejo e do conhecimento do desejo, do presente do conhecimento e do presente da consciência (MATOS, 2006, p.240).

A hipótese de Benjamin de que o pensamento religioso, via teologia, permitiria restaurar o elo existente entre arte, filosofia e política, denota a insatisfação do filósofo

com relação ao conceito de conhecimento de Kant e, portanto, o de experiência que estaria reduzido a fundamento do próprio conhecimento. Isto se deve, sobretudo, ao fato de os princípios do conceito de conhecimento em Kant terem sido extraídos das ciências, especialmente, as físico-matemáticas (BENJAMIN, 1971).

A experiência kantiana é, de acordo com Benjamin, uma “experiência singular temporalmente limitada” (1971, p.101), demasiadamente objetiva. Ou seja, Kant estaria, de acordo com Benjamin, preso à visão de mundo do Iluminismo, na qual a experiência se reduz a um ponto zero, a um mínimo grau de significação. Ou seja, a experiência resultaria tão somente da relação da consciência pura com a empírica. Em outras palavras, uma experiência restrita, um conhecimento limitado. Para Benjamin (1971), as limitações desse conhecimento se devem ao modo como Kant considerou a experiência enquanto experimento; como algo meramente mecânico, previsível, mensurável.

Para Benjamin, somente na linguagem o conhecimento e a experiência podem convergir. É exatamente na busca da essência lingüística do conceito de experiência que Benjamin tentará articular filosofia e religião, valorizando as experiências supra-sensíveis e supra-rationais, ignoradas pela epistemologia moderna. Pois, Kant, de acordo com Benjamin (1971), não empreendeu uma reflexão acerca da natureza lingüística, ignorando, portanto, na sua sistematização outros campos de conhecimento, qualitativamente distintos. Ao empreender uma revisão crítica da filosofia de Kant, o filósofo permitirá integrar, ao sistema kantiano, elementos que haviam sido excluídos pela insuficiência básica da visão de mundo do esclarecimento.

Benjamin recorre ao mito bíblico da Criação a partir do Gênesis, para expor as suas concepções sobre a linguagem. O recurso ao mito, segundo Muricy (1999), é muito significativo de um procedimento utilizado no enfrentamento dos pressupostos teóricos daquilo que se convencionou chamar de a virada lingüística do início do século XX, movimento que pôs no centro da reflexão filosófica a última palavra da lingüística e das teorias semióticas, deixando de lado, por seu caráter metafísico, a reflexão sobre a natureza da linguagem. Contrariamente às concepções da virada lingüística, a teoria da linguagem de Benjamin se opõe a uma perspectiva instrumentalista da linguagem, não considerando esta como mero meio de comunicação. O filósofo vai contra a corrente hegemônica das reflexões filosóficas de matriz científica, recorrendo ao que estava diametralmente oposto a essas matrizes: a Cabala, os místicos, os românticos do círculo de Iena, Friederich Schlegel e Novalis.

Em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, texto escrito em 1916, ao se interrogar sobre a essência da linguagem Benjamin irá recorrer à teologia e à mística judaica, tornando o seu pensamento, aparentemente anacrônico, algo surpreendentemente atual (SOUZA, 2009, P.190). Ele foge aos esquemas da lingüística de Saussure e da filosofia analítica. Na interpretação do pecado original como fenômeno lingüístico há o reconhecimento de que a linguagem humana é inseparável da dicotomia conhecimento/vida. O texto sugere o fim desta dicotomia, retomando a essência espiritual humana; recuperando a sua linguagem. É ela, e não a comunicação de conteúdos que inscreve a natureza no mundo do sentido. Ao contrário da perspectiva científicista, a linguagem nomeadora não visa à dominação da natureza (D'ANGELO, 2006, p.12).

Benjamin relaciona experiência, língua e essência espiritual em geral – das coisas e dos homens. Em seu texto, a essência espiritual refere-se à lingüística, e a linguagem das coisas é imperfeita, pois a ela foi negado o princípio formal lingüístico: o som. Em sua linguagem muda, a natureza comunica-se de acordo com as possibilidades de uma magia atribuída à matéria. Há, portanto, uma distinção entre a magia imaterial, puramente espiritual da linguagem humana e a magia da linguagem das coisas.

Para explicar essa dimensão metafísica da linguagem o filósofo recorre à sua origem bíblica segundo a qual, no início, a palavra não era destinada à comunicação entre os homens, ela se constituía como revelação de um saber que dispensava mediações. No nome, a linguagem comunicava a si própria e de maneira absoluta. Depois do pecado original, o homem é condenado a usar a palavra como instrumento de comunicação. Houve então a extinção da linguagem adamítica, o que possibilitou o surgimento do verbo propriamente humano. O verbo divino é substituído pela proposição, com a qual os homens falam sobre as coisas por meio de atos e julgamentos. Com a queda do homem do paraíso, instaura-se um divórcio entre as palavras e as coisas. Do saber mediatizado pelas abstrações proposicionais emerge um conhecimento do mundo por meio da conversa vazia, ou como o filósofo denominou, da *tagarelice* (BENJAMIN, 1992).

A língua nominal perde sua magia. A perda da linguagem pura, ou o abandono do nome, faz surgir a necessidade de comunicar algo exterior ao próprio nome. A palavra não é mais o lugar da essência espiritual, mas meio de comunicar conteúdos, transmitir informações; comunicar algo exterior à própria linguagem. De acordo com

Benjamin, há na linguagem algo comunicável, mas este “algo” é a própria linguagem, o que nela se manifesta. Assim, de acordo com o filósofo, tudo o que existe, seja da natureza animada ou inanimada, acontecimento ou coisa, comunica, expressa a sua essência espiritual. A atividade intelectual geradora de idéias ou conceitos, não é algo que se comunica através da linguagem, mas na linguagem, ou melhor, a atividade intelectual, ela própria, é linguagem. Desse ponto de vista, a linguagem é tomada como a expressão do pensamento, é portanto *medium-de-reflexão*.

Nessa visão metafísica da linguagem há a tentativa de compreensão do mundo como revelação, na linguagem, de uma verdade que não se expressa exclusivamente pela abstração conceitual, mas também por meio da experiência sensível. E ainda, com a tese de que “todo conhecimento filosófico tem a sua única expressão na linguagem”, Benjamin elabora um conceito de experiência que permite a construção de um conhecimento capaz de alcançar não o conhecimento de Deus, mas a experiência de Deus. Assim, abre-se o acesso a regiões que nem a filosofia de Kant, nem a cultura iluminista conseguiram alcançar.

Conforme Souza, “Esta dimensão semântica do mundo dos objetos pode estar encarnada nas palavras da poesia” (2009, p.191) que podemos experimentar como um tipo de conhecimento diferente daquele que encontramos no campo do conhecimento empírico técnico. Sob a ótica do pensamento benjaminiano, na linguagem poética a verdade é devir (ou desvio); sua forma alegórica e fragmentária de expressão não constitui uma manifestação de irracionalismo, mas uma forma de falar do mundo. Daí o interesse por Baudelaire e *As flores do mal*, tomados como referência na crítica da modernidade, pois a experiência do poeta diante de um mundo capitalista, reificado, assume uma dimensão ética oposta a do esteticismo a-histórico. O ato heróico de ir contra a corrente em Baudelaire, Proust, Kafka, Brecht, manifesta-se como resistência aos valores dominantes na cultura burguesa. Mas Benjamin não parte de uma análise social da história, e sim de sua materialidade lingüística, pois é aí que a história se revela: “Quando Baudelaire fala do ‘difuso temor das noites medonhas que o peito oprimem como um papel que amassa’ (BAUDELAIRE, 1995, p.137) ele está revelando uma dimensão do real a qual a análise da sociologia não chega” (D’ANGELO, 2006, p.19).

Para Benjamin, linguagem é tradução. E sua relação com as coisas não é arbitrária; uma palavra não é o signo de uma coisa, não é mera convenção. Não constitui

a essência da coisa que nomeia. Mas é na linguagem, enquanto *medium*, que se traduz o mundo, ou que se torna dizível, “poetizável” e compreensível a linguagem muda das coisas. Esta tradução na linguagem do homem da linguagem muda das coisas é o próprio movimento que constitui o conhecimento, essencial para se pensar todo e qualquer processo educativo. Em Benjamin, o verdadeiro fundamento do conhecimento não é o sujeito, empírico ou transcendental, mas a linguagem.

2.2 A concepção mimética da linguagem

Os ensaios de Benjamin sobre linguagem podem ser divididos em dois grupos: os escritos de juventude, fortemente influenciados pela mística judaica (*Da linguagem em geral e da linguagem do homem* (1916) e *A tarefa do tradutor* (1921)) e dois textos curtos escritos depois de 1933, que pertencem à sua fase materialista.

Nesses dois últimos textos (*Doutrina do semelhante* e *Sobre a capacidade mimética*) o conceito de *mimesis* é um conceito-chave na reflexão benjaminiana; de forma instigante ele confere outra dimensão ao pensamento crítico. Benjamin retoma a teoria da *mimesis* de Aristóteles: a *mimesis* como um processo de aprendizagem específico do ser humano (especialmente das crianças). Em Aristóteles o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico; a aquisição de conhecimentos se dá em um processo prazeroso no qual desenvolve-se a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem (GAGNEBIN, 1999). Nesse caminho esboçado por Aristóteles a teoria da *mimesis* induz a uma teoria da metáfora; conhecimento e semelhança, conhecimento e metáfora entretêm ligações estreitas, muitas vezes esquecidas, e até negadas.

Nos escritos de Benjamin a produção mimética estará relacionada, como em Aristóteles, ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. Dentro dessa perspectiva, remetendo-se ao universo infantil, Benjamin contesta a crença de que um suposto preestabelecido conteúdo imaginário do brinquedo vem a determinar a brincadeira da criança. Ao definir este pensamento como “grande equívoco” (1996, p. 250), ele afirma que a relação da criança com o brinquedo dá-se na direção contrária, é na brincadeira que a criança busca incluir o seu “brinquedo” ou “objeto de brincar”: “a criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se ladrão ou guarda” (2009a, p.93). A criança não

brinca só de comerciante ou de bombeiro (atividades humanas), mas também de trem, de cavalo, de carro ou de máquina de lavar.

De fato, a experiência social da criança atualizada na brincadeira e no jogo encontra-se permeada por condutas miméticas, que lhe permitem ir além da sua capacidade de produzir semelhanças para lançar-se à transmutação entre os diversos e possíveis papéis sociais, pelos quais ela transita livremente: entre o ser comerciante ou ser professor, ou entre o personificar-se de moinho de vento ou de trem (BENJAMIN, 2009a).

Nos ensaios *Rua de Mão Única* (1928) e *Infância em Berlim por volta de 1900* (1938), Benjamin dirige sua crítica para determinadas funções pedagógicas atribuídas a alguns objetos criados para as crianças. A pedagogização do brinquedo é, para o filósofo, o que impede o reconhecimento dos potenciais infantis de se relacionar com o mundo e mesmo de transformar muitos dos sentidos e funções para os quais os brinquedos foram criados:

Elucubrar pedantemente sobre a fabricação de objetos - material educativo, brinquedos ou livros - que fossem apropriados para crianças é tolice. Desde o Iluminismo essa é uma das mais bolorentas especulações dos pedagogos. Seu enrabichamento pela psicologia impede-os de reconhecer que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercício infantis (...) Em produtos residuais, reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso, as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas (BENJAMIN, 2000a, p. 18-19).

Sob a ótica benjaminiana a educação enquanto formação não é propriedade privada da pedagogia, mas pode ser compreendida como um fenômeno que se realiza no sujeito, como ontogênese, ou seja, como caminhada do Ser em um processo infindável. As crianças são reconhecidas, então, como agentes transformadores dos espaços com os quais interagem, atribuindo significados aos objetos que manipulam e aos inúmeros papéis que representam. A brincadeira torna-se um ritual mimético. Esses rituais da infância são retomados por Benjamin como importantes fontes de subsídios para o entendimento dos processos históricos de construção dos saberes, bem como da constituição do sujeito moderno. Opondo-se à pedagogização dos brinquedos, o filósofo chama atenção para os processos históricos nos quais o ser humano produz semelhanças reagindo às semelhanças já existentes no mundo.

As semelhanças se modificam no decorrer dos séculos, não são imutáveis, não existem em si, mas são redescobertas e re-significadas pelo conhecimento humano em diferentes épocas (GAGNEBIN, 1999). Um exemplo disso pode ser dado com os saberes da astrologia, da adivinhação e das práticas rituais. Esses saberes são colocados hoje em oposição ao saber racional, o progresso científico os marginalizou, excluindo-os do que se possa chamar de “verdadeiro conhecimento”, no entanto eles passaram a existir nos arquivos da linguagem:

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *médium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *médium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças no correr da história (BENJAMIN, 1996, p. 112).

A capacidade mimética humana não foi substituída pelo pensamento abstrato, racional, mas se concentrou na linguagem e na escrita. Para Benjamin (1996) a leitura é um processo eminentemente telepático; por meio de uma “iluminação profana” do pensamento é possível encontrar parentesco entre a leitura das constelações e dos planetas feita pelo astrólogo, a leitura do adivinho e a leitura de um texto; do mesmo modo, o gestual da dança assemelha-se aos movimentos da pintura e da escrita. Essa teoria vai na direção contrária a das concepções da linguagem baseadas no signo. Isso pode explicar o interesse de Benjamin pelas teorias onomatopaicas em torno da origem da linguagem, ainda que ele as julgasse muito limitadas em relação àquilo que constitui a semelhança.

Na teoria mimética da linguagem está implícita uma lógica não da identidade, mas da semelhança; não há uma concepção identitária do sujeito e da consciência, mas “a eclosão de um verdadeiro outro” (GAGNEBIN, 1999, p.103). A atividade mimética não se reduz a uma cópia, ela é uma mediação simbólica:

Em vão procurar-se-ia uma similitude entre a palavra e a coisa baseada na imitação. Saber ler o futuro nas entranhas do animal sacrificado ou saber ler

uma história nos caracteres escritos sobre uma página significa reconhecer não uma relação de causa e efeito entre a coisa e as palavras ou as vísceras, mas uma relação comum de configuração. A imitação pode ter estado ou não presente na origem, ela pode se perder sem que a similitude se apague (GAGNEBIN, 1999, p.98-99).

Daí o conceito de “semelhança extra-sensível” utilizado por Benjamin para definir a linguagem como o “grau último” da capacidade mimética humana e o “arquivo o mais completo dessa semelhança extra-sensível”. Essa transformação filogenética da capacidade mimética é explicada pelo exemplo ontogenético do aprendizado da linguagem falada e da escrita pela criança.

Com o movimento gestual do seu corpo inteiro, a criança brinca/representa o nome e dessa forma aprende a falar. Para a criança, nesse jogo, as palavras não são signos fixados pela convenção, mas sons a serem explorados. O escritor Eduardo Galeano costuma dizer que nesta fase somos mais profanos e poetas; pois é de muita importância para a criança o aspecto material da linguagem, algo que os adultos se esquecem em detrimento do seu aspecto conceitual e que a linguagem poética recupera. No aprendizado da escrita ocorre o mesmo processo: a criança desenha a letra, ela imita o modelo proposto pelo adulto e, ao escrever a palavra, ela desenha uma imagem (não uma cópia) da coisa, estabelecendo, assim, uma relação figurativa com o objeto (GAGNEBIN, 1999, p.100).

Benjamin refere-se à escrita chinesa para explicar a relação entre pintura e escrita, uma relação que não é necessariamente uma relação de imitação. A partir da concepção mimética da linguagem, ele supõe movimentos históricos de transição da pintura à escrita, por meio não só da grafia oriental, mas também por intermédio dos hieroglifos e da escrita rúnica, mostrando que a escrita não deriva de uma abstração ou de uma convenção como a que o nosso alfabeto representaria, mas de um impulso mimético que se inscreve no espaço pela dança, numa parede pela pintura, ou numa página pela escrita.

Nos ensaios sobre a capacidade mimética e sobre a semelhança há uma distinção entre a dimensão “semiótica” e a dimensão “mimética” da linguagem. A dimensão mimética surge do semiótico como uma imagem fugaz que aparece e desaparece na paisagem. Na dialética do visível invisível a literalidade do texto é o fundo único, imprescindível para que essa imagem possa, como num relâmpago, se apresentar em forma de enigma, como interrogação. Para Benjamin, essa imagem rápida remete ao

sentido essencial e ao mesmo tempo mutável do texto. A transmissão do significado é apenas o pretexto, imprescindível, que permitiria a elaboração de um outro texto, um “verdadeiro outro”.

A *mimesis* indicaria uma dimensão essencial do pensar, em uma aproximação lúdica, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve. Ela aponta para uma aproximação do outro que consiga dizê-lo sem desfigurá-lo.

Nessa perspectiva a linguagem não se restringe a tese lingüística do arbitrário do signo, mas a uma transformação do sentido. O movimento do pensamento remete ao movimento da metáfora, em um fazer-desfazer lúdico e figurativo; dá-se visibilidade ao invisível, comunica-se o não comunicável, atualiza-se o já dito. Benjamin dizia que a criança entra nas palavras como quem entra em cavernas, criando caminhos estranhos em um universo a ser explorado. Algo parecido com o percurso dos poetas, dos artistas ou dos cineastas quando penetram na linguagem, criando seus caminhos, suas errâncias em suas obras, suas montagens, estabelecendo uma relação com o tempo que não é, necessariamente, aquela do tempo linear, cronológico, homogêneo e vazio.

Inspirado pelo pensamento benjaminiano, Giorgio Agamben (2008) aproxima os conceitos de experiência e linguagem no ensaio *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, remetendo-se a uma “in-fância”; um lugar que é anterior à palavra; que rompe com a continuidade da história, e que produz a descontinuidade entre língua e discurso, entre natureza e cultura. Não se trata de uma idéia de infância como etapa de ordem cronológica, mas da infância como uma potência que permite a renúncia do previsível e ilumina aquilo que não se revela de imediato. A infância instaura o sujeito criativo, coloca o indivíduo no lugar de produtor da cultura para que, com outros interlocutores, ele possa dar sentido e acrescentar significação ao mundo. A infância se constitui num *experimentum linguae*; de acordo com Agamben, ela é entendida como a possibilidade de recuperação da pura expressão; é o momento em que as palavras ainda não estão presas a modelos lógicos abstratos, ou a uma subjetividade essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.

A partir desse *experimentum linguae*, descobre-se os reflexos míticos e poéticos, bem como o sentido do sagrado freqüentemente dissimulado nas atividades mais banais e cotidianas. Nesse contexto, a história materializa-se teatralmente; faz parte da mesma matéria imaginária e ficcional da existência. Nesse sentido, o discurso histórico é também o discurso imaginário, no qual o tempo cronológico, homogêneo é

interrompido; fazendo emergir, em um salto originário (*Ursprung*), o diferente, o inusitado, o não revelado, o silenciado. As imagens do cotidiano são postas em suspenso; dá-se visibilidade ao ínfimo, ao insignificante; transforma-se os destroços em matéria de poesia, matéria de história: “As coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora. [...] As coisas sem importância são bens de poesia” (BARROS, 2001a, p.14-15). Como em Baudelaire, os belos poemas de Manuel de Barros são exemplos do re-descobrimto de um mundo pouco visível, neles há a recusa pelos grandes temas; as coisas desimportantes transformam-se em relíquias de linguagem – como ocorre no poema de Drummond, quando um acontecimento absolutamente banal – uma pedra no meio do caminho – pode ganhar, na interpretação dos leitores, outras dimensões; sentidos outros que quebram a própria continuidade temporal do acontecimento na repetição dos versos. Importante ressaltar que o componente poético, constitui-se, então, como espaço da criatividade, operação própria à imaginação, lugar da “in-fância” que produz uma íntima ligação entre o pensar e o ser. Como sentenciou Anaximandro, na Grécia:

Pensar, no entanto, é poeatar e a verdade não apenas um tipo de poeatar no sentido da poesia e da canção. O pensamento do ser é a maneira fundamental de poeatar. No pensamento assim considerado, a linguagem passa a ser linguagem primordial, isto é, em sua essência. [...] Todo poeatar, em seu sentido mais amplo, e também no mais estrito, é em seu fundo pensamento (ANAXIMANDRO apud HÜHNE, 2004, p.78).

Ao despojar-se da concepção instrumentalista do conhecimento, Benjamin procura, nesse “poeatar”, recuperar a dimensão mágica da linguagem. Os escritos benjaminianos sobre a modernidade a partir da fisionomia das cidades; sobre os poetas e artistas surrealistas; sobre autores como Baudelaire, atestam o interesse do filósofo em pensar a linguagem como campo (*medium*) para a construção do pensamento enquanto *poiesis* (atividade criativa que organiza a reflexão). Nesse sentido, Benjamin possuía, segundo Hannah Arendt, uma rara habilidade para pensar poeticamente (1999, p.10). Como bem coloca Muricy, em Benjamin “construir idéias é recuperar – na linguagem domesticada pelo uso pragmático das exigências de informação e comunicação – uma dimensão inaudita onde possa brotar algo como uma origem sempre renovável” (2008, p.79).

A escrita poética, ao re-inventar o mundo, é construção do olhar crítico, se pensarmos que o crítico, assim como o alquimista, exerce a obscura arte de transmutar

os elementos desimportantes do real em resplandecentes verdades, interpretando os processos históricos inerentes a essa mágica transfiguração (BENJAMIN, 2009b). Ao interrogar os objetos o olhar crítico descobre nas coisas, nas cidades, as marcas do mundo, procura, então, no invisível que se esconde e se presentifica na linguagem das coisas, aquilo que faz um rosto, uma paisagem ou um objeto nos falar.

* * *

A obra benjaminiana não apresenta uma proposta educacional, ao contrário, Benjamin reage justamente à idéia de tal proposta. Sua crítica dirige-se ao que chama de programa de remodelação da humanidade, nascido com o Iluminismo, que no século XVIII reuniu nomes como o de John Locke na Inglaterra, Kant na Alemanha, e na França os escritores enciclopedistas Diderot, Voltaire, D'Alembert, Montesquieu, Rousseau e outros pensadores que se mobilizavam em torno do que ficou conhecido como “Filosofia da Ilustração”, uma “Suma Filosofia”, que pretendia abarcar com os seus verbetes todos os saberes da ciência, da política, da filosofia e das artes. O projeto do pensamento iluminista era o de construir um conhecimento universal, a partir de uma racionalidade capaz de esclarecer, iluminar, ilustrar. Com os êxitos da física, torna-se possível conceber um universo determinista totalmente inteligível ao cálculo. Surge uma visão do mundo constituída pela identidade do real, do racional e do calculável. Assim, são eliminadas a desordem e a subjetividade. A razão converte-se em um mito unificador do saber, como também da Ética e da Política.

Emergem os princípios utilitaristas da economia liberal-burguesa segundo os quais prevalece a ordem e a harmonia. A construção da racionalidade iluminista colocou a sensualidade, a sensibilidade, o desejo e a paixão como inimigos do pensamento (MATOS, 1990, p.284). A questão do dualismo corpo e alma será discutida por Benjamin em *O drama barroco alemão* como algo que impede a compreensão da paixão enquanto um componente do desenvolvimento da racionalidade, inviabilizando a relação entre o homem e o seu desejo, entre a razão e o corpo, a história e a memória.

A filosofia da razão ilustrada pretendia fazer da criança um ser supremamente piedoso, bom e sociável; essa concepção de educação limitou as possibilidades dos processos formativos e de aprendizagem. Ao buscar uma experiência total e concreta do conhecimento Benjamin critica a institucionalização do saber; o filósofo alemão encontra nos artistas e nas crianças um outro entendimento do mundo. Ele se opõe aos

padrões psicológicos, referindo-se à figura da criança como uma pessoa inserida na história e em uma cultura, da qual é também criadora.

A atualidade do pensamento de Benjamin e suas reflexões sobre a modernidade, a infância e a linguagem nos dão pistas para refletir sobre a educação enquanto processo formativo no qual o conhecimento realiza-se como uma experiência de linguagem. Isso instiga-nos a pensar tanto a realidade enquanto texto que se abre à significação de cada um, quanto o próprio movimento do sujeito em um processo de criação-nomeação do mundo. Nesse movimento itinerante, a linguagem é o espaço em que o sujeito diz o seu eu como condição de sua historicidade. Nas palavras de Kramer,

[...] só o ser humano pode ser *in-fans* (etimologicamente em latim, aquele que não fala). Então, ao contrário dos animais, o homem – como tem uma infância, ou seja, não foi sempre falante – aparece como aquele que precisa, para falar, se constituir como sujeito da linguagem e deve dizer “eu”. Nessa descontinuidade é que se funda a historicidade do ser humano. Se há uma história, se o homem é um ser histórico é só porque existe uma infância do homem, é porque ele deve se apropriar da linguagem. Se assim não fosse, o homem seria natureza e não história. E aqui reside a possibilidade de saber, quer dizer, de vivendo a história e de recontando essa história construir um saber coletivo que extrapola a mera justaposição de informações (KRAMER, s.d., p.249).

Nessa perspectiva, recupera-se aquilo que foi deixado à margem pelos sistemas escolares fechados em suas disciplinas e hierarquias de valores. Com relação ao que em nosso estudo chamamos de um “aprendizado da cidade”, podemos dizer então que, enquanto *experimentum linguae*, o contexto urbano, permeado de poéticas visuais, sonoras e textuais, apresenta-se como um saber coletivo; uma estrada-texto aberta a possíveis leituras/escrituras que são compartilhadas como experiências de linguagem, formas de conhecimento.

Cabe, então, indagar: Em um contexto urbano contemporâneo saturado de imagens e de cotidianos petrificados, como o sujeito “diz o seu eu” ao traduzir a sua realidade e o seu olhar sobre o mundo? Como o olhar crítico re-significa as “coisas jogadas fora”? Como recuperar a dimensão mágica da experiência da linguagem em um aprendizado compartilhado no espaço urbano?

3. NARRATIVA

3.1 A arte de narrar

Indagar sobre o modo como o sujeito se constitui na linguagem, em um processo de criação-nomeação do mundo, implica indagar sobre as formas como esse sujeito significa as suas experiências, isto é, como ele as traduz. Desde a *Odisséia* de Homero, paradigma primeiro das buscas e das errâncias humanas, essa questão refere-se aos modos como a humanidade se conta a si mesma, se re-cria na tradição. Gerd Bornhein, em um estudo sobre o conceito de tradição nos diz que este termo tem origem no latim – *traditio*, verbo: *tradire*, e significa entregar. Em suas palavras: “designa o ato de passar algo a outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração”; está relacionado também ao conhecimento oral e escrito: “Através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração em geração” (BORNHEIN, 1987, p.18). Esse movimento dirige-se ao outro, e mergulha o indivíduo no tempo da coletividade.

Com as Guerras Mundiais e a crença na razão e no progresso, houve no mundo moderno uma redução drástica da experiência do tempo, o que repercutiu nos modos dos indivíduos se relacionarem e de traduzirem as suas experiências. A busca exacerbada pelo novo passou a ser um imperativo que anunciava a morte do sujeito clássico e a desvalorização de todo um patrimônio cultural. Da ruptura com o passado decorre a impossibilidade de toda memória comum, a degradação da experiência coletiva, o fim das formas seculares de transmissão e comunicação de saberes. Por outro lado, do ponto de vista do materialismo histórico, daí decorre também o desejo de romper com a história escrita pelos vencedores; a história que ignorou o sofrimento dos explorados e oprimidos. Nas primeiras décadas do século XX, as vanguardas históricas traziam novas propostas artísticas que compartilhavam da atitude de repúdio à tradição, em um desejo de renovação. Valores que até então eram tidos como inquestionáveis passam a ser postos em xeque suscitando transformações sociais, políticas e econômicas paralelamente ao desenvolvimento do pensamento filosófico e científico. Concomitante a esse desejo de renovação em praticamente todos os campos, há o colapso de sistemas e valores autoritários tradicionais em face do fortalecimento dos partidos socialistas

com o apoio das classes trabalhadoras (é um acontecimento emblemático a Revolução Russa de 1917).

Nas *Teses sobre o conceito de História* (1940), Benjamin revela o caráter ambivalente da tradição: “Não existe documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (1996, p.225). Desse modo, “o esvaziamento da tradição”, portanto, “não é necessariamente um mal, pois enquanto arquivo da injustiça, ela contribui, de certo modo, para perpetuá-la” (ROUANET, 1981, p. 52). A tentativa de Benjamin será a de retomar o que foi desprezado e esquecido pela ordenação linear da história e pela lógica do progresso. Seu desafio é o de construir uma história a “contrapelo”, que corresponda à verdade daqueles a quem a tradição da dominação fez calar. Nesse sentido, o futuro, para o filósofo, não é uma projeção do tempo na linha evolutiva da história, mas o seu desvio em direção ao passado. Assim é que ele retoma a tradição dos antigos narradores que compartilhavam histórias e experiências em um mundo arcaico ignorado pela história oficial. A radicalidade do pensamento benjaminiano consiste fundamentalmente na construção do presente, isto é, na tarefa de retomar, em um “aqui e agora”, aquilo que foi soterrado nas ruínas do *continuum* da história, numa perspectiva transformadora. Para Benjamin a tradição é inspiração para a criação do radicalmente novo, reabrindo o tempo histórico e suas possibilidades perdidas.

Em seu ensaio sobre o escritor Nikolai Leskov, a figura do narrador está ligada aos ofícios do mundo antigo e medieval. Na fonte criativa do narrador, está a “experiência que vai de boca em boca” (BENJAMIN, 1996, p.198), a mesma que serve como matéria prima às narrativas escritas, que se apropriam dos traços da oralidade. O narrador é tanto aquele que conta sobre o que lhe aconteceu em cidades e países distantes, a partir de suas viagens, como o que não se desloca da sua aldeia, mas tem muito o que contar da história e da tradição de sua terra. Neles estão, respectivamente, o marinheiro e o camponês. Para Benjamin, “a real extensão do reino das narrações não é pensável em todo seu alcance histórico sem a íntima interpenetração destes dois tipos arcaicos” (1996, p.199). O encontro entre essas duas linhagens de narradores se dará nas corporações de ofício onde o aprendiz viajante e o mestre sedentário trocarão experiências: no trabalho medieval o saber sobre o distante se une com o saber sobre o

passado do sedentário. Nikolai Leskov, escritor ao qual Benjamin atribui a figura do narrador, viajou pelas cidades de uma Rússia ainda feudal como representante comercial de uma empresa inglesa. Parte de sua obra é dedicada a narrativas que ele foi recolhendo ao longo de viagens.

Em *O narrador*, ensaio escrito entre 1928 e 1936, encomendado pela revista *Orient et Occident*, além da obra de Leskov, Benjamin se ocupará de outros temas na construção de sua teoria da narração. O texto mostra como o espaço social da narração e a tradição por ele constituída estão em vias de extinção: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1996, p.198).

Benjamin investiga o que teria ocasionado o enfraquecimento da narração. O fim da narrativa tradicional envolve a perda da capacidade de contar, esta estaria relacionada, segundo o autor, ao declínio da experiência (*Erfahrung*) na sociedade moderna. Algo indissociável das mudanças nos processos de produção e compreensão artísticas decorrentes de profundas mutações da percepção coletiva e individual.

O filósofo irá desenvolver uma reflexão sobre os processos de mutação da percepção do sujeito moderno em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1936), ensaio que trata não só de arte ou de técnica, mas principalmente das manifestações e das transformações sociais expressas e materializadas nas técnicas. A obra de arte perde seu caráter aurático e ganha um valor de uso social. Benjamin enfrenta com muita lucidez a problemática da crise dos materiais tradicionais, o impacto gerado pelos novos meios e pelas novas matrizes culturais e artísticas, como, também, os novos modelos de sensibilidade estética. Tanto *O Narrador*, quanto o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica tratam do declínio da aura:

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema (BENJAMIN, 1996, p. 168-169).

A definição benjaminiana de aura é indissociável da noção de proximidade-distância. De acordo com Missac, Benjamin enfatiza o aspecto da distância, mas

reintroduz a proximidade cuja tensão é a do inacessível, a do desejo (1998, p.102). O filósofo utiliza o termo “aura” para designar o caráter essencialmente transcendente, fugidio, inesgotável e distante da obra de arte: inapreensível apesar de qualquer proximidade da mesma e ligado ao valor de culto artístico, nos termos da tradicional experiência estética.

As técnicas modernas de reprodução comprometem a expressão aurática da obra de arte, quando buscam captá-la em proximidade e transformá-la em existência serial, reduzindo-a ao status de item de consumo que adquire valor de exposição como material negociável e superficial. Isto significa que o declínio da aura deriva de duas circunstâncias: a procura técnica pela proximidade das coisas e a tendência a superar a unicidade dos elementos mediante a reprodutibilidade. Na proximidade, a unidade e a durabilidade do objeto aurático são substituídas pela repetibilidade e transitoriedade, algo que ocorre também no declínio da narrativa, a partir da ascensão do romance e da informação jornalística explicativa e baseada na efemeridade.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade (BENJAMIN, 1996, p. 170).

Conforme Missac, a aura era para Benjamin algo que ele temia e ao mesmo tempo fazia votos para que desaparecesse. No entanto, indaga Missac, “o que aconteceria se houvesse um reaparecimento involuntário, por assim dizer, da *Aura*, um acréscimo que se juntasse à obra cinematográfica, exemplo desse ‘mais’ que, para retomar de novo a citação das *Teses*, coroa as coisas da cultura e impede que o materialismo dialético caia num *plumpes Denken*?” (1998, p.128). Brecht e Benjamin usavam a expressão “*plumpes Denken*” para designar esse tipo de encontro da teoria com sua destinação prática e a mudança sofrida pela própria teoria ao se simplificar. A tradução aproximada do “*plumpes Denken*” poderia ser “pensamento grosseiro” ou “rombudo”. Ou “truculento”.

Com a aproximação da realidade mediante as técnicas de reprodução, perde-se a distância natural da aura, mas resta um germe emancipatório. O desencantamento da

tradição (da cultura, da aura), como foi colocado, também está ligado a uma dimensão libertadora. De acordo com Benjamin, a técnica atualiza o objeto reproduzido, resultando em um abalo violento da tradição, o que por outro lado, constitui uma “renovação da humanidade”, ou a renovação da própria natureza da arte. Deste modo, nos parece haver aí um reaparecimento da aura. A contrapelo do que postulavam as teorias dos seus colegas frankfurtianos a respeito da indústria cultural, Benjamin reconheceu nas imagens técnicas – especialmente no cinema – a possibilidade de uma aproximação dos indivíduos de um re-encantamento com o mundo, já que a reprodutibilidade técnica possibilitou a proximidade entre a arte e as massas.

Benjamin combateu a estetização política pelo fascismo e a reprodutibilidade técnica da arte na propaganda de mobilização totalitária, mas apontou para a possibilidade de apropriação dos meios de reprodutibilidade técnica na experimentação de outras formas narrativas que não se reduzissem à mera informação ou ao determinismo da causalidade histórica. O filósofo apostou em uma “iluminação profana” da obra de arte, nas novas formas suscitadas pelas técnicas cinematográficas e pelo método surrealista de montagem na literatura, nas artes plásticas, na fotografia.

No entanto Benjamin não deixa de reconhecer o empobrecimento cultural decorrente do declínio da experiência no tempo da coletividade. Ele afirma que a experiência aurática na obra de arte é uma experiência na qual a aura aparece em um instante de “retribuição do olhar” com o sujeito observador, algo semelhante à relação do ouvinte (ou leitor) com o narrador. No ato de contemplação da aura, há uma espécie de troca de olhares, de reconhecimento de semelhanças e de correspondências entre o sujeito e a obra contemplada. Isso está relacionado a uma trama entre olhado e o olhante, à experiência do olhar enquanto experiência limiar na qual ocorre um diálogo entre o que vemos e o que nos olha, como foi colocado anteriormente, algo que Didi-Huberman referiu-se como um “abrir-se em dois”, um entremeio. Nas palavras de Benjamin: “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1989, p. 140).

Todavia, o sujeito moderno tem a sua percepção alterada. Não há mais tempo para as velhas histórias, acentua-se a incapacidade de ouvir e conseqüentemente, não são mais encontradas as comunidades de ouvintes que permaneciam junto aos narradores. O indivíduo não mais reconhece as semelhanças e “as trocas de olhares”, o

flâneur tende a diluir-se na multidão; o desencantamento da aura corresponde ao desencantamento da percepção humana:

A perda da experiência pelo bombardeio, pela mecanização e divisão do trabalho industrial se traduz em automatização. Transformado em autômato, o operário lida melhor com a máquina. Os mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e as multidões que circulam nas grandes cidades. As condições de vida nas sociedades modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias protegendo-se dos *choques*, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade (D'ANGELO, 2006, p. 248).

A primeira Grande Guerra consagrou o declínio da experiência e da narração. Os soldados que escaparam das trincheiras voltaram mudos. A barbárie produziu o silêncio aniquilador do sujeito. A experiência das trincheiras, como assinala Benjamin, é destruidora da verdadeira experiência, ela não só reduz o corpo humano a uma massa informe – quando esse é atingido pelo inimigo –, como também impossibilita àquele que dela retorna dizer alguma coisa sobre o que aconteceu. De acordo com Benjamin, os combatentes voltavam do campo de batalha, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (1996, p. 115). A verdadeira experiência é, com efeito, aquela que faz falar e não a que cala, é a que traduz na linguagem do homem a linguagem muda das coisas. A experiência (*Erfahrung*) é matéria prima da narração, é o próprio processo de constituição do sujeito nos modos como ele tece a sua história.

Essa tessitura está intrinsecamente relacionada aos movimentos da memória. Todavia, a guerra produziu o silêncio, a memória foi suprimida. Na grande cidade ocorre algo semelhante. Em *Paris Capital do século XIX*, Benjamin chama atenção para o esvanecimento da memória no contexto urbano ao detectar o desaparecimento de rastros no espaço público. Os interiores burgueses do final do século com seus móveis estofados, tapetes espessos, fotografias, pinturas, e objetos decorativos que sugeriam alguma intimidade desapareceram do espaço público. Esses acessórios tinham a função de destacar a marca do seu proprietário, nas palavras de Benjamin, “Habitar significa deixar rastros” (2006, p.38). Não por acaso o veludo é um dos materiais preferidos dessa época, pois os dedos do seu proprietário deixam nele facilmente os seus rastros.

A ilusão de estar em casa a salvo das engrenagens do mundo moderno acentuou uma separação entre o público e o privado; em decorrência disso, no início do século XX, vários segmentos da arte moderna (o Construtivismo, a Bauhaus, o Cubismo) irão

aprofundar a ruptura da tradição, artistas e figuras de destaque como Maiakowsky e Aleksei Gan (o ideólogo do Construtivismo), a partir das concepções advindas do Futurismo defendiam uma noção de progresso que repudiava a arte burguesa, reduzindo o passado, como propunha Malevich nas formas do Suprematismo, a “grau zero”. Daí a fenomenização do espaço em um símbolo geométrico, a abstração absoluta; é o rompimento com a tradição de representação figurativa na arte (ARGAN, 1998a, p.325). Vislumbrava-se um mundo destituído de objetos, de passado ou de futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao “grau zero”.

Os construtivistas acreditavam na promessa de um novo mundo, no qual o artista, ou o *designer*, deveria trabalhar junto ao cientista e ao engenheiro. A arte não mais poderia ser representativa, mas informativa, com a função de visualizar os instantes da história em ação, estabelecendo um circuito de comunicação na comunidade; algo que, para Argan, foi uma “intuição profética”, retomada muitos anos depois, não no contexto do movimento revolucionário (do qual o Construtivismo se originou), mas no de uma sociedade neocapitalista ou de consumo (ARGAN, 1998a, p.329). Para os artistas do Construtivismo a utilização de formas geométricas em áreas uniformes de cores puras possuía a aura da racionalidade, uma ordem que pretendiam impor à sociedade. O que estava de acordo com a afirmação de Marx de que o modo de produção da vida material determina os processos sociais, políticos e intelectuais da vida. Os construtivistas acreditavam estar criando uma estética que refletiria sua época.

Esta atitude, já presente nos pensadores do Iluminismo, previa a possibilidade de um mundo neutro, sem ambigüidades, despojado, com mais nitidez. Enfim, na modernidade o veludo cedeu lugar ao vidro, “um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade” (BENJAMIN, 1996, p.117).

Se por um lado há o reconhecimento da impossibilidade da memória, em uma sociedade que não deixa rastros, por outro lado há em Benjamin a tentativa de pensar as relações entre experiência e memória na elaboração de uma forma narrativa diferente daquelas baseadas no *Erlebnis*, “qual o romance clássico que consagra a solidão do autor, do herói e do leitor, ou qual a informação jornalística, falsamente coletiva, que reduz as longínquas distâncias temporais e espaciais à exigüidade da ‘novidade’”

(GAGNEBIN, 2007, p.62). Tal narração remete ao movimento paradoxal de abertura e restauração que descreve o conceito benjaminiano de origem. A narrativa autêntica é para Benjamin aquela que salta para fora da cronologia histórica, extrai um potencial significativo dos fragmentos da memória reagrupando-os em diferentes perspectivas, assim, os elementos mais díspares podem ser reintegrados na sua verdade perdida. Há um rompimento na linearidade da história. Tradição e modernidade articulam-se no tempo presente. Isso pode ser encontrado nas narrativas tradicionais, ou ainda na literatura de escritores como Baudelaire, Proust, Kafka.

O método epistemológico crítico benjaminiano estrutura-se como montagem. Nesse sentido a marca surrealista nos escritos de Benjamin se faz sentir no momento em que há a renúncia de toda interpretação explícita, deixando que o material justaposto fale por si. O caminho ensaístico, com suas alamedas fragmentárias, desobedece às regras do método cartesiano, mas se aproxima do método dos românticos. Pelo prisma do filósofo, a narrativa autêntica (pode-se pensar a narrativa como método) elabora-se da mesma forma. Assim, a figura alegórica do colecionador assemelha-se à do narrador: os dois reúnem os fragmentos da história sempre em novas configurações da experiência. A possibilidade de diferentes formas de reunir os fragmentos estabelecendo entre eles variadas conexões nos processos narrativos permite o surgimento de relações surpreendentes e inesperadas entre elementos distantes; o distante se faz próximo. Privilegia-se o inacabamento, em um texto inconcluso. Busca-se os efeitos de um tremor, um estremecimento.

Em um território fronteiro entre o pensamento e o imaginário descobre-se variadas espessuras de durações; ritmos e entrelaçamentos espaço-temporais que dão acesso a um conhecimento sensível, a uma dimensão cultural não explicitamente formulada nas demais construções “racional” (ciência e filosofia) as quais, nas suas abstrações lógicas, metafísicas e científicas, concebem a história dos indivíduos como uma espécie de “ficção racional” (MATOS, 2001, p.21), construções que organizam o esquecimento. Ao contrário, a narrativa articula as lembranças na sua desordem, apresenta-se como memória, e como tal, pelo prisma benjaminiano, no ato de narrar o tempo se inscreve como intensidade e não como cronologia, em um processo não linear em que contar uma/a história é inventar, ensaiar, construir, reconstruir sentidos. Há uma ampliação do conhecimento e da sensibilidade.

A temporalidade inscrita no âmago da narração, “[...] mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo” (BENJAMIN, 1996, p.205). Há desse ponto de vista, articulada pelo sujeito narrador, uma relação não exterior, mas intensiva “das coisas” com o tempo, e do tempo “nas coisas”. Benjamin reconhece em Leskov um mestre nessa arte e o aproxima de Heródoto: nas *Historiai*, a narração conserva suas forças e se renova sempre que recontada, pois não se fecha à interpretação; sempre suscita espanto e reflexão.

Para Benjamin, “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (1996, p. 221). Sendo a arte da narração uma forma de artesanato é o narrador seu artesão, ao desfiar e tecer de novo os fios da trama que irá envolver o ouvinte, este, interessado em se apropriar da matéria narrada, renuncia às sutilezas psicológicas da ação para memorizar os fatos e assim poder transmiti-los. Desse modo, “mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (BENJAMIN, 1996, p.204). A narrativa como trabalho artesanal demanda, portanto, tempo. Um tempo que, segundo Benjamin, tornou-se cada vez mais escasso ao ser racionalizado pelo trabalho industrial que se sobrepôs às formas de produção artesanais. As experiências tanto do ouvinte quanto do narrador foram alteradas ao privarem-se do ritmo lento próprio da arte de ouvir e tecer histórias em detrimento do tempo apressado das técnicas industriais. Em uma bela passagem de seu ensaio sobre Leskov, Benjamin refere-se a esse tempo em extinção como a um tédio imprescindível que possibilita a experiência:

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente relacionadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas, ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido (BENJAMIN, 1996, p. 204-205).

Se o ouvinte se deixa gravar pelo narrado, também o narrador deixa suas marcas na narrativa, tal como “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, p.205). Benjamin aproxima Leskov deste mundo de marcas e rastros. Retomando o diagnóstico

já feito em seu artigo *Experiência e Pobreza* (1933), o filósofo assinala que o declínio da experiência se deve, fundamentalmente, à lógica do progresso em um mundo dominado pelo desenvolvimento da tecnologia, no qual os indivíduos não deixam rastros, a memória é suprimida, e até mesmo a educação e o conhecimento deixam de se traduzir em experiência. Emerge uma nova forma de pobreza, um déficit de experiência; outra forma de barbárie.

O filósofo indaga: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1996, p.115). No final do seu ensaio ele conclui:

Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com juro dos juro (BENJAMIN, 1996, p.119).

A expropriação da experiência se deve, sobretudo, ao apagamento da tradição na modernidade, vale lembrar o famoso poema de Brecht: “Apaguem os rastros!”. Essa pobreza de experiência está também relacionada à desvalorização das manifestações culturais, ao esquecimento dos ritos – ou como já foi dito inicialmente, das nossas experiências limiares, das datas de exceção, dos feriados e das festividades; em suma, trata-se da escassez de experiências coletivas comunicáveis e plenas de sentido.

Como bem coloca Gagnebin (2007, p.58), a palavra do moribundo é uma expressão privilegiada dessa experiência tradicional, não por se tratar de um saber secreto a ser revelado, mas porque no limiar da morte ele aproxima nosso mundo vivo e familiar de um mundo desconhecido, mas comum a todos. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1996, p.208). Assim como os viajantes que voltam de longe, os moribundos possuem uma aura, uma autoridade que a última viagem lhes confere. Lembrando que a palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr* usado para imprimir o sentido literal de percorrer, de atravessar um território em uma viagem. Na narrativa tradicional, há uma autoridade que não provém de uma sabedoria particular, mas de um saber comum a todo ser humano.

Ao relacionar a identidade narrativa à memória e ao tempo, afasta-se da perspectiva de Aristóteles que defendia a objetividade do tempo. Trata-se, como Benjamin propõe, da temporalidade inscrita em nossa linguagem, nos modos como

narramos ou poetizamos nossas memórias; na fala comum e na maneira como intuímos o que é o tempo. O *Kairós*, essa intensificação da temporalidade humana opõe-se à concepção do *Chrónos*, tempo cronológico, “homogêneo e vazio”. A importância da narração como articulação histórica para conhecer o passado não está no fato do registro, mas na apropriação da reminiscência, que se funda na tradição e se vincula à transmissão de conhecimentos ou de experiências.

A narrativa tradicional é transmitida por meio da oralidade – patrimônio da poesia épica – cada vez mais sem espaço dentro da sociedade moderna, uma vez que a velocidade e a mecanização comprometeram a escuta das narrativas: “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. A sabedoria é transmitida por meio da oralidade narrativa, capaz de dar conselhos, “tecidos na substância viva da existência”, com toda a riqueza retórica dos gestos, entoações, pausas e ênfases, pois é nas coisas narradas que se encontram as experiências de quem as viveu ou de quem as relata. No contexto em que se estabelecem as relações com a morte e com o tempo, Benjamin afirma: “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (1996, p.210). De acordo com o filósofo, “Mnemosine, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica” (1996, p.211). Benjamin refere-se à deusa grega da memória alargando-lhe o sentido:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (BENJAMIN, 1996, p.211).

Ao re-criar o tempo nas narrativas, imagina-se, recorda-se, em uma organização criadora de memória e de história; de um conhecimento sensível, visual. Vale lembrar a antiga concepção de Heródoto que situava a visão (“testemunha” como o sentido dado à história) como fonte essencial de conhecimento, levando à idéia de que aquele que vê é aquele que sabe (GOFF, 2000, P.19). Mas será nos modos de contar/traduzir o que foi testemunhado, ou nos modos de inventar/dizer o tempo que esse ver se constituirá como um saber. Isto implica na faculdade de re-criação do real; retomando o que já foi dito, esta faculdade, que é também uma arte, estaria relacionada aos modos de como a humanidade se conta a si mesma, se re-cria.

O declínio da faculdade de intercambiar experiências na modernidade (e nos tempos atuais, que muitos chamam de “pós-modernidade”) decorre da incapacidade de saber contar e, sobretudo, da dificuldade de saber ouvir, isto é, ao “esquecer-se de si mesmo” na tessitura do que se ouve a escuta torna-se leitura; citando Paulo Freire, o ato de ler implica sempre em uma “re-escrita do lido” (1982, p.24). Enquanto leitura, ouvir (ver, sentir, interpretar) é condição necessária para contar a história de novo, bem como para (re) construir as narrativas; compartilhar experiências atualizando os saberes tradicionais nos modos de contar.

A arte de narrar é, portanto, a experiência compartilhada de um aprendizado, não é apenas produto da voz. Ouvinte e narrador partilham de uma coletividade, e possuem uma experiência comum: eles se reconhecem na leitura e nas formas de contar a história. Todavia essa experiência se perde, quando no lugar da narrativa multiplicam-se dados informativos que não possuem nenhuma conexão com quem os transmite nem com aquele que os ouve. Assim é que a tradicional experiência narrativa desaparece, e com ela desaparece o narrador que deixava os traços do seu conhecimento nos ouvintes. Desprovido de experiência, o indivíduo não deixa rastros. Com o declínio da experiência, resta a vivência.

Todavia, muito mais que lamentar por uma tradição em vias de desaparecimento, em *O Narrador* Benjamin chama atenção para a atualidade da experiência narrativa como condição da historicidade do ser humano. Na literatura de Leskov, assim como nos contos de fada e nos provérbios, também nas parábolas de Kafka, sobreviveram ainda elementos de uma narração no sentido tradicional, no entanto Benjamin reconhece que com os novos modos de produtividade na sociedade moderna surgem outras possibilidades narrativas evidenciando o fato de que a faculdade humana de narrar é um construto histórico e que se modifica ao lado das metamorfoses da percepção.

3.2 A educação, a experiência e o sujeito da experiência

Se a narrativa tradicional configurou-se, como foi apontado, em um aprendizado compartilhado, a dificuldade de intercambiar experiências e conseqüentemente o declínio da arte de narrar no mundo moderno alteraram os modos de sentir e de saber do sujeito aprendente, em formação. Este tem a sua experiência subtraída pelo tempo linear esvaziado de sentido, homogêneo e cronológico, pelo acúmulo de informações e

saberes, pelo bombardeio das “novidades” geradas nos meios comunicativos e por uma ação formadora, fundada no pensamento empírico-técnico, fechada na imposição de conhecimentos, em um cenário no qual prevalece a hierarquização dos saberes organizados em disciplinas. Nesse contexto, a perda dos elos com a tradição não só configura-se como a perda de um “aqui e agora”, daquilo que foi soterrado nas ruínas do *continuum* da história, mas também indica a própria impossibilidade do processo de troca permanente e criadora de conhecimentos que formam o conjunto da experiência que se modifica ao longo da vida.

No contexto de um cenário no qual o que prevalece são as hierarquias disciplinares, o automatismo e a fragmentação do conhecimento, a educação distanciou-se da narração como política ampla de currículo, de formação. O pensamento ilustrado, bem como a educação de massas, cultivou uma razão universal e abstratamente definida. As chamadas psicologias desenvolvimentistas tinham como objetivo central produzir a criança racional (SILVA, 2002, p.256). Para tanto, universalizaram e abstraíram a noção de razão, ocultando o seu caráter histórico e particular. Desse modo, priorizaram-se as narrativas totalizantes que organizam o esquecimento em detrimento das narrativas que se apresentam como memória, articulando as lembranças dos sujeitos na sua desordem. Em uma sociedade que não deixa rastros, a supressão da memória empobreceu as experiências de aprendizagem, havendo também o empobrecimento de um conhecimento histórico do processo educativo (enquanto processo formativo), na medida em que o “verdadeiro conhecimento” – em uma perspectiva historicista –, ignorou a narrativa que constituía a própria história dos sujeitos em formação.

Isto pode ser verificado no âmbito da própria história do conhecimento histórico. À dicotomia história profana - história sagrada acontecida no Medievo seguiu-se, no séc. XVII, a bifurcação: a história-arte e a história-ciência, respectivamente a narração e a pesquisa “definidas e separadas no séc. XIX” (NUNES, 1988, p. 10).

A narrativa da História-arte é definida como a que recria as imagens do passado no presente, no exercício de uma “imaginação projetiva”. Pode-se dizer que trata-se de um processo criativo do historiador que aproxima-se do artista na arte de narrar, algo semelhante ao modo de contar do narrador tradicional que deixava suas marcas na narrativa, tal como “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, p.205). Aqui a experiência do sujeito não está separada dos acontecimentos narrados. Já a História-ciência, refere-se aos acontecimentos objetivamente, de forma distanciada,

encadeada, linear; seria a etapa preparatória para uma generalização indutiva, caminho para um “verdadeiro conhecimento histórico”. Para os adeptos desta última linha, como aponta Pomian (apud NUNES, 1988), aquela imaginação projetiva, ligada à experiência do historiador, deveria ser afastada, não havendo a possibilidade dos entrelaçamentos entre imaginação e razão. Pretendia-se com isso a garantia de uma objetividade diante dos fatos; assim, considerava-se o homem sob uma única face: a do domínio racional, como se fosse possível separar o imaginário do pensamento, o homem inteligível do homem sensível. A partir desse modelo de racionalidade, na modernidade houve a institucionalização do conhecimento histórico no campo das Ciências Sociais. A antiga arte de narrar se perdeu e com ela a experiência do sujeito narrador.

Mas como já dissemos, surgem outras possibilidades narrativas – bem como iniciativas de retomar a experiência narrativa, na constituição de um pensamento crítico diante do academicismo com que as ciências sociais tratam os seus sujeitos e os seus contextos. Destacamos a perspectiva crítica da educadora Délory-Monberger para quem as narrativas podem ser compreendidas nos âmbitos de uma “bioteca”:

O nível de complexidade e de organização na compreensão de uma narrativa está, portanto, vinculado à diversidade das experiências e dos interesses e conhecimento que podem ser mobilizados no momento de sua recepção. Isso significa, então, que só posso ter acesso, na narrativa do outro, ao que constitui para mim objeto de uma experiência biográfica pessoal? O saber e a experiência biográficos que compõem a bioteca formam um sistema contextualizado que integra diversas redes de pertencimentos... inscreve o indivíduo num quadro de referências partilhadas e torna disponível uma soma de saberes experimentais no domínio biográfico (2008, p.61).

Esta perspectiva vincula a narrativa aos processos formativos, elevando a experiência do sujeito à condição de conhecimento, retomando a idéia de um aprendizado compartilhado. Ainda nas palavras dessa autora, “É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida; é ela, enfim, que dá uma história a nossa vida: não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida” (2008, p.37). De acordo com essa argumentação a formação é experiencial. E por meio da narrativa o sujeito tem acesso a esse fenômeno na sua complexidade existencial e sociocultural. Para citar o pensamento benjaminiano, trata-se dos modos do sujeito dizer o seu eu, afirmando a sua historicidade, revelando assim os seus processos de criação/nomeação do mundo, lembrando que nomear o que fazemos em educação ou em qualquer outro lugar não é só

uma questão terminológica, não se trata apenas de produzir um dado empírico, objetivo, informativo.

Entendemos que a perspectiva de Délory-Monberger reforça o capital experiencial dos sujeitos aprendentes, mas a ela acrescentamos o que Arfuch (p.74, 2010) nos diz quando nos mostra que se pode pensar, de forma dialógica, os processos de subjetivação envolvidos nas formas narrativas não apenas na autobiografia, história de vida ou na entrevista biográfica, mas também nos diversos momentos biográficos que surgem nas diversas narrativas, como nas narrativas midiáticas. Há, segundo essa autora, nesses momentos, a busca da plenitude da presença – corpo, rosto, voz – como existência da mítica singularidade do eu, algo que nos dá acesso a uma rota sempre única, para além da dimensão clássica como modo de conhecimento de si e dos outros.

Nesse sentido, a narrativa estaria ligada não apenas às atividades literárias, mas a outras manifestações culturais, conforme Nunes, o termo abrange:

[...] várias espécies de relatos reais e a modalidade escrita – biografias, memórias, reportagens, crônicas e historiografia – sobre eventos ou seres reais, que se excluem do nível ficcional [...] [quanto às] formas visuais ou obtidas com meios pictóricos ou escultóricos [...] ou que são obtidas através da imagem cinematográfica e televisionada (1998, p.6).

Todavia, mesmo que os meios informativos e comunicativos possam se constituir como espaços para as narrativas, é importante ressaltar que a narrativa – enquanto aprendizado compartilhado – se constitui, nas dobras da linguagem, como tradução da experiência do sujeito, e o sujeito da experiência não é necessariamente o sujeito da informação. A narrativa distingue-se da informação, segundo Benjamin, ela “não se reduz ao instante em que era nova”, nem tampouco pretende ser uma explicação dos acontecimentos. A narrativa é polissêmica, e mantém “coesa a sua força e é capaz de desdobramento mesmo depois de passado muito tempo” (1996, p.62).

Assim, há que se estabelecer uma distinção entre experiência e informação. Nas palavras de Larrosa, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2002). Este autor é enfático ao afirmar as diferenças existentes entre o “saber de experiência” e o saber coisas, como quando se está informado. Ao contrário da experiência, a informação é exterior ao sujeito (é o que passa, o que acontece), assim, sabedoria não é informação; e informação não é experiência:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituirmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça (LARROSA, 2002).

As palavras de Larrosa aproximam-se do desconforto sentido por Benjamin quando mostrou o paradoxo do mundo moderno que ainda hoje domina: a riqueza dos acontecimentos traduz-se em pobreza da experiência. E ainda: a vertigem das mudanças aceleradas pela técnica é convertida em um sentimento de estagnação. De acordo com Benjamin, os indivíduos, quando destituídos de experiência, “Nem sempre são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos” (1996, p.118). Esse cansaço é sentido também pelas crianças nos espaços escolares que, com seus métodos e disciplinas, mobilizam a estrutura lógica no sentido de uma determinada forma de conhecimento que delimita, coordena, reduz a parâmetros e gera fadiga.

Em *Manhã de inverno*, fragmento de *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932-1938), Benjamin evoca as miudezas e as situações cotidianas que revelam, com leveza e certa melancolia, um conhecimento sensível e sutil. Ao remontar o quadro incompleto da sua infância, o filósofo traz à baila, também, a sensibilidade de uma época que é apresentada por ele pela ótica da infância, pelos pormenores das múltiplas relações travadas entre as crianças – a magia, os brinquedos e as cores – e a cidade cindida. À imaginação e as observações diárias do mundo o filósofo contrapõe o conhecimento escolar, descrevendo, ao final do texto, o sentimento de estagnação e cansaço que o consome ao chegar à escola:

Quando lá chegava, porém, no contato com meu banco, toda aquela fadiga, que parecia ter se dissipado, voltava decuplicada. E com ela o desejo de poder dormir até dizer basta. Devo tê-lo experimentado milhares de vezes, e, mais tarde, de fato, ele se concretizou. Custou-me, porém, muito tempo para nisto reconhecer que fora sempre vã a esperança que eu nutria de ter colocação e sustento garantidos (BENJAMIN, 2000, p.85).

Em *Infância em Berlim*, ao redefinir o estilo clássico de narrativa autobiográfica, Benjamin redefine o conceito de sujeito em seus textos. Trata-se não mais de um escrito que representasse as lembranças individuais e a história de uma vida, mas de uma escrita que trouxesse a intensidade dessas lembranças, a força das memórias, não apenas pessoal, mas igualmente coletiva. No fragmento acima, a crítica a uma característica específica da escola moderna, que separa educação (enquanto formação) de ensino (instrução), expressa a mutação estrutural da experiência na modernidade. A instrução supõe um saber cristalizado que pode ser transmitido como informação. Ao contrário da transmissão de um conhecimento consolidado, exterior ao sujeito, a formação implica uma compreensão ampliada de um processo de construção do saber nas relações existentes entre indivíduo e coletividade, particular e universal. Nessa perspectiva, a crítica benjaminiana ao sistema escolar aparece na fadiga da criança, no “insondável e fantástico que se confronta com o lógico e bem ordenado do mundo adulto” (SCHLESENER, 2011, p.129).

É curioso que, na contemporaneidade, se diga que vivemos em uma “sociedade da informação” e esse termo seja sinônimo de “sociedade do conhecimento”, ou mesmo “sociedade de aprendizagem”, como se o conhecimento se desse sob forma de informação e a aprendizagem se reduzisse a aquisição e ao processamento de informações. Essas metáforas cognitivas acabam por denunciar o acúmulo de informações e de saberes que nas sociedades modernas se sobrepõem à experiência. Como um suporte (ou depósito) dessas informações e saberes, o sujeito transforma-se naquilo que Macedo denominou de “ausência construída” (2010, p.170), ou seja, ele é convertido na própria expressão da sua invisibilidade: O sujeito não é mais protagonista de sua própria narrativa, pois dizer o seu eu não é tão importante quanto manter-se informado.

Nesse contexto, os aparatos da imprensa e dos meios comunicativos sacralizaram o par informação/opinião. Isso irá influenciar os modos de pensar a educação e as suas concepções de aprendizagem, principalmente a que os pedagogos e psicopedagogos chamam de “aprendizagem significativa”, segundo a qual é preciso informar-se e emitir uma opinião própria sobre o que quer que seja. De acordo com Larrosa, esse “opinar” se reduz, na maioria das ocasiões, em estar a favor ou contra, como nas pesquisas de opinião. Esse dispositivo periodístico do saber e da aprendizagem faz com que informação e opinião ocupem todo o espaço do acontecer,

impossibilitando a experiência, pois o sujeito individual ou coletivo não é outra coisa senão suporte informado da opinião individual, ou pública. Desse modo, o sujeito mal informado passou a ser considerado como aquele que nada “sabe”.

Há nas grandes cidades um aumento enorme de informações, e a incapacidade de se conhecer, julgar, narrar o acontecido. Assim, como sublinha Certeau (2004), a cidade é o teatro de uma guerra de relatos, o que se pode entender tanto como a multiplicidade de vozes que formam a cidade polifônica (CANEVACCI, 2004), quanto a ação dos grandes relatos da TV e da publicidade que esmagam ou atomizam os pequenos relatos de rua ou de bairro.

A obsessão pela novidade é uma característica da modernidade, bem como a velocidade com que são dados os acontecimentos, as notícias, as informações. Isso termina por impedir a conexão significativa dos acontecimentos, impedindo também a memória, pois os acontecimentos, os instantes são rapidamente substituídos por outros, o que nos dá a sensação de uma vivência instantânea, fragmentada, que passa sem deixar vestígios. As práticas educativas da escola moderna se organizam com pacotes curriculares cada vez mais extensos e ao mesmo tempo mais curtos, isto é, são muitas informações; mas o tempo da experiência foi reduzido, daí a sensação de que nada acontece, sensação essa traduzida por Benjamin como uma fadiga, como “o desejo de poder dormir até dizer basta”.

Todavia, existe um movimento criador no processo de aprendizagem que se desdobra nas formas de vida, e escapa ao tempo do sempre igual que corre em uma única direção contraindo o presente (o tempo da experiência) e alargando o futuro (o tempo do progresso). Esse movimento profanatório interrompe o *contínua* da história; está no caminhar lento do *flâneur* que se demora nos detalhes do que observa, bem como nas brincadeiras infantis como prática de conhecimento do mundo. A experiência sensível dos artistas assemelha-se à experiência das crianças no sentido de mostrar uma forma original e concreta de tratar as coisas e conhecê-las. No fragmento de *Infância em Berlim* que destacamos, conhecimento é, sobretudo, “seguir o rasto da maçã no forno”; e “sentir o aroma espumante que vinha de uma célula da manhã de inverno, mais profunda e recôndita que o próprio perfume da árvore no dia de natal” (BENJAMIN, 2000, p.85). Esse texto benjaminiano mostra-nos como a estrutura da experiência se encontra na do conhecimento, em um intercurso entre imaginação e realidade, sensibilidade e razão, no encantamento de alguns momentos de satisfação e de desejo

que retornam à memória. Nos escritos de Benjamin o olhar da criança prefigura a *Erfahrung* perdida pelo sujeito moderno, agora limitado à *Erlebnis*.

Recuperar a “in-fância” e o seu *experimentum linguae* de que nos fala Agamben (2008) é algo que exige abertura, disponibilidade para ouvir com o coração a prosa do mundo. Como nos diz Larrosa,

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p.23-24, 2002).

O sujeito da experiência é então um sujeito exposto, vulnerável, que na sua errância depara-se com o imprevisível, atravessando territórios desconhecidos, ele se perde na cidade, ele chega atrasado. Vale lembrar que em alemão a palavra *Erfahrung* contém o *fahren* de viajar, e do alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo (LARROSA, p.25, 2002). A palavra experiência tanto nas línguas germânicas como nas línguas latinas relaciona-se a travessia. O sujeito da experiência situa-se, portanto, em um território de passagem, em um limiar. O sujeito da experiência é um sujeito receptivo, aceitante, interpelado, submetido, o seu contrario seria um sujeito forte, inatingível, anestesiado, apático, que se vale do seu poder e da sua vontade, blindado pela arrogante monocultura do saber e seus critérios únicos de verdade que definem como incultura ou ignorância os saberes que estão fora dos seus padrões estéticos ou daquilo que foi consagrado como ciência. O saber da experiência é um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e possui uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho.

O tempo da experiência é o presente do “aqui e agora de uma cognoscibilidade”. Porém, a racionalidade baseada na eficácia do pensamento produtivo, a partir da definição de um tempo linear, homogêneo e vazio, contraiu o presente e alargou o futuro, com isso o sujeito da experiência tornou-se invisível – a experiência do *flâneur* tornou-se improdutiva –, transformou-se em uma ausência. Ao contrair o presente e reduzir a heterogeneidade de tempos ao tempo linear, a lógica do progresso diminuiu a diversidade de experiências, segundo Santos, “Quanto maior for a multiplicidade e

diversidade das experiências disponíveis e possíveis (conhecimentos e agentes), maior será a expansão do presente e a contração do futuro [...] essa diversificação e multiplicação ocorre pela via da ecologia dos saberes, do tempo das diferenças, das escalas, dos produtos” (s/d, p.27), ainda nas palavras desse autor,

A contração do presente esconde, assim, a maior parte da riqueza inesgotável das experiências sociais no mundo. Benjamin identificou o problema, mas não as suas causas. A pobreza da experiência não é expressão de uma carência, mas antes a expressão de uma arrogância, a arrogância de não sequer ver muito menos valorizar a experiência que nos cerca, apenas porque está fora da razão com que a podemos identificar e valorizar (s/d, p10).

Assim, em uma arqueologia das invisibilidades, Santos propõe, no que designou de “sociologia das ausências”, um combate ao “desperdício da experiência”. Para este autor é preciso reconhecer e tornar inteligíveis as experiências que a tradição filosófica ou científica ocidental ignorou e que, segundo ele, escapam à monocultura do saber científico pela sua variedade e diversidade. O que Benjamin chamou de “pobreza de experiência”, Santos irá conceber como uma “riqueza desperdiçada”. De formas diferentes os dois autores convergem em um ponto: para que não haja um déficit de experiência ou mesmo para que as riquezas das experiências sociais e culturais não sejam desperdiçadas é imprescindível outro modelo de racionalidade.

Santos aponta para a tradução como um procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo. Para o autor é o que resta para dar sentido a um mundo que perdeu o sentido e a direção, e que se encontra em meio as ruínas do que sobrou do projeto moderno. Trata-se de um trabalho de imaginação epistemológica e democrática, que pretende tornar visíveis as ausências produzidas pela modernidade ocidental. Ao criar constelações de saberes e de práticas o trabalho de tradução proposto por Santos aproxima-se da concepção benjaminiana de tradução como interpretação – expõe e desdobra a alteridade valorizando a singularidade, bem como a estranheza dos fenômenos, trata-se de uma recusa à assimilação niveladora que se dispersa na individualidade.

Contrapondo-se ao conhecimento instrumental, homogeneizante, o pensamento benjaminiano opõe-se à arrogância do saber científico, acadêmico e disciplinar apontando como alternativa uma epistemologia dialógica que reconhece na linguagem, nas narrativas sem status acadêmico a capacidade de construir um saber do mundo que nunca pertenceu totalmente ao domínio da lógica das disciplinas, mesmo que essa

lógica tenha se hegemonizado por séculos. Trata-se de uma perspectiva na qual a cultura está implicada em diversas construções semânticas dos sujeitos humanos; essa perspectiva é então indissociável do par experiência/sentido.

Nesses termos outras formas de compreensão irrompem fora das lógicas cognitivas que conhecemos. Se o experimento científico é previsível, a experiência está no âmbito do indeterminado, possui uma dimensão de incerteza, o seu caminho é o da itinerância, rumo ao desconhecido. O sujeito da experiência é um nômade aprendente, que se move em suas ambivalências, seus paradoxos e contradições, se mobiliza, e, portanto, aprende.

3.3 O cinema e o sujeito do olhar

Benjamin pensou historicamente a evolução tecnológica e as novas formas de produção no início do século XX, relacionando a técnica às transformações do *sensorium* dos modos da percepção e da experiência social. Todavia, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, ele (e autores como Simmel e Kracauer) enfatizou os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência no mundo moderno, um mundo essencialmente urbano. Benjamin privilegiou a experiência do olhar na cidade, uma experiência estética de ver/ler o espaço urbano estabelecendo relações entre o cotidiano e as invenções técnicas.

A arte é pensada no contexto das novas condições produtivas como um componente decisivo nas mutações da experiência urbana do sujeito moderno. Benjamin inicia seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica afirmando que a obra de arte sempre foi reprodutível, os gregos reproduziam moedas por meio da fundição e do relevo por pressão, trabalhavam o bronze e o barro cozido. A gravura em madeira foi a técnica com que se reproduziu o desenho pela primeira vez, antes da imprensa multiplicar a escrita. A Idade Média conheceu a xilogravura, gravura em metal e água-forte. No início do século XIX, a litografia permitiu às artes gráficas comercializar e ampliar para um público mais diversificado produções que ilustravam a vida cotidiana, tornando-se íntima colaboradora da imprensa. Proliferaram os cartazes, revistas e jornais ilustrados.

Mas foi com o advento da fotografia, afirma Benjamin, que pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que então caberiam ao olho. O olho capta as imagens mais depressa do que a mão desenha. Isso acelerou de tal forma a reprodutibilidade das imagens que estas começaram a situar-se no mesmo patamar que a palavra oral. Benjamin relaciona este acontecimento ao surgimento do cinema: “Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (BENJAMIN, 1996, p.167).

Um aspecto importante a ser considerado em relação à linguagem cinematográfica é o de que a modernidade incorporou uma segunda oralidade tecida e organizada pelas gramáticas tecnoperceptivas do rádio e do cinema. Nos dias atuais, conforme Martin-Barbero (2000), essa oralidade é incorporada à visualidade eletrônica da televisão, do vídeo e do computador. Benjamin antecipou questões importantes que continuam atuais, desafiando educadores, intelectuais e artistas a perceberem e compreenderem um imaginário que surge na abertura de tempos e espaços de uma outra racionalidade. As cumplicidades e interseções entre a oralidade – que Barbero chama de “oralidade cultural” por se tratar de uma visualidade que “fala culturalmente” – e linguagens audiovisuais não remetem – como pretende boa parte de nossos sistemas educativos e muitos dos nossos intelectuais – nem às ignorâncias, nem tampouco à uma situação de analfabetismo, mas a descentramentos culturais que produzem em nossas sociedades diferentes regimes de sentir e de saber.

Benjamin enfatiza que a reprodutibilidade técnica da obra de arte e a arte cinematográfica se repercutem mutuamente. Ao estabelecer uma relação entre o *sensorium* das massas e a experiência da multidão que vive o passante nas ruas da grande cidade, o cinema aproximou o sujeito moderno das coisas, de acordo com Benjamin, retirando dos objetos sua embalagem, destituindo-os de sua aura. Como já foi dito, as novas matrizes culturais e artísticas, bem como os novos modelos de sensibilidade estética, estão intrinsecamente ligados aos processos de declínio da aura das produções tradicionais. Nesse sentido, o cinema deu visibilidade a experiências culturais outras que não eram regidas pelos cânones da arte tradicional nem eram apreciadas por seus gostos.

O cinema reuniu variadas modalidades de espetáculos da cultura popular: o circo, a magia, a feira de atrações, o carnaval, etc. Com o advento do capitalismo e as

ideologias protestantes, as imagens fílmicas provenientes dessas formas de espetáculo, ditas “baixas” ou “vulgares”, foram confinadas em guetos próximos aos cordões industriais das grandes cidades, misturadas à prostituição e à marginalidade. O cinematógrafo tomou força, nos seus primeiros anos, em um mundo paralelo ao da cultura oficial (MACHADO, 2005, p.77-78). Os filmes eram exibidos como curiosidades nos museus de cera, nos palácios de eletricidade, como atrações; nas casas de espetáculo chamadas de *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos. O cinema desse período não deriva tanto das formas artísticas eruditas dos séculos XVIII e XIX como as do teatro, da ópera ou da literatura, mas principalmente das formas populares que tiveram origem na idade média: as *gags* de comicidade popular, os contos de fadas, a pornografia. Pode-se tomar como exemplo a iconografia de Méliès e o seu célebre *Voyage dans la lune* (1902), filme do qual participavam acrobatas do Folies Berère, cantoras de *vaudeville* e dançarinas do Théâtre Du Châtelet.

De um modo distinto do ilusionismo de Méliès, Louis Lumière realizou seus primeiros filmes registrando pessoas em situações familiares (operários saindo das fábricas; cenas do cotidiano nas ruas), em ambientes naturais. Este método de trabalho criou uma imagem descentrada, que não podia ser apreendida de forma total, imediata. Como descreve Da-Rin (2006), as aparências do cotidiano eram reproduzidas com surpreendente realismo, em “uma espécie de magia do ar livre”.

A primeira demonstração do cinematógrafo de Lumière foi datada de 28 de dezembro de 1895 – acontecimento associado por muitos pesquisadores ao nascimento histórico do cinema. Posteriormente foram realizadas sessões pagas no Salon Indien do Grand Café, direcionadas para um público ávido por novidades e que se sentia inebriado por aquelas imagens que se constituíam como uma magia do real. O método de Lumière remete às projeções da lanterna mágica, que há tempos eram utilizadas para ilustrar palestras de viajantes, professores de geografia, de ciências naturais e da então nascente etnologia. A lanterna mágica assemelhava-se à forma moderna do projetor de slides.

Instrumento de diversão e também de pesquisa, atendeu a propósitos tanto de laboratórios de conhecimento científico como de feiras de entretenimento popular. Sua forma era a de uma caixa com fonte de luz artificial (inicialmente, lâmpada a óleo; depois, luz elétrica) e um espelho côncavo no fundo, que projetava sobre uma superfície (parede ou tela), através de um sistema de lentes, imagens seqüenciais pintadas em

cores transparentes ou impressas fotograficamente sobre lâminas de vidro. A lanterna mágica é criada em 1645 pelo alemão Athanasius Kirchner. A descrição feita deste aparelho pelo matemático, astrônomo e físico Christian Huygens em 1659 é considerada hoje como a base da lanterna mágica moderna do século XIX. A invenção de Kirchner consistia em uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projetava as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro. Durante séculos esteve associada à fantasmagoria e à magia; no século XIX, quando foram aperfeiçoadas as condições técnicas para a projeção de fotografias, transformou-se em um instrumento pedagógico. No mesmo ano em que o cinematógrafo Lumière foi inaugurado, a Liga de Ensino distribuía por toda a França 477 lanternas (GAUTHIER, 1987, p.32).

Ao dedicar-se a experiências de observação e registro do real executada de forma sistemática e com a câmera oculta, Lumière perseguiu uma trajetória técnico-científica marcada, no final do século XIX, pela exaltação dos progressos técnicos e pelo cientificismo moderno. No entanto, esse cinema que se filiava às pesquisas do movimento e registro da realidade coexistia com outros cinemas que eram profundamente marcados por outras formas culturais como o teatro popular, a imprensa, as histórias em quadrinhos e as palestras com a lanterna mágica.

Não se pode deixar de reconhecer que desde os primórdios da história do cinema houve a preocupação de se utilizar as imagens em movimento na difusão de conhecimentos. O cinematógrafo transformou o século XX em um “gigantesco laboratório de experiências” (NÓVOA, 2009, p.160) que se desdobrou ultrapassando os objetivos iniciais de seus inventores e a função de mero divertimento. As conseqüências e transformações desse fenômeno incidiram diretamente sobre a reconstrução dos paradigmas científicos das ciências humanas que há muito buscam narrar, explicar, apreender os acontecimentos e os fenômenos psicológicos, históricos e sociais que envolvem os homens nas suas relações. Se por um lado o cinema se constituiu como um espaço de entretenimento, por outro as primeiras imagens técnicas enriqueceram as coleções dos museus, dos arquivos, das enciclopédias cinematográficas. Desenvolveram-se práticas de constituição de acervos com múltiplas funções museológicas e de investigação como a realização de estudos sistemáticos e comparativos (RIBEIRO, 2005). São exemplos disso os museus de etnografia e também as cinematecas e fototecas criadas nas primeiras décadas do século XX.

Vale lembrar a iniciativa do banqueiro Albert Khan que se propôs a realizar o primeiro arquivo cinematográfico na França, Les Archives de La Planète. Graças ao banqueiro foi criado o Comitê Nacional de Estudos Sociais e Políticos e foi financiada a primeira cadeira de Geografia Humana no Collège de France, com Jean Brunhes como titular. Khan empreendeu, orientado por Brunhes, um programa sistemático de registro cinematográfico do mundo inteiro (ambiente construído e natural, formas de expressão religiosa e cívica), que deveria estar disponível para especialistas e políticos (RIBEIRO, 2005). Kahn envia fotógrafos para todos os continentes no intuito de gravar imagens de todos os cantos do planeta. Entre os anos de 1909 e 1931 são coletadas 72.000 fotografias e 183.000 metros de película, em um registro histórico de 50 países (OKUEFUNA, 2008). Importante ressaltar que

Se a viagem entre os continentes permitia alcançar a visão efêmera do outro, a fotografia e depois a câmara cinematográfica tornaram possível armazenar essas visões. Estas, construídas pelos operadores das novas máquinas, não eram inocentes. Transportavam consigo as interpretações subjetivas dos operadores, inseparáveis dos discursos dos respectivos impérios e dos objetivos institucionais da sociedade ocidental. [...] Constituindo como que um prolongamento do microscópio e de outra instrumentação científica da modernidade, os novos aparatos visuais mostravam o poder da ciência em decifrar outras culturas, em tornar o outro objeto e espetáculo (RIBEIRO, 2005).

As visões do outro, armazenadas pelas fotografias e pelos filmes, não eram inocentes, mas havia inicialmente, nas primeiras compilações de imagens etnográficas, uma espécie de fé nos poderes da máquina, um olhar ingênuo que caracterizava a crença nas imagens como evidências do real; as imagens fílmicas constituíam-se para o público em geral e para os operadores dos novos equipamentos como duplicação do mundo. O mundo estaria refletido nas telas cinematográficas como uma imagem no espelho (DARIM, 2006); as imagens apresentavam-se como dados concretos da realidade. No entanto, se havia a crença irrefutável nas imagens como um dado objetivo, o próprio ato de colecionar pode ser pensado, dialeticamente, como um processo no qual a realidade, assim como a memória, não está dada, mas é construída. É nesse sentido que a imagem do outro, enquanto objeto e espetáculo, é apresentada nas coleções, não de forma inocente, e sim como uma construção a partir de interesses institucionais, políticos e sociais.

A imagem do outro é uma construção e, de acordo com Ribeiro (2005), é também espetáculo se pensarmos que, nas primeiras décadas do século XX, as coleções que reuniam imagens fílmicas integravam tanto um produto da ciência quanto da cultura de massa, pois, o cinema combinava as viagens com o conhecimento, as viagens com o espetáculo, e transmitia a idéia do “mundo como exposição”.

De acordo com Comolli (2008) o espetáculo faz parte intrínseca do fato social. Para este autor não há sociedade sem espetáculo, e acrescenta, “mas também não existe espetáculo sem sociedade, isto é, sem política, sem luta, sem significação”. O cinema, afirma, é a arte que trata das relações com os espetáculos, isto é, com os olhares, os espectadores. A *mise-en-scène* é um fato social e o espectador, segundo o autor, sabe que ele é co-responsável por ela. Isso instaura certa responsabilidade do olhar, que passa a ser também uma produção, e não vítima de uma “sociedade do espetáculo”:

Agente da espetacularização do mundo, o cinema, no entanto, tornou-se sua consciência crítica. Apesar de ser a própria irrupção da máquina no fantasma, o cinema não cessou de nos alertar sobre todas as tentativas de domesticação do fantasma pela máquina. Como, aliás, escapar à influência da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único a poder virar contra ela algumas de suas armas? (COMOLLI, 2008, p.258-259).

Muitos autores irão questionar a espetacularização da realidade pelos meios audiovisuais, em perspectivas teóricas como a da Teoria Crítica e dos expoentes da Escola de Frankfurt (Horkheimer, Pollock, Löwenthal, Adorno, Benjamin, Marcuse, Habermas). No exercício do raciocínio dialético e da complexidade analítica, vislumbram como campo de pesquisa os meios de comunicação de massa, e reconhecem no cinema as apropriações de uma indústria cultural a partir das contradições fundamentais da moderna sociedade capitalista.

Diferente dos seus amigos frankfurtianos que possuíam uma crença excessiva no potencial da chamada “alta cultura” e olhavam o cinema como arte menor, Benjamin volta-se para as novas formas de produção e a centralidade do cinema no século XX, afirmando que a reprodutibilidade técnica da imagem não só mudou os nossos modos de expressão e comunicação, como mudou também os nossos modos de percepção da realidade. Sob esse prisma, ir ao cinema não pressupõe apenas uma disponibilidade para se deixar sugestionar pela impressão de realidade, mas uma forma de se relacionar com essa realidade; assim, o espectador é, como sugere Comolli, co-responsável pelo que vê. Se nas narrativas tradicionais o ouvinte se deixava gravar pelo narrado, e também o

narrador deixava suas marcas na narrativa, tal como “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, p.205), o espectador de cinema espia o outro em uma tela audiovisual, e o seu corpo se projeta imaginariamente na trama e passa a vivenciar o filme como se fosse o seu sujeito. Esse mergulho na tela coloca o indivíduo como um agente importante na construção da narrativa fílmica, na medida em que ele – como nos rituais miméticos da infância – recupera a dimensão mágica da linguagem atribuindo significação à experiência do olhar, que é também uma experiência histórica; materializa-se teatralmente, é matéria imaginária e ficcional da existência.

Nos filmes de ficção, ou mesmo nas compilações de imagens etnográficas, ou naqueles filmes que possuem a pretensão de mostrar a “realidade como ela é”, como uma duplicação do real, existe uma lacuna que é ocupada pelo olhar do espectador. Nas palavras de Machado, “há sempre alguém a mais na cena de um filme. Alguém que eventualmente sabe mais que as personagens, às vezes também menos, mas de qualquer forma alguém que não é necessariamente um protagonista explicitado na ação” (2007, p.10). O olhar desse “alguém” subsidia um outro olhar que determina o ângulo, a distância, a duração das cenas, das tomadas. Aqui, o conceito bakhtiniano de “polifonia” que designa um jogo de falas pode ser ampliado, já que mais do que falas, no cinema temos um jogo de olhares, como sugere Machado, uma “polivisão”, ou como foi dito, uma segunda oralidade que fala visualmente – instaurada pelas linguagens audiovisuais.

No cinema, como no sonho, nos vemos diante dos acontecimentos, somos vidência. Esse “alguém” que dá a ver (e ouvir) o filme, em vários aspectos, associa-se às questões da psicanálise em torno do sujeito do inconsciente. Cinema e psicanálise são rigorosamente contemporâneos. Enquanto Freud publica com Breuer os *Estudos sobre a Histeria*, em 1895, os irmãos Lumière fazem as primeiras apresentações públicas de seu cinematógrafo. Freud jamais se ocupou dessa nova arte, apesar de conceder lugar privilegiado em sua obra, às analogias entre aparelhos óticos e o aparelho psíquico.

Nesse sentido, ao referir-se a um “inconsciente óptico” instaurado pelas novas tecnologias da visão, em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin reconhece o advento da fotografia e a linguagem cinematográfica como expressões privilegiadas das mutações da percepção do sujeito moderno. O interesse do filósofo pela psicanálise e pelos escritos de Freud está expresso em algumas passagens do seu ensaio: “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (BENJAMIN, 1996, p.189). Benjamin toma a psicanálise

como referencial para pensar os processos gerados pelas imagens técnicas, reconhecendo na fotografia e no cinema a capacidade de registro de aspectos da realidade que não cabem na óptica natural, e que revelam algo oculto à visão (o movimento de um homem que caminha, em cada fração de segundo de seu caminhar, por exemplo, na obra de Muybridge, um dos grandes precursores do cinema).

De acordo com o filósofo “a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar”, pois, “o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente” (1996, p.189). Em outras palavras, o aparato técnico do cinema, e os inúmeros recursos da câmera, suas imersões, interrupções, isolamentos, miniaturizações, bem como a ampliação e o retardador na fotografia não funcionam apenas como meios de exposição de elementos conhecidos da realidade – como queriam os realizadores dos primeiros filmes etnográficos, mas sobretudo como meios de revelação de estruturas inteiramente novas da realidade.

Na modernidade descobre-se o território pantanoso do inconsciente que, de acordo com Benjamin, irrompe nas telas cinematográficas na forma de um “inconsciente ótico”. Nesse território a idéia de limiar é reveladora dos entrelaçamentos do onírico com o real, “roçando aos poucos o cotidiano com suas fimbrias prismáticas” (BENJAMIN, 1984, p.33). Ao fazer emergir o sonho no âmago da realidade tida como vigília, as imagens cinematográficas problematizam o sujeito do olhar. Diferente da pintura que não pode ser objeto de uma recepção coletiva, o cinema, enquanto meio de massa, apropria-se das fantasias e sonhos individuais; onde a literatura e as artes plásticas convocam um olhar singular, único, o cinema propõe a miragem do compartilhamento do olhar, o que faz Benjamin afirmar: “O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camondongo Mickey” (1996, p.190).

Uma das funções sociais mais importantes atribuída ao cinema, segundo Benjamin, é a de criar um equilíbrio entre o sujeito moderno e o aparelho. Não apenas no modo como o indivíduo se representa diante das câmeras, mas como ele mostra o mundo por meio desse aparelho – como ele se recria em constelações de sonhos e conta as suas histórias.

Quanto à narrativa cinematográfica, é importante ressaltar a relação imagem/acontecimento, nas palavras de Parente: “Não há de um lado as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos” (2000, p.14). Essa perspectiva aproxima-se do pensamento benjaminiano ao opor-se a uma concepção instrumentalista da linguagem como representação ou duplicação da realidade. Ao mesmo tempo em que reconhece nas instâncias do imaginário (ou do universo onírico) a possibilidade de construção de sentidos, se pensarmos a construção de significação como acontecimento.

Parente afirma que “A narração cinematográfica não é uma seqüência narrante de enunciados submetidos às regras lingüísticas. A narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não como a semiologia pretende, de um enunciado a outro” (2000, p.13-15). O que chamamos de “linguagem” das formas audiovisuais não pode ser confundido com o sentido que se dá à linguagem verbal. Todavia, as imagens cinematográficas, especialmente, possuem um sistema híbrido, operando com diversos códigos – não só do cinema, mas do teatro, da literatura, do rádio e, atualmente, das experimentações videográficas e também da computação gráfica.

Nesse sentido, Benjamin, já nas primeiras décadas do século XX, pensou astutamente as imagens fílmicas sem dissociá-las dos seus modos de produção, compreendendo o mundo material e técnico no qual elas são produzidas, no limite, também como se fosse um mundo de coisas sonhadas. Benjamin apresenta a história do sujeito moderno a partir das suas expressões oníricas; as galerias, as passagens parisienses, bem como o cinema são transfigurações do sonho coletivo, nem sempre consciente da sua própria história. Na verdade, os sonhos benjaminianos revelam o confronto inadiável com o estado de vigília (BRETAS, 2008). O filósofo rejeitou o pensamento segundo o qual haveria incompatibilidade entre a razão vigilante dos filósofos e a percepção onírica dos artistas. Desse modo, a constelação do sonho benjaminiano dialeticamente aproxima realidades. Em Benjamin valoriza-se a imagem como construção de um paradigma estético, e a imagem técnica como uma possibilidade de pensar a realidade a partir do sonho.

Afinal, o que é uma imagem, senão o próprio enigma da visibilidade, zona limiar situada entre os sonhos coletivos e individuais, interface entre homem e mundo, real e imaginário? No que concerne à imagem fílmica, a narrativa e os modos de recepção são inseparáveis. Essa imagem é sempre incompleta, seu sentido vai depender do olhar do

espectador, e do poder dos aparatos técnicos de penetrar nas coisas como um observador invisível.

Pois, se existe alguém como mediador entre nós e os acontecimentos do filme, esse mediador não é necessariamente um contador de histórias, um narrador tradicional – embora o cinema possa sugerir tal narrativa mesmo por meio da trilha sonora, ou mimetizando algumas técnicas da literatura. Esse “alguém” só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna (ou como um inconsciente ótico), para que o espectador ocupe o seu lugar.

SEGUNDA PARTE

Itinerâncias poéticas ao rés-do-chão



Drummond em Copacabana: foto de Rogério Reis

*Por que ruas tão largas?
 Por que ruas tão retas?
 Meu passo torto
 foi regulado pelos becos tortos
 de onde venho.
 Não sei andar na vastidão simétrica
 implacável.
 Cidade grande é isso?
 Cidades são passagens sinuosas
 de esconde-esconde
 em que as casas aparecem-desaparecem
 quando bem entendem
 e todo mundo acha normal.
 Aqui tudo é exposto
 evidente
 cintilante. Aqui
 Obrigam-me a nascer de novo, desarmado.*

Carlos Drummond de Andrade: *Ruas*

1. GRAFIAS URBANAS

1.1 A narrativa da cidade

1.1.1 Pré-cinemas

A cidade enquanto texto a ser decifrado é um jogo aberto à complexidade. A hipertextualidade do contexto urbano – como foi observado por Bolle ao referir-se à escrita benjaminiana – se constrói através de um processo relacional nas narrativas das suas imagens, cartazes, outdoors, monumentos, textos que murmuram outros textos, que são lidos em relação a outros, engendrando uma realidade sempre móvel, re-inventada pelas atividades caminhanças dos cidadãos. Nessa perspectiva, podemos dizer que a linguagem cinematográfica, por possuir um sistema híbrido, sempre se relacionou a outras grafias urbanas. Nos capítulos que seguem daremos ênfase à palavra no contexto das narrativas urbanas; chamamos atenção, inicialmente, para as narrativas que precederam os primeiros filmes e que já apresentavam formas de capturar a cidade em movimento, anunciando uma escrita urbana que na contemporaneidade encontramos em crônicas literárias, em narrativas audiovisuais, e em outras poéticas urbanas, especialmente voltadas para o miúdo do cotidiano, para as coisas menores, ao rés-do-chão.

Na modernidade alteram-se não só o espaço urbano, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. A cidade moderna tem a rua como traço forte de sua cultura. A urbe não é apenas cenário, mas também personagem de muitas narrativas. Nesse contexto, a imagem técnica, como já foi colocado, é uma possibilidade de compreender a realidade urbana no limiar de um universo sonhado. Assim, seja como *mis-en-scène* dos fatos sociais, como instrumento pedagógico ou como forma de virar o sensível pelo avesso, o cinema se impôs como território do imaginário, repercutindo profundamente no espírito do ser humano oprimido pela positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas, nas palavras de Benjamin:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância (1996, p.189).

A experiência cinematográfica relacionou-se ao advento do capitalismo e às novas invenções da sociedade industrial, aos resultados das pesquisas com os aparelhos de reprodução e captação de imagens em movimento que eram apresentados ao lado de outras máquinas elétricas e invenções mecânicas, nas feiras industriais, nas exposições universais e salões de novidades. Mas, embora a história dos espetáculos visuais do século XIX seja inseparável daquela das novas tecnologias a serviço do entretenimento, ela está, sobretudo, intrinsecamente relacionada à representação da história e do desejo de olhar que tanto marcou a cultura parisiense *fin-de-siècle* (MATOS, 2006, p.1128). Esse “desejo de olhar” vai do puro *voyerismo* às experimentações da arte; das novas representações da história às investigações científicas.

Comolli (2008) nos diz ainda que o nascimento histórico do cinema pode ser datado (em 28 de dezembro de 1895 aconteceu a famosa sessão dos irmãos Lumière no Salon Indien do Grand Café em Paris), mas não o sonho de algo que poderia ter dado nascimento ao cinema, e é essa combinação de historicidade e ausência de história o que caracteriza aquilo que conhecemos como cinema:

Projeções mentais ou materiais nas paredes de uma caverna, sombras guiadas por mãos brincando com a chama, imaginações, alucinações? Em tudo isso, e bem antes que a máquina o permitisse, havia o desejo flagrante de agitar figuras impalpáveis e disponíveis, que se conformariam às nossas fantasias e que, no final das contas, ficariam guardadas longe de nós, a uma distância prudente (COMOLLI, 2008, p.212).

O cinema, tal como o conhecemos hoje, não foi uma ruptura radical, nem foi percebido como uma completa novidade por seus contemporâneos, tampouco o surgimento do cinema pode ser explicado meramente como resultado da evolução tecnológica dos tempos modernos; ao contrário, ele está inserido em uma cultura mais ampla da qual incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna. Isso pode ser verificado a partir de pesquisas como as que foram realizadas por Schwartz e Cohen, que partem dos estudos de cultura e da nova história do cinema para analisar a experiência do olhar no cotidiano da cidade moderna, fazendo emergir outra percepção entre cinema e cultura, ou entre cotidiano e invenções técnicas. Às autoras interessa discutir a cidade em exposição, os modos de ver cultivados por práticas e atividades culturais na modernidade. Em suas pesquisas o

necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas, são experiências que, como observa Schwartz (2004), “descrevem o olhar novo do espectador pré-cinematográfico”.

A grande cidade é o espaço em que são tecidos os mitos e as fantasmagorias da modernidade. Nos estudos de Schwartz o necrotério de Paris, no fim do século XIX, caracteriza-se como um lugar de peregrinação, onde o desejo de olhar é alimentado por um ritual no qual realidade e sonho se fundem; a morte é fetichizada e torna-se objeto de consumo pela mídia. A *salle d' exposition* era uma atração mórbida que fazia parte das curiosidades catalogadas, coisas para ver em Paris. Quando os jornais noticiavam um crime, um grande número de curiosos ia ao necrotério, era um acontecimento provavelmente instigado pelas histórias detetivescas da época (como, por exemplo, os contos de Edgar A. Poe).

Esta sala de exposição apresentava duas filas de cadáveres em suas lajes de mármore que eram exibidas atrás de uma enorme janela de vidro com cortinas que se abriam quando o público chegava para ver o espetáculo (como no cinema ou no teatro). Vários grupos se reuniam para contemplar essa exibição:

Um grande público socialmente diverso ia ao necrotério. A multidão era composta de ‘homens, mulheres e crianças’, de trabalhadores e trabalhadoras, *petits rentiers*, *flâneurs* e senhoras. Na verdade, o local era tão freqüentado que vendedores lotavam a calçada do lado de fora, vendendo laranjas, doces e pedaços de coco (SCHWARTZ, 2004, p.338).

Os visitantes faziam filas para entrar. Em uma época em que surgia uma grande quantidade de entretenimentos comerciais e privados, o necrotério era aberto à visitação pública, mas como instituição municipal, seu objetivo era o de servir como depósito para o morto anônimo cuja identidade pudesse ser reconhecida por meio da exibição pública. No entanto, a identificação dos corpos transformou-se em voyerismo público, de acordo com Schwartz, uma espécie de “*flânerie* a serviço do estado” (2004, p.340). A autora assinala ainda que a grande maioria dos visitantes não ia ao necrotério para reconhecer um cadáver mas, apenas para olhar. Nas palavras de Clovis Pierre, o arquiteto do necrotério, os visitantes iam para “exercitar suas retinas na janela” (apud SCHWARTZ, 2004, p.340).

Os mortos eram colocados em exposição e descritos com sensacionalismo pela imprensa. Essa realidade sensacional alimentava as narrativas populares do folhetim – um gênero de narrativa urbana que retomaremos mais adiante, e que está relacionado às crônicas literárias; estas, se configuram, na concepção de críticos como Antelo (2010),

também como um enquadramento dos cenários urbanos, como a janela a que se referiu Pierre, através da qual o público assistia ao espetáculo da cidade, seus mortos, seus indigentes.

O necrotério era um auxiliar visual da imprensa, uma versão do folheto publicado nos jornais. Considerado como um “teatro do crime”, figurava freqüentemente nas reportagens e nas narrativas populares recheadas de crimes sensacionais, acidentes horríveis e mortes. Emile Zola teria comentado que era “um show acessível a todos”. Mas, embora os jornais tenham encorajado as visitas à *salle d'exposition*, o show espetacular na janela ia além da simples colocação dos cadáveres em lajes. Havia a preocupação em apresentar para o público uma espécie de jogo de cena que restituísse ao morto uma história – história essa que se construía a partir da elaboração imaginativa dos espectadores, os sujeitos do olhar, ou melhor, os sujeitos do desejo de olhar.

Em 1886 o *Le Journal Illustré* exibiu a *Enfant de la rue du Veit-Bois*, uma menina de quatro anos encontrada morta em um vão de escada da *rue du Veit-Bois*. Na época os jornais noticiaram que o necrotério atraía “uma multidão considerável” – cerca de 50 mil – para ver o cadáver da menina: “O corpo, trajando um vestido, foi colocado na *salle d'exposition*, ‘em uma cadeira de veludo coberta por um pano vermelho que salientava ainda mais a palidez da pequena morta’” (SCHWARTZ, 2003, p.341). A cada noite o cadáver era amarrado à cadeira de veludo e tudo era colocado no refrigerador. Quando o corpo entrou em estado de decomposição os médicos decidiram fazer a autópsia; nesse dia, noticiava o *Le Petit journal* (3 ago. 1886) que a multidão se amontoou para “ter a decepção de não ver a criança exibida em sua cadeirinha”.

Diante dessa carnavalização da morte, fica evidente a atração do público por uma realidade mediada, orquestrada, teatralizada. O artifício cênico da *salle d'exposition* remete-nos às analogias benjaminianas entre a sensibilidade barroca e moderna. O *Trauerspiel* (drama barroco), como explica Ortega y Gasset, é um jogo cênico que interdita o determinismo do destino, da morte, de acordo com o autor: “*Trauer* significa tristeza, luto; enquanto *Spiel* é jogo, espetáculo. Isto é, literalmente, o *Trauerspiel* é uma representação melancólica e encena, como diz Benjamin, peças ‘para enlutados’” (1991, p.51). De acordo com Benjamin, a alegoria barroca ressurgiu na modernidade. Nessa perspectiva, a imagem da criança sentada em uma cadeira coberta por um pano vermelho ressaltando sua palidez na sala de exposição, pode ser

interpretada como uma alegoria da morte e como tal, ao indicar atributos da menina morta enquanto viva, é também memória; reconstrução da vida – no contexto de uma realidade espetacularizada em que, o afã de mostrar a vida como ela é, termina por criar um quadro de natureza morta. Essa imagem dialética que reúne, num lampejo, o passado e o presente, a vida e a morte, será explorada insistentemente pela imprensa sensacionalista.

As imagens da criança e da multidão são exibidas no jornal como uma narrativa ilustrada – conforme Schwartz, um tipo de romance ilustrado em capítulos: a cena se abre com o edifício da *rue du Veit-Bois*. Dois homens descobrem o cadáver. A multidão do lado de fora do necrotério ocupa o centro da página, e a sala de exposição cobre a parte debaixo da página.

Depreende-se desse espetáculo fúnebre que ao racionalismo cientificista instaurado no século XIX escapa algo que as imagens do cotidiano põem à mostra, nas ações dramáticas, nas metáforas encenadas. Aí, o cadáver possui uma significação especial, ele restitui ao imaginário urbano, pelo sentimento de finitude, aquilo que a idéia de progresso expropriou do sujeito moderno: as suas memórias, as suas histórias. De acordo com Bolle, “todos os procedimentos alegóricos levam à imagem do cadáver” (2000, p.132). Na metrópole moderna a sociedade é espetáculo de si mesma, ela se refaz em alegorias vislumbradas através do véu das massas urbanas, nas palavras de Baudelaire, “imensa procissão de papa-defuntos”:

O terno negro e a sobre casaca não têm apenas sua beleza política, como expressão da igualdade universal, têm também uma beleza poética, como expressão de um estado de ânimo público, representado por uma infundável procissão de papa-defuntos: papa-defuntos políticos, papa-defuntos eróticos, papa-defuntos burgueses. Todos nós temos sempre um enterro pela frente (BAUDELAIRE apud BOLLE, 2000, p.132).

Para Baudelaire o sepultado é o sujeito transcendental da consciência histórica. Nas palavras de Bolle, “A mentalidade do homem moderno é apresentada como a de um morto vivo” (2000, p.132). Os procedimentos alegóricos das narrativas urbanas recuperam a história, a temporalidade, a morte:

O despedaçamento, a dispersão e o acúmulo de fragmentos, o primado de coisas e adereços sobre pessoas e personagens, a ênfase na decadência e na caducidade, e a representação da violência culminando na ostentação do cadáver – podem ser aproximados da estética da modernidade (BOLLE, 2000, p.126).

Como já foi colocado anteriormente, a alegoria, enquanto tradução de um mundo violento e sem sentido – como o foi na idade barroca e da maneira como ressurgiu na modernidade, é destruição e reconstrução, irrompe num “tempo de homens partidos”(ANDRADE, 2009, p152).

O necrotério de Paris é fechado em 1907, ano considerado por muitos historiadores do cinema como divisor de águas, e que na França foi marcado pelo surgimento de inúmeras salas de exibição de filmes. Ao que parece, assinala Schwartz, o público mudou “da *salle d’ exposition* para a *salle du cinema*”.

Como o necrotério, o museu de cera atraía (e ainda hoje atrai) milhares de pessoas. A imprensa associou a criação do museu de cera ao já popular necrotério. Mas também havia o pensamento de que o museu seria o aprimoramento do jornal, satisfazendo o interesse do público pelos fatos diários, como um “jornal vivo”. Segundo Schwartz, os críticos da época comentavam a verossimilhança do museu, “denominando-o uma crônica em ação, é um jornal animado. Muito embora os *tableaux* não se movessem – os *tableaux* são quadros que se apresentam como imobilização de uma cena envolvendo personagens ou tipos sociais” (SCHWARTZ, 2004, p.345). O museu mimetizava a narrativa jornalística dispondo os quadros lado a lado com histórias aparentemente desconexas.

Os cenários criados com as personagens de cera constituíam-se como mininarrativas que mostravam não só episódios vividos por celebridades, mas também momentos da vida cotidiana de pessoas comuns. O museu apresentava vários “making off” das cenas cotidianas da cidade, como por exemplo, trabalhadores na construção da torre Eiffel. Desse modo, o *voyeurismo* dos *flâneurs* era estendido aos visitantes. O movimento dos espectadores foi incorporado à exposição desses quadros tridimensionais e, assim, o realismo inscrito em uma forma narrativa familiar, a exemplo do folhetim, apresentava-se em uma sucessão de imagens congeladas e postas em movimento pelo andar do espectador. Essas imagens teriam inspirado Ferdinand Zecca, um dos primeiros cineastas da Pathé, com o quadro apresentado no Musée Grévin: *L’Histoire d’un Crime*.

O vínculo com o espetáculo e a narrativa, bem como a organização dos quadros em cenários, são elementos que estão associados ao início do cinema; do mesmo modo aproxima-se da experiência cinematográfica a pintura dos panoramas, que pretendia

materializar visualmente um mundo que formava uma narrativa popular familiar: o mundo real que se encontrava representado na imprensa parisiense. Surgem intertextualidades, outras formas de contar os episódios da vida cotidiana a partir da capacidade dos espectadores de fazer conexões entre os espetáculos que viram e as narrativas familiares da imprensa que já conheciam. De acordo com Schwartz, “Como o museu de cera, o sucesso do panorama estava no olho e na mente do espectador; o realismo não era meramente evocação tecnológica” (2004, p.355). Ou seja, ao apropriar-se do aparato técnico, o público processa as imagens, atribuindo a elas diferentes significações a partir da sua experiência enquanto leitor da cidade.

Em suas pesquisas sobre a cultura moderna, Cohen (2004) denominou de gêneros cotidianos as coleções de esquetes descritivos da vida parisiense e seus hábitos, inaugurados por *Paris, ou Livre des cent-et-un* (1831), publicação que Benjamin chamou de literatura panorâmica a exemplo das pinturas dos panoramas encontrados nas galerias e passagens parisienses. Conforme Peixoto (2004), o panorama - pan (tudo) + orama (vista) – derivado da invenção das lanternas mágicas, constituía o ideário máximo da época: obter a visão total, o olhar panorâmico. Os textos panorâmicos procuravam representar o presente pela justaposição de descrições da vida cotidiana parisiense e de litogravuras que ilustravam tais descrições. Assim como os museus de cera, possuíam uma estrutura narrativa que buscava representar uma versão já familiar da realidade – a realidade na qual a vida era capturada pelo movimento.

O gênero literário panorâmico vincula-se às inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa; trata-se de um gênero de curta duração situado entre o ensaio e o romance realista. Os textos panorâmicos revelam um modo narrativo constituído de micronarrativas que não apresentam relação de continuidade entre um enredo e outro. A narrativa concentra-se em um tema, do ponto de vista de um único narrador. Como assinala Cohen (2004), a micronarrativa é um indicativo das ambições científicas desses textos, pois a brevidade é um dos princípios da narrativa enciclopédica: concentra o máximo de conhecimento em um mínimo de tempo. Na introdução de *Le livre des cent-et-un*, Ladvocat refere-se ao seu texto como “um tipo de enciclopédia de ideias contemporâneas” (apud COHEN, 2004, p.261), anunciando, assim, um projeto epistemológico que estava aliado às ciências sociais nascentes.

A variedade de autores que escreve os textos panorâmicos gera uma diversidade de narrativas que vai desde a descrição detalhada do dono de mercearia por um narrador objetivo, até o enredo ficcional sobre uma dama da alta sociedade. Essa ampla gama inclui ainda o olhar do *flâneur* que passeia pela cidade.

Do mesmo modo, os primeiros curtas-metragens compreendem uma extensa gama de temas relacionados ao cotidiano. Conforme Cohen, os textos panorâmicos lançam o leitor em uma zona de ambigüidade epistemológica; também os filmes de Lumière como os de Meliès fazem exatamente isso, embora o tenham feito de maneiras bastante diferentes. Mas em ambos os cineastas há um certo deslumbramento face aos acontecimentos da vida urbana: as chegadas de comboio, as saídas das fábricas, as tomadas de vista de Picadilly Circus ou as regatas de Henley; as areias da praia de Brighton, as vistas ferroviárias do porto de Liverpool ou o Alasca de Robert Bonine traduzem o fascínio sugerido pelo imprevisto espetáculo dos lugares do dia-a-dia.

Nos gêneros cotidianos, a heterogeneidade é, segundo Cohen, uma transgressão categórica que pode ocorrer entre diferentes micronarrativas ou na estrutura interna das narrativas (o texto panorâmico, bem como os primeiros filmes, assemelha-se ao formato álbum, à compilação de imagens). Para Certeau, essa heterogeneidade permite uma abertura potencialmente criativa em meio à repetição e ao hábito do cotidiano. A justaposição de elementos é para o autor uma forma de reconfigurar a realidade e construir um conhecimento, o “conhecimento da práxis”, irreduzível à teoria, e inseparável do momento em que ocorre, abalando as hierarquias estabelecidas pelo pensamento científico.

O texto panorâmico não descreve a cidade do alto. Ele desce para vivenciar os interstícios da metrópole. Nesse sentido, a experiência de vagar pela cidade é para Certeau a busca pelo que é “próprio”, mas ao mesmo tempo, o desloca para uma arena em que o “próprio” é inamovível, é o espaço:

Andar é a ausência de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente procurando por algo próprio. Passear sem rumo definido, que multiplica e congrega a cidade, faz desse ato uma imensa experiência social de perda do lugar – experiência essa, com efeito, que se erode em incontáveis e brevíssimas deportações (deslocamentos e locais de passeio) compensados pelas relações e cruzamentos entre esses êxodos, que formam entrelaçamentos, criando um tecido urbano, e sendo colocados sob o signo do que, em última análise, deveria ser um lugar, mas é apenas um nome, a cidade (2004, p.183).

Para Certeau o espaço é um lugar praticado, as práticas espaciais são ações narrativas que se referem ao *espaço*. Nesse sentido, as estruturas narrativas dos gêneros cotidianos, das imagens espetaculares do necrotério ou do museu de cera, podem ser pensadas como decodificadoras do espaço, portanto, meios que permitem ler a cidade como um texto urbano. Enquanto o *lugar* corresponde à coerência entre a função e o uso, tendendo ao sentido mais estrito do normativo, o *espaço* é o lugar subvertido por componentes que suscitam a incoerência e o imprevisível: “A rua geometricamente definida por um urbanismo, é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2004, p.202). A leitura é o espaço produzido pela prática de um lugar construído por um texto. Assim, a cidade enquanto texto é um espaço a ser explorado, ou como prefere Certeau, um lugar a ser praticado. A prática de leitura da cidade constitui-se como um aprendizado; como já dissemos, um processo no qual não é possível aprisionar o que se vê, mas a cidade está no caminhante, o caminhante está na cidade.

Não é por acaso que as atividades do espectador pré-cinematográfico implicaram na mobilidade de grandes grupos de pessoas em torno das performances e narrativas urbanas. A *flânerie* está relacionada à nova imprensa de grande tiragem que funcionou como um resumo impresso do olho errante do *flâneur*. Nesse sentido, a *flânerie* revela-se como prática cultural das grandes cidades que, além de identificar as origens do olhar cinematográfico, aponta para o nascimento do público, lembrando que “é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico” (Schwartz, 2004, p.357), esse caminhante urbano que se perde em meio à massa anônima da turba, descrito por Drummond nos versos de *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*:

Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,
 andar aos mil num corpo só, franzino,
 e ter braços enormes sobre as casas,
 ter um pé em Guerrero e outro no Texas,
 falar assim a chinês, a maranhense,
 a russo, a negro: ser um só, de todos,
 sem palavra, sem filtro,
 sem opala:
 há uma cidade em ti, que não sabemos.
 (DRUMMOND, 2009, p.268)

O poeta, assim como Benjamin, evoca o “sonho coletivo”, fazendo surgir da descontinuidade do olhar e da imprevisibilidade de impressões súbitas na experiência do transeunte da grande urbe uma outra cidade que se move com o andar do caminhante, povoada de diferentes vozes e olhares. “Em meio a tantos ombros”, as micronarrativas

urbanas deflagram os movimentos da memória, reunindo os fragmentos da história em diferentes camadas de significações.

1.1.2 Da crônica e do cronista

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.

Machado de Assis

Das possibilidades narrativas que surgiram com os novos modos de produtividade nas sociedades modernas, a crônica, intrinsecamente relacionada ao tempo e à memória, registra uma relação cúmplice entre o jornalismo e a literatura – entre a informação e a experiência. Antelo (2010), ao comentar a produção de João do Rio – cronista carioca que analisaremos neste capítulo –, referiu-se à janela – “o limiar infranqueável do ilícito” (2010, p.9), como a tradução simbólica da crônica, gênero que explora o jogo ambíguo e contraditório das cenas e obscenas das ruas nos enquadramentos da cidade. Se, como foi colocado por Larrosa, a informação jornalística não se integra à tradição, excluindo-a da experiência, a crônica recupera para os leitores apressados dos jornais o que escapa ao mero dado informativo, ela abre janelas para o que não foi noticiado, para as várias cidades invisíveis. Conforme João do Rio, este gênero assemelha-se a um “cinematógrafo de letras”, que reconstrói na narrativa a realidade babélica da cidade, a poética das ruas e os fragmentos dos acontecimentos. Pelo fato de estar vinculada à imprensa escrita e aos meios da comunicação de massa, como estiveram as exposições do necrotério de Paris, os museus de cera e os textos panorâmicos, a crônica é um gênero narrativo eminentemente urbano.

Consideraremos a crônica para além do enfoque literário, abordando a sua configuração histórica e o forte apelo jornalístico deste gênero, freqüentemente desconsiderado pelo cânone literário. Deslocaremos nosso foco da moderna Paris das

passagens benjaminianas para o Rio de Janeiro de Machado de Assis, de João do Rio e de Drummond, referências importantes daquilo que podemos chamar de literatura urbana, considerando esta forma literária como um híbrido entre literatura e jornalismo. Vale lembrar que esses autores – em momentos diferentes – foram influenciados por uma escrita que surge a partir do século XIX, quando foi produzido um conjunto significativo de representações sobre o Brasil por meio de narrativas que exaltavam valores metropolitanos registrados, especialmente, pelas crônicas que descreviam o Rio de Janeiro enquanto metrópole cultural, seus habitantes, lojas, cafés, confeitarias e subúrbios.

Iniciaremos esta abordagem pela origem etimológica da palavra “crônica”: do latim *chronica*, relato de fatos, narração; do grego *khronicós*, de *khronos*, tempo (MOISÉS, 2004, p.110). Como se comprova pela origem de seu nome, a crônica é um gênero textual que existe desde a Idade Antiga e vem se transformando ao longo do tempo. Foi empregado primeiramente no início da era cristã para designar uma lista ou relação de acontecimentos organizados em uma seqüência linear do tempo. Situava-se entre os anais e a história, limitando-se a registrar os eventos, sem dar-lhes qualquer interpretação. Nesta acepção a crônica consolidou-se até a alta idade média, após o século XII, passando depois a designar uma perspectiva individual da história em narrativas que valorizavam os pormenores, as singularidades. Em contrapartida, passaram a denominar-se “cronicões” as “crônicas breves”, narrativas impessoais acerca das efemérides.

Verifica-se nas crônicas medievais portuguesas do século XIV, não só um trabalho de compilação dos acontecimentos como seqüências de fatos organizados na ordem temporal da sua ocorrência original, de situações e temas relacionados, como também esses escritos assumiam uma função pedagógica, na medida em que se configuram como manuais – os chamados *Espelhos de Príncipes* – para a educação dos membros da corte real que exaltava os feitos grandiosos descritos pela pena dos cronistas. Se as virtudes e atitudes dos reis são exemplos para os que “hão de vir”, os cronistas assumiam a responsabilidade pela permanência de tais exemplos.

A partir do Renascimento (Séc. XVI), o termo “crônica” será substituído por “História”; no século XVIII ele passa a vincular-se às narrativas ligadas ao surgimento da imprensa na Europa. O ensaio inglês e o folhetim francês serão extremamente importantes para a construção da crônica contemporânea.

Na crônica brasileira identifica-se uma fusão desses dois tipos de textos, mas para autores como Coutinho, a crônica surge no Brasil como uma espécie de desdobramento do ensaio, que o autor define da seguinte maneira:

O estilo do ensaio é muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar, tal como ocorre em Montaigne, Pascal ou Thomas Browne. É o estilo que marcha a passo com o pensamento que o traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade que está na alma do artista. O ensaio é um breve discurso, compacto, um compêndio do pensamento, experiência e observação [...] tenta (ensaia), ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações [...] Não possui forma fixa. Sua forma é interna, estrutural, de conformidade com o arranjo lógico e as necessidades de expressão. Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade (COUTINHO, 1971, p.106).

Nesse “compêndio do pensamento”, a realidade é ensaiada, exercitada. Essa definição de ensaio aproxima-se, como já foi colocado anteriormente, do tratado escolástico, retomado por Benjamin em sua crítica do conhecimento, na qual pensamento e forma constituem-se na apresentação (*Darstellung*) das idéias. Vale lembrar que o filósofo ressalta o parentesco do tratado, cuja forma moderna é a do ensaio, com o mosaico. Ambos assemelham-se a um caleidoscópio, que refaz suas imagens em diferentes configurações. Algo semelhante ao que foi dito por Coutinho: ao não possuir uma forma fixa, o ensaio configura-se em “uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações”. Do mesmo modo, a crônica, especialmente no contexto da literatura brasileira, prescinde de uma definição categórica, determinadora.

Em *A literatura no Brasil* Coutinho estreita a relação entre este gênero e o jornal, afirmando ainda que “a crônica exigia naturalmente participação direta e movimentada na vida mundana, de que era eco ou espelho na imprensa” (1971, p.113). Na tentativa de adotar um rigor metodológico aos seus estudos sobre a literatura brasileira, Coutinho estabelece uma tipologia da crônica, dividindo-a em cinco tipos básicos: a crônica narrativa, que se aproxima do conto por seu caráter ficcional; a crônica metafísica, cuja matéria era a reflexão filosófica acerca de acontecimentos ou pessoas; a crônica poema em prosa, que apresenta conteúdo lírico; a crônica comentário, na qual misturam-se assuntos diferentes e se apreciam os acontecimentos mais recentes

e a crônica informação, que divulga os fatos, tecendo sobre eles um breve comentário. Todavia, essa tentativa de definir e classificar um gênero tão híbrido resultaria em uma tipologia estanque, mas o próprio autor reconhece que: “essa tentativa de classificação não implica o reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos, os quais, na realidade, se encontram frequentemente fundindo traços de uns e outros” (1971, p.133). O crítico ainda enfatiza que “a estrutura da crônica é uma desestrutura, a ambigüidade é sua lei [...] os gêneros literários não se excluem; incluem-se” (1971, p.271).

Desse modo, Coutinho considera que:

A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso utiliza-se literalmente desse meio vivo, insinuante, ágil, que é a crônica (COUTINHO, 1971, p.123).

Diferentemente do que propõe Coutinho, que situa as origens da crônica no ensaio inglês, para Moisés, outro autor estudioso da teoria literária, a crônica enquanto texto publicado na imprensa é devedor do folhetim francês; na concepção deste autor, trata-se de um gênero menor, pois não possui o mesmo estatuto do livro. Apesar de possuírem enfoques diferenciados, ambos os autores reconhecem que esse gênero associa-se ao cotidiano, à experiência urbana e ao jornal. De acordo com Moisés:

Em tese, o fato de a crônica estar voltada para o cotidiano fugaz e endereçar-se ao público do jornal e revista, já é uma limitação; fruto do improvisado, da resposta imediata ao acontecimento que fere a rotina do escritor ou lhe suscita reminiscências caladas no fundo da memória, a crônica não pressupõe o estatuto do livro [...] a crônica é por natureza uma estrutura limitada, não apenas exteriormente, mas, e acima de tudo, interiormente [...] O cronista fornece alimento espiritual de consumo imediato, de cômoda ingestão, e sabe que não se comunicaria com o leitor se procedesse doutro modo. De onde as qualidades, que tornam a crônica apetecida (novidade, surpresa, borboleteamento, variedade, etc.) serem justamente os agentes de sua desintegração (MOISÉS, 1992, p.248-250).

Conforme as colocações de Moisés, a crônica é um texto raso direcionado para um público que não está à altura do que é produzido pela cultura livresca. Diante do que foi exposto acima, cabe então indagar sobre a popularidade de cronistas tão densos como Machado de Assis, João do Rio e Drummond; e sobre um autor como Rubem Braga, cuja obra constitui-se primordialmente pela sua produção como cronista –

produção essa publicada em livro. As palavras de Moisés parecem-nos instaurar os binarismos que separam a cultura em “alta cultura” e cultura popular, hierarquizando os gêneros literários de acordo com o status que assumem no contexto acadêmico; algo que relaciona-se com a estatura do escritor – se é maior ou menor, medida determinada pela fita métrica da academia. Para Moisés, os prazeres do texto da crônica – um modo inusitado de olhar o mundo que escapa à norma culta – são “justamente os agentes de sua desintegração”. O autor subestima a capacidade reflexiva dos leitores, afirmando que o cronista “fornece alimento espiritual de consumo imediato, de cômoda digestão”, pois sabe que de outro modo ele não seria lido. Mas se por um lado a crônica é nivelada pelo caráter informativo do conteúdo do jornal, por outro lado Moisés a diferencia da mera informação, localizando-a em uma espécie de entre-lugar:

Ambígua, duma irreduzibilidade, de onde extrai seus defeitos e qualidades, a crônica move-se entre ser *no* e *para* o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida no jornal ou revista. Difere, porém, da matéria substancialmente jornalística naquilo em que apesar de fazer do cotidiano o seu húmus permanece, não visa a mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcrever o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes, objetivo esse minimizado pelo jornalismo de ofício. O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia. Aliás, como procede todo autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao acontecimento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito, horizonte ambicionado por todo ficcionista (MOISÉS, 1992, p.247).

O crítico reconhece a atividade do cronista no contexto dos meios informativos, mas lhe atribui a função de dizer poeticamente o cotidiano, como uma outra possibilidade de conhecimento da realidade que escapa à objetividade da informação.

A vinculação da crônica ao jornal – e mesmo a sua afinidade com a forma de ensaio – remete ao percurso do folhetim na Europa, e ao surgimento da imprensa, nas primeiras décadas do século XIX, quando ocorre a abertura para a publicação de textos curtos e, como já foi colocado, das narrativas panorâmicas, referidas por Cohen como gêneros cotidianos. No Brasil, esse movimento da imprensa escrita possibilita a publicação de contos traduzidos e do folhetim – tanto como romance, em capítulos, quanto como crônica. Surgem nomes como José de Alencar, Francisco Júnior, Machado de Assis, Raul Pompéia, João do Rio, entre outros. Para esses escritores o exercício da crônica representa, como reconhece Moisés, a própria busca por uma outra forma de

dizer o espaço urbano, explorando a dimensão poética dos fatos jornalísticos de sua época. Nas palavras de Arrigucci este gênero apresenta:

um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afloram, em meio ao material do passado, [...] as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos (1987, p.57).

Considerado como o berço da crônica no Brasil, o folhetim francês constituía-se como um espaço aberto, que abrigava variadas matérias destinadas ao entretenimento e ao preenchimento de lacunas nos jornais, os quais veiculavam desde informativos sociais até peças literárias curtas que adotavam a moda inglesa da continuidade das histórias no dia posterior a fim de criar uma expectativa que prendesse a atenção dos leitores, o que conseqüentemente aumentava a tiragem e a venda dos jornais. Algo que, no século XX até os nossos dias, será um formato mimetizado pelas narrativas das telenovelas e minisséries; pelo cinema, pelos cines-romances, pelas fotonovelas, e novelas de rádio.

Esta moda inglesa do “continua amanhã” terminou por gerar aquilo que Meyer (1992) chamou de “literatura industrial” (p.98) ou de “ficção em fatias” (p.97). Em meio à seção de variedades, às matérias do cotidiano, fatos informativos e anedotas no rodapé interno dos jornais, o termo folhetim passou a designar a nova voga: o romance-folhetim.

As narrativas folhetinescas vão dos assuntos frívolos a sérios, de conversas particulares a acontecimentos políticos, despertando o interesse das camadas populares pela leitura e dessa forma contribuindo para a formação de uma cultura urbana que, no Brasil, assimilou os modelos de comportamento europeus, como por exemplo, o uso do veludo no vestiário, e a disseminação do piano como instrumento doméstico em saraus familiares. De acordo com Meyer (1996), o romance-folhetim, na esteira do naturalismo, procurava exteriorizar os grandes sentimentos, os grandes sofrimentos, as paixões avassaladoras que levam ao crime: amor, ódio, paixão, ciúme, luxúria, loucura, em uma trama labiríntica previsível no retorno de temas, mas imprevisível na sua sucessão, no suspense, nas narrativas paralelas.

Excesso, redundância, mau gosto, vulgaridade, dirão os ‘finos’, mas nem por isso esse folhetim deixa de remeter a seu modo – um modo que nem

Maupassant nem Zola ignoram – ao cotidiano de uma época que, não se sabe bem porquê, se chamou a Belle Époque, desmitificada talvez por esta ficção que não era digna de ser exibida nas vitrines resplandecentes dos *Grands Magasins* (MEYER, 1996, p.234).

Nessa perspectiva, o folhetim, aparentemente irrelevante, não deixa de ser uma forma aberta alegórica de desconstrução crítica da metrópole moderna. Nesse sentido, um aspecto importante do momento de implantação e fixação do folhetim e da seção de variedades é o espaço destinado à criação e experimentação literárias. Escritores como Machado de Assis e José de Alencar publicavam suas obras literárias, mas também deixavam suas impressões sobre os acontecimentos do cotidiano, em uma fusão entre o literário e o rés-do-chão.

A relação com a imprensa escrita possibilita uma espécie de relato sociocultural da sociedade. Em José de Alencar, por exemplo, encontra-se a construção de um texto noticioso – próprio da crônica-folhetim – que nas “conversas, ao correr da pena, com leitores e leitoras”, traduz com humor, por meio da fantasia e do devaneio, os acontecimentos da sociedade carioca.

Dos relatos e das crônicas semanais publicadas nos jornais, surgem textos mais elaborados, isto é, menos ligados aos fatos em si e mais voltados ao pensamento reflexivo. Isso é acentuado por Machado de Assis, escritor que amplia as possibilidades da crônica, ultrapassando a sua característica de comentário descompromissado com os acontecimentos do cotidiano. Algo que pode ser verificado, por exemplo, em *Idéias de burro*, crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1894. Neste texto Machado tece as memórias de um burro deitado ao pé dos trilhos de bondes no centro da cidade do Rio de Janeiro, na Praça XV de Novembro. Nas palavras do escritor, “O burro fazia exame de consciência”. Ao observar a cena de um burro moribundo no centro da cidade, o autor presume captar os seus pensamentos, e então passa a descrevê-los como devaneios soltos de um animal prestes a desaparecer do cenário urbano: “Quando passei do túlburis ao bonde, houve algumas vezes homem morto ou pisado na rua, mas a prova de que a culpa não era minha, é que nunca segui o cocheiro na fuga; deixava-me estar aguardando a autoridade”. O burro está morrendo e em torno dele, meia dúzia de pessoas acompanha o seu sofrimento. Ao descrever esta cena, o cronista remete o leitor para além do fato em si, pois a imagem dos trilhos de ferro em contraste com o animal que outrora conduzia os túlburis, as charretes, os carros, é também a imagem de um tempo que foi atropelado pelas formas modernas da cidade. O leitor é deparado com

uma interpretação alegórica da modernidade, para além das evidências encontradas nas cenas do cotidiano. A partir de um episódio aparentemente banal, o autor faz uma reflexão em torno da morte, da ciência, do progresso:

Dous meninos, parados, contemplavam o cadáver, espetáculo repugnante; mas a infância, como a ciência, é curiosa sem asco. De tarde já não havia cadáver nem nada. Assim passam os trabalhos deste mundo. Sem exagerar o mérito do finado, força é dizer que, se ele não inventou a pólvora, também não inventou a dinamite. Já é alguma cousa neste final de século. *Requiescat in pace*. [descanse em paz] (*Gazeta de Notícias*, 8/4/1894).

A respeito das crônicas machadianas Arrigucci comenta: “Essas crônicas são um elo valioso das relações entre ficção e história e, como tal, não visavam à compreensão dos fatos que permeiam a transmutação de ambas” (ARRIGUCCI, 1987, p. 59).

O olhar arguto de Machado sobre a moderna cidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX focaliza os costumes, práticas cotidianas, organização da ordem pública, relações familiares e outras tantas relações sociais. De um lado, é visível a presença dos avanços tecnológicos e do impacto por eles causados na cena carioca, de outro, é possível observar resquícios, que não se deixam encobrir, deixados pelo passado colonial. O surgimento dos bondes elétricos é um acontecimento emblemático dessa nova coletividade moderna:

Ocorreu-me compor umas certas regras para uso dos que freqüentam bonds. O desenvolvimento que tem sido entre nós esse meio de locomoção, essencialmente democrático, exige que ele não seja deixado ao puro capricho dos passageiros [...]

ART. II — Da posição das pernas

As pernas devem trazer-se de modo que não constringam os passageiros do mesmo banco. Não se proíbem formalmente as pernas abertas, mas com a condição de pagar os outros lugares, e fazê-los ocupar por meninas pobres ou viúvas desvalidas, mediante uma pequena gratificação.

ART. III — Da leitura dos jornais

Cada vez que um passageiro abrir a folha que estiver lendo, terá o cuidado de não roçar as ventas dos vizinhos, nem levar-lhes os chapéus. Também não é bonito encostá-los no passageiro da frente. [...]

ART. IX — Da passagem às senhoras

Quando alguma senhora entrar o passageiro da ponta deve levantar-se e dar passagem, não só porque é incômodo para ele ficar sentado, apertando as pernas, como porque é uma grande má-criação. [...]

(ASSIS, 1985, p. 415).

Em uma espécie de estatuto, o autor sistematiza as normas que serão incorporadas ao padrão cosmopolita. Num tom irônico o cronista dá indicações, nas

entrelinhas, sobre o panorama gerado pela modernização, representado em seu texto pelo advento do trilho urbano.

Nas palavras de Drummond,

Crônicas escritas há mais de cem anos por um cidadão chamado Machado de Assis, estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu (ANDRADE, 1999, p.13).

De acordo com Drummond, em Machado o fato fica em segundo plano, o que prevalece é a interpretação do mesmo, um saber alegórico da realidade. Machado parece lamentar o fato da subjetividade do sujeito moderno ter sido sacrificada pelo aparato técnico, pelas rápidas transformações dos cenários urbanos. Uma nova paisagem fixou-se consoante ao surgimento de engenhos a vapor, das fábricas automatizadas, das ferrovias, das zonas industriais; a sensibilidade é alterada por outras formas de percepção do tempo. Em *A Semana* o autor escreve: “O tempo. Mas então que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos, ou este tufão impetuoso que parece apostar com a eletricidade? Não há dúvida que os relógios, depois da morte de López, andam muito mais depressa. Antigamente tinham o andar próprio de uma quadra em que as notícias de Ouro Preto gastavam cinco dias para chegar ao Rio de Janeiro”. (ASSIS, *A Semana*, p.64).

Esta nova temporalidade instaura outras formas de narrativa, marcadas pela fragmentação dos temas e pelo ritmo irregular que caracteriza os avanços bruscos dos tempos modernos. Com o advento da imprensa os fatos chegam aos pedaços; a recepção transforma-se numa atitude atenta e tensa. Nesse contexto as relações entre o jornal e a crônica, segundo Drummond, apresentam-se como outra possibilidade para a leitura do meio urbano e do cotidiano:

A crônica é fruto do jornal, onde aparece notícias efêmeras. Trata-se de um gênero literário que se caracteriza por estar perto do dia-a-dia, seja nos temas ligados à vida cotidiana, seja na linguagem despojada e coloquial do jornalismo. Mais do que isso, surge inesperadamente como um instante de pausa para o leitor fatigado com a frieza da objetividade jornalística. De extensão limitada, essa pausa se caracteriza exatamente por ir contra as tendências fundamentais do meio em que aparece [...] Se a notícia deve ser sempre objetiva e impessoal, a crônica é subjetiva e pessoal. Se a linguagem jornalística deve ser precisa e enxuta, crônica é impressionista e lírica. Se o jornalista deve ser imediato e claro, o cronista costuma escrever pelo método da conversa fiada, do assunto-

puxa-assunto, estabelecendo uma atmosfera de intimidade com o leitor (ANDRADE, 1999, p.13).

O cronista, portanto, é aquele que transita entre a literatura e a reportagem, ele está entre o intelectual das letras e o repórter, ele olha para o cotidiano na tentativa de captar o seu indecifrável.

Apesar de ser fruto do jornal, a crônica não possui a mesma objetividade comum ao discurso jornalístico, que pretende ser imparcial, promovendo a ilusão do acesso imediato ao real. Nessa perspectiva, a crônica não se caracteriza como simples registro dos acontecimentos, mas como possibilidade para a instauração do pensamento reflexivo, ao mesmo tempo lírico e lúdico e que surge em meio à necessidade da verdade jornalística. Como bem coloca Drummond, apesar da sua fugacidade, “a crônica não é assim tão passageira”. Referindo-se às suas crônicas, o autor ressalta que elas nem sempre comentam o fato do dia, não perdem a atualidade, pois mesmo quando focalizam os fatos recentes dão a eles outra dimensão, buscando uma reflexão sobre a vida, os costumes, a política, constituindo-se não apenas como mero acontecimento transitório: “Sendo assim, a crônica tem uma certa chance de permanecer” (ANDRADE, 1999, p.13).

Vale lembrar que a partir da segunda metade do século XX a crônica ganha outros espaços fora do jornal, com um maior número de publicações em livros. Este gênero ganha outros suportes, mas o cronista permanece como o leitor privilegiado da cidade, ele possui um “DNA *flâneur*”; o urbano nas suas narrativas é *médium de reflexão*. O cronista apresenta as formas da urbe por um ato de conhecimento, pelo desejo de decifrar as suas passagens, no contexto de um aprendizado da cidade.

Nesse sentido, Certeau compara o ato de andar na cidade com a formulação de um discurso, ou em outros termos, com a elaboração de uma narrativa. Este ato banal, à primeira vista desprovido de significações além dos seus objetivos mais aparentes, como ir a um determinado local, está imbuído de pequenos ritos que articulam tempos e memórias no andar do caminhante. Certeau considera o espaço urbano como lugar privilegiado para um “discurso caminhante”: “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (2004, p.177). Nessa perspectiva, o cronista é um leitor caminhante, decifrador-narrador da cidade.

Importante lembrar que, embora a crônica apresente um pensamento reflexivo sobre o cotidiano, sobre a política e a cultura, ela ainda está vinculada à transitoriedade do jornal, por isso sua sintaxe aproxima-se muito mais da conversa entre amigos do que propriamente do texto escrito, todavia há uma articulação entre a língua escrita e a oralidade. O equilíbrio entre o coloquial e o literário é o que permite o surgimento do elemento provocador de um tema ou de subtemas tratados pelo cronista.

No famoso ensaio *A vida ao rés-do-chão* o crítico Antônio Cândido admite que “A crônica não é um gênero maior” – e afirma: “‘Graças a Deus’, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós”. E mais adiante:

[A crônica] não tem pretensão de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou para forrar o chão da cozinha (1981, p.13).

Quando indagado sobre este “gênero menor”, Rubem Braga responde com humor afiado: “Quando não é aguda é crônica” (apud WERNECK p.7).

A crônica, do modo como a conhecemos hoje, surge como um fenômeno moderno, graças ao advento da imprensa, e com um caráter eminentemente citadino, para o público das cidades em expansão, como o Rio de Janeiro de Machado de Assis. Sobre as relações entre as transformações da metrópole moderna e o modo como a imprensa assimilou o folhetim, Benjamin aponta:

Por volta de 1830, as belas-letas lograram um mercado nos diários. As alterações trazidas para a imprensa pela Revolução de Julho se resumem na introdução do folhetim. Durante a Restauração, números avulsos de jornais não podiam ser vendidos, só quem fosse assinante podia receber um exemplar. Quem não pudesse pagar a elevada quantia de 80 francos pela assinatura anual ficava nas dependências dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar (BENJAMIN, 1994, p.23).

Foram os espaços dos bulevares que, segundo Benjamin, permitiram a consolidação da rapidez da imprensa: “O hábito do aperitivo apareceu com o advento da imprensa do bulevar. Antes, quando só havia os grandes e sérios jornais, não se conhecia a hora do aperitivo, que é consequência lógica da ‘crônica parisiense’ dos mexericos urbanos” (1994, p.24). Nesses espaços, os “literatos de plantão” buscavam a matéria que iriam elaborar em seus escritos, o que no Brasil, alguns críticos relacionam

à atividade de Machado de Assis, afirmando que o seu sucesso deveu-se ao fato de sua plena inserção no meio urbano, exigência necessária para o bom cronista.

Verifica-se que a propagação da imprensa no momento de modernização do país também serviu de palco para uma fusão entre o público e o privado. E a crônica, que bebia inicialmente no público, terminou por fazer uso da subjetividade individual e da opinião personalizada que os autores teciam sobre os fatos do cotidiano, inserindo-se na esfera do privado. Também o hábito francês de colher as notícias servidas nos cafés dos bulevares foi, conforme Meyer (1996), transplantado para o Brasil, mas adquiriu outras feições, como aponta a autora ao discordar de Machado de Assis, que afirmava: “escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”.

Surge no âmbito da imprensa algo que Benjamin, em seu ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, não previu: um outro tipo de narrador. Se inicialmente o folhetinista nas palavras de Machado era “todo parisiense”, aderindo ao fenômeno mundial da imprensa, rendendo-se à rapidez da informação em detrimento da transmissão de experiência, ao mesmo tempo, o folhetim era um acontecimento em torno do qual as pessoas se reuniam para ler os capítulos semanais das histórias em voz alta. José de Alencar conta em suas crônicas como suas histórias eram avidamente escutadas e fartamente lacrimejadas pela assembléia feminina reunida em torno de costuras e babados. Nas palavras de Sodré, “Ler o folhetim chegou a ser um hábito familiar, nos serões das províncias e mesmo da corte, reunidos todos os da casa, permitida a presença das mulheres. A leitura em voz alta atingia os analfabetos, que eram a maioria” (1999, p.243). A leitura dessas histórias constitui-se como uma experiência na qual o narrador e os ouvintes partilham de uma coletividade e se reconhecem nas formas de contar a história.

Com a ascensão da crônica, o homem da multidão transformou o texto escrito em matéria dialógica, a partir do desejo de expor o privado e falar de si, transmitindo sua experiência, estabelecendo-se uma comunicação entre escritor e leitor. Assim como para o narrador benjaminiano não interessava a perenidade, vista como problema por Moisés, aos folhetinistas interessava o diálogo, o calor da hora, a expansão da emoção, da subjetividade privada. Interessava não estar sozinho na grande metrópole e compartilhar a experiência que se recriava na trama de algumas histórias, que publicadas nos jornais ou em livros eram reunidas como pequenas epifanias. Surge então o narrador das metrópoles e do cotidiano, o cronista. Nas palavras de Arrigucci:

Nessa acepção histórica, o cronista é um narrador da história. Como notou Benjamin, o historiador escreve os fatos, buscando-lhe uma explicação, enquanto que o cronista, que o precedeu, se limitava a narrá-los, de uma perspectiva religiosa, tornando-os como modelos da história do mundo e deixando toda explicação na sombra da divindade, com seus desígnios insondáveis. Mas ao narrar os acontecimentos, assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador secular, o narrador popular de casos tradicionais que, pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta. Como este, o cronista era um hábil artesão da experiência, transformador da matéria prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias (1987, p.52).

Nas narrativas dos cronistas é possível compreender a cidade como um texto a ser decifrado: a cidade existe nos seus cenários, nas suas paisagens e nos modos como a sociedade se comunica a si mesma. O cronista recria o urbano em suas narrativas por meio de uma linguagem que traduz os assuntos e a sensibilidade do dia-a-dia. De forma aparentemente solta, a crônica articula temporalidades heterogêneas recuperando a tradição – a história como memória – na experiência do sujeito urbano. Para Antônio Cândido trata-se de falar o idioma poético do efêmero: “Um mundo fugidio e circunstancial, mas que representa, no fundo, a maior quota da nossa realidade, trocada em miúdos do dia que passa. Ao suspender o seu voo por meio da expressão, que discerne, o cronista fixa a sua vontade, incorporando-a ao mundo da forma” (2002, p.207). Este idioma poético Cândido relaciona à forma do ensaio, “Por isso um gênero difícil, sob a aparente facilidade” (2002, p.208).

Ao aproximar-se da poética do cotidiano, a crônica busca a oralidade na escrita, arrancando dos fatos mais triviais matéria de reflexão. Ao debruçar-se sobre o miúdo do cotidiano, o cronista, ao contrário do mero comentador de fatos, transforma o dia-a-dia em matéria histórica, sua narrativa é um documento no qual está inscrita a história de uma época.

O decifrador-narrador da cidade busca, nos pequenos detalhes do cotidiano, entrar em contato íntimo com seu leitor. Ele constrói um saber poético ao promover o encontro das palavras com as imagens do mundo. Na sua caminhada o mundo visível torna-se legível. O cronista-*flâneur* consegue revelações que não estão visíveis para a maioria dos indivíduos, sua contribuição é justamente a de traduzir o intraduzível:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícia tão graves, como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, cousas que

entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam. (ASSIS, 1985, p. 772).

Em sua errância pelo cotidiano urbano, o cronista revela e compartilha suas experiências, extraindo do lixo descartado pela sociedade consumista as individualidades perdidas na grande metrópole, propiciando ao leitor urbano o encontro consigo mesmo, ao ver-se representado nas narrativas. Ao contrário do protocolo narrativo do noticiário, a crônica se afirma como espaço no qual leitor e autor interagem. O cronista que recria a intimidade perdida das grandes cidades estabelece-se como porta-voz da individualidade, expondo-se ao recriar o outro, que se torna co-autor de sua narrativa.

1.1.3 João do Rio

A escrita da cidade associa-se à necessidade de comunicação entre os seus habitantes, bem como à urgência em nomear os elementos que a constituem. Nas palavras de Prata “a cidade vive-se não apenas nas suas ruas, mas também na escrita que sobre ela e nela própria é feita” (2010, p.53). A cidade como texto e o texto da cidade: formas de produção do espaço urbano. A crônica é, por excelência, o texto que repercute a fala da cidade e tem um valor simultaneamente histórico, testemunhal, e dialógico. Com o desenvolvimento das cidades modernas, a crônica passou a acompanhar o processo de dessacralização e de secularização da cidade, isto é, o impacto da modernidade sobre a configuração tradicional da sociedade, processo esse acompanhado pela fragmentação e pelos escombros de um cotidiano mutável.

A cidade do Rio de Janeiro está intimamente ligada ao gênero narrativo da crônica, que encontra na Carta de Pêro Vaz de Caminha sobre a descoberta do Brasil e de outros viajantes a sua origem remota: “Há entre o Rio de Janeiro e a crônica uma tal afinidade que chega a ser difícil fazer a história da cidade sem se evocar – desde os primeiros viajantes que adentraram maravilhados a baía – um dos numerosos cronistas que, tendo ou não nascido aqui, dela falaram” (RESENDE, 1995, p.11). Resende acrescenta ainda “que a crônica é modalidade de literatura urbana, não resta dúvida, mas no caso brasileiro há esta peculiaridade: é no Rio de Janeiro que o gênero nasceu,

creceu, se fixou” (1995, p.35). E uma das grandes contribuições para o desenvolvimento deste gênero é, sem dúvida, a obra de João do Rio.

A figura do *flâneur* traduz, na modernidade, o espírito de mobilidade e do olhar. As expressões de um olhar inquieto sobre a cidade caracterizam a poética de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), ou simplesmente, João do Rio. Sobre este autor, Ribeiro Couto escreve no Correio Paulistano:

Do Rio de Janeiro imperial de Machado de Assis, com as estreitas ruas de nomes pitorescos e os conselheiros de sobrecasaca fúnebre, passamos, na literatura brasileira, ao Rio de Janeiro encantador de Paulo Barreto, com o cais tumultuante de trabalho, os palacetes nascendo dos bairros antigos, a tradição vestindo-se com uma roupa de idéias mandada buscar à Europa (Apud GOMES, 1996, p.12).

João do Rio foi um narrador-*flâneur*, cronista carioca que nos primeiros anos do século XX registra em seus livros, em jornais e revistas ilustradas o momento de transformações, ou como ele costumava dizer, de “cirurgia urbana”, por que passava o Rio de Janeiro, então capital federal. Algo que, de acordo com Sevcenko (1983), marcaria a inserção do Brasil na *Belle Époque*, num momento em que para acompanhar o progresso era preciso colocar-se no mesmo paradigma da economia e da cultura européia:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 1983, p.20).

A expressão “cidade maravilhosa”, que tem origem no livro *La ville merveilleuse* (1912), da poeta francesa Jeanne Catulle Mendès, fixou-se à imagem da cidade que se reinventava na República recém inaugurada e que pretendia ser uma edição brasileira da *Belle Époque*. Esse epíteto não se refere apenas às belezas naturais da cidade, mas às ações que transformam o seu contexto urbano. A expressão, vinda de uma estrangeira encantada pelas belezas do Rio de Janeiro, ganha força e é usada para desfazer a ótica negativa com que o Rio era apresentado face às outras cidades modernas. O emblema foi eternizado na marchinha de André Filho para o carnaval de 1935, tornando-se um símbolo da cidade, permanecendo no imaginário carioca.



Avenida Central (Atual Rio Branco), 1910: Marc Ferrez

O Rio passava por uma intensa transformação urbana, com a abertura de novas vias de circulação e o alargamento das principais artérias do centro da cidade. Depois de consolidada a República, no início do século XX, a sociedade carioca assiste a celebração de um projeto modernizador.

A Reforma Passos, comandada pelo então prefeito Francisco Pereira Passos, determina novas funções à cidade, muitas das quais só poderiam ser exercidas mediante a eliminação de formas antigas (ABREU, 1987, p.60). Os cortiços são demolidos, velhas construções vão abaixo. Inspirando-se nas reformas empreendidas pelo barão de Hausmann em Paris, Passos pretende transformar a cidade colonial portuguesa em uma capital moderna, à imagem e semelhança da capital do século, Paris. O “bota-abaixo” de Passos ficou simbolizado no *slogan* “O Rio civiliza-se”, criado pelo cronista Figueiredo Pimentel (GOMES, 1994, p.104).

Para que a ordem e o progresso fossem encenados a cidade necessitava civilizar-se. O espaço físico é redefinido de acordo com um projeto racional de remodelação da cidade, de higienização e saneamento. As demolições permanentes buscam eliminar o passado, o velho é identificado com o atraso. A perseguição do sempre-novo altera não só os espaços urbanos, mas também o conjunto de experiências dos seus habitantes; no entanto, contrariando a perspectiva da cidade ideal permanece em cena certa desordem dos eventos e dos costumes da cidade real. Uma rica tradição popular transborda dos limites da ordem, tornando-se visível.

À cidade civilizada, vinda do projeto iluminista, opõe-se uma visão marcada pelo traço crítico que interroga o progresso, e lê a cidade real. Aqui se inscreve João do Rio. A cidade ideal é concebida sob o lema da ordem e do progresso e deve ser referência para a cidade real, vista como obscena, isto é, deveria estar fora de cena (GOMES, 1994, p.106-107) para não macular o cenário celebrado pela higienização,

pela arte e pelo bom gosto. Ao contrário de João do Rio, o escritor Olavo Bilac adere à reforma Passos, propondo o confinamento da cultura popular fora do âmbito da versão racional e ordenada da cidade ideal:

Num dos últimos domingos, vai passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha; e naquele boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que devotos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo; era a ressurreição da barbaria – era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida na cidade civilizada (BILAC, 1906).

Aquilo que Bilac afirma ser “um disparate no Rio civilizado”, João do Rio retoma como um rico espetáculo que compõe o caleidoscópio da rua. Suas reportagens privilegiam o olhar atento e vagaroso do *flâneur* que vai apurar e tentar trazer para a cena o que Bilac queria excluir: as manifestações populares; a miséria. Conforme Cândido, ele “estava, na verdade, mostrando a ferida escondida pela ostentação” (CÂNDIDO, 1980, p.90).

João do Rio irá percorrer em suas crônicas os espaços que excedem a versão de uma cidade ordenada, racional: os espaços dos salões, do outro, dos miseráveis, dos tatuadores, das prostitutas, dos fumadores de ópio, coristas e criminosos. O escritor registra o universo das *modern girls*, do *music hall*, dos teatros, bem como da miséria e da pobreza: “Os desgraçados não se sentem de todo sem auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infiéis, dos miseráveis da arte. [...] A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformação das línguas” (RIO, 2010, p.29). O Rio de Janeiro é para João do Rio uma utopia e um inferno, como foi o universo urbano para Baudelaire e os modernos.

Ele relaciona a crônica da cidade à disponibilidade observadora da sociedade, que perscruta a paisagem urbana emoldurada pelas janelas; são olhares que se situam entre o público e o privado: “O carioca vive à janela. Você tem razão. Não é uma certa classe; são todas as classes. Já em tempos tive vontade de escrever um livro notável sobre ‘o lugar da janela na civilização carioca’, e então passei a cidade com a preocupação da janela” (RIO, 2010. P.7).

De acordo com Antelo (2010) João do Rio fará uma leitura da cidade à janela, esse contorno que emoldura a rua e define o Rio como pequena Paris. Nas palavras desse autor: “Muito antes da televisão ser a janela por onde se vê o mundo, a janela era a moldura desse novo despótico regime visual. De olhar e ser olhado” (2010, p.8). A janela é princípio de organização social e política, menos limite do que limiar. Marca o que está entre o próprio e o alheio, o espaço e o tempo. Ela é o início e o fim do doméstico, ao mesmo tempo “apresenta o limiar infranqueável do ilícito” (2010, p.9). A janela é tradução simbólica da crônica; para o autor, a obra de João do Rio abre, deliberadamente, janelas; coloca-se à janela.

O olhar do cronista é deleite e exploração do jogo ambíguo e contraditório das cenas e obscenas das ruas. Entrelaçam-se os fios do olhar e da escrita nos registros traduzidos em crônicas, nas janelas e nos enquadramentos da cidade. Nesse jogo ou aventura do espaço urbano, se insere a poética de João do Rio, pelo prazer do exercício da visualização da rua, lida e percebida enquanto paixão e como texto. Trata-se de uma experiência que não se constrói apenas pela escrita, mas, sobretudo, pelo olhar.

Para João do Rio a rua é “epítome delirante do caleidoscópio da vida”, cuja “alma encantadora” ele procura apreender; a rua como foco de sua observação é o espaço onde ele vai buscar matéria para as suas crônicas e reportagens: o crime, a miséria, o delírio, os mistérios, as tradições populares, que aos poucos iam desaparecendo dos cenários da cidade pela ação do Projeto Oficial de modernização que pretendia apagar essas marcas do espaço urbano.

Segundo João do Rio, para compreender a alma encantadora das ruas, “é preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com o perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar” – o cronista acrescenta:

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] flunar é a distinção de perambular com inteligência [...] o *flâneur* [...] acaba com a idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio [...] e de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete [...] quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas (RIO, 2010, pp.31-32-33).

As crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas* – livro publicado em 1908 – mostram o significado e a própria essência da rua na modernidade. No livro, o *flâneur* traduz as mudanças que se refletem nas relações humanas, ao mesmo tempo em que procura entender a alma das ruas “sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos”. Assim como Baudelaire, João do Rio descreve o caminhante errante da metrópole como o fisionomista da grande cidade, aquele que percebe o espaço urbano para além das suas evidências. Este tipo possui um parentesco com o vagabundo solitário de Chaplin que, a cada gesto, a cada passo, transforma a miséria em sua maior riqueza, numa perspectiva afirmativa e criadora, em que a simplicidade e a delicadeza representam uma reação às arbitrariedades que surgem em tempos de guerra e nas engrenagens da sociedade capitalista dos tempos modernos.

O *flâneur* percorre o espaço público representado pela rua e o lê como realidade viva, pulsante. A partir dessa leitura ele constrói outra sintaxe e um outro modo de traduzir as visualidades e os acontecimentos da cidade. Segundo Gomes, são realizadas outras conexões, diferentes das já normalizadas, para o autor:

Sua leitura é travessia por outras redes de conexão, que identificam o narrador à rua. E produz outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também do papel de *flâneur* que, agora, deambula pelo discurso-rua, caminho de letras impressas (1996, p.69).

Assim, leitor e narrador criam uma inusitada cartografia que não pode ser encontrada em nenhum outro mapa da cidade. O encantamento pela rua é, portanto, construção do *flâneur*, bem como do leitor; os dois juntos tecem as imagens do “discurso-rua” ou da “forma-cidade”.

Para Benjamin, o *flâneur* é um ótico, um fisionomista da cidade que fareja em seus becos o *genius loci*. E é como *flâneur* que João do Rio encontra na rua as possibilidades do humano, privilegiando os lugares bizarros, dando-lhes uma alma. Ele dirige seu foco móvel para um Rio de Janeiro invisível, o Rio dos mendigos, dos urubus, dos estivadores. E constata uma paisagem desconhecida que o progresso tenta camuflar: a injusta distribuição de renda; o mercado paralelo dos trapeiros, personagem também dramatizada por Baudelaire, em quem João do Rio deve ter se inspirado para escrever: “Todos esses pobres seres tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil

para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavosier – nada se perde na natureza” (2010, p.56).

Esses registros denunciam o avesso do Rio *Art Nouveau*, dão visibilidade aos excluídos da *Belle Époque*. Constituem um conhecimento outro da cidade maravilhosa, a partir do olhar curioso do *flâneur*, que, irá mapear os lugares fugidios da cidade para tentar compreendê-los. O olhar nômade de João do Rio também irá encantar-se pelas imagens que surgiam em um horizonte técnico que despontava no início do século XX, desencadeando transformações significativas na percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades. O diálogo entre a imagem técnica e a imagem pictórica se estenderia também à linguagem jornalística e à produção literária (SÜSSEKIND, 2006, p.36).

A experiência da reprodutibilidade técnica da imagem no cinema estabeleceu, no imaginário do homem do século XX, outra relação com o tempo. É também o que afirma Hobsbawm (2008) em *Era dos Extremos*, quando diz que o homem do século XX não teria sido o que foi / é se não tivesse entrado em contato com as imagens em movimento. As telas audiovisuais foram / são incorporadas ao cotidiano das pessoas como espaços de construção de identidades, de memórias, de histórias.

Como já foi dito, o aparato técnico do cinema é uma invenção urbana que, de acordo com Benjamin, “Corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (BENJAMIN, 1996, p.192). Atento à dinâmica dos acontecimentos urbanos, João do Rio percebe o Rio de Janeiro como uma fita cinematográfica. Ele mimetiza seus processos de produção textual, suas crônicas são instantâneos do cotidiano, apresentam variados personagens em uma sucessão de acontecimentos: “A cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marcas, passa sem se deixar penetrar” (RIO, 1909, p.VI) O escritor carioca irá seduzir-se pelo que “passa sem se deixar penetrar”, algo que se evidencia na crônica; nos modos de “colocar-se à janela” para ver a cidade. Ele entendia este gênero literário como gêmeo da cinematografia. Isso fica claro em *Cinematógrafo* – livro publicado em 1909:

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam o artigo de fundo. Passou a desenho e caricatura. Ultimamente era fotografia retocada, mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um

cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia, e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 1909, p.X).

“O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo de letras” (SÜSSEKIND, 2006, p.47). Os modos de ver/ler/escrever o espaço urbano são afetados pela técnica das imagens em movimento. Na cidade, o *flâneur*, mais que observador, é espectador diante da tela de cinema. Seja em meio às ruas e à multidão da cidade, seja em meio às cadeiras e ao público de uma sala de cinema, *flâneur* e espectador encontram-se diante de um enquadramento, uma janela que possibilite tornar visível aquilo que pareça fugidio.

O cinema é o olhar do sujeito moderno, é uma experimentação da própria cidade enquanto território fragmentado e não uma realidade acabada. O *flâneur*-cronista pensa, lê e escreve a cidade, sensibilizando-se com a realidade babélica do contexto urbano; sua intenção é a de mostrar que a verdadeira cidade é construída a partir da multiplicidade de vozes que circulam por este espaço, repercutindo no espetáculo do cotidiano. Em suas crônicas, João do Rio protesta contra o “bota-abaixo”, chamando atenção para a homogeneização dos espaços nas cidades modernas: “Como queres ter originalidade, onde tudo é igual ao que há em outras terras? As avenidas são a morte do velho Rio”. O novo como repetição do Mesmo acaba por apagar as diferenças: “[...] assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, [...] assim como dous homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica”, assim, “Uma cidade moderna é sempre uma cidade moderna”:

O Rio, cidade nova – a única talvez do mundo – cheia de tradições. Foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas, e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca, bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose” (RIO, 1909, PP.213-221).

A “urbs conforme a civilização” quer despojar-se da tradição, a lógica do progresso procede a expropriação do espaço público. A acelerada transformação da metrópole resulta no desaparecimento de objetos, arquiteturas, monumentos. A destruição dos espaços da cidade torna o contexto urbano impessoal e sem memória.

Hábitos e comportamentos são imitados, tudo é repetição, multiplicação do sempre igual. Nesse contexto, a celebração do novo “recalca as recordações, pelo desaparecimento de seus suportes materiais, reprimindo o aspecto lúdico do viver na cidade, as recordações afetivas, abrangendo a memória política” (MATOS, 2010, p.154).

Mas as ruínas – o que foi reprimido – revelam o modo como a história da cidade é reconstruída. O que restou é parte de um todo heterogêneo que resiste à homogeneização do projeto moderno: “O progresso urbano a partir de Pereira Passos não engendra uma totalidade. Há a permanência de um Rio tradicional, conservador. Cria-se com o projeto do ‘Rio civiliza-se’ uma cidade que se quer moderna mas superposta a outra” (GOMES, 1994, p.115). João do Rio busca o avesso da “cidade nova”, ele quer dar visibilidade ao que restou, ao diferente, à cidade babélica, descentrada, que perdeu as conexões com os valores do passado; e a maneira de reabilitar esses nexos é através da tessitura da narrativa que, cinematograficamente entrelaça os fios da memória. O cronista faz ver com palavras.

As manifestações populares descritas em suas crônicas remetem-nos aos dias de hoje. Muitas das expressões culturais urbanas – o grafite, o *funk*, o *hip hop*, o *rap*, o pagode, como há mais de cem anos, são responsabilizadas pelo crescimento da violência e das mazelas que afligem as classes média e alta. Essas expressões revelam-se como uma diversidade complexa que afronta o “bom gosto” legitimado pelos hegemônicos sistemas de arte e pelas hierarquizações legais, científicas, curriculares, etc. Jovens funkeiros, rappers e pagodeiros, como os excluídos da *Belle Époque*, inauguram um deslocamento poético, uma linha de fuga que se opõe aos conhecimentos institucionalizados, ao tédio e às dificuldades provocados pelos disparates sócio-econômicos. De acordo com Filho; Berino e Sliva:

Esses jovens inalcançáveis, a despeito das reprovações que as escolas e outras instâncias sociais lhes destinam, apreendem e ensinam mundos e vidas distintas e distantes do que a educação e seus contratos epistêmicos defendem como legítimo. São vidas e mundos tecidos por acontecimentos que se realizam para além dos discursos que os pretendem narrar e emergem das novas maneiras dos jovens relacionarem-se com as contingências da atualidade da cidade (2010).

A população marginalizada, ao distanciar-se dos saberes oficializados, termina por construir outros panoramas culturais. Por outro lado, as contradições que opõem morro e asfalto, traficantes e trabalhadores, favelados e cidadãos, renovam os estigmas e

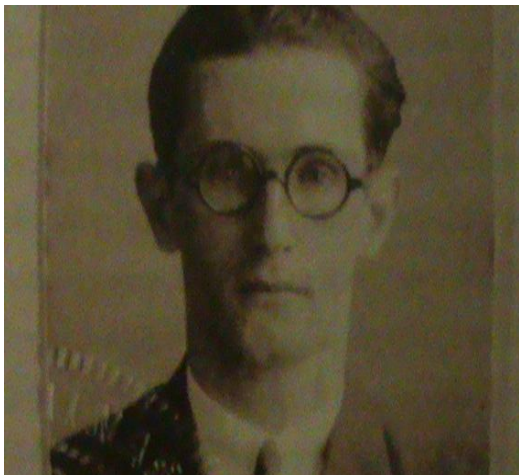
problematizam o direito à cidade. De acordo com Oswald (2009), jovens pobres, em geral negros, circulando na cidade, arrastando seus chinelos, com seus bermudões, bonés e óculos escuros são inevitavelmente interpelados pela polícia que os identifica à criminalidade. Esses jovens são herdeiros da população que, com o “bota-abaixo” de Passos e a demolição dos cortiços, foi expulsa para a periferia da cidade.

Zuenir Ventura (1994) afirma que a cidade do Rio de Janeiro civilizou-se e modernizou-se expulsando, para os morros e periferias, os cidadãos menos favorecidos, e que o resultado dessa política foi uma *cidade partida*. No entanto, a modernidade excludente que contribuiu para essa visão partida não conseguiu eliminar as variadas formas de cultura, costumes e concepções morais, diferentes e muitas vezes antagônicas. O olhar-*flâneur* de João do Rio detecta os “núcleos persistentes”, e possibilita-nos o encontro com o Rio de 1900; ao mesmo tempo nos dá pistas para compreender a linguagem do contexto urbano carioca contemporâneo, como o que descrevemos inicialmente nas notas de campo.

Diante do olhar-*flâneur* do cronista, a cidade ultrapassa os tradicionais confins disciplinares, apresenta-se como um texto mosaico, como imagem cinematográfica, fragmentada, articulada por diferentes saberes e temporalidades, com muitas cores e muitas vozes. São construídos significados na constituição de um aprendizado, no qual experiência, conhecimento e linguagem são indissociáveis.

1.2 O poeta aprendiz e as ruínas urbanas

1.2.1 Nas dobras da linguagem transparente



*Não serei poeta de um mundo caduco
Também não cantarei o mundo futuro
Estou preso à vida e olho meus companheiros
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças
Entre eles, considero a enorme realidade
O presente é tão grande, não nos afastemos
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas
Não serei o cantor de uma mulher, de uma história
Não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem da
janela. Não distribuirei entorpecentes ou cartas de
Suicídio. Não fugirei para as ilhas nem serei
raptado por serafins. O tempo é a minha matéria, o
tempo presente, os homens presentes.
A vida presente.*

Drummond: 1931 (Foto dos arquivos pessoais do poeta – Instituto Moreira Sales – RJ).
“Como você sabe, eu tenho um livro de versos como todo brasileiro digno e de óculos”.
Carta de Drummond a Mário de Andrade (SANTIAGO (org.), 2002, p.358).

Carlos Drummond de Andrade

As crônicas de João do Rio, como os escritos benjaminianos sobre as passagens parisienses, tecem uma urbanidade que resiste à homogeneização do projeto moderno, e assim instauram outro conhecimento sobre a cidade. No que tange ao filósofo alemão, como já foi colocado, à concepção instrumentalista do conhecimento contrapõe-se a dimensão mágica da linguagem, recuperando-se uma escrita poética na construção do olhar crítico. Nessa perspectiva, o conhecimento se constitui nas tramas da linguagem enquanto re-invenção do mundo. Algo essencial ao fazer poético de um escritor como Drummond, para quem “Cada Cidade tem sua linguagem / nas dobras da linguagem transparente” (2009c, p.440). Como observa Gomes, para o poeta, “Ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação” (1994, p.29). A (des) ordenação das dobras dessa linguagem urbana – enquanto “espaço praticado” de leitura/escritura – sugere o que em nosso estudo compreendemos como uma passagem

da linguagem da experiência para uma experiência da linguagem, atuando poeticamente num trânsito vital entre experiência e linguagem.

No rastro das itinerâncias do poeta, nossa matéria agora será a de ensaiar a experiência do sujeito lírico drummondiano diante das paisagens da cidade, das suas dobras, das suas ruínas – nos entremeios de uma leitura/escritura urbana que, como assinala Villaça, acentua as oscilações de uma época em que a racionalidade técnica produz um conhecimento cada vez mais veloz do mundo mas que, “não aplaca nossa fome das belezas ‘inúteis’ – inutilidades que o sentimento irônico de Drummond promove a fonte de súbita iluminação” (2006, p.9), de uma “iluminação profana”, diria Benjamin.

Benjamim toma por ruína – tanto no contexto barroco em *Origem do drama trágico alemão* quanto nos âmbitos da modernidade em *Passagens* – os instantes em que algo está por desaparecer e esse desaparecimento ilumina, com uma luz singular e poética, tudo aquilo que o condenou, seu outro e seu contrário. Também em Drummond a ruína é o momento de confronto entre o passado que ainda sobrevive e o futuro que ainda não se presentificou, possibilitando a fantasmagoria daquelas lembranças ou memórias que, como lacunas da história, permanecem para assombrar o presente e alertar sobre o futuro.

Janeiro, 22 — Tarde de chuva fina, no centro. Junto à livraria, observo minuciosamente as ruínas do tempo, que me sorriem. Para não sofrer com o espetáculo, preferia fechar os olhos. Eles, porém, inspecionam por conta própria, máquina fotográfica a funcionar independente de mim. Chove no passado, chove na memória. O tempo é o mais cruel dos escultores, e trabalha no barro. (ANDRADE, 1985, p.106).

Na poética drummondiana, as ruínas estão, sem dúvida, submetidas a uma relação com o tempo: chuva que molda as formas que sobrevivem nos territórios movediços da memória. Esse cruel escultor é para o poeta a sua matéria – o tempo. “o tempo presente, os homens presentes. A vida presente”.

Importante destacar que o tempo presente como experiência de linguagem em Drummond ou o modo como o poeta comunica essa experiência, não existe fora da sua realização verbal: “a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo – emoção, paisagem, ser, revolta – na suprema instância da coisa-palavra” (CAMPOS, 1992, p.53). O tempo se constitui na materialidade da linguagem, dessa “coisa-palavra”. Há urgência em dizer o tempo presente, a vida presente. Isto

implica problematizar a destruição e a existência na qual a sua linguagem está inserida, o que também pode ser entendido, em muitos momentos de sua obra, como uma crítica contundente às armadilhas da lógica do progresso e às rápidas transformações pelas quais passou o cenário urbano moderno, algo que também encontramos como traço marcante nas crônicas de autores como Machado de Assis e João do Rio.

O poeta que aprendeu o “sentimento do mundo”, na pequena cidade mineira de Itabira do começo do século XX, iniciou a carreira de escritor-jornalista ainda muito jovem, em 1918, como colaborador do *Diário de Minas*, jornal que reuniu, nos anos 1920, os adeptos do modernismo mineiro: Milton Campos, Abgar Renault, Emílio Moura, Pedro Nava e Ciro dos Anjos. Ao ingressar no serviço público, transfere-se para o Rio de Janeiro, então capital federal, cidade mágica e envolvente: “Rio, nome sussurrante / Rio que te vais passando / a mar de estórias e sonhos” (2009b, p.86). Drummond viveu 53 anos nesta cidade, traduzindo-a em verso e em prosa, como cenário e personagem da sua poesia e das suas crônicas.

O poeta mineiro chega ao Rio em 1934, acompanhando seu amigo Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde. Drummond já fora oficial de gabinete de Capanema em Minas, quando este exerceu o cargo de secretário do Interior e Justiça de Minas Gerais, e seu secretário particular, quando esteve como interventor em 1933. Na então capital, o poeta exercerá a chefia de Gabinete do Ministério Capanema de 1934 a 1945. De 1945 a 1962, a convite de Rodrigo M. F. de Andrade ele assume a direção do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Segundo Bomeny, (2001. p.11-35) os tempos de ministério foram aqueles em que o poeta aprimorou seu talento de “escriva”, escrevia cartas, artigos de jornais, editoriais, e discursos para serem lidos por autoridades. Drummond se auto-classificava como “poeta-funcionário”, “o inconvicto escriva oficial”. Conforme Ferraz (2010), política e literatura estavam estrategicamente confundidas, mas muitas vezes pareciam inconciliáveis a figura do funcionário público exemplar e a do poeta modernista que, embora tímido e reservado, também escrevia versos extravagantes, como *A pedra no meio do caminho*, poema tomado como exemplo de pior literatura em 1930, ano em que foi publicado. A presença incômoda de Drummond neste ministério atesta que sua atuação não foi simplesmente burocrática e administrativa:

O autor da pedra [o poema *A pedra no meio do caminho*] em posição chave no Ministério que cuida do ensino! O solecismo ‘tinha uma pedra’, em lugar de

‘havia uma pedra’, erigido em norma oficial de linguagem... Capanema sempre foi o mais indulgente dos homens. Não se podia atacar o Estado Novo, porque a censura do DIP vigiava e rosnava. Mas atacar o Capanema, podia; ele dava liberdade, e além do mais tinha cobertura em Minas, onde Benedito Valadares lhe fazia pirraças enciumadas. Então, pau no Capanema. Entre outras coisas, a pedra servia para mostrar que só podia ser maluco um ministro que tinha secretário maluco (ANDRADE, 2002, p.1227).

No interior do regime autoritário do Estado Novo, a atuação do Ministro Capanema foi fundamental na reforma da educação escolar centrada no ensino secundário; bem como na mobilização e incentivo de jovens artistas e intelectuais. O seu ministério reestruturou a Universidade do Rio de Janeiro em Universidade do Brasil; criou o Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Nacional do Livro; autorizou o funcionamento da Faculdade Nacional de Filosofia; criou a Faculdade Nacional de Arquitetura e a Faculdade de Ciências Econômicas. Capanema prestigiou a arte de Portinari e a nova arquitetura de Niemeyer e de outros jovens arquitetos convidando-os a colaborar com Le Corbusier no projeto que tornou-se marco da arquitetura moderna: o prédio do Ministério da Educação, um prédio ilhado por jardins de Burle Marx e por esculturas de artistas modernos como Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz e Celso Antônio Silveira de Menezes. No Estado Novo havia uma trama complexa que entrelaçava valores da tradição e da modernização, isso exerceu um apelo substancial sobre a intelectualidade brasileira, que naquele momento se mobilizava para a construção de um projeto maior de promoção e organização da cultura.

Todavia, no cenário político contraditório do governo de Getúlio Vargas, as iniciativas de Capanema muitas vezes mostravam-se centralizadoras e autoritárias, no contexto de uma política de racionalidade administrativa e de expansão tecnoburocrática face ao conflito instaurado entre capitalismo e socialismo travado a partir do jogo de forças políticas e sociais, que se organizavam em torno de propostas baseadas nos ideários do comunismo, do nazi-fascismo e do liberalismo, na eminência dos acontecimentos incontornáveis do início da II Guerra Mundial.

Nesse contexto, era preciso organizar os espaços da cidade em que a urbanização crescia e a pobreza também e com ela, surgiam os cortiços e as favelas. Havia um alto índice de analfabetismo. Por outro lado, é evidente a crescente politização do espaço urbano presente nos movimentos de rua da cidade com o movimento político dos tenentes; com os educadores profissionais e a reorganização interna da Associação

Brasileira de Educação; as lutas pela Constituinte e os militantes comunistas. A complexidade do espaço urbano configurou-se em uma “confusão anárquica” que os processos de intervenção do Estado pretendiam normatizar.

Como afirma Nunes (2007, p.376), os relatórios dos prefeitos da cidade tentavam transformar a desordem em lei, o espaço público começa a aparecer nas estatísticas oficiais e nos dados quantitativos considerados “fidedignos”. Ainda de acordo com essa autora, essas tentativas marcavam também a separação entre duas formas de leitura da cidade: a pública, enfaticamente estatística, que pretendia dar visibilidade às mazelas do contexto urbano, e a privada, que ficou registrada na memória dos cronistas, dos poetas, dos artistas, dos passantes e outros agentes que possuíam uma relação afetiva com a cidade fazendo emergir as lacunas e os silêncios das fontes oficiais, dos memorandos, regulamentos e boletins.

Enquanto “inconvicto escriba oficial” Drummond situa-se no entrechoque dessas duas leituras. Certamente que a longa trajetória como funcionário público – no período de forte repressão ditatorial do governo Vargas -, contrastada ao seu fazer literário, serviu de laboratório para que o poeta experimentasse a vida no limiar das exigências concretas da existência e das necessidades de reflexão e expressão, estabelecendo uma aproximação entre a poesia e a história, assumindo-se como homem público que se manifesta política e poeticamente, no tempo presente dos espaços da cidade.

* * *

Dois espaços merecem atenção na poética urbana drummondiana que descreve as mazelas e os encantos da capital carioca: o bairro de Copacabana e o centro da cidade. Como um etnógrafo, o poeta irá percorrer esses espaços transformando-os em *locus* de trabalho, matéria de poesia e de reflexão. No Posto Seis, final de Copacabana, início de Ipanema, ele morou, assim que chegou ao Rio, em uma casa, na Rua Joaquim Nabuco, depois em um apartamento na Rua Rainha Elizabeth para onde teve que se mudar ao ser demolida a casa em 1962.

O poeta acompanha com certa ironia as transformações que o cercam no espaço urbano, muitas das quais decorrentes do processo de concentração de renda que se intensificava no país, no período 1930-1964. Conforme Abreu (1987) instaurou-se, como um marco desse processo, uma “febre viária” com o incentivo ao uso do transporte individual, que se apresentava como solução para a busca de melhor

acessibilidade interna e externa ao núcleo metropolitano, trazendo de volta a antiga prática da cirurgia urbana. Como no “bota abaixo” de Passos, os efeitos se fizeram sentir principalmente nos bairros que se situavam no caminho das vias expressas, túneis e viadutos, algo que pode ser constatado em vários momentos dos escritos drummondianos, como em *Solilóquio*. Nesta crônica a modernidade avassaladora atropela o urbano. Diferente do que possa ser encontrado nos detalhados pareceres, mapas e relatórios das instituições oficiais, a destruição dos espaços da cidade, das suas memórias, é em Drummond também a destruição dos vínculos afetivos, enfim, do que resta de humano na grande urbe:

Vão tirar o terminal do meu ônibus do centro da cidade, vão tirar do centro da cidade o meu ônibus, vão me tirar do centro da cidade? Vão tirar da cidade o centro da cidade, vão tirar da cidade toda a cidade, vão fazer o quê da cidade? Vão plantar uma cidade nova no lugar da cidade carcomida, vão desistir de manter as ruínas da cidade, vão decretar que cidade não é mais de a gente viver? [...] Vão acabar com a cidade, todas as cidades, vão acabar com homem e mulher também, vão fazer o quê, depois que eles mesmos acabarem? (ANDRADE, 1987, pp. 41-2).

Durante os três anos da construção da Avenida Presidente Vargas, no Centro da cidade, inaugurada por Vargas em 1944, foram demolidos 525 prédios situados entre as antigas ruas General Câmara e São Pedro, o que levou a um processo de expulsão das populações pobres da área central (ABREU, 1987). Drummond investiga esta realidade nas entrelinhas da construção poética, estabelecendo estreito vínculo com o presente – matéria da experiência do cotidiano urbano. Na esteira de Machado de Assis e de João do Rio, a vasta obra de Drummond, contribuirá de forma decisiva para a configuração da narrativa poética da cidade moderna a partir do embate entre a construção do sujeito urbano e a desconfiança crítica que problematiza os paradoxos da experiência metropolitana.

A condição de “*gauche* na vida” e a situação de observador em trânsito o inserem em uma linhagem de poetas que tem como referência importante Baudelaire, seguido de tantos outros como Fernando Pessoa e Mário de Andrade. O olhar poético sobre a cidade está presente não só em suas crônicas, mas em todos os seus escritos, seja em forma de poema ou na narrativa curta. Como cronista-poeta, Drummond persegue o indecifrável, nas ruas, nos pontos de ônibus, nas praias, nos gestos, nas vozes e olhares do dia-a-dia da cidade; resistindo, assim, ao descaso pelas coisas desimportantes, que se tornaram ilegíveis em meio à realidade múltipla e fragmentada

do espaço urbano. Nas palavras de Gomes, em Drummond, “Ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível” (1994, p.34).

O poeta itabirano possui um vínculo forte com as paisagens mineiras, mas é a partir do Rio de Janeiro que seu olhar se projeta para o país e para os dilemas, impasses e possibilidades da lírica das metrópoles no século XX. O afastamento da pequena Itabira poderia ser a princípio apenas mais um dado biográfico, no entanto pode ocultar também a explosão demográfica iniciada nas primeiras décadas do século XX; quando a sedução das cidades transforma-se em promessa de felicidade e desenvolvimento, o Brasil deixa de ser um país exclusivamente rural para se transformar, aos poucos, em centro urbano. Drummond busca em sua poesia traduzir essa experiência: o desenraizamento do campo e a tentativa de sobreviver na cidade. A cidade transforma-se em um caleidoscópio poético, de paisagens, de cores e vozes.

A nova configuração das cidades modernas que significou a quebra com o passado rural é também a sedução do cotidiano urbano pela fantasia citadina e refinada dos filmes de Hollywood, o que Oswald de Andrade, na década de 30, iria apontar como o poder sedutor do cinema que cativa o povo para essas novas formas. Oswald assimilou – como outros escritores do movimento modernista – com certa fascinação, o novo mundo urbano industrializado que reinventava, com o rádio, o cinema e a propaganda uma linguagem-síntese da cidade.

Pelo prisma benjaminiano, a grande cidade é um espaço de experiência sensorial e intelectual; a metrópole é percebida enquanto imagem mental. Nessa acepção, o cinema e a publicidade representam um desafio para os escritores modernos, que nas primeiras décadas do século XX, viam-se diante de outras formas de escrita da cidade. Assim como Mallarmé – referencial importante para os escritores modernos –, precursor na incorporação de elementos gráficos da publicidade em sua poesia, Benjamin assimilou o idioma da mercadoria em seus escritos, porém de forma irônica, atribuindo outros significados a essas imagens, retomando a tradição da alegoria barroca – algo que encontramos também na poética drummondiana, como um traço da literatura modernista.

Na contramão das seduções hollywoodianas, no poema *Documentário*, Drummond descreve a chegada de um cinegrafista a uma pequena cidade, provavelmente a sua Itabira, “que secou as esponjeiras / e ergueu pirâmides de ferro em pó”. No “Hotel dos Viajantes”, ele se hospeda incógnito. “O viajante tudo registra em

preto e branco / afasta o adjetivo da cor / a cançoneta da memória / o enternecimento disponível na maleta. / A câmara / olha muito olha mais / e capta a inexistência abismal / definitiva/infinita” (2009c p.9/10). O cinegrafista “Está filmando / seu depois”. Como um mágico ele manipula os aparatos técnicos das lentes que reinscrevem o seu olhar sobre a cidade, ele é um lírico na era da reprodutibilidade técnica. No poema de Drummond deparamo-nos com os signos da modernidade em um lugar distante da grande urbe, o que poeticamente revela-nos que, com o cinema, mesmo nos lugares mais recônditos, o passado tornou-se audiovisual. Mas a matéria cinematográfica é um “depois”, pois é lá que estão as imagens e os sons de um passado tornado legível pela memória e pelo discurso poético. Com a câmera, esse aparato técnico emblemático dos tempos modernos, o homem se recria em constelações de sonhos, e constrói as suas histórias. Todavia, o filme é um espaço lacunar, aberto para uma “inexistência abismal”.

Em *O poema de sete faces* publicado no seu livro de estréia *Alguma poesia* (1930) Drummond apropria-se das formas e dos tempos cinematográficos, concentrando-se na poesia das ruas, apurando a sensibilidade do olhar. Semelhante ao que João do Rio chamou de cinematógrafo de letras, a prosa poética de Drummond estrutura-se em planos curtos; os pedaços da cidade são montados como em uma experiência cinematográfica:

As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
Pernas brancas, pretas, amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém, meus olhos
não perguntam nada.
(ANDRADE, 2009, p.9).

De acordo com Süsskind (2006), nas primeiras décadas do século XX, montagens e cortes cinematográficos são mimetizados pela técnica literária da prosa modernista, havia uma literatura que dialogava, nas palavras da autora, “maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa” (2006, p.48). Nessa literatura a cidade é traduzida em imagens reordenadas não por uma organização lógica,

mas por conexões imprevistas. Os *flashes* poéticos quebram a linearidade lógica e privilegiam os fragmentos. Como já foi dito, “A montagem é o pensamento abstrato da metrópole” (CANEVACCI, 2004, p.109). De acordo com Benjamin, o cinema desenvolve conexões entre a *collage* – a montagem surrealista na literatura e nas artes plásticas – e a montagem cinematográfica. Tanto no pensamento do filósofo quanto nos experimentos modernistas, a justaposição dos fragmentos visuais isolados produz uma escolha epistemológica; na qual o conhecimento enquanto *poiesis* (fazer criativo) é pensado como uma paisagem urbana, não a partir de um lugar fixo, mas movendo-se em uma constelação de idéias.

Os textos drummondianos, especialmente os que estão mais voltados às experimentações das vanguardas literárias, guardam em comum o espírito modernista marcado por influências como as de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, de quem Drummond foi amigo e com quem se correspondeu intensamente de 1924 a 1945. Mário, nove anos mais velho que Drummond, irá aconselhá-lo, e orientá-lo na publicação de seu primeiro livro: *Alguma poesia*. Como reconhece Ferraz (2010, p.9), o famoso *Poema de sete faces* que abre o seu livro de estreia, inaugura a *persona* lírica de Drummond, é como a certidão de nascimento do poeta, impressa nos primeiros versos: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai Carlos! Ser *gauche* na vida” (2009a, p.9).

O anjo torto drummondiano, demasiadamente humano, parece sugerir os desvios de uma ordem instituída, cujos correspondentes seriam o direito, o iluminado, o que não possui contradições – análogos à idéia de equilíbrio, de racionalidade, em um universo de homens centralizados, corretos. Ao contrário, o *gauche* encarna o inconveniente, o imobilizado. Assim,

Carlos Drummond de Andrade vai absorver no Rio de Janeiro, metrópole em que viveu entre 1934 e a sua morte, em 1987, uma experiência paradoxal de solidão e contato com a multidão. A cidade grande passa a ser palco e estranheza na construção de sua obra, que desestabiliza, aos choques, a celebração de nosso tempo: a visão urbana permite ao poeta declamar o feio, a pobreza e a precariedade, apoiando na figura alegórica de um ‘anjo torto’, espécie de arauto protetor de toda a sua poética (CAMPOS, 2002, p. 135).

O *gauche* é o sujeito marginalizado, à esquerda dos acontecimentos, segundo Vilaça (2006), possui uma filiação óbvia baudelairiana, que atualiza toda uma galeria de tipos malditos e desajustados. De acordo com esse autor, o *gauche* mineiro percorre os

caminhos clássicos do intelectual no Brasil: o caminhar em busca de um centro urbano que ofereça condições de superar o primitivismo orgânico da província interiorana.

Todavia, Drummond possui uma relação conflituosa com a modernidade, um sentimento de estranhamento diante do contexto histórico-social de um mundo mecanicista, desencantado, no qual ele assume uma posição marginal. Assim como Vilaça, Cândido reconhece que esta identificação manifesta-se “por meio de traços de uma saliência baudelaireana” (1995, pp. 111-145). Sentimentos expressos ora pela experiência de choque do sujeito dissonante e solitário diante do mundo, ora pela sensibilidade crítica que transforma a melancolia em uma elegante e refinada ironia.

A linguagem rebuscada de Drummond é amplamente criticada por Mário de Andrade, que acreditava ser mais uma reminiscência dos “francesismos” drummondianos. Entre as bandeiras do modernismo e os padrões franceses de cultismo, herança do parnaso, o poeta itabirano, termina por tomar caminhos alternativos.

Ao se encontrar à margem, deslocado e *gauche*, o poeta assume uma postura ambígua. O eu lírico deixa de ser uma voz particular e confessional passando a constituir uma voz plural e coletiva que vem dos rumores da vida cotidiana. Em meio ao burburinho da cidade seu peito bate forte, e alarga-se como um “coração numeroso”; em seus versos cabem “paralíticos sonhos”, bondes, avenidas, e a promessa do mar. Ele diz: “a cidade sou eu / sou eu a cidade / meu amor” (2009^a, p.28). A poética drummondiana traduz o sentimento amoroso do poeta errante pelas ruas de “estrelas inumeráveis”; e ao mesmo tempo apresenta as paisagens urbanas em constante transformação, revelando a realidade múltipla característica das cidades modernas que redefinem o sujeito urbano como um ser fragmentado, cindido entre o fascínio e o mal estar da metrópole.

O poeta mistura (ou monta, como no cinema) impressões geográficas, urbanas e arquitetônicas em uma trama de imagens na qual as ruas, os prédios e outros ícones urbanos tornam-se elementos significativos de sua poética. Em meio às ruínas urbanas, assim como Baudelaire, poeta considerado por Benjamin como o poeta-alegorista, Drummond reinscreve a metrópole em seus versos, travando uma luta – a princípio perdida – contra a degradação do que ainda resta do projeto moderno de cidade .

Em *Elegia 1938*, Drummond refere-se a um mundo caduco, envelhecido, no qual as formas e as ações urbanas mostram a existência da grande máquina, ou do mundo modernizado. No poema, o poeta caminha entre mortos, em um ambiente que revela a vida artificial da cidade. Algo recorrente em seus escritos, os quais privilegiam

a interpretação alegórica e crítica das formas urbanas, e em muitos momentos relacionam o Rio de Janeiro, a cidade grande, e a pequena Itabira, como por exemplo em *Prece de Mineiro no Rio*, onde há a urgência de que algo sobreviva à hiperestesia da cidade fervilhante:

Espírito de Minas, me visita,
E sobre a confusão desta cidade,
Onde voz e buzina se confundem,
Lança teu claro raio ordenador.
Conserva em mim ao menos a metade
do que fui de nascença e a vida esgarça:
não quero ser um móvel num imóvel
(ANDRADE, 2009b, p. 26)

O poeta sente-se envolvido pela profusão babilônica de sons e vozes. A vida é esgarçada como um tecido por este mundo, por isso é preciso fazer ressurgir “como um raio ordenador” o que restou do que é “de nascença”. Retomando o conceito benjaminiano de origem (*Ursprung*), observamos que a realidade urbana no poema de Drummond fica submetida a um movimento de destruição e de restituição salvadoras; ela se revela como desordem. Todavia, os elementos mais díspares – “um móvel num imóvel” – podem ser reintegrados na sua verdade perdida quando a memória, ou o “espírito de Minas”, emerge como uma transformação redentora.

Assim como a poesia urbana de Baudelaire, a poética drummondiana não expressa apenas uma recusa à grande cidade, mas também descreve a fragilidade do sujeito urbano, em meio aos destroços, e às ruínas que se encontram junto às novas edificações. Nesse contexto as alegorias produzidas a partir dessas visualidades restituem às imagens da cidade outras significações, elas são reeditadas, como no cinema, a partir do rearranjo dos fragmentos urbanos.

Em *O Boi*, de 1967, Drummond compara – com certa ironia – o “ermo profundo”, a solidão do sujeito urbano num ambiente cheio de sons e movimento à solidão do boi no campo. O sujeito urbano está integrado à paisagem da metrópole, às ruas, como o boi ao campo:

Ó Solidão do boi no campo,
Ó Solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

Ó Solidão do boi no campo,
Ó milhões sofrendo sem praga!

Se há noite ou sol, é indiferente,
A escuridão rompe sempre com o dia.

Ó Solidão do boi no campo,
Homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
E as casas não têm sentido algum.

Ó Solidão do boi no campo,
O navio fantasma passa
em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caísse!
As mãos unidas, a vida salva
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo.
(ANDRADE, 2009a, p. 114/115)

A solidão é uma característica da grande cidade, inexplicável face à perplexidade de quem tenta entendê-la. Os homens emudecem diante do indizível: não há sentido nas construções; os ônibus, como a barca de Caronte, carregam almas em uma viagem sem fim. Mas, como no poema anterior, ainda há esperança: “Se uma tempestade de amor caísse! / As mãos unidas, a vida salva...”. O poeta se rende à cidade. Todavia, a tempestade não vem, o tempo é firme. E a torre, símbolo da construção verticalizada, que esguicha petróleo e modernidade, modifica a paisagem bucólica e plana tornando-a um símbolo capitalista. De forma irônica, Drummond traça os contornos da relação estabelecida entre o homem e a técnica, que se engendram mutuamente no tempo homogêneo e vazio de um progresso inevitável.

A poesia de Drummond revela o distanciamento do eu lírico diante do mundo, e tematiza o advento do capitalismo como domínio da lógica do poder e do acúmulo de capital em um quadro desfavorável à presença do ser humano. O boi é só, como o homem da cidade.

Em *Paredão*, de um modo diferente, o poeta reafirma esta visão, ao identificar as edificações da cidade a uma “forma de prisão”:

Uma cidade toda paredão
Paredão em volta das casas
Em volta, paredão, das almas.
O paredão dos precipícios.
O paredão familiar.

Ruas feitas de paredão
O paredão é a própria rua
Onde passar ou não passar

É a mesma forma de prisão.

Paredão de umidade e sombra,
Sem uma fresta para a vida.
A canivete perfurá-lo,
A unha, a dente, a bofetão?
Se do outro lado existe apenas
Outro, mais outro, paredão?
(ANDRADE, 2009c, p. 35)

O poema lembra-nos o modo como Gilberto Velho descreve o cenário urbano de Copacabana em *A utopia urbana*:

Quem atravessa o Túnel Novo pela primeira vez encontra uma floresta de prédios, geralmente entre oito e doze andares, quase sempre grudados uns nos outros, com pouquíssimos espaços desocupados. A qualquer hora do dia e grande parte da noite há um enorme movimento de pessoas, especialmente na Avenida Copacabana, que apresenta intensa concentração de comércio, vários cinemas, restaurantes, bares, edifícios de escritórios ao lado dos residenciais etc.(VELHO, 2010, p.26).

Nas ruas erguem-se paredões, espaços vedados que definem percursos; limitam o olhar, e a liberdade do ser. Nessa atmosfera opressiva não há “uma fresta para a vida”. A prisão é do tamanho do mundo civilizado, isto é, a cidade é uma construção única. As casas formam uma rede de paredões e os precipícios em forma de barreira, indicam um único caminho: a submissão ao modo de vida citadino. As paredes estão carregadas de umidade e de sombra, não possuem espaço para o sol, ou para a vida. Tentar ultrapassá-las é frustrante, pois, mais além, há outro paredão, e além deste ainda outro. No poema o universo urbano é uma série de paredes labirínticas sem saída, formando longos corredores (como os labirintos da burocracia em Kafka). A cidade revela-se como ordem e desordem, com sua ordem controladora, e ao mesmo tempo labiríntica.

Nesse sentido, as imagens do cristal e da chama, sugeridas por Calvino como “duas formas de beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se” (1990, p.85), podem ser tomadas aqui como algo que se associa à dialética ordem/desordem presente no complexo símbolo da cidade – nas palavras do autor, “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (1990, p.78). Embora nada, no poema de Drummond, lembre o “emaranhado de existências humanas” descrito por Calvino, o autor de *Cidades invisíveis* mostra-nos que, na tensão entre a ordenação racional e a desordem, as cidades são como um cristal, pois seguem um projeto arquitetônico preciso, mas apesar de seus paredões negarem “uma fresta para a

vida”, elas também são chama, pois esse projeto não tem sentido sem a imprevisível presença humana, que a tudo transforma, seja a unha, a canivete ou a bofetão. Ou por meio do fazer poético. O poeta indaga: para quê ultrapassar os paredões “Se do outro lado existe apenas / outro, mais outro, paredão?” No entanto, romper os paredões e a ordem racional controladora da cidade é condição imprescindível para a constituição do humano nos espaços de criação e de leitura/escritura da cidade.

A cidade geometrizar e clara, idealizada por seus arquitetos e construtores, pode tornar-se confusa, obscura. Enquanto uma imposição do poder, torna-se violenta. Sua arquitetura desorienta os sentidos. Podem surgir imagens inusitadas que rompem com o princípio racionalista de ordenação e harmonia. A cidade enquanto texto é uma rede de instantâneos culturais, labirinto de ruas e de significados móveis. Nas palavras de Gomes ela “resiste à totalização neste universo descontínuo, que se encaminha para o ilegível. Inventar a possível leitura é contrapor-se à violência da desorientação dos sentidos em labirintos” (1994, p.27).

Resistindo ao ilegível, em vários momentos de sua obra, Drummond lê a cidade e o seu processo de urbanização a partir das suas edificações. O poeta mineiro afirma que “o mundo é mesmo de cimento armado” (ANDRADE, 2009a, p.92); nessa perspectiva, os edifícios são emblemas da cidade e da vida urbana; da materialidade do urbano, que se refaz em um infundável movimento de destruição das formas antigas e construção de novas estruturas.

Verifica-se que o tema da demolição é constante na literatura do século XX, pois, na modernidade as formas já nascem sob o signo do efêmero. Na poesia drummondiana, a cidade confunde-se com o sujeito poético de tal modo, que ele assiste a sua própria morte na demolição das edificações urbanas. Em *O Nome*, Drummond apropria-se do nome de um edifício em demolição, indagando: “Ficará em mim o nome que é meu? Ficarei para preservá-lo?” Deduz-se que talvez o nome do edifício fosse o nome do poeta, ou o nome de sua cidade, como se pode supor pela leitura do poema *Canção Imobiliária*. O escritor observa a destruição de um prédio onde não morou, mas o descreve como se a ele pertencesse, incorporando também o seu nome. Ao ruírem as paredes, criam-se vazios, buracos, mas o nome perdura no meio do nada.

Cai o teto,
ruem paredes
internas.
Continua o nome

vibrando entre janelas
 Buracos.
 Sigo a destruição
 de meu edifício
 amanhã o nome
 letra por letra
 se desletrará
 (...)
 Amanhã o galo
 cantará o fim
 do que no edifício
 E numa pessoa
 cabe em um nome
 e é mais do que um nome.
 (ANDRADE, 2009, p.162)

O “desletramento” operado pela demolição ameaça a existência do nome no mundo das palavras. No fim do poema, o fim do nome e do edifício. No entanto, “O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa / coisa livre de coisa, circulando” (ANDRADE, 1979, p.362). Porém, com o amanhecer do dia o canto do galo anuncia a precariedade da relação nome e pessoa instaurando a dúvida: o nome permanece ou se esvai com os tijolos?

O nome do prédio está carregado de uma subjetividade que re-significa o espaço de sua funcionalidade ou inutilidade. Ao nomear o edifício o poeta dá a ele outra significação, na tentativa de salvá-lo dos destroços. Como reconhece Maciel (2004), em *Desempacotando minha biblioteca*, ao tratar do ato de colecionar, Benjamin já havia atentado para esta questão mostrando o colecionador como aquele que estabelece “uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 2000, p.228). Parece ser esta a relação estabelecida entre Drummond e as coisas que constituem os espaços da cidade em sua poética urbana. A demolição do edifício e o desletramento do seu nome anunciam também a destruição da própria subjetividade que ultrapassa os valores utilitários e funcionais e que confere uma memória, um sentido àquilo “que no edifício / e numa pessoa / cabe em um nome / e é mais do que nome”.

A leitura do nome constitui-se como um processo de singularização: “tinha um nome/ somente meu”. Se a demolição instaura a dúvida quanto à permanência do sujeito e daquilo que se leu (“Ficará em mim /o nome que é meu? /Ficarei /para preservá-lo?”), a dúvida traz, ao mesmo tempo, a certeza de que algo é mais que o nome. Continua, no entanto, o enigma: o nome se desletrará em meio às ruínas? Nas palavras de Ferraz

(2002), “A cidade singularizada da poesia de Drummond é essa paisagem dentro-fora, não tão interna que possa ignorar o *edifício-lá*, nem tão externa que não ouça numa demolição, sobre os escombros, flutuar a pergunta: o que morre quando se morre?” Em *O nome*, vê-se a fragilidade da memória nos limites do efêmero, do humano, mas, ao mesmo tempo, há a possibilidade de permanência de algo que existe no nome e na leitura. O sujeito afirma-se no nome, tornando-o atual na leitura – e nos modos de dizê-lo – que, como queria Benjamin, é onde reside a sua historicidade.

A questão do nome apresenta-se ainda em *Canção Imobiliária* (ANDRADE, 2009c, p. 358), poema que evoca o nome de Itabira em um edifício que aparece em plena Avenida Copacabana, “num vão de sombra esquiva”. Nesse beco escuro, paisagem fugidia, lugar de ninguém, surge um edifício como a imagem de um mundo morto. O poeta afirma que o edifício não lhe pertence, nem aos seus apagados moradores, que desfrutam do lugar exatamente como os mortos fruem os sete palmos de terra, isto é, como um túmulo. No poema a materialidade da imagem e o nome não se separam: “Meu edifício Itabira / todo em abstrato concreto, / vais cumprindo teu ofício / com seres o meu retrato”. O retrato do poeta é o próprio nome de Itabira, sua cidade natal, memória distante que surge como o edifício, “num vão de sombra esquiva”.

O poeta apropria-se dos fragmentos, da ruína, dos restos, dos resíduos da imagem como forma de conhecimento. Na luta contra o que se esvai com os escombros, há a esperança de que permaneçam a inteligência, o sonho, a sensibilidade. Os restos do que sobrou – “mundo morto (...) de ferro que me desmembras” – possibilitam então novos arranjos, entrelaçamentos, são promessas como “passos na escada”.

Já em *Edifício São Borja* (ANDRADE, 2009a, p.182), onde os moradores são “esqueléticos, desajustados, brigando com a vida, nus, surgindo à noite em fragmentos”, o poeta combina memórias e sonhos em meio ao “mar” de gente, e dos navios que não se cruzam, como em Veneza. *Edifício São Borja* é um híbrido de monumento (estrutura vigorosa, gigantesca) e ruína (resto, resíduo, detrito, destroço). A suposta santidade do nome do edifício converte-se em santuário ou proteção para os que vivem de “peito aberto” por fachadas; esses são os que recebem e guardam toda a cidade. São homens dilacerados, que moram em uma amazônia de concreto, em uma selva de pedra: “São Borja são Borja são / Quatro mãos quatro fachadas / Num peito só todo aberto / E nele cabe a cidade / O vento na roupa / Uma outra longa Amazônia”. No poema as imagens são fragmentárias e o edifício que surge é um amontoado de restos em imagens como:

“surgindo à noite em fragmentos”, “sonhos os mais obscuros”, “caos”, “espasmo”, “o tempo se despencando”.

O poeta traduz sua visão da metrópole, ou do mundo moderno tecendo, nas dobras da linguagem poética, um cenário melancólico no qual a cidade consubstancia-se na imagem de um prédio prestes a desabar. Assim é que *Edifício São Borja* evoca a modernidade como um tempo que despenca, e com ele ruem os alicerces das construções urbanas, das suas arquiteturas, dos seus monumentos, das suas histórias. No poema, as ruínas modernas também remetem a um tempo remoto, esfacelado como as ruínas das estátuas gregas, de memória esburacada, faltando um pedaço: com quem estará o anel do dedo que não mais existe? Surgem espaços lacunares: “O tempo se despencando / por trás das guerras púnicas / na face dos gregos / num dedo de estátua / posse de anel / segredo / São Borja”.

Conforme Matos, “Ruínas são a radicalização da memória, aquilo que caminha em sentido inverso ao desaparecimento” (2010, p.153). Nesse sentido, elas revelam mais do que o lembrado pelas vivências efêmeras, elas são suportes objetivos da memória. Entretanto, a acelerada transformação das metrópoles resultou no desaparecimento desses suportes; algo detectado por João do Rio em suas crônicas que faziam ver como a grande cidade despojava-se da tradição, desfazendo-se dos seus objetos, monumentos e arquiteturas. Tanto em Drummond quanto no autor de *A alma encantadora das ruas*, a destruição dos espaços da cidade – como já dissemos – torna o contexto urbano impessoal e sem memória. Mas há a esperança de que algo seja revelado pelo que restou de um todo heterogêneo que resiste à homogeneização do projeto moderno.

Isso pode ser confirmado em *A um hotel em demolição*, poema que trata do desabamento de um edifício, o Hotel Avenida, inaugurado na Av. Central na época de Pereira Passos, em 1911, e demolido em fins dos anos 1950. De acordo com Sant’Anna (1980), o “hotel” sintetiza as imagens drummondianas da “casa-edifício-cidade” como extensões físicas do homem no fluxo temporal, do mesmo modo, segundo esse autor, a estruturação do texto reflete um quadro de “fluxo-destruição”. Trata-se de um fluxo no qual as imagens do edifício são evocadas a partir da sua ausência no espaço urbano: “No centro do Rio de Janeiro / ausência / no curral da manada dos bondes / ausência / no desfile dos sábados / no esfregar no repenicar dos blocos / ausência”. Neste poema, como em *Edifício São Borja*, surgem lacunas, espaços de ausências que, na dialética do

visível/ invisível, são reconstruídos a partir de uma elaboração poética imaginativa, em um processo no qual o leitor é co-autor na leitura/escritura dessas imagens. E assim, o poeta alegorista tenta recuperar o que restou da memória dos destroços.

Algo que ocorre de um modo diverso, também em *Desabar*, onde a construção não pode resistir à desconstrução e por isso as edificações concretas como as emblemáticas torres e prédios, ou as minas labirínticas, e as abstratas leis e seus princípios, vem abaixo num grande conjunto global.

Desabava
 Fugir não adianta desabava
 Por toda parte minas torres
 Edif
 ícios
 princípios
 l
 e
 ! s
 muletas
 desabando nem gritar
 dava tempo soterrados
 novos desabamentos insistiam
 sobre peitos em pó
 desabadesabadesabadavam
 as ruínas formaram
 outra cidade em ordem definitiva.
 (ANDRADE, 2009b, p. 184)

Para o autor mineiro, o coração transforma-se em pó depois de sucessivos desabamentos, e a ruína é a única ordem real da cidade, como menciona Benjamin (2000b, p.19) acerca da nova Paris. As ruínas misturam o tempo passado com o atual; o tempo coletivo e individual, atualizando a memória do que desapareceu, tornando-a familiar. Esta ordem instaura uma compreensão fragmentada do mundo, e ao mesmo tempo re-surge na constituição de uma nova paisagem. As ruínas, o fragmento, o infinitamente pequeno, requerem um olhar atento que os salve do desmoronamento da tradição.

Todavia, nos cenários das cidades modernas, coexistem razão e violência opressiva; desenvolvimento técnico-científico e destruição – experimenta-se um tempo mecânico, matematizado, avesso ao tempo irregular dos restos, resíduos de memórias. Tempo esse que inaugura um mundo “novo”, um “novo” mundo que nada mais é do que a multiplicação de movimentos repetitivos que reproduzem o tempo do “sempre-igual”. Isto é sugerido por Drummond em *A Torre sem degraus* (1979, p.424) poema

que descreve a infinitude de uma torre babélica na qual os andares são infinitos, neles há pessoas ou lugares vazios de sentido, contraditórios, incoerentes. Esta torre não tem degraus porque, em sua infinitude, todos os andares são o mesmo, apenas se sobrepõem como uma imensa colagem de situações onde a cidade contém, em sua forma, todos que a habitam.

Drummond relaciona-se de forma significativa às questões urbanas pela maneira como percebe a desintegração humana causada pelo fluxo do progresso e da urbanização segregadora, bem como em sua forma de sentir as dores do sujeito moderno, um sujeito partido entre a tradição e o novo, ou, como sugere Paz (1984), um ser que vive a tradição do novo; no esforço de romper com o antigo defronta-se com a necessidade de tomá-lo como ponto de partida. Nesse sentido, ao referir-se à poética de Drummond, Sant’Anna ressalta que “Todo homem é uma cidade e ele é esta ‘cidade oculta em mil cidades’ que se acha projetada no futuro como continuidade de um elo luminoso no passado” (1980. P.102). Na dialética da destruição/construção, a cidade é um corpo, que luta pela sua sobrevivência, para tanto, é imprescindível retomar esse “elo luminoso no passado”, que ressurgem em meio aos escombros.

Em Drummond a força evocativa e simbólica do prédio como emblema da cidade moderna lembra as impressões de Benjamin (2000b) acerca da cidade de Paris representada pelo pintor preferido de Baudelaire quando afirma que Meryon fez dos prédios de apartamentos de Paris os monumentos da modernidade.

O poeta mineiro fez de seus prédios a síntese do projeto moderno de cidade. Em *A rua diferente* ele evoca este projeto ao tematizar o processo de transformação da metrópole:

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas.

Minha rua acordou mudada.
Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida
tem dessas exigências brutas.

Só minha filha goza o espetáculo
e se diverte com os andaimes,
a luz da solda autógena
e o cimento escorrendo nas formas.
(ANDRADE, 2009^a, p.19).

Ao comentar este poema, Ferraz (2002) reconhece:

A transformação é inexorável[...] Com ela, sai de cena a mera aceitação diante do mal inevitável: a renovação ganha agora o sinal positivo da ‘luz’, das estruturas que se elevam do chão (‘andaimas’), da ciência (‘solda autógena’), do ‘espetáculo’ e da diversão, do maravilhoso abandono do velho e das formas fixadas pela memória ou pelo hábito. Cortadas as raízes, surge um mundo em direção ao futuro – como a própria criança – em processo, em fazimento: ‘e o cimento escorrendo nas formas’. O passado é estreito, a matéria transborda. (Ferraz, 2002).

As relações entre renovação urbana, construção, destruição, ciência e arte são encontradas em vários momentos da obra de Drummond. Em *Edifício Esplendor*, a arquitetura, investida de valores sociais, políticos, éticos e estéticos, ao ser potencializada, aponta para a utopia, e ao mesmo tempo para um pesadelo – a crise da cidade, ou ainda, da modernidade:

I

Na areia da praia
 Oscar risca o projeto.
 Salta o edifício
 da areia da praia.
 No cimento, nem traço
 da pena dos homens.
 As famílias se fecham
 em células estanques.
 O elevador sem ternura
 expele, absorve
 um ranger monótono
 substância humana.
 Entretanto há muito
 se acabaram os homens.
 Ficaram apenas
 tristes moradores.

II

A vida secreta da chave,
 Os corpos se unem e
 bruscamente se separam.

O copo de uísque e o blue
 destilam ópios de emergência.
 Há um retrato na parede,
 um espinho no coração,
 uma fruta sobre o piano
 e um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens...

Era bom amar, desamar,
 morder, uivar, desesperar,

era bom mentir e sofrer.
 Que importa a chuva no mar?
 a chuva no mundo? o fogo?
 Os pés andando, que importa?
 Os móveis riam, vinha a noite,
 o mundo murchava e brotava
 a cada espiral de abraço.
 E vinha mesmo, sub-reptício,
 em momentos de carne lassa,
 certo remorso de Goiás.
 Goiás, a extinta pureza...
 O retrato cofiava o bigode.

III

Oh que saudades não tenho
 de minha casa paterna.
 Era lenta, calma, branca,
 tinha vastos corredores
 e nas suas trinta portas
 trinta crioulas sorrindo,
 talvez nuas, não me lembro.
 E tinha também fantasmas,
 mortos sem extrema-unção,
 anjos da guarda, bодоques
 e grandes tachos de doce
 e grandes cismas de amor,
 como depois descobrimos.
 Chora, retrato, chora.
 Vai crescer a tua barba
 neste medonho edifício
 de onde surge tua infância
 como um copo de veneno.

IV

As complicadas instalações do gás,
 úteis para suicídio,
 o terraço onde camisas tremem,
 também convite à morte,
 o pavor do caixão
 em pé no elevador,
 o estupendo banheiro
 de mil cores árabes,
 onde o corpo esmorece
 na lascívia frouxa
 da dissolução prévia.
 Ah, o corpo, meu corpo,
 que será do corpo?
 Meu único corpo,
 Aquele que eu fiz
 de leite, de ar,
 de água, de carne,
 que eu vesti de negro,

de branco, de bege,
 cobri com chapéu,
 calcei com borracha,
 cerquei de defesas,
 embalei, tratei?
 Meu coitado corpo
 tão desamparado
 entre nuvens, ventos,
 neste aéreo living!

V

Os tapetes envelheciam
 pisados por outros pés.

Do cassino subiam músicas
 e até o rumor das fichas.
 Nas cortinas, de madrugada
 a brisa pousava. Doce.
 A vida jogada fora
 voltava pelas janelas.
 Meu pai, meu avô, Alberto...
 Todos os mortos presentes.
 Já não acendem a luz
 com suas mãos entrevadas.
 Fumar ou beber: proibido.
 Os mortos olham e calam-se.
 O retrato descoloria-se,
 era superfície neutra.
 As dívidas amontoavam-se.
 A chuva caiu vinte anos.
 Surgiram costumes loucos
 e mesmo outros sentimentos.
 - Que século, meu Deus! Diziam os ratos.
 E começavam a roer o edifício.
 (DRUMMOND, 2009^a, p.116)

Os nomes dos edifícios destacam-se na poética urbana de Drummond como disparadores de memórias, e como aspectos alegóricos das visualidades da cidade. Assim é que a sugestão do esplendor da modernidade desenhada nos projetos de Oscar Niemeyer é re-significada em *Edifício Esplendor*. Na primeira estrofe deste poema o arquiteto é mencionado em seu ato criador: “Na areia da praia / Oscar risca o projeto. / Salta o edifício / da areia da praia”. A referência a Oscar Niemeyer coloca em cena a arquitetura moderna. *Edifício Esplendor* apresenta essa arquitetura racionalizada, sobrevalorizada, instrumento essencial na construção da utopia moderna que, contraditoriamente aos ideais modernos, revela-se um projeto sem perspectivas, em um cenário sombrio: “se acabaram os homens. / Ficaram apenas / tristes moradores”. A

arquitetura projeta um universo de “moradores” sem alma, que existem em função da máquina urbana.

Ao traçado firme e claro do projeto contrapõe-se um edifício-labirinto sombrio; à imagem do ato criador, a imagem da morada da morte; à imprevisibilidade do gesto livre, os movimentos monótonos e bruscos da máquina. Ao referir-se ao poema de Drummond, Ferraz observa que:

Tal qual um delírio, um descontrole dos sentidos e da lógica, um pesadelo, não há limites entre a vida e a morte, o passado e o presente. Após o controle da natureza, a irracionalidade ressurgiu, assustadora, nos objetos que povoam a cidade. A extravagância do espetáculo já não permite distinguir com clareza um discurso, uma lógica, valores: tudo entra e sai de cena como peças de um jogo em que, aparentemente, não há jogadores, mas apenas um movimento paranóico de formas que se agregam e se eliminam sob o jugo de forças incompreensíveis. (FERRAZ, 2002).

Em *Edifício Esplendor* a imagem do tempo passado e do que é presente se mesclam. Há, portanto, um choque absoluto entre dois momentos: a utopia, a clareza, a racionalidade do projeto (na primeira estrofe) e a clausura, a desumanização, a irracionalidade, a morte, em todo o poema. Como reconhece Ferraz, o texto constrói-se como um delírio: imagens perturbadoras criam uma interpenetração de tempos e espaços em que mortos ressurgem e retratos ganham vida.

As marcas do passado estão inscritas na cidade e compõem a sua paisagem. Mas o universo urbano se modifica, conforme Argan, “A cidade moderna [...] reflete o conceito de uma cidade que [...] continua a mudar sem uma ordem providencial e que, portanto, exatamente a sua mudança contínua é representativa, de modo que o que resta do antigo é interpretado como pertencente à história” (1998b, p.74, 75). Nessa acepção, bem como nas imagens urbanas drummondiana, não há uma cidade de ontem e uma cidade de hoje, o urbano é formado por diferentes temporalidades. E ainda que existam diferentes momentos de cidade, cada momento contém o outro.

Todavia, em *Edifício Esplendor* a memória do eu lírico remete a um tempo passado que não tem mais lugar no mundo mecanizado de pessoas-máquinas. A articulação entre o passado e o presente, esse movimento que a memória possibilita, e que muitas vezes torna-se despercebido no espaço urbano, é trazido para a vida do indivíduo por meio de objetos que fazem parte do cenário no qual este indivíduo se encontra: “Há um retrato na parede, / um espinho no coração, / uma fruta sobre o piano /

e um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens... / Era bom amar, desamar, / morder, uivar, desesperar, / era bom mentir e sofrer”. Neste fragmento a lembrança traz de volta o que já não mais existe. Mas os traços desse passado permanecem na vida presente.

Se a partir de alguns objetos a memória recupera uma humanidade perdida, a funcionalidade das modernas instalações do edifício parece convidar ao suicídio: “As complicadas instalações de gás, / úteis para o suicídio, / o terraço onde camisas tremem, / também convite à morte”. Outra alegoria desta tecnologia fúnebre é o elevador: “O pavor do caixão / em pé no elevador”. Como afirma Ferraz, “Fechamento e descontinuidade encontram no elevador uma imagem síntese: sufocamento, subordinação do movimento e da vitalidade humanas à rigidez e à monotonia da máquina” (2002). As modernas instalações já nascem velhas, e inauguram o movimento monótono do sempre igual instaurado pela máquina. A insubordinação humana diante desse cenário parece indicar a chave para um futuro diferente.

Nos cenários urbanos desenhados por Drummond em seus poemas, a cidade se refaz incessantemente, removendo os restos de sua existência no seu cotidiano, jogando fora as coisas velhas para darem lugar às coisas novas. Os aparatos produzidos pela parafernália da indústria moderna geram um enorme volume de lixo produzido pelo consumo de massa. Em um mundo que quer sempre ser novidade, o passado encontra-se no lixo descartado, ele é a sua memória. Como já dissemos anteriormente, na busca desenfreada pelo novo reside a crise das cidades modernas, que transformam em lixo o seu passado, a sua tradição – entendendo aqui a tradição a partir do conceito benjaminiano de experiência associado ao de memória.

Todavia, por mais que se queira manter distantes os valores da tradição, esta continua assombrando a existência nos espaços urbanos. Isso pode ser confirmado no poema de Drummond, quando o morador do edifício é tomado por um sentimento de nostalgia que o faz refletir sobre os espectros do passado que estão sempre rondando as imagens do presente em um mundo de novidades: “Meu pai, meu avô, Alberto... / Todos os mortos presentes [...] / Os mortos olham-se e calam-se”. A memória restitui os traços da vida, nas palavras de Benjamin, “[...] a cidade se vinga na memória, e o véu latente que ela teceu da nossa vida mostra não tanto as imagens das pessoas, mas sobretudo os lugares, os planos onde nos encontramos com os outros ou conosco”

(BENJAMIN apud GOMES, 1994, p.66). Em Drummond, o edifício é um cenário melancólico, impregnado de lembranças.

A grandiosidade da construção moderna revela não o esplendor da obra, mas apresenta, como na cidade invisível de Ercília, relatada por Calvino (2009, p. 72), a falta total de brilho das famílias fechadas em células estanques, sem comunicação. À semelhança dos grandes centros urbanos contemporâneos, nas cidades de Calvino os prédios crescem, enclausuram, aprisionam os indivíduos. Este sentimento é semelhante ao do eu lírico em *Edifício Esplendor*. No cimento, não há traço da pena, como sensibilidade, ou da arte presente no desenho do arquiteto que fez saltar o edifício. Os apartamentos estão separados, como pequenas células, “Ficaram apenas tristes moradores”, ruínas humanas.

Drummond fecha seu poema com a imagem da destruição: “Que século meu Deus! Diziam os ratos. / E começavam a roer o edifício”. Essa imagem depara-nos com uma contundente crítica à modernidade. O edifício, alegoria da cidade moderna, a si mesmo se destrói. Drummond, em seu poema, transforma o século XX em um edifício que tem a máquina como coração, mostrando assim, o fim da utopia moderna. O conhecimento urbano compartilhado pelo poeta refere-se ao século passado, mas parece-nos ainda atual.

Drummond capta a modernidade nas suas implicações históricas de progresso / decadência, na dialética do visível e invisível, do sagrado e do profano, ao desconstruir o sonho urbano, pondo em questão a cidade como lócus ideal. A ironia na poética drummondiana, bem como a atividade de reserva e desconfiança sobre a cidade moderna, pode ser apontada aqui como um apurado olhar crítico sobre os valores utilitaristas da sociedade do lucro.

O poeta observa os movimentos das ruas e a complexidade das relações no mundo moderno e nas tensões problematizadas em sua poesia: o isolamento, a solidão, o mal estar, a desilusão, o pessimismo e ao mesmo tempo a esperança. Como assinala Maciel, Drummond constrói o próprio poema “como um objeto capaz de condensar através da linguagem a experiência do mundo” (2004, p.101).

O desafio do poeta é o de estar na metrópole moderna e dizê-la, a contrapelo, em sua poesia, tornando visíveis as suas imagens, atualizando-as “nas dobras da linguagem transparente”. Drummond percebe as mutações da grande cidade no seu cotidiano. O poeta errante procura a significação do urbano a partir das suas ruínas. Assim como

Benjamin, Drummond é um narrador de cidades, e como Baudelaire, possui o olhar do alegorista. O poeta é o sujeito da experiência, o nômade aprendente que ao interrogar a cidade, em seus deslocamentos em direção ao mundo, ao outro e a si próprio revela o espetáculo sempre singular e relacional da construção de um conhecimento do/no meio urbano, o que significa aprender a vida na vida, e ao mesmo tempo refletir sobre essa experiência. Nesse sentido a literatura afirma o seu lugar como processo formativo, algo esquecido pelo tecnicismo de uma modernidade excessivamente iluminista, que tentou anular o sujeito da complexidade do que se compreende por realidade.

1.2.2 “Andar na rua” e “andar em mim”

Os rumores do cotidiano fazem parte do itinerário de Drummond não só como poeta, mas também como cronista que foi, durante os anos que colaborou para jornais, e como funcionário público - chefe de gabinete do Ministro Capanema. A estética drummondiana não desvia o olhar da realidade, ao contrário, volta-se para ela sob diferentes ângulos, até mesmo contraditórios, que refletem a tensão entre o poeta, o funcionário do governo, o anarquista e todas as várias *personas* que habitam o escritor.

Drummond inicia sua atividade regular como cronista no Rio de Janeiro em 1954, no jornal *Correio da Manhã*. Permanece como colaborador deste periódico até 1969, quando vai para o *Jornal do Brasil*, onde segue escrevendo até 1984.

Além da colaboração para jornais e revistas, Drummond também escreveu crônicas radiofônicas para o famoso programa *Quadrante*, depois transformado em uma série de livros publicados pela editora Sabiá. Na rádio Roquette Pinto, o poeta atuou abrindo a programação do *Vozes da Cidade*, um programa que apresentava textos de autores do porte de Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Raquel de Queirós. Nos anos 1960 Drummond manteve, na Rádio Ministério da Educação, um programa chamado *Cadeira de balanço*. O nome deste programa foi, em 1966, título dado a um livro que reuniu uma seleção de crônicas que freqüentaram colunas de jornais e outras publicações. No livro a cidade é observada a partir de um “móvel da tradição brasileira que não fica mal em apartamento moderno [...] e estimula a contemplação serena da vida, sem abolir o prazer do movimento” (ANDRADE, 2009d, p.19). É com o olhar contemplativo e ao ritmo do balanço deste móvel que o poeta cronista caminhante urbano inicia então as suas itinerâncias.

O *flâneur*, em Drummond, percorre a cidade sentado em seu apartamento, divagando sobre seus escritos. A cadeira de balanço é uma metáfora da própria crônica, enquanto movimento da deambulação do olhar e dos passos do cronista, que observa o cotidiano da cidade. O curioso é que esse movimento sugere a presença de um observador e não apenas daquilo que está sendo observado. Ao oscilar entre o visto e o imaginado, o cronista narra a si mesmo.

Enquanto observador, o cronista está então implicado no processo que descreve. O leitor é convidado a testemunhar esse processo, que se constitui como a partilha de um conhecimento, em um movimento dialógico em que o cronista convida seus interlocutores: “Vamos sentar”. Este convite sugere uma cumplicidade no processo de observação do cotidiano, de acordo com Prata, “a cidade, deixa de ser um mero espaço ou cenário, para se transformar num elemento constitutivo da vivência urbana” (2010, p.65). A partir das observações do cronista o leitor participa da experiência do espaço urbano interpretando a cidade nos textos que a descrevem. Não há uma visão única ou um acontecimento preciso, as visões da cidade desdobram-se nas narrativas.

Se em João do Rio a crônica é um cinematógrafo de letras, em Drummond, a natureza móvel dos seus textos faz com que o leitor descubra-se um espectador diante das cenas que compõem o cotidiano fragmentado da cidade. Essa mobilidade, associada ao balançar da cadeira, aponta para o caráter itinerante das suas crônicas, que possuem o tom da conversa, do passeio – práticas e leituras do espaço da cidade, que é percorrida, observada e interpretada. O vagar itinerante do cronista estabelece o ritmo da contemplação. Esse ritmo cadenciado e lento incorporado pelo cronista a partir dos movimentos da cadeira de balanço propicia a observação dos pormenores, detalhes que não são alcançados pela visão panorâmica e enganadora das informações objetivas dos índices estatísticos ou dos guias turísticos de uma cidade. Em *Andar a pé* o cronista-*flâneur* segue o ritmo de um olhar particular sobre a cidade; e assim “exerce a felicidade do movimento”:

Do Leme ao Posto 6, a viagem é proporcionada aos recursos menores de que disponho. A meta é visível, a curva da praia dá ilusão de proximidade. O caminho reto, no mar, não levaria tempo. Contudo sinto que é tempo de desperdiçar tempo, e nenhum veículo dará transporte igual ao dos pés, ambiciosos da marcha. Tomar a calçada entre rua e praia que não se interrompe, e permite criar um ritmo pessoal e constante. A outra calçada é um andar-na-rua, entre percalços, sinais verde-vermelhos, dispersão. Esta é um andar-em-mim, por mim, comigo. Caminho particular, que se desdobra lateralmente até

onde o navio some e o farol pisca: do outro lado registra o latejar dos homens sem se subordinar ao seu império. Entre mar e terra, um homem exerce a felicidade do movimento, só, descompromissado, na noite que o envolve (ANDRADE, 2009d, p.55).

A marcha do cronista está fora do passo apressado da cidade. Nos ritmos mecânicos que engendram os processos de produção e lucro da metrópole, “tempo é dinheiro”, não pode ser desperdiçado. Mas a ociosidade do caminhante aponta para um “tempo de desperdiçar tempo”. O seu ócio quebra a linearidade do tempo cronológico e homogêneo do relógio que disciplina a multidão. O gesto irreverente do cronista-*flâneur* contraria a organização temporal da cidade e dos seus movimentos:

Carros vão passando, com a pressa que têm de se verem livres de dirigentes e passageiros. Corrida para o sono e a morte, a recomeçar amanhã e todos os dias; a morte e o sono recuam sempre, só atendem a uns tantos para se furtarem a muitos outros. Que sentido tem uma parte da cidade esvaziar-se para intumescer outra parte? Migração interna da fome, do cansaço ou do amor, a desenvolver-se em sentido inverso daqui a poucas horas. Andar a pé, no flanco dos motorizados, dá uma imprevista calma (ANDRADE, 2009d, p.55-56).

O autor contrapõe ao mero “andar na rua”, o “andar em mim” como experiência que reúne o caminho e o sujeito, atribuindo ao ato de caminhar uma construção em si: o caminho se faz ao caminhar. A experiência do caminhante define os dois estatutos de “andar” na cidade. O “andar na rua” segue os percalços, os sinais verde-vermelhos, os modelos espaciais e temporais da sociedade urbana. O “andar em mim”, ao contrário, assume um gesto que desafia esses modelos, subvertendo a ordem instituída, “Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais” (CERTEAU, 2004, p.178). Ao optar pela calçada entre a rua e a praia, o cronista privilegia o caminho particular do “por mim, comigo”.

O caminhante é então o sujeito da experiência, é aquele sujeito exposto, vulnerável, que se encontra em um território de passagem, um limiar, na crônica de Drummond ele está “entre a rua e a praia”. Ele desenvolve um saber sobre a cidade a partir da sua experiência. Lembrando que, nas palavras de Larrosa, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Ou seja, o cronista opõe o seu “caminho particular” ao “latejar dos homens subordinados” pelas leis urbanas; ao contrário dos gestos repetitivos e mecânicos do desatento “andar na rua” que só se importa com os dados informativos do

texto urbano, o “andar em mim” é a própria afirmação da experiência do sujeito em um aprendizado da cidade, um devaneio do caminho: o caminhante está na cidade, a cidade está no caminhante. Trata-se de um processo intenso de reflexão e assimilação do urbano.

Na crônica *Olha a chuva* o caminhante está distante da multidão, a sua contemplação é semelhante ao movimento regular da cadeira de balanço, que prescreve o ritmo da escrita do cronista da/na cidade:

Do meu janelão contemplo a rua e anoto a triste fauna de formigas enroladas em plástico, disputando lugar em coletivos que espadanam lama. São corridas, pulos, esbarrar de guarda-chuvas em guarda-chuvas, mais adiante a solidão existencial daquele vulto recortado em chuva como no cobre de uma gravura, silhueta mísera de quem não espera mais nada, para quem se tornou indiferente chover ou fazer bom tempo (ANDRADE, 2009d, p. 66).

Em um dia de chuva o movimento da multidão ou a “triste fauna de formigas enroladas em plástico” se inscreve na cidade como retalhos de uma colcha que cobre as ruas cheias de lama e de carros. Nesse cenário o cronista destaca a emergência de um “vulto recortado em chuva”, a própria imagem “de quem não espera mais nada”, marca da solidão caracterizadora da cidade moderna. A contrapelo das paisagens ensolaradas das praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, o autor revela, inesperadamente, outra realidade. A cidade apresenta-se, na sua heterogeneidade, como o espaço de todas as possibilidades e do anonimato, conseqüentemente, é também o lugar do mistério e do desconhecido. Assim, a interpretação do urbano, paradoxalmente, parte do seu “fascínio” que Baudelaire, por exemplo, associa a um sentimento de “repulsa” e nas palavras de Drummond se traduz em “angústia”.

Em página excelente, um escritor contava-nos há pouco sua angústia diante da cidade grande a que ele chega pela primeira vez, ou pela segunda, ou todas as vezes que chega. Até que a domine, como homem domina mulher, com força e não sem ternura, o sentimento é de fragilidade em face da hostil e ruidosa confusão (ANDRADE apud PRATA, 2010, p.72).

Em meio a essa ruidosa confusão as escritas da cidade, como nos ensina Certeau, constituem-se como ações narrativas que, assim como os passos dos caminhantes, tecem os lugares, permitindo aos sujeitos que estabeleçam uma prática do espaço e de comunicação / organização do urbano.

A crônica de Drummond resulta de uma atividade deambulatória. Reconhecemos aqui as duas formas essenciais que ligam o cronista ao seu território: a

permanência e a viagem. Algo que nos remete ao modo como Benjamin refere-se em seu ensaio *O narrador* à interpenetração dos dois tipos arcaicos de narradores: o sedentário e o viajante. Na narrativa o saber sobre o distante relaciona-se ao saber sobre o passado do sedentário. Em Drummond, são movimentos opostos e complementares: sentado em sua cadeira de balanço o cronista perde-se no emaranhado do cotidiano para chegar enfim a uma compreensão da cidade, da sua cidade, enquanto território do seu caminhar, onde ele se constitui enquanto sujeito da experiência.

Nesse sentido, o diálogo do cronista-*flâneur* com a cidade possui um valor político, na medida em que denuncia a sua organização e revela a polifonia da urbe, e as suas múltiplas possibilidades. Ao re-nomear o anônimo, a crônica configura-se como um espaço privilegiado na comunicação urbana, apresenta-se como uma forma de compreensão e de construção das memórias e histórias dos espaços da cidade.

O “andar em mim”, formulado por Drummond, quebra a homogeneidade da cidade resultante da dessacralização do espaço urbano. A observação baseada nos pormenores de figuras e espaços permite descobrir, em uma dimensão arqueológica, outra cidade, que surge das suas ruínas e da recriação dos seus cenários.

2. ARTE É INFÂNCIA

2.1 O saber melancólico

*Se eu morrer, morre comigo
um certo modo de ver.*

Carlos Drummond de Andrade

Drummond, assim como Benjamin, foi um narrador de cidades, e como tal, um cronista que buscou traduzir poeticamente o espaço urbano para além das suas evidências. Benjamin e Drummond possuem afinidades essenciais que os aproximam. Tanto o filósofo quanto o escritor pertencem a uma geração que presenciou, na primeira metade do século XX, os acontecimentos catastróficos das duas guerras mundiais e vivenciou – guardadas as diferenças – uma atmosfera carregada de nuvens negras, que se abateu sobre o mundo, marcada por imagens de morte e de um passado em ruínas. Esses acontecimentos marcam o tom melancólico dos escritos de Benjamin bem como permeiam toda a obra de Drummond. Tentaremos então estabelecer algumas relações entre a melancolia, traço marcante na narrativa dos dois autores, e o olhar alegorista – tanto de Benjamin quanto de Drummond – diante das ruínas do seu tempo.

Benjamin (2004) dizia ter nascido sob o signo de Saturno, o planeta regente da melancolia, da tristeza, do luto impossível, mas também da criatividade, da loucura e do gênio; o planeta da revolução mais lenta, dos desvios e das demoras, o protetor das investigações sublimes. Para os antigos era o astro mais distante da órbita do sol, planeta estudado pelos gregos como o responsável pela secreção da bílis negra, que através do baço, obscurece o humor do indivíduo, levando-o a estados de extrema tristeza. Este planeta influencia os estados de meditação e uma estranha forma de atenção: a contemplação. Conforme assinala Rouanet, “o planeta mais elevado, e por isso pode produzir homens contemplativos, alheios a qualquer atividade terrena” (ROUANET, 2007, p.232.). Sob a influência deste astro, encontra-se o poeta-personagem de Drummond, no poema *Nota social*: “O poeta entra no elevador / o poeta sobe / O poeta fecha-se no quarto / o poeta está melancólico” (2009a p.26/27).

Desde os tempos mais remotos a melancolia teve lugar nas reflexões de diferentes autores da literatura, da filosofia, da arte, da psicanálise. Em *Luto e*

melancolia (1915) Freud (1996) estabelece uma analogia entre o luto e a melancolia, mostrando que ambos constituem um processo de reação à perda de um ente ou objeto querido, o que desencadeia um profundo desinteresse pelo mundo, e um sentimento penoso que reforça a inibição do eu. No entanto, segundo Freud, o luto, sentimento que ocorre diante da perda de alguém ou de um objeto valioso para o sujeito, é inclusive necessário para que se possa reelaborar a perda e seguir em frente, na busca de outros objetos que substituam o que foi perdido. Já a melancolia é descrita como um quadro de suspensão e desinteresse pelo mundo externo, de acentuada diminuição da auto-estima, chegando até mesmo a uma expectativa delirante de punição. Na melancolia a elaboração da perda não se completa. O melancólico não sabe ao certo o que se perdeu. Diferentemente do luto, a melancolia apresenta um caráter enigmático. Para Freud, há uma identificação do ego com o objeto abandonado, a sua perda se transforma em uma perda do ego. Desse modo, a melancolia assume alguns traços do luto, mas diferentemente do luto, ela teria, no entanto, um caráter patológico.

Porém, de uma outra perspectiva, Benjamin percebe a melancolia como via de acesso à verdade, mas num sentido diferente do de Freud, que parece colocar esta verdade (ou o sentimento de perda do objeto) como um lugar, como algo estático. Benjamin refere-se à melancolia não como patologia, mas como consciência crítica que “traí o mundo”, pois a melancolia, enquanto atitude reflexiva é contemplação do vazio, da efemeridade de tudo, das coisas e das criaturas; ela distancia-se da ostentação do mundo. O vazio é a sua verdade, e o mundo é traído porque perde o seu valor:

De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-observação, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las (BENJAMIN, 2004, p.179).

O melancólico, ainda que cerrado em si, tenta interiorizar as coisas mortas da mesma maneira que interiorizou a ausência do seu objeto primordial. Ele possui o olhar do visionário que, de acordo com Wisnik, “é já uma visão deslocada do tempo, uma visão que desloca o tempo. A experiência de ver o invisível, o indizível, o indivisível, é uma experiência da ordem do profano – de uma iluminação profana de acordo com Benjamin. O visionarismo escapa e entra pelas aberturas mais cotidianas” (1988, p.283). Este é o olhar instaurado pela linguagem poética, que perscruta os objetos para além das suas aparências, devolvendo-lhes um sentido que escapa ao pensamento lógico. Assim é

“um certo modo de ver” drummondiano que ressuscita nas ruínas da metrópole a lembrança de um tempo soterrado pelas edificações da cidade moderna. Vale ainda retomar aqui as palavras de Machado de Assis, esse cronista-*flâneur* que aperta os olhos “para ver cousas miúdas”:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. [...] cousas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam (ASSIS, 1985, p.772).

Ao descobrir o “encoberto”, e tentar salvar as “cousas que escapam ao maior número”, o melancólico instaura a sua compreensão do mundo não a partir do já conhecido, mas sob a ótica de certa visão míope que alcança “onde as grandes vistas não pegam”; desse modo, este olhar profano recupera o miúdo, e as coisas mortas que pela sua ausência se fazem presentes no seu pensamento, preenchendo então, o vazio da verdade dos objetos perdidos.

Nesse sentido, Marques reconhece que:

Se de um lado [a melancolia] contém uma dimensão paralisante e destrutiva, de outro, apresenta um comportamento altamente reflexivo, dotando o melancólico de talentos intelectuais notáveis, em que sobressai a qualidade dos raciocínios. Daí que para os Antigos, conforme assinala Maria Claude Lambotte, a melancolia venha a se constituir numa excitação furiosa do pensamento, isto é, da capacidade de raciocinar, semelhante à embriaguês do vinho (MARQUES, s/d).

Conforme Matos, o melancólico é “um ser pensante em estado de perplexidade” (1993, p.167). Tomaremos aqui essa perplexidade por um estado contemplativo, do modo como Benjamin o entende. Importante ressaltar que as palavras contemplação, rememoração e revelação, no pensamento benjaminiano, se deslocam do seu sentido habitual associando-se a uma atividade crítica que empreende a restituição de sentido a um determinado momento histórico, no presente de uma cognoscibilidade.

Este estado contemplativo será analisado por Benjamin no livro sobre o barroco alemão, no qual ele identifica, na estética seiscentista, o tédio e a melancolia como elementos que representam uma resposta, uma reação, ao tratamento fragmentário sobre o conhecimento formulado pelas teorias e princípios da modernidade cartesiana. No contexto deste momento histórico o panorama religioso do eu e do mundo tornou-se um alvo aberto à dúvida e perdeu a condição de evidência. A idéia que as pessoas tinham de

si como parte de um universo de criação divina, nem por isso desapareceu, mas perdeu sua posição central e dominante no pensamento. Assim, Descartes reflete a crescente conscientização, em sua época, de que as pessoas eram capazes de decifrar os fenômenos naturais e dar-lhes uma utilização prática com base em sua própria observação e pensamento, sem invocar autoridades eclesiásticas ou vetustas.

O pensamento cartesiano emerge em um tempo notadamente marcado pela falta de esperança, em uma Europa devastada por guerras, rivalidades religiosas e revoltas. Esse momento da história revela-se a partir de ruínas, imagem indicativa de um mundo que se esfacela rapidamente, que é efêmero, voltado à morte e à destruição: “As ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio” (ROUANET, 1963, p.162). Sobre este vazio será a meditação do melancólico.

Como já dissemos, em Benjamin, o séc. XVII apresenta-se como “*Trauerspiel*” (“Trauer” – luto + “Spiel” – jogo) “Spiel”, como espetáculo e ilusão, designa o caráter fugidio e absurdo da vida e “Trauer”, a tristeza resultante dessa percepção. O drama designa a tristeza do indivíduo privado da transcendência. A imagem de “mundo fechado”, que constituía a percepção do homem na Antigüidade e na Idade Média, choca-se com a noção de “universo infinito” que começa a delinear-se com as revoluções científicas e com a descoberta de outros continentes. Surgem novas formas de compreensão do tempo e do espaço, e da percepção do outro. Porém, os novos conceitos não substituem as conexões culturais perdidas, e o homem vê-se tal qual uma figura desamparada, abandonada pelos deuses, condenado aos caprichos da história. Tal situação reflete-se no teatro que, desprovido de fundamento metafísico, passa a representar dramas mundanos vividos por reis, rainhas, príncipes e suas cortes. A tragédia de *Hamlet* – personagem título da peça de Shakespeare representa esse tipo de homem, cujo traço mais marcante é a melancolia.

O centro hierárquico do poder em torno de Deus, instaurado ao longo de toda a Idade Média, foi substituído, isto é, profanado pela figura humana do príncipe. É ele, agora, o detentor do destino humano, a ele é exigido que seja ao mesmo tempo homem e deus. É dessa profunda antinomia, que surge o sentimento de melancolia e tristeza pelo reconhecimento da impossibilidade de salvar o que se encontra irredutivelmente marcado pela morte.

A melancolia confirma-se, então, como imbricada no homem que contempla o espetáculo da modernidade.

por profundas transformações: o colapso da ordem medieval; lutas religiosas e uma outra percepção do homem diante do universo; o desenvolvimento de técnicas que levaram a invenções decisivas nas artes e na ciência; o descobrimento da América; uma nova dinâmica social no contexto das reformas e da reestruturação do poder. Segundo Bolle, este seria o momento de preparação para o mundo contemporâneo (2000, p.354).

Todos esses acontecimentos estão, de certo modo, presentes nas imagens de Dürer: um anjo que aguarda, de asas caídas, e que denota uma ideia de melancolia que pode ser também a personificação da geometria, da poesia ou da memória. O cenário representado é o de um canteiro de obras, no qual há uma profusão de materiais e instrumentos de construção que cercam a melancolia: o compasso, a régua, os pregos, o esquadro, a lamparina, o fole, o serrote, o tinteiro, a pedra, o martelo, a balança, o relógio solar, a ampulheta, a tábua de cálculos, a escada, o poliedro. Trata-se de uma representação da ideia de construção.

Benjamin irá se apropriar desse canteiro de obras não só para pensar a construção do drama barroco, como também recorrerá a ele para compreender a construção das imagens urbanas captadas pelo olhar do *flâneur* – esse herói melancólico que atravessa a cidade, o fisionomista da metrópole moderna. Não é por acaso que, também no projeto das *Passagens*, as ruínas venham a adquirir um papel determinante nos escritos benjaminianos, fazendo explodir as “energias revolucionárias” depositadas no “antiquado.” A ruína concretiza a justaposição de antigo e moderno, vista por Benjamin como o desejo de Baudelaire em revelar a face antiga da modernidade:

Baudelaire quer ser lido como um escritor da antigüidade. Essa pretensão foi satisfeita espantosamente rápido. Pois o distante futuro, as 'époques lointaines' (...) chegaram; e tantos decênios após sua morte quanto Baudelaire imaginaria séculos. Decerto Paris ainda está de pé; e as grandes tendências do desenvolvimento social ainda são as mesmas. Porém o fato de terem permanecido estáveis torna mais frágil, em sua experiência, tudo que esteve sob o signo do 'verdadeiramente novo'. A modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo; e a antigüidade — que deveria estar nela inserida — apresenta, em realidade, a imagem do antiquado (BENJAMIN, 1994, p. 88).

Em seus estudos sobre a expressão poética de Baudelaire, Benjamin vê semelhanças entre o esfacelamento da cultura ocorrido na idade barroca e o sentimento de melancolia e tédio da vida moderna; a percepção dos destroços da modernidade remete ao modo como a alegoria barroca se fixa às ruínas, que Benjamin quer ler como

runas – pedras com desenhos encontradas em escavações, isto é, fragmentos que contêm um enigma, uma história a ser desvendada.

Nas palavras do filósofo, “Alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (2004, p.133).

Saturno, o astro regente da melancolia, é senhor do destino – a ele só escapam os deuses. O destino é sempre anunciado por um anjo; porém, é preciso reconhecer nos sinais (nas runas ou nas ruínas) enviados por esse anjo não uma fatalidade, mas novas significações que possam gerar um outro entendimento da história. Semelhante à mulher alada de Dürer, o anjo saturnino de Benjamin – o anjo da história – tem os olhos voltados para o passado; diante de seus pés acumula-se ruína sobre ruína; ele então precisa acordar os mortos e juntar os fragmentos (1996, p.226).

[...] 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. (BENJAMIN, 1996, p.226)

Em meio aos escombros da cidade, o poeta está melancólico: “observo minuciosamente as ruínas do tempo, que me sorriem” (ANDRADE, 1985). Tal como o poeta-alegorista, o Anjo da História tenta restituir um sentido às ruínas.



Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920

A ruína fala por meio da materialidade visível que exhibe, mas, sobretudo, por meio daquilo que nela é invisível, que é fantasmagoria, transfiguração temporal. De acordo com Benjamin, no livro sobre o drama barroco, a ruína se inscreve sob o acontecimento do trágico e revela a história como catástrofe, o que remete às imagens das situações de conflito e decadência. Desse modo, ela carrega consigo a virtualidade do declínio e é daí que retira sua força, despertando a memória, provocando a emoção e as sensibilidades que retomam o passado: “como ruína, a história se fundiu sensorialmente no cenário. Sob essa forma a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN, 2004, p. 260). A imagem do declínio desestabiliza o presente; nela, a cidade não surge como um monumento à eternidade, mas como espaço da transitoriedade e da sujeição ao perecimento.

Benjamin aproximou o mundo barroco e o mundo moderno mostrando como ambos são marcados pela ruína e pela decadência; pela destinação à morte e à decomposição.

Mundo caduco este que, como reconhece Marques, está tão presente na poesia de Drummond – o poeta que observa a cidade, que a estuda, enquanto um anjo torto lhe diz: “Vai Carlos! ser *gauche* na vida”...

Com relação à alegoria de Dürer há ainda outro aspecto que merece ser destacado: a afinidade existente entre a poética do artista e os escritos de Benjamin. Nos fragmentos benjaminianos de *Rua de mão única* a cidade apresenta-se sob o signo da escrita, como uma estrada texto na qual Benjamin recria as suas memórias construindo uma grafia urbana que privilegia os fragmentos. Nesse sentido, é possível estabelecer uma relação entre a sua escrita e a de Dürer, na medida em que, para ambos o mundo nasce dessa escrita, ou o do desenho. Referindo-se à gravura de Dürer, Bolle observa que:

Temos nesse quadro – nascido na época em que foi inventada a imprensa e povoado por três anjos, três ‘mensageiros’ – um emblema das artes e técnicas da comunicação. (Não foi por acaso que Dürer deixou a pintura, para dedicar-se à gravura; ou seja, deixou a obra de arte única, cultural, aurática, em prol de uma arte baseada no princípio da reprodução.) Um emblema ilustrador da fórmula antiga *Verba volant, scripta manent* e, ao mesmo tempo, prenúncio visionário de uma nova era, ‘a galáxia de Gutemberg’, em que as notícias são projetadas pela mídia no céu, cobrindo-o de escrita e obscurecendo o sol, no caso dos regimes totalitários (BOLLE, 2000, p.357).

Nos fragmentos benjaminianos (de *Rua de mão única* e na série radiofônica sobre Berlim), também encontramos uma espécie de canteiro de obras onde as novas tecnologias misturam-se aos meios artesanais, e as novas edificações “mortalmente tristes” às formas mais antigas. Assim como em Dürer, há o “prenúncio visionário de uma nova era”:

Ferragens estão pintadas até às particularidades, martelos, rodas dentadas, tenazes parafuzinhos mínimos, sobre uma tabuleta que parece um modelo extraído de envelhecidos livros de pintura para crianças. De tais imagens a cidade está repleta: dispostas como se saíssem de gavetas. Entre elas, porém, destacam-se muitos edifícios altos, semelhantes a fortificações, mortalmente tristes, que despertam todos os terrores do czarismo (BENJAMIN, 2000a, p.52).

Tanto nos fragmentos benjaminianos quanto na gravura de Dürer há uma figuração dos trabalhos da memória nos entrelaçamentos de diferentes temporalidades. Há uma interrupção no tempo cronológico; os cacos do passado ressoam no tempo presente, possibilitando a rememoração em seu sentido autêntico: não apenas como restauração do passado, mas como transformação do presente, isto é, “se o passado perdido for aí reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 2007, p.16). Nas palavras de Benjamin, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1996, p.224).

É preciso acordar os mortos e despertar no passado as centelhas da esperança. É preciso retomar a tradição, reunindo os fragmentos da história sempre em novas configurações da experiência.

Benjamin tenta salvar pela via do alegórico o que restou das ruínas do mundo barroco e dos destroços da modernidade. Assim, diferentemente de Freud, a melancolia em Benjamin é o estado em que o sujeito reluta em renunciar o que se perdeu, opondo-se a isso por meio de uma atitude contemplativa que problematiza a linearidade de um tempo homogêneo e linear. Desse modo, restitui-se um sentido ao tempo passado, reavendo-se então o objeto perdido.

Nessa perspectiva, ao apreender a cidade na imagem de uma ruína, a reflexão melancólica contempla a destruição responsável por transformar cada vez mais rapidamente o presente em passado. Nesse sentido, o procedimento alegórico possibilita ao poeta a reflexão sobre a dissolução histórica do distanciamento entre passado e

presente e do enfraquecimento da memória no sentido da rememoração. Há então o reconhecimento da impossibilidade da experiência e do empobrecimento da memória. Assim, pode-se dizer que a melancolia em Drummond incorpora uma profunda consciência histórica de um momento de crise que reflete o declínio da experiência.

Assim como Benjamin, Drummond afirma um saber melancólico, descontínuo, que produz um distanciamento crítico em relação a uma racionalidade moderna abstrata, instrumental e técnica. Trata-se de um saber que se opõe ao estado imutável das coisas. Nas palavras de Marques, “Um saber próprio do alegorista, que toma a ruína como fragmento morto do que restou da vida, que o arranca de seu contexto, mata-o, para obrigá-lo a significar”. O autor prossegue afirmando: “Capacidade esta que não escapou ao próprio Freud, ao assinalar que o sujeito melancólico se consome num trabalho interno, visto que parece dotado de ‘uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas’” (MARQUES, s/d).

Em *A flor e a náusea*, poema do livro *A rosa do povo* (1943-1945), Drummond escreve: “Preso à minha classe e a algumas roupas, / vou de branco pela rua cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me” (2009a, p.143). Em *Nosso tempo* ele assinala que “O poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, / um verme” (2009a, p.1580). Nas *Teses sobre o conceito da história* (1940), Benjamin escreve: “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia da sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia de progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha” (1996, p.229).

O ensimesmamento do poeta diante das transformações das paisagens urbanas e o seu despojamento em usar a palavra poética contra o moderno “avançar sempre” – aproxima-se do desconforto benjaminiano frente à invisibilidade de um tempo que foi soterrado pelas rápidas transformações de uma sociedade industrializada, calcada nos ideais de progresso. Desse modo, “As palavras, intuições, símbolos e outras armas” – nos dois autores –, não são apenas instrumentos, mas meios de reflexão, imprescindíveis à tarefa de recuperar o que restou em meio às ruínas dos cenários da modernidade. Na condição de cronistas da história eles reúnem as miudezas, e o sem importância descartado pela grandiloquência das narrativas universalizantes: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a

verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1996, p.223).

O cronista é um colecionador de memórias. Benjamin distingue o colecionador do alegorista. Enquanto o primeiro reúne objetos que possuem semelhanças e “consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através das suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (2006, p.245), o alegorista é aquele que confere uma ordem e um sentido próprios ao “dicionário secreto” do mundo: “Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado” (2006, p.245). Benjamin reconhece, entretanto, que em cada colecionador existe um alegorista e em cada alegorista um colecionador.

De acordo com o filósofo, a história é uma construção cujo lugar é um tempo “saturado de agoras” – o anjo saturnino benjaminiano volta-se para o passado recolhendo nos escombros do presente o que restou da tempestade do progresso. Para Drummond, o cronista é alguém que “tem ar de remexer numa caixa de guardados, ou antes de perdidos” (DRUMMOND apud WERNECK, 2005, p.7). Talvez o poeta estivesse dando ao cronista a função de retirar o mofo dos movimentos da história oficializada, lugares e personagens, reinstaurando uma nova ordem ao desestabilizar o pensamento de que tudo está feito e acabado. Assim como o colecionador-alegorista de Benjamin, o cronista-*flâneur* de Drummond sinaliza para a transformação criadora, anti-conformista, aquela que remexe os objetos, que cria novas ordens/desordens, organizando no presente os cacos de tempos heterogêneos, encontrados nos gestos esquecidos e nas invisibilidades do cotidiano.

2.2 O sujeito do conhecimento e a criança alegorista

A transformação criadora, anti-conformista dos poetas, dos cronistas, do *flâneur* marca a contemporaneidade de um “tempo que despenca”. Surge como um sintoma – para utilizar uma expressão de Latour (1994) – que se instala sob a forma de fissuras e dobras nos sólidos alicerces modernos. Retomando as imagens da chama e do cristal sugeridas por Calvino, se de um lado há a cidade superficial, racionalista, que está estampada nos mapas que assinalam pontos determinados; e que conduzem a caminhos

e a lugares precisos, definidos, de outro lado há a cidade labiríntica, a da memória infantil, subterrânea, confusa, obscura, onde é possível extraviar-se; uma cidade marcada pela afetividade, por histórias que se entrelaçam nas casas, nos monumentos, nas suas ruínas, na sua arquitetura. Esta oposição sugerida pela metáfora da cidade pode ser ampliada se pensarmos essas duas faces da cidade como a contraposição existente entre a construção cartesiana de um sujeito abstrato, dessensibilizado, sem história, sem memória e a construção daquilo que Agaben (2008) denominou de “in-fância” – um momento epistemológico e existencial, no qual constitui-se o sujeito da experiência, um sujeito aberto ao imprevisto, ao indefinido, um produtor de cultura, potencialmente capaz de superar o determinismo racionalista do mundo.

A expropriação da experiência diagnosticada por Benjamin em *Experiência e pobreza* e em *O narrador* já se achava implicada no projeto fundamental da ciência moderna. Livrar-se do medo do desconhecido, da ilusão, do erro; são essas as condições estabelecidas para o nascimento do *logos*. No conturbado século XVII, época em que a passagem de uma concepção de mundo fortemente fundada na religião para concepções secularizadas estava ligada a mudanças que afetavam as relações de vida e de poder nas sociedades ocidentais, o pensamento cartesiano procurou conquistar em terra firme um fundamento que servisse de alicerce na construção da ciência moderna, uma ciência universal da ordem e da medida que, como observa Matos (1990), romperá com a tradição. A ordenação cartesiana do espaço conduzirá, por sua vez, à geometrização das cidades. Em *O discurso do método* Descartes afirma que:

Assim vemos que os prédios que um único arquiteto projetou e realizou costumam ser mais belos e melhor ordenados do que aqueles que vários procuram reformar, utilizando velhas paredes construídas para outros fins. Assim os núcleos das cidades, que, tendo sido no começo apenas aldeolas, tornaram-se com o passar do tempo grandes centros, são geralmente mal compassados, em comparação com as praças regulares que um engenheiro traça a seu capricho numa planície, ainda que, considerando seus prédios isoladamente, neles se observe tanta ou mais arte do que das outras; contudo, vendo-se o modo como estão dispostos, aqui um grande, ali um pequeno, e como tornam as ruas curvas e desiguais, dir-se-ia que foi antes o acaso e não a vontade de alguns homens dotados de razão que assim os dispôs (1973a, p.47-48).

Os arquitetos modernos, influenciados pela assepsia desse pensamento, consideraram que a cidade deveria ser construída a partir de um planejamento *a priori*

com base nas funções racionais do espaço urbano. Nessa perspectiva, escreve Le Corbusier, o mestre da arquitetura moderna:

A rua curva é o caminho dos burros, a rua reta é o caminho dos homens. A rua curva é o efeito do puro prazer, da indolência, do afrouxamento, da descontração, da animalidade. A rua reta é uma reação, uma ação, um ato positivo, o efeito do autodomínio. É sã e nobre (apud ADSHED, 1992. P.203-205).

A metafísica cartesiana é determinada por uma razão controladora que procura abolir o acaso, o imprevisto. Como já foi dito, a decadência dessa utopia moderna revela-se na contemporaneidade como um projeto sem perspectiva; em Drummond o “esplendor” dos espaços ordenados, de uma arquitetura racionalizada tornou-se um cenário sombrio de “moradores sem alma”. Pois, o sujeito foi separado dos seus conteúdos culturais e históricos, rompendo com a tradição.

A tradição, a infância, bem como a memória histórica, são tomadas por Descartes como fontes de erros, enganos, ilusão. Trava-se uma luta entre a razão e a memória. O homem se torna homem afirmando-se na razão, e por meio da memória ele permanece criança (MATOS 1990, p.287). Daí a necessidade de afastar-se dos ensinamentos dos mais antigos, dos mestres, como também dos conteúdos sensíveis, anulando as esferas da sensibilidade e da imaginação associadas à confusão e ao erro. Todavia, Descartes distingue a imaginação vigilante da imaginação sonhadora ao construir o “sujeito da identidade”, isto é, o sujeito do conhecimento, um sujeito destituído de corpo, de matéria: “Considerar-me-ei a mim mesmo absolutamente desprovido de mão, de olhos, de carne, de sangue, desprovido de quaisquer sentidos” (DESCARTES, 1973b. p. 96).

O sujeito racional é uma entidade lógica: “[...] não tem carne, nem sangue, nem desejos, nem sentidos, não tem dor a mitigar, nem esperanças a realizar” (SUBIRATS, 1986, P.111). A esse sujeito abstrato, descarnado corresponde um mundo desencantado, desencarnado, desenfeitado. Encerrado em uma consciência vazia, o sujeito desvincula-se da história. Há uma separação radical entre a consciência intelectual e os conteúdos sensíveis da experiência, pois, o contato com a realidade sensorial e sensível é fonte de incerteza. Assim, a filosofia cartesiana transforma o próprio corpo em um conceito, na tentativa de disciplinar esse objeto confuso, pesado, mole, submetendo-o ao pensamento geométrico-algébrico, que com sua precisão e transparência afasta a

incógnita e o mistério. Pois, é preciso desvendar o desconhecido na dimensão do já conhecido.

Perplexo, o sujeito lírico drummondiano indaga: “Por que ruas tão largas? / Por que ruas tão retas? / Meu passo torto / foi regulado pelos becos tortos / de onde venho. / Não sei andar na vastidão simétrica / implacável. / [...] Aqui tudo é exposto / evidente / cintilante. Aqui / Obrigam-me a nascer de novo, desarmado” (2009c, p.240).

O corpo cartesianamente concebido é o que permanecerá presente no pensamento moderno. O corpo “regulado pelos becos tortos” evocado pelo sujeito lírico (o sujeito da experiência) é um corpo recusado, submetido a uma “vastidão simétrica implacável”, onde “tudo é exposto, evidente”; ele está associado à enigmática confusão do passado, à cidade labiríntica, mal construída; à infância ignorante, e a tudo o que possa se relacionar a um tempo remoto. Nesse sentido, o passado é uma ameaça à ordenação de um mundo claro, bem definido e sem ambigüidades, pois ele desestabiliza o conhecimento, instalando-se como desordem. As lembranças surgem mesmo antes de serem desejadas ou concebidas, ecoando vozes dissonantes que precisam ser traduzidas em pensamentos claros e distintos, como Descartes propõe: “Denomino claro o que é presente e manifesto a um espírito atento [...] e distinto o que é de tal modo preciso e diferente de todos os outros, que compreende em si apenas o que parece manifestamente a quem o considera como se deve” (apud MATOS, 1990, p.290).

Não por acaso Descartes refere-se, em vários momentos, às imagens do caminho e do labirinto, tanto no *Discurso do método* quanto nas *Meditações*. O caminho mostra-se nas *Meditações* como “progressão truncada, interrompida”, anunciando um caminhar truncado, indeciso, que tateia. Como se lê no *Discurso*, trata-se de um caminhar que não faz progredir o viajante:

[...] os viajantes que, estando perdidos numa floresta, não devem vagar voltando-se ora para um lado, ora para outro, e muito menos deter-se num lugar, mas andar sempre o mais reto que puderem numa mesma direção, sem alterá-la por pequenas razões, mesmo que no começo tenha sido talvez só o acaso que os levou a escolhê-la: pois, dessa maneira, se não chegam justamente onde desejam, pelo menos acabarão chegando a alguma parte, onde provavelmente estarão melhor do que no meio de uma floresta (1973b, p.61).

É preciso evitar “o passo torto” do poeta, os espaços de errância e ambigüidade, isto é, o labirinto, o entrecruzamento de caminhos para, ao invés disso, andar sempre o mais reto que puder, como propõe Descartes, “numa mesma direção”. Pois, na busca

por uma saída, o viajante estará exposto ao risco de confrontar-se com bifurcações, encruzilhadas e com a angústia da indecisão diante das possibilidades que se apresentam no decorrer da caminhada. Em seu método, Descartes utilizou a metáfora do caminho e do labirinto para desenvolver o tema da pesquisa científica, afirmando: “as maiores almas são capazes dos maiores vícios, como das maiores virtudes; aqueles que só caminham bem lentamente podem avançar muito mais se seguirem sempre um caminho certo, o que não fazem aqueles que correm e que dele se distanciam” (1973b, p.50).

Ao evitar as curvas e as precipitações do caminho, Descartes faz *tabula rasa* dos saberes, dos conhecimentos existentes, dos conteúdos do sensível, expropriando o sujeito da sua história. O *eu* cartesiano é um eu des-iludido: arrancado das suas paixões, das suas memórias, da superstição, do passado; é um eu desenganado, amargurado.

Há em Descartes um desejo de evidência que vai na direção contrária às incertezas dos sentidos, apesar da confiança depositada no olhar: “ideias claras”, “luz natural”. O que para Benjamin possui certo parentesco com a melancolia tal como era entendida pela tradição grega medieval: como doença do olhar. O olhar cartesiano tudo quer ver, ele quer atravessar os segredos; para tanto precisa ser transparente, vazio. Nesse sentido Benjamin refere-se a uma “melancolia da idéia”, a do sujeito dessubjetivado, esvaziado. Essa melancolia é o mesmo que uma ideia fixa; como observa Matos, em *O drama barroco alemão*, “Benjamin chama a atenção para o ‘poder narcótico do pensamento’, a fascinação pelo vazio, como uma espécie de ‘alucinação negativa’ (Freud), de vazio alucinatório no qual se extravia a contemplação melancólica” (1990, p.292).

Ao estilhaçar as coordenadas do projeto cartesiano, o *Prefácio para uma mitologia moderna* do livro *Um camponês em Paris* (1926) de Louis Aragon, revira pelo avesso o *Discurso do método* e, num franco desacato a seu autor, celebra a errância como “disrupção criativa” potencializadora da dimensão sensível do pensamento. Em seu *Prefácio*, Aragon (1996) denuncia os danos causados pelo que ele chama de “tolo racionalismo humano”, uma herança nociva do pensamento cartesiano – que sempre fundamentou as estruturas lógicas do pensamento ocidental, e contra o qual se opôs o movimento surrealista, especialmente nas duas primeiras décadas do século XX. Aragon quer preservar a pragmática surrealista para a qual é fundamental “o sentimento do maravilhoso cotidiano”. Ao conhecimento racional opõe-se o conhecimento sensível, este sim indispensável para a percepção do insólito e para o estabelecimento de uma

“mitologia moderna”. Este conhecimento sensível relaciona-se à capacidade reveladora de uma outra natureza da cidade – a cidade surrealista, cidade-escrita de dimensão lúdica, espaço labiríntico, espaço-laboratório, espaço-experiência dos sentidos – propiciada por um olhar que, diferente do olhar cartesiano, cria uma fresta na leitura do mundo, uma passagem que leva do real ao onírico, do consciente ao inconsciente.

Se no pensamento cartesiano é central o desejo de segurança, de clareza, no surrealismo privilegia-se, ao invés da evidência, a interpretação dos sonhos, a vidência. Conforme Wisnik, “O olhar visionário é pois uma experiência que resulta do apagamento da visão habitual (o excesso que acompanha a falta de visão comum), e que fala por enigmas” (1988, p.284). O autor prossegue afirmando que, “a linguagem surrealista concebe o campo da poesia como sondagem de uma ordem oculta”.

Com Aragon, Benjamin recorre ao *dépayement* (estado de desorientação) como via de acesso ao estranho mundo do cotidiano urbano. Contra as “ideias claras e distintas” de Descartes, e na trilha dos paraísos artificiais de Baudelaire, Benjamin leva às últimas conseqüências seu “desejo de vidência” (MATOS, 2006, p. 101), valorizando no Surrealismo o emprego “estupefaciente” da imagem como forma de conhecimento. Nas palavras de Aragon:

O vício chamado Surrealismo é o emprego desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses. Pois cada lance a cada imagem força-os a revisar todo o Universo (ARAGON, 1996, p. 93).

Sob efeito assistido de alucinógenos como o haxixe e a mescalina, Benjamin compara suas visões aos quadros surrealistas:

No transe do haxixe as imagens parecem prescindir inteiramente de nossa atenção para que se apresentem diante de nós. Aliás, a produção de imagens pode fazer-nos perceber coisas tão extraordinárias, e com tal rapidez, que simplesmente nunca terminamos de admirá-las, tal a singularidade e beleza desse universo de imagens (BENJAMIN, 1984, p. 90).

Todavia, Benjamin advertirá: “É um grande erro supor que só podemos conhecer das ‘experiências surrealistas’ os êxtases religiosos ou produzidos pela droga” (BENJAMIN, 1996, p. 23). O autor acrescenta: “A superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica” (BENJAMIN, 1996, p. 23). Para isso, a

linguagem, ou melhor, a relação estabelecida entre a imagem e a escrita – ou ainda, a passagem da linguagem da experiência para a experiência da linguagem, assume uma importância histórica, poética, política.

O poeta-alegorista experimenta a linguagem enquanto *médium*, ele tem seu aliado natural na infância. Nela não há evidências, nem um sentido único para as coisas. As crianças, segundo Benjamin, quando inventam histórias são coreógrafos que não se deixam censurar pelo “sentido” (BENJAMIN, 2000a). Semelhante a um “poetar”, o *experimentum linguae* na infância é um limiar, passagem que possui uma linguagem secreta, de acordo com Rilke:

As criações da arte são sempre resultado de ter-estado-em-perigo-até-o-fim numa experiência, até um ponto que ninguém consegue transpor. [...] Pois arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já existe, e fazer um. Não destruir nada que se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto. Nada mais que possibilidades. Nada mais que desejos (2007, p.191-192).

Para Rilke, a infância – esse “estado-em-perigo” –, bem como a arte, é um espaço poético de resistência aos modelos estabelecidos, normatizados; um poder desestabilizador que se contrapõe às totalizações, e por isso confronta-se com o risco, com o perigo. Trata-se de uma potência que abre caminhos, passagens, para o aprendizado de um mundo ainda a ser descoberto, é devir, desejo.

Em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire, assim como Rilke, irá se referir à experiência desse aprendizado aproximando o artista e a criança. O poeta relembra as imagens do conto de Poe (*Um homem na multidão*), no qual um convalescente, atrás das vidraças de um café, contempla com prazer a multidão agitada, deleitando-se com os “eflúvios da vida”. A convalescença, segundo Baudelaire, é como uma volta à infância. Pois, como a criança, o convalescente interessa-se intensamente pelas coisas, mesmo as mais triviais. O artista é então considerado como um “homem-criança”, dominado pelo gênio da infância, um gênio para o qual nada é indiferente:

A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremeamento nervoso, mais ou menos intenso que repercute até o cerebelo. [...] É a curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje (2002, p.16).

A infância é o inefável. Ela não é um simples fato que se poderia isolar, como lugar cronológico, independente da palavra. De acordo com Agamben, a existência de tal infância constitui-se enquanto experiência, situa-se no limite transcendental da linguagem, e não como totalidade e verdade. Sem a experiência, sem a infância do homem, a língua seria certamente um jogo e sua verdade coincidiria com o seu uso correto, seguindo apenas regras lógicas.

Ter experiência significa necessariamente encontrar a infância como pátria transcendental da história. Pois, o que é mistério, “curiosidade profunda” no sujeito de “olhar fixo e animalmente estático” só pode se dissipar na história; do mesmo modo, a experiência, enquanto infância e pátria do homem é um limiar, lugar de passagem para a linguagem e para a palavra.

Nesse sentido, a experiência original nunca será inteiramente redutível a fatos históricos; ela é a emergência do diferente que salta para fora da cronologia histórica, do fluxo e do devir. Há algo que ainda não parou de vir-a-ser. Por isso Benjamin insiste que a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade ao longo de um tempo linear: em sua essência, ela é intervalo, descontinuidade. A infância é então, para o filósofo, o centro da memória histórica. Na infância – como no “passo torto” do poeta – a incoerência e a imprevisibilidade do caminho tornam-se condição para aquilo que se possa chamar de “verdade”.

TERCEIRA PARTE

A alegoria do poeta de bronze



Eu sempre desconfiei que essa estátua falasse

Passante do Calçadão de Copacabana

1. DRUMMOND NO CALÇADÃO

1.1 Um poeta no meio do caminho

O anjo benjaminiano possui certo parentesco com o poeta que observa a cidade. Aqui, um desvio para uma delicada empiria. O poeta, assim como o anjo, volta-se aos espectros, às ruínas, aos cacos da cidade. Como a cidade devolve este olhar?

* * *

Ao morrer em 1987, Drummond teve sua consagração de poeta-maior da literatura brasileira confirmada – uma honraria que em vida ele provavelmente recusaria: “Eu me considero, no máximo, o maior poeta vivo da rua onde moro, onde, aliás, não me consta que exista outro poeta” (apud GURGEL, s.d.). Em *O observador no escritório* o poeta escreve:

Nunca vi metro para medir poeta, e espanto-me quando alguém procede a essa medição, comparando qualidades e temperamentos tão diversos. Minha capacidade de admirar exclui o confronto. Amo em um poeta certa vibração que lhe é peculiar, sem inquirir se essa vibração vale mais do que a doçura particular que encontro em outro poeta, ou a musicalidade de um terceiro, a secura vigorosa de um quarto. A ficção do "maior poeta" lembra anúncio do melhor produto — sabonete, refrigerante, calçado anatômico... Todos são melhores, mas um deles é o melhor de todos, sem análise e comprovação (1985, p. 122).



Monumento em homenagem a Drummond no Calçadão de Copacabana.

Quando indagado, em entrevista à Edmilon Caminha, sobre sua recusa em entrar para a Academia Brasileira de Letras, respondeu: “Acontece que eu não me sentiria bem lá, no formalismo daquelas reuniões” (apud CAMINHA, 1996, p.33, entrevista concedida em 1984). O uso da ironia e do humor, e uma forma tímida e melancólica de dizer o mundo são as marcas de Drummond. Intelectuais e estudiosos de sua obra, como Affonso Romano de

Sant’Anna, o reconheceram como um dos mais importantes poetas modernos do país. Embora Drummond não se considerasse um poeta popular, a visibilidade pública que

adquiriu, o tornou referência da mídia e nome de certo modo circulante junto ao público em geral.

De acordo com Gomes (s/d), a construção dessa “figura” “não se deu com a morte do poeta, tema de certo modo já clichê na tradição. Para tal construção contribuiu sobremaneira a recepção pública de sua obra, que se foi firmando à medida que o modernismo ia sendo canonizado”. Essa recepção pública do poeta teve seu lugar de circulação, inicialmente, nos rodapés, colunas e suplementos literários dos jornais que veiculavam os seus textos. Drummond é reconhecido pelas tendências dominantes da crítica brasileira, bem como pela crítica universitária, sobretudo a partir dos anos 1960. Segundo Gomes, a proliferação dos estudos em torno da poética drummondiana e seus modos de recepção, coincide, também, com a ampliação dos cursos de letras no país e com a implementação dos programas de pós-graduação nas faculdades de Letras, a partir de 1969.

Nos anos 1970-80, o escritor se torna figura conhecida, popularizada não só por sua presença já canonizada nos livros didáticos e leitura obrigatória nas escolas e no vestibular, mas também pelas crônicas que escrevia para a imprensa, com destaque para o *Jornal do Brasil*. Esta recepção amplia-se para outras instâncias, por outros modos de mediação: em 1980, *Sonho de um sonho*, poema de *Claro enigma*, foi transformado em enredo da escola de samba Unidos de Vila Isabel, com samba de Martinho da Vila, Rodolpho de Souza e Tião Grande; em 1987, a Estação Primeira de Mangueira homenageia o poeta com o enredo *No reino das palavras: Carlos Drummond de Andrade*, com o qual sagrou-se campeã do desfile daquele carnaval.

A receptividade carnavalesca do poeta reforça o que Dias afirma quando se refere à Drummond: O eu lírico deixa de ser uma voz particular e confessional e passa a constituir uma voz plural e coletiva. Isto é, a sua grafia, ou mesmo biografia mistura-se aos murmúrios e aos batuques do cotidiano da cidade, está povoada de vozes. Ele possui um “coração numeroso”. Dias afirma ainda que, para o poeta,

Viver na cidade constitui-se apenas um exercício de pesquisa dos indícios de vida que se escondem dentro das células hermeticamente fechadas, dentro das multidões compactas e exaustas que escorrem pelas ruas como óleo espesso. Mas integrar-se à cidade é reconhecer-se observador, comparsa de suas desmedidas, é também saber-se objeto atormentado por sua força colossal (2006, p.16).

Nas homenagens prestadas pela Estação Primeira de Mangueira e por Unidos de Vila Isabel, as palavras do poeta transformam-se em alegorias. Segundo Cavalcanti (2006), no desfile das escolas de samba as alegorias possibilitam a expressão da experiência fragmentada dos próprios habitantes da cidade. Os carros alegóricos adéquam-se com sua abertura e suas descontinuidades às múltiplas e fragmentárias leituras de brincantes e de espectadores. Como dizia Benjamin, os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro; da mesma forma, a alegorização carnavalesca da poética drummondiana permite um aprendizado, uma leitura da cidade na cidade, sobre os seus cenários e personagens a partir dos muitos Josés, Chaplins, caminhos, pedras, coisas findas e lindas. No contexto narrativo dos desfiles (arquivos de vídeo disponíveis no YouTube), nos carros e fantasias alusivos à poética de Drummond, as alegorias dizem uma coisa, significam muitas, num jogo livre de alusões; reverenciam e brincam com a fama do poeta, exaltam ironicamente objetos banais e corriqueiros. Misturam elementos aparentemente desconexos. Importante ressaltar que a alegoria não é uma abstração da realidade e sim um modo de compreendê-la.

Em um outro contexto, diferente da alegoria carnavalesca, a imagem de Drummond é reconstruída como um monumento em Copacabana, como a alegoria do poeta que observa a cidade, que integra-se à cidade, como um “objeto atormentado por sua força colossal”.

O poeta *gauche* transformou-se em uma imagem de bronze. De acordo com Canevacci, “Estátuas são mortes ritualizadas” (2008, p.150). Nessa acepção, há uma interseção dos mundos visível e invisível na tradução iconográfica de um ser ausente. Drummond ressurgue como alegoria do *flâneur* – o cronista que observa a cidade; imagem dialética que se insere na urbe em um jogo de cena pré-cinematográfico – como as mininarrativas dos cenários dos museus de cera de Paris: sentado em um banco, de costas para o mar, ele se põe a dialogar com a cidade. No contexto urbano contemporâneo, tanto a imagem do poeta quanto os seus escritos misturam-se aos acontecimentos da rua com a “voluptuosidade errante do calor” (ANDRADE, 2009a, p.27-28). O cronista-poeta que escreveu o Rio de Janeiro em verso e em prosa se inscreve na cidade como monumento, e como tal evoca a memória do “grande escritor” construída pelas instituições (a crítica acadêmica, a mídia, a prefeitura da cidade, a

família) e pelos passantes que o reinventam em suas aventuras caminhanças no labirinto urbano de Copacabana.

Retomaremos a alegoria do poeta de bronze, que em nosso estudo surge inicialmente como uma imagem que compõe o hipertexto da cidade; e também como princípio dinâmico e potenciador do pensamento; como *médium*. Interessa-nos agora os diálogos possíveis estabelecidos entre essa imagem e a cidade. Analisaremos a ressurreição de Drummond no Calçadão de Copacabana pelos fios descontínuos que tecem as narrativas dos passantes e pelas lentes das câmeras fotográficas e filmadoras que transformam o espaço urbano em um grande set cinematográfico (CANEVACCI, 2004, p.48), no qual os atores são também espectadores do espetáculo da cidade.

Para tanto, em nossas errâncias pelo Posto 6, realizamos abordagens exploratórias de curta duração em que interrogamos os passantes (de variadas faixas etárias em diferentes horários) sobre o que os teria levado a interromper sua caminhada para fotografar, cumprimentar, conversar ou simplesmente olhar a estátua de bronze. Esta prática de intervenção e de diálogo com os transeuntes no espaço público teve como objetivo abrir pistas de reflexão, outros ângulos para a leitura e observação das relações estabelecidas entre a imagem do poeta e a cidade, e suas possíveis significações. As entrevistas foram registradas em um bloco de notas; alguns depoimentos foram filmados em uma câmera digital, e posteriormente editados e transformados em material para um vídeo ensaio, que analisaremos nesta terceira parte do nosso estudo. Dentre as pessoas abordadas entrevistamos Pedro Drummond, neto de Drummond; turistas; moradores de Copacabana; banhistas e trabalhadores da Colônia dos Pescadores. Todas as abordagens foram realizadas no Calçadão de Copacabana. Além das entrevistas adotamos como procedimento complementar para um levantamento histórico práticas de consulta a arquivos de material impresso na Divisão de Monumentos e Chafarizes da Prefeitura do RJ; aos arquivos fílmicos do Arquivo Nacional RJ e aos arquivos pessoais de Drummond na Fundação Casa de Rui Barbosa. Recebemos depoimentos do fotógrafo Rogério Reis, do Professor Doutor Paulo Knauss (Universidade Federal Fluminense UFF), dos cineastas Luiz Duarte e Luelane Correia.

Além das reflexões sobre o material produzido em campo, analisamos dois curtas-metragens dos cineastas acima referidos e o vídeo por nós produzido. Os filmes traduzem diferentes olhares sobre o acontecimento do Drummond no Calçadão.

Algumas indagações orientam-nos diante desta imagem: Como a alegoria de bronze se articula às histórias, às memórias inventadas e recriadas pelos passantes, pela mídia e outras instituições no contexto amplo da cidade? De que maneira o poeta ressurgue nessas narrativas? Como o monumento se articula às histórias individuais? Quais as relações entre essa imagem e a linguagem poética de Drummond? Com relação à função pedagógica atribuída aos bens culturais, como pensar a ampla questão da sensibilidade do olhar e das elaborações da memória no contexto urbano? Como os valores atribuídos aos monumentos pelas instituições governamentais são re-significados nos processos de construção de subjetividades e de memórias do sujeito urbano?

Não pretendemos esgotar essas questões, mas abrir caminhos para um diálogo com a imagem, em um trabalho inconcluso, sem finalizações ou arremates, sempre em trânsito. Como já foi dito inicialmente, em uma situação de entremeio entre o que se vê e o que é visto, o encontro com o poeta de bronze é uma experiência limiar na qual a aventura do olhar consiste em uma trama entre o olhado e o olhante – um trânsito que possibilita o diálogo, na relação com a imagem. Ao interrogar o que se vê procura-se escutar a fala da imagem de bronze no invisível que se esconde e se presentifica como um “claro enigma” na linguagem cotidiana das visualidades urbanas.

Privilegiamos, em nossas análises – tanto no material produzido em campo quanto nas análises das narrativas audiovisuais –, o olhar sobre os fragmentos, sobre as camadas de significação que recobrem o acontecimento, seguindo o método epistemológico crítico de Benjamin que, como historiador das sensibilidades, se propunha a escavar as terras do sensível, recolhendo sinais, vestígios, na busca por uma rede de sentido para além das categorias estabelecidas, fora dos trilhos disciplinares.

Na aventura do labirinto urbano, o espaço objetivo do monumento, precisamente situado sede lugar a um extraterritório, que não se mostra tão facilmente localizável: é o território da imaginação criadora e dos espectros do cotidiano no qual privilegia-se a versão ao invés da verdade; a cidade estabelece um vínculo afetivo com a imagem do poeta; o monumento, enquanto imagem que compõe o hipertexto da cidade, está articulado às lembranças da urbe na sua desordem, apresenta-se como memória – nos relatos, afagos e olhares, inscrevendo-se como intensidade e não como cronologia, recriando o espaço, (des) (re) construindo sentidos.

* * *

Em *Confissões de Minas* (1944), obra de ensaios e crônicas, Drummond admitia: “Entro para a antologia, não sem registrar que sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais” (1944). Referia-se ao poema *No Meio do caminho*:

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
 Na vida das minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 No meio do caminho tinha uma pedra.
 (ANDRADE, 2009a, p.22).

O poema desenvolve-se em torno dos vocábulos “caminho” e “pedra”. Caminho: arco, portal, entrada, passagem, palavras-imagens que designam mudanças de estágio, escala, realidade, oposição e estranhamento. A pedra possui o sentido de algo que foi posto como obstáculo, como indagação: “Não há promessa de ir além. A pedra o converte em presença negada: ausência. O conflito faz-se tácito. O olhar e a pedra” (SCHÜLER, 1979, p.23). Este poema drummondiano refere-se explicitamente ao primeiro terceto de *Inferno: Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita* (ALIGHIERI, 1914, p. 3). Ao adentrar a selva, Dante encontra-se perdido, sem saída diante do desconhecido. A topada na pedra significa algo semelhante: esbarrar em um problema sem solução, um problema que se reitera a cada verso.

No poema a frase bate e rebate no objeto que barra o caminho. O ritmo de eterno retorno é o movimento da reflexão, que volta ao mesmo ponto. O acontecimento desencadeia a reflexão que, por sua vez, recolhe o objeto do pensamento e o devolve como experiência constitutiva de uma forma objetiva de linguagem, o poema (ARRIGUCCI, 2002. 68). De certo modo, é a meditação simbólica do poeta sobre o ato criador.

Em Drummond a linguagem poética intervém na linguagem cotidiana; o poema transforma-se em “experiência exemplar” e enigma que muitos irão tomar como sua



experiência: “Esse enigma se multiplicará em nós e irá aflorar nas nossas palavras mais desprevenidas” (COELHO, 1968, p.326).

Como reconhece Ferraz (2010), poucos poemas causaram tanta indignação na literatura brasileira quanto *No Meio do Caminho*. Publicado originalmente nas páginas da *Revista da Antropofagia*, em 1928, e dois anos mais tarde em *Alguma Poesia*, o poema da pedra incitou reações extremadas, tanto de enaltecimento quanto de repúdio. A coloquialidade e a repetição dos versos eram elementos caros aos ideais modernistas. Objeto de piada, mas também de críticas elogiosas, a pedra no meio do

caminho consagrou-se como sinônimo de qualquer impasse – entrou para o folclore urbano, assimilou-se ao vocabulário cotidiano, ao discurso político e às intrigas públicas, desdobrando-se em várias situações: um amigo inconveniente; o veículo que obstrui as vias causando o engarrafamento do trânsito; um obstáculo na vida afetiva; um adversário político; impedimentos das realizações profissionais, etc. Se inicialmente para alguns críticos o poema não falava de nada, numa fase posterior, passou a falar de tudo.

Wisnik comenta este fato, remetendo-se à imagem do poeta: “Penso nisso quando vejo a estátua do poeta maior no banco de Copacabana, exposta ao ‘rumor do mar junto à linha de espuma’. É raro que um poeta tão denso tenha sido um *hit maker* de tantos bordões populares” (2011). A imagem do poeta e os versos de seu poema perdem-se no cotidiano da cidade, são como destroços, fragmentos, e como tal instigam a confrontar neles o que resta: o enigma de um acontecimento banal; uma pedra no meio do caminho; um senhor de bronze de costas para o mar observando os passantes. Tinha um poeta no meio do caminho...

* * *

Em 2002, ano em que se comemorou o centenário do nascimento de Drummond, inúmeros eventos foram realizados em todo o Brasil, dentre os quais, a reedição das

obras completas do poeta; a reestruturação do web site oficial com um vasto acervo de crônicas digitalizadas e poesias com a voz de Drummond; a implementação do Centro de Referência Carlos Drummond de Andrade (Base CDA – base de dados da obra drummondiana); o intercâmbio entre o Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa (onde se encontram os arquivos pessoais de Drummond) e o Memorial CDA em Itaboraí; selo dos Correios e moeda cunhada com a face do poeta; o projeto *Drummond Criança* realizado em escolas públicas e particulares. Foram realizadas várias exposições de filmes, peças de teatro, exposições de arte, espetáculos de dança e seminários de literatura em torno da obra drummondiana.

A alegoria do poeta de bronze foi criada a partir da proposta do projeto *Drummond no Calçadão* que, integrado às comemorações do centenário de Drummond, foi concebido como uma homenagem ao poeta e à cidade onde viveu grande parte de sua vida. De acordo com os documentos encontrados na Divisão de Monumentos e Chafarizes da Fundação Parques e Jardins da Prefeitura do Rio de Janeiro, esta homenagem seria prestada por meio da

[...] instalação de uma escultura em metal fundido em tamanho natural no Calçadão de Copacabana no Rio de Janeiro, onde Drummond costumava passear todas as tardes. Os visitantes e transeuntes de Copacabana terão oportunidade de serem fotografados ao lado da escultura, num raro e inusitado registro e lembrança do poeta e da capital carioca (DMC, 2001).

O projeto foi realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em parceria com os representantes da família de Drummond, instituições e agentes culturais de todo o país. O artista mineiro Léo Santana foi convidado por Pedro Drummond, neto do poeta, e pela agência Paralelo 3 Marketing Cultural para executar a escultura. O artista aceitou o convite prontamente:

Para um escultor, mineiro como o poeta e admirador de sua obra, participar das comemorações de seu centenário é um privilégio, uma honra e muita responsabilidade. Aceitei o convite de imediato, passando à etapa de criação. Pesquisando fotografias, busquei focar o cotidiano do poeta onde sua naturalidade fosse mantida, instigando o público a se aproximar da figura do Drummond e, conseqüentemente, da sua obra. Encontrei o poeta, sentado num banco do calçadão, no seu percurso diário pela praia de Copacabana. Recatado, meio tímido, olhando a cidade do Rio, quase deixando transparecer mais um poema. Não houve dúvida. Aquele instante, perpetuado em bronze, seria a escultura comemorativa do centenário de Carlos Drummond de Andrade (DMC, 2001).

Léo Santana – assim como outros artistas que criam imagens para monumentos, bustos e estátuas – segue projetos previamente estudados com fotos por referência. Ao passar à etapa de criação, o artista buscou imagens que traduzissem o cotidiano de Drummond e o aproximasse do público que, supostamente, seria instigado a aproximar-se também da sua obra. A imagem escolhida foi captada pelas lentes de Rogério Reis em um ensaio fotográfico realizado para a revista *Veja* em 1982, ano em que Drummond completava oitenta anos. Sob vários ângulos o fotógrafo apresentou o poeta na sua intimidade, trabalhando em seu escritório, em casa e caminhando pelas ruas do seu bairro, como um homem comum, olhando a cidade. Durante o trabalho de campo contatamos o fotógrafo, que enviou-nos, via correio eletrônico, o seu depoimento sobre a experiência de fotografar Drummond, e a surpresa em ver sua foto re-apropriada:

Eloiza, a propósito do aniversário de 80 anos do grande poeta Carlos Drummond de Andrade foi mais ou menos assim: caminhamos até a praia de Copacabana para fazer a foto e testei sua cumplicidade quando sugeri que ele se sentasse no banco da praia de costas para o mar. No que ele imediatamente retrucou: porque logo um mineiro daria as costas para o mar? Para agradar os leitores, disse eu, que podem dessa forma desfrutar do poeta com a melhor paisagem de fundo. Drummond era compreensivo, mas resistente ao ato de ser fotografado. Eu já sabia disso, fotografei o poeta em 3 momentos distintos da sua vida. Pode parecer estranho, mas só fiquei sabendo da estátua quando recebi o convite impresso da prefeitura por conta da inauguração. Lá, fui apresentado ao Léo Santana que me pareceu um pouco desconfortável com a minha presença, creio que por descuido ou desinformação usou minha fotografia para o seu trabalho sem minha prévia autorização. De qualquer forma foi uma boa surpresa e me orgulho de ter contribuído para a realização da estátua, talvez a mais visitada da nossa cidade, depois do Cristo Redentor. Vejo a materialização da imagem em escultura como uma forma de requalificação e legitimação dessa imagem, pois foi escolhida para viver em outra dimensão, deixou de ser bidimensional para ganhar volume pelas mãos do Léo. Novos significados repotencializam imagens do passado. Hoje no meu processo de trabalho a fotografia é um insumo e a memória, alavanca e pretexto para dar visualidade a novas histórias em novos contextos, como ocorre em trabalhos mais recentes como “Av. Brasil 500”, “Microondas e Travesseiros Vermelhos”. Espero ter contribuído para a sua pesquisa. Bom trabalho. Abs. Rogério (Rio, out/2010).

Em uma entrevista concedida ao jornalista Aguinaldo Ramos em 2007, no blog *A história bem na foto* Reis relata a sua experiência, e o dia da inauguração do monumento, comentando o discurso do então prefeito César Maia, que descreve o percurso de Drummond pela praia de Copacabana:

Ele [Drummond] não costumava caminhar na direção de Copacabana. Eu sei, porque era vizinho dele, ali no posto 6. Ele sempre caminhava em direção ao Leblon. [...] Uma curiosidade que posso contar também, é que no dia da

inauguração da estátua, eu estava lá [...] E o nosso prefeito César Maia... De improviso, não sei baseado em quê, né? Naquele ato solene, ali, com microfone, a imprensa presente, ele diz assim: ‘Estamos inaugurando a estátua do poeta Carlos Drummond de Andrade, nessa praia tão bonita de Copacabana onde o poeta diariamente passeava, refletia e criava seus versos’. Nesse momento o neto do Drummond, o Pedro, os editores do Drummond se olharam e disseram, pensaram: ‘pôxa, o que tá acontecendo?’ ‘Não é o Drummond’. Porque o Drummond não tinha o hábito de caminhar na praia.



Jornal O Globo, 31/out./2002.

Na inauguração da estátua os convidados tocam o Drummond de bronze. Ao lado do monumento, o prefeito imita os gestos do poeta. Ao interagir com a imagem a cidade ressuscita aquele caminhante ilustre que em Copacabana “diariamente passeava, refletia e criava seus versos”. O acontecimento do *Drummond no Calçadão* foi fartamente noticiado pelos veículos informativos que se apropriaram, em suas narrativas, da imagem que Léo Santana preconizou como “Aquele instante, perpetuado em bronze”. A revista Encontro, sobre os eventos comemorativos do centenário de Drummond, publicou em uma nota:

“Drummond viveu mais da metade de sua vida no Rio de Janeiro e tinha como hábito um passeio diário pelo Calçadão. Todos os dias, ele se sentava no mesmo banco em Copacabana, bairro que adotou carinhosamente. Agora, quem passar por ele poderá cruzar com Drummond – materializado em uma escultura de bronze – sentado no seu banco predileto e na mesma posição em que costumava ficar observando o vai-e-vem do mar e das pessoas” (abril, 2002). O informativo Notícias Rio divulgava: “Drummond voltará a ocupar o banco no Calçadão de Copacabana, em frente à Rua Rainha Elizabeth, onde passava parte das tardes meditando ou simplesmente olhando o mar” (out., 2002). O jornal O Dia referiu-se ao local onde o monumento seria instalado como um local “muito usado pelo mineiro de Itabira para meditar durante a tarde e admirar a paisagem do bairro, onde viveu mais de 50 anos” (out., 2002).

A cidade apropriou-se do monumento, e ao referir-se a ele, não possui uma preocupação meramente descritiva, mas narrativa. Deliberadamente, as particularidades mostram-se carregadas de sentido, e as memórias coletivas e individuais podem se abrir à imaginação criadora, às fantasias. Ao fazer uma leitura do instante fotográfico disparado por Reis, “Aquele instante perpetuado em bronze”, a cidade recria em seu imaginário um fragmento da história do poeta que se confunde com a paisagem urbana.

Assim como na crônica *Cadeira de balanço*, o Drummond de bronze parece dizer aos passantes: “vamos sentar”.

A fotografia é aqui uma chave importante para leitura dessa alegoria. A imagem de Drummond recriada nas narrativas – não só da mídia, mas dos passantes – apresenta-se como um *tableaux*, como um quadro que se desdobra nos relatos que recriam o percurso do poeta em Copacabana:

Senhora com criança – ambas moradoras de Copacabana: conheciam o poeta e possuíam informações sobre o monumento (quando foi instalado em Copacabana, e sobre o episódio do furto dos óculos da estátua). A senhora relatou rapidamente o percurso do poeta, que morava na Rua Rainha Elizabeth, e caminhava pela praia para: “pensar nos seus poemas”. Apontando para o Posto 5 a entrevistada continuou: “Ele vinha por ali, e depois sentava neste banco para ficar pensando nos seus livros. Ele gostava de andar por aqui”. Fotografaram abraçadas ao monumento (Notas de campo: entrevista exploratória – ago./2010).

Para Certeau, como já foi dito, os relatos são percursos de espaço, “uma prática do espaço”. Essas ações narrativas “são compostas com fragmentos tirados de histórias anteriores e ‘bricolados’ num todo único. Neste sentido, esclarecem a formação dos mitos, como têm também a função de fundar e articular espaços” (CERTEAU, 2004, p.208). Assim, o ensaio fotográfico de Reis, pode aqui ser compreendido como campo imagético capaz de configurar um percurso – prática do espaço – que se constitui como um pensamento visual, perpetuado no bronze. Interessante ressaltar que à época das comemorações do centenário de Drummond as imagens do ensaio do fotógrafo foram divulgadas tanto na mídia televisiva quanto na mídia impressa e na web junto a outros textos que comentavam o evento, bem como às matérias que exploravam a biografia do poeta e a sua relação com a cidade.

A imobilidade da imagem perpetuada em bronze é a do instantâneo fotográfico. Nesse contexto – ou intertexto, a linguagem fotográfica é *médium*, a partir do qual são tecidas as narrativas que reinventam a personagem mítica do poeta de bronze que, diga-

se de passagem, nem sempre é reconhecido pelos transeuntes como sendo Drummond, e nem sempre é visto como poeta, apesar da placa de identificação fixada na lateral do banco em que está instalado o monumento. Todavia, o instantâneo fotográfico perpetuado no bronze, que apresenta um senhor sentado em um banco do Calçadão flanando seu olhar sobre a cidade, se pensado enquanto alegoria, possui uma historicidade que se dá em cada nova interpretação. Essa escrita urbana alegórica não possui um sentido estrito, fechado e, desse modo, termina por romper com a temporalidade homogênea, fazendo aparecer sempre uma nova origem.

Casal de banhistas e três crianças: não conheciam a personagem do monumento. Mas já haviam visto algumas imagens daquela estátua veiculadas pela mídia televisiva. Quando indagado, o senhor respondeu: “acho que ele é Machado de Assis”. O grupo parou para fotografar pelo fato curioso de encontrar uma estátua “conversando” com as pessoas em um banco na praia. Fotografaram abraçados ao monumento. As crianças também não conheciam o poeta (Notas de campo: entrevista exploratória – ago./2010).

Turista peruano e senhor carioca: Quando indagado sobre o monumento o turista peruano fez um gesto afirmativo com a cabeça, e com alguma dificuldade para se comunicar em português, abriu os braços, simulando um voo, na tentativa de imitar um avião: “É Dumont, do aeroplano”, disse, depois complementando: “Santos-Dumont, do avião”. O turista pediu-me que o fotografasse junto à estátua. Um senhor que estava no local chamou-me para corrigir o que o turista havia dito sobre o monumento: “O que ele falou não tem nada a ver, está errado. Essa estátua é de Drummond!” (Notas de campo: entrevista exploratória – ago./2010).

As informações sobre os monumentos – com uma retórica semelhante à do livro didático – circulam pelas escolas, e pelos meios massivos de comunicação. Todavia, a amplitude cognitiva, histórica e de pensamento das alegorias urbanas proporciona uma colagem de impressões que produz algumas tensões entre a memória histórica e a experiência dos espectadores urbanos em meio a uma intrincada trama visual de uma cidade fragmentada, como o Rio de Janeiro, cujas imagens mais significativas misturam-se a novas referências que são reinventadas a cada dia pela mídia, ou pelas fabulações produzidas pelo imaginário urbano.

Assim, o “Drummond verdadeiro”, que não tinha o hábito de caminhar pela praia, cede lugar ao ilustre escritor Machado de Assis, ou mesmo a Santos-Dumont. Ou ainda ao poeta – não menos verdadeiro – que “diariamente passeava, refletia e criava seus versos”.

Reis reconhece que “Novos significados repotencializam imagens do passado”, afirmando que “a fotografia é um insumo e a memória, alavanca e pretexto para dar visualidade às novas histórias em novos contextos”, ou seja, a mobilidade da memória faz surgir formas renovadas que traduzem a(s) história(s) em imagens. A sugestão para que o poeta virasse de costas para o mar, relatada pelo fotógrafo, além da expectativa com relação à receptividade dos leitores, expressa a tentativa de construção de uma imagem que traduza a personalidade do “grande poeta Carlos Drummond de Andrade” e a sua relação com a cidade. Ao ver a foto, Léo Santana faz a sua leitura da imagem do escritor: “Recatado, meio tímido, olhando a cidade do Rio, quase deixando transparecer mais um poema”.

Na leitura da imagem fotográfica há um entrelaçamento complexo entre a experiência vivida, a imaginação e a memória. A fotografia revela um acontecimento singular; é recorte de um tempo passado carregado de subjetividade. Um fragmento da realidade interroga o sujeito do olhar no momento em que a imagem é contemplada.

Para Benjamin (1996), a fotografia é uma imagem dialética que contrai o acontecimento, apresentando-o na forma cristalizada de um fragmento, como mônada. Conforme Lissovsky, “A monadização rítmica da fotografia, [...] está a serviço da ‘imobilização do acontecimento’, contraindo em si – segundo sua perceptibilidade particular – uma infinidade de relações” (1998, p.32). Assim, a história, em sua forma, ou a apreensão do passado é pensada como acontecimento “no instante em que é reconhecido”. Esse reconhecimento obriga o espectador a formar uma imagem de si e do que ele vê.

Desse modo, a contemplação da imagem fotográfica faz emergir a presentificação de um objeto ausente, situado entre a percepção e a memória, num movimento que articula presente e passado. A alegoria do poeta, como um instantâneo fotográfico, recupera o tempo da memória, em detrimento do tempo cronológico. O objeto recolhido pela memória retorna como possibilidade do passado e aparece desfocado de sua identidade original, embora guarde semelhança com outros objetos arquivados na memória:

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravam no espírito uma espécie de vestígio (GAGNEBIN, 1997, p.173).

As relações de composição dos elementos no enquadramento do fotógrafo ativam a especulação e a imaginação do espectador, que segue os vestígios das imagens a partir das elaborações da memória. Há uma sintonia entre as emoções, memórias, e alguns pensamentos “portáteis”. Isto é, micronarrativas, pequenas crônicas, micro-histórias – ou mônadas. Conforme Lissovsky:

É como história do acontecimento que a pequena história se escreve: removendo as cascas que encobrem – como fatos brutos – as centelhas, os estilhaços de luz. Revolvendo no presente os fragmentos de um passado que cintila na correspondência de seu achado [...] Se é possível fotografar como quem surpreende o local de um crime, é igualmente possível ler uma fotografia como quem decifra um mistério (1998, p.27-33).

Nesse sentido, assim como o cronista, o fotógrafo é narrador-decifrador da cidade, e nas suas narrativas visuais é possível ler o urbano, de acordo com Lissovsky, como quem “decifra um mistério”. Diante do enigma do poeta de bronze a fotografia é, portanto, uma chave para a interpretação visual de um acontecimento, que fomenta a reflexão, a imaginação. A concepção de imagens fotográficas assemelha-se à maneira como o cronista elabora seu texto literário. Fotografar equivale a articular uma história; é escrever com imagens. O fotógrafo é o cronista da imagem; e o cronista pode ser pensado como aquele que articula palavras como se estivesse fotografando um acontecimento. Enquanto narradores da cidade, ambos são construtores e construídos de imagens, de histórias.

A linguagem fotográfica e a sua relação com a temporalidade que pode adquirir uma versão criativa e mesmo fantástica leva o sujeito a transferir para o objeto fotografado a sua intimidade memorial e os seus sonhos. Algo que Benjamin intuiu como o “inconsciente ótico” tanto na imagem fotográfica quanto no cinema, com seus equivalentes psicanalíticos que fazem emergir experiências ligadas às imagens espectrais, aos fantasmas.

São os rastros das imagens construídas pela memória. Na fotografia percebe-se o retorno de um sentimento e de uma afetividade trazidos pelo objeto fotografado – cada acontecimento da vida abre à consciência um momento atual e outro virtual, de um lado percepção e de outro, lembrança. Na fotografia convivem estes dois mundos – representação e espectro – propiciando um desdobramento contínuo, em sincronia com o observador.

A fotografia e a palavra lutam por fixar o instante dos acontecimentos, do que foi, do momento único que ainda não se estilhaçou no fluxo do tempo e que instala, na palavra poética, a tentativa de reter a breve luz do instante entre o agora e a memória do acontecido.

O instante fotográfico corta o real e o tempo linear, eternizando um fragmento da vida no interior do qual defrontam-se um sujeito e um objeto.

A tentativa – tanto do escultor quanto do fotógrafo – de estabelecer uma proximidade entre o escritor e o público deixa clara a intenção de retirar o poeta maior do seu pedestal (unicidade), deixando-o no mesmo patamar das pessoas comuns, que caminham na rua, no Calçadão, junto às coisas que acontecem ao rés-do-chão. O monumento de Drummond está instalado em um banco de cimento do Calçadão onde as pessoas se sentam, é lugar de passagem.

Todavia, o fato das pessoas estarem mais próximas da imagem do poeta não significa necessariamente que estejam mais próximas da sua obra, como pretendia o escultor na concepção do monumento. Nem sempre há o reconhecimento de Drummond, mas há uma leitura da imagem como instante fotográfico que contrai o acontecimento do poeta que vê a cidade. Esta imagem não possui um sentido único. É uma representação alegórica. No encontro da cidade com o poeta há uma atração e um revidamento do olhar.

1.2 A polêmica das estátuas coloquiais

1.2.1 Dos monumentos

O sentido de monumento associa-se, desde sua origem, a uma relação entre morte e maravilhamento. O termo monumento vem do verbo latino *monere* que significa fazer lembrar. O sentido etimológico do termo remete a museu, e ainda a mausoléu. A relação com a morte sugere as elaborações da memória, ligadas a uma função comemorativa, ritualística. Os monumentos possuem também uma função informacional no sentido de *docere*: ensinar. Conforme assinala Jeudy, por meio de uma teatralização social de valores, os monumentos pedagogicamente “consagram as imagens da memória coletiva para além da temporalidade da vida cotidiana” (1990, P.10).

No entanto, para que isso ocorra é necessário que haja, por parte do público, um movimento de apropriação, o que por muito tempo foi considerado como reconhecimento. Nesse sentido, as representações coletivas dos monumentos ou os monumentos como representação coletiva asseguram um papel fundamental para a própria experiência da cidade. Argan afirma que: “desde a antigüidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa [...] Os monumentos urbanos tinham uma razão não apenas comemorativa, mas também didática” (1998b, p.244). O autor situa a Renascença como um período de transformações significativas: “[...] a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos” (1998b, p.235).

Argan atribui as transformações ocorridas na Renascença ao crescimento da cidade para além de uma “unidade de vizinhança” dentro da qual todos se conheciam – e que, se tornando mais complexa, exigiu ordenações de percursos e vistas, ou seja, simplificações que permitissem uma leitura facilitada do espaço por parte daqueles responsáveis pela gestão da totalidade. Mais do que isso, exigiu diferentes soluções que reafirmassem os diferentes poderes urbanos para os habitantes que vivenciavam o espaço da cidade de forma fragmentada, pelo tamanho da cidade e pelos movimentos urbanos cotidianos.

Os monumentos são então inseridos dentro de uma lógica narrativa construída a partir da correlação de fatos históricos, eles incorporam, portanto, a função da representação de determinados conceitos. A história oficializada deveria ser narrada por figuras reconhecíveis que transmitissem os seus valores, frequentemente atrelados à ideologia das instituições governamentais e às suas representações. Por muitos séculos o monumento tradicional demarcou os espaços da cidade. Como descreve Baudelaire:

[...] Ao atravessar uma grande cidade com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados ao alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores que aqueles que passam a seus pés, nos contam em linguagens muda as fastuosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu a que sempre aspiraram, outras designam a terra, de onde se alçam, agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou em seu emblema; um instrumento, uma espada, um livro, uma arma... O fantasma de pedra se apodera de nós por alguns minutos, e nos obriga em nome do passado, a pensar nas coisas que não são desta terra. (apud PEIXOTO, 2004, p.130).

Do alto de seus pedestais, eles orientavam aqueles que passavam pelas ruas, buscando seu caminho ou “encarnavam a alma da cidade como fatores da memória coletiva que figuraram suas imagens”. Para isso seguia-se um padrão de apresentação. De acordo com Rosalind Krauss:

[...] é uma representação comemorativa. Se assenta em um lugar concreto e fala em uma língua simbólica sobre o significado ou uso do lugar. Dado que funcionam em relação com a lógica da representação e do objetivo, as esculturas só serão figurativas e verticais, e seus pedestais partes importantes da estrutura, dado que servem de intermediários entre o espaço real e o signo que representa (KRAUSS, 1998, p. 298).

No final do século XIX, no monumento *Balzac*, o escultor Auguste Rodin fundiu escultura e pedestal em um único bloco. Essa experiência levou à uma significativa transformação do monumento: a perda do pedestal. Rodin não só rebaixou o monumento ao nível do solo, bem como ampliou as possibilidades de criação do artista na produção de imagens destinadas a permanecer na memória coletiva. Impondo assim um estilo pessoal, ele rompe com as convenções formais e com os cânones estilísticos do monumento tradicional.

Todavia, não obstante às transformações da forma dos monumentos, a arte pública por meio da escultura contribuiu durante muito tempo para promover laços sociais que estruturavam a ordem do civismo, e definiam a nação como sujeito central da história. Como assinala Knauss (2009), essa tradição vai sendo esvaziada com a renovação do panorama político e sobretudo com o reconhecimento da diversidade sócio cultural nos espaços urbanos. Outros agentes sociais passaram a atuar na esfera política. Assim, a figura individual dos “heróis da pátria” cedeu lugar à ação dos sujeitos coletivos que encarnavam a autenticidade nacional. O papel das imagens urbanas foi redefinido, e a arte pública passou a demarcar territórios da cidade e a afirmar a valorização da diversidade das experiências urbanas.

Desse modo, a função pedagógica dos monumentos passou a ser atribuída também a outras mídias (fotografia, cinema, vídeo) e os valores cívicos de culto à nação passaram a não ser mais tão facilmente assimilados pelos espectadores modernos. A reprodutibilidade técnica das imagens e o conseqüente enfraquecimento da aura que envolvia os “heróis da pátria” relacionam-se a outras formas de aprendizagem, e indicam uma alteração no próprio uso do espaço público. De acordo com Freire:

Não há mais tantos monumentos (no sentido mais tradicional do termo) no mundo moderno, porque o velho símbolo do herói está morto e os meios de comunicação de massa passaram a ser [...] a mais significativa referência de espaço e de tempo. Neste universo, falso e verdadeiro são categorias tornadas anacrônicas, e não é possível mais detectar a 'autenticidade' das coisas. [...] O excesso de imagens propicia a perda das referências (1997, p.82).

Como já foi dito, os meios comunicativos e informativos geraram um acúmulo de informações e de saberes resultando num déficit de experiência, ao mesmo tempo em que apontaram para outras possibilidades narrativas apropriadas pelos sujeitos em trânsito nos espaços urbanos. Nesse contexto, os monumentos e outras visualidades urbanas integram os cenários contemporâneos interagindo com os novos modos de dizer a cidade.

De acordo com Riegl (1984), os monumentos podem ser considerados como sintomas da sociedade, já que seu sentido se altera com as mudanças que permanentemente ocorrem nas concepções de tempo, e de história, alterando-se também o sentido atribuído a eles por seus observadores. Assim, as funções ritualísticas de preservação da memória chocam-se com essas alterações, e acabam se transformando, num contexto mutante.

Assim é que o Drummond de bronze é tomado pelo urbano: sem pedestal, como um instante fotográfico, nas mutações e nos entrelaçamentos complexos da memória e da experiência dos passantes.

1.2.2 As estátuas coloquiais

Os monumentos, enquanto arte pública, ocupam o espaço urbano atuando na construção dos cenários da cidade – conferindo a esses espaços um caráter e um significado, ao mesmo tempo em que podem também tornarem-se invisíveis ou sem sentido para os transeuntes. De acordo com Huyssem a permanência dos monumentos é sempre construída sobre areia movediça:

Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria, em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam a memória em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já outros se mantêm simplesmente como figuras do esquecimento, com seu significado e propósito originais erodidos pela passagem do tempo. Como escreveu Musil, 'não há nada tão invisível quanto um monumento' (2004, p.68).

Mas essas figuras sobrevivem, apesar da sua opacidade, integrando o vasto repertório de objetos e de imagens que se encontram nas praças, ruas, becos, alamedas. A visibilidade dos monumentos não depende tanto da sua transparência utilitária e tecnocrática, quanto da “opaca ambivalência de suas estranhezas” (CERTEAU, 2003, p.191), lembrando que o acervo de imagens – dos sonhos e das lembranças – do sujeito urbano está presente, em grande parte, nas ruas da cidade, com toda a precariedade e instabilidade da memória prometida por essas imagens.

* * *

Na década de 1990, o *Programa Rio Cidade*, um programa criado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, que tinha como objetivo “reverter a desordem urbana”, assumiu o papel de mediador entre a arte e o espaço público. Paralelamente a este programa surge o *Esculturas Urbanas* – voltado para a instalação permanente de obras de arte de artistas consagrados e selecionados por críticos de arte. Segundo Varzea:

Desde Pereira Passos não se via algo parecido na história do Rio de Janeiro. Transformando a cidade em um imenso canteiro de obras, o programa foi foco de ampla discussão pública, pois querendo ou não os cariocas foram convocados a questionar sobre a cidade em que viviam. A forma como foi realizado, baseado em concurso de ideias e projetos, permitiu uma seleção qualitativa de propostas que contribuiu para a formação de um olhar crítico de uma geração, que mais tarde padeceria da melancolia diante da inexistência de programas de manutenção e de extensão das reformas para todas as regiões da cidade (2010, p.21).

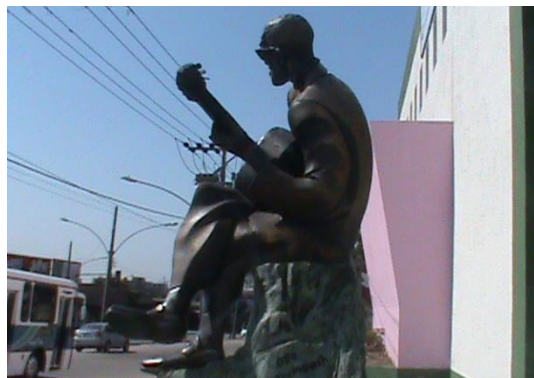
Apesar de renovar o acervo de arte pública da cidade, o programa *Esculturas Urbanas* é interrompido e torna-se uma iniciativa isolada e sem continuidade.

Com a passagem para o século XXI, a prefeitura do Rio de Janeiro promoveu a instalação de várias obras e marcos comemorativos, bem como a instalação de alegorias de bronze como a de Drummond, e de personagens famosas da cultura carioca em tamanho natural. Segundo Varzea, as peças eram instaladas com a justificativa de serem patrocinadas e doadas por empresas e instituições diversas. Questionada sobre a autorização para a instalação dessas obras, a Fundação Parques e Jardins declarou estar apta para avaliar as propostas apenas “tecnicamente” – ou seja, se o local suporta o peso da peça e se a obra não irá obstruir a circulação no espaço público. Diante da polêmica, a prefeitura criou a Comissão de Proteção da Paisagem Urbana da Cidade do Rio de

Janeiro, para definir os critérios futuros de ocupação do espaço urbano. No entanto, conforme Varzea, as deliberações dessa comissão não eram respeitadas, seu papel tornou-se inócuo.



Oto Lara Resende: Escultura de José Pereira Passos 2002. Jardim Botânico



Cartola: Escultura de Oto Dumovich, 2003. Avenida Visconde de Niterói – Mangueira.

Conhecidas como “ombros amigos” as representações de músicos, artistas, escritores, jornalistas proliferaram por toda a cidade.

Em 2009 um debate realizado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) reuniu artistas, críticos e políticos para discutir uma possível política de ocupação do espaço público por obras de arte. O debate contou com a participação dos artistas Ernesto Neto e Everardo Miranda, dos críticos de arte Fernando Cocchiarale e Paulo Herkenhoff, da então secretária estadual de Cultura, Adriana Rattes, e do subsecretário municipal de Patrimônio, Washington Fajardo. Os debatedores condenaram a proliferação das estátuas de personalidades, como a de Getúlio Vargas, na Glória, e as de Dorival Caymmi e de Drummond, em Copacabana. Segundo Neto e Herkenhoff, a cidade precisaria de um projeto mais sério; algo que talvez se aproximasse da experiência do programa *Esculturas Urbanas*, na ocupação do espaço público, mas que não se limitasse à distribuição de esculturas. O grupo elaborou um manifesto, que posteriormente foi veiculado pela internet:

[...] Compreendemos os monumentos públicos como expressão cultural de uma cidade, capazes de revelar o nível da relação dos cidadãos que nela habitam com valores que indicam seu grau civilizatório. Neste sentido, o poder público do Rio de Janeiro, pelo menos desde o século XVIII, vem preenchendo seu espaço urbano com intervenções de alguns dos artistas brasileiros mais importantes, como Mestre Valentim, Bernardelli, Franz Weissmann, chegando, mais recentemente, a trabalhos de José Resende, Ivens Machado e Waltércio Caldas. De algum tempo para cá, houve uma proliferação de esculturas encomendadas a

diletantes sem qualquer reconhecimento artístico. Esta falta de conhecimento cultural para definir e qualificar o espaço público carioca, esta informalidade excessiva na escolha das obras é o resultado direto da falta de critérios com o espaço urbano, sendo que, neste caso específico, os agentes da desordem urbana têm sido exatamente aqueles que deveriam zelar por ela [...].

Interessante perceber como o manifesto menciona indiretamente a Operação Choque de Ordem da Secretaria de Ordem Pública, que foi criada em 2009 com o objetivo de suprimir a desordem nas ruas, no trânsito e outros espaços da cidade com uma série de ações; entre elas, a demolição de construções irregulares, a retirada de mendigos das ruas, a proibição da atuação de camelôs e flanelinhas, a fiscalização de estabelecimentos e a repressão do estacionamento em locais proibidos. No manifesto, os artistas também reivindicam um “choque de ordem” para as intervenções urbanas. Porém, se por um lado há a preocupação em ocupar o espaço público de forma democrática, estabelecendo critérios de qualidade que sejam compatíveis com a história da cidade, por outro lado parece-nos transparecer na fala dos artistas e críticos certa intolerância às intervenções que não estejam dentro dos cânones (ou da ordem) da arte consagrada de artistas de renome, ou das experimentações da arte contemporânea. Nesse sentido, a instalação da escultura de Drummond é referida como um ruído indesejado, sem se considerar a relação da cidade com esta imagem.

Para mais esclarecimentos, procuramos Paulo Knauss, professor da Universidade Federal Fluminense e membro da Comissão de Proteção da Paisagem Urbana do Rio de Janeiro, que enviou-nos gentilmente, via correio eletrônico, as suas considerações com relação à ocupação do espaço urbano carioca e à instalação do monumento de Drummond em Copacabana:

Não há como negar que a solução da estátua de Carlos Drummond é bem sucedida e que funciona muito bem, sobretudo pela interação com o público.

Contudo, as estátuas coloquiais se tornaram uma febre no Rio de Janeiro. De um modo geral, elas são concepções precárias e, sobretudo, não funcionam para resignificar espaços, pois se inscrevem onde já outras inscrições estabelecidas, estabelecendo concorrência de signos. Copacabana já não aguenta mais novas imagens urbanas e o pior, o calçadão, que é a grande obra está relegada a segundo plano.

No mundo da arte pública contemporânea há muitas outras soluções que infelizmente não são valorizadas no Brasil atual. Há soluções no mundo atual muito interessantes. A febre dos bonecos engraçados tem sido prejudicial nesse sentido. Além disso, grande parte deles são plasticamente precários. Depois, há uma redundância de artistas. São 3 que dominam o mercado. Em grande medida sua repetição se deve a um mercado de escultores que encontrou uma fórmula para patrocinar seu trabalho. Há uma evidente privatização dos espaços públicos

por estas imagens. Além disso, não funcionam para requalificar a vida na cidade. Procuram vitrines, espaços urbanos já qualificados. Nesse sentido, o exemplo do poeta é ilustrativo, pois Copacabana e seu calçadão e especialmente o Posto 6 sempre foram valorizados. Não precisavam de novas inscrições. Além disso, o Rio foi inovador em termos de design de calçadas naquela altura. Vários artistas conhecidos no mundo fizeram inscrições em calçadas urbanas depois disso. Mas no Rio essa atenção artística morreu ali. Esse é um exemplo da falta que faz um programa artístico para a cidade. Além disso, a arte pública no Rio poderia ser usada para ressignificar outras áreas da cidade, que não são trabalhadas em termos de narrativa urbana. Além disso, nessas estátuas recentes há insistência apenas nos músicos. É claro que a cidade do rio é marcada pela história musical, mas não é preciso insistir apenas em uma tecla. A cidade tem outras histórias que precisam ser trabalhadas também e lembradas.

Por fim, o processo como são instaladas legitimam outras inscrições ainda menos republicanas, como marcos de Lions, Rotarys e religiosos, maçons, evangélicos e católicos de nenhuma proposta plástica que ficam difíceis de serem controlados pelo poder público que demonstra não ter programa próprio para os sentidos da cidade. No Rio se criou uma Comissão de Proteção da Paisagem Urbana, da qual sou membro atualmente, e que tem tido muita dificuldade de se afirmar. Por fim, o fracasso público das estátuas coloquiais se evidencia na medida em que a maior parte delas sequer é percebida. Carlos Drummond é uma exceção.

Espero poder ter ajudado com meu ponto de vista. Abraço, Paulo Knauss.

O congestionamento de signos no contexto urbano e a privatização do espaço público são questões centrais levantadas por Knauss. Que a nosso ver estão intrinsecamente relacionadas a um processo de reificação imposto pela cultura capitalista e também pelas hibridações dos espaços urbanos: aquilo que Canclini chamou de desterritorialização da cultura. As expressões da cultura erudita misturam-se – no campo criado pelos meios de comunicação – às vulgares celebridades que povoam o imaginário das sociedades contemporâneas. Surgem valores ambíguos, reorganizando as identidades coletivas e produzindo novas hibridações, diluindo as fronteiras entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno.

As estátuas coloquiais são referidas por Knauss como “concepções precárias” que disputam a atenção dos passantes nas ruas saturadas de imagens. As obras dos artistas que dominam o mercado e que são patrocinados por empresas e pela prefeitura, evidenciam, segundo Knauss, a crescente privatização do espaço público a partir da repetição de fórmulas encontradas para a divulgação e comercialização do seu trabalho. Assim, “a febre dos bonecos engraçados” é prejudicial por tomar o espaço de outras intervenções que seriam mais significativas para a cidade, como o próprio design do Calçadão de Copacabana. Nesse sentido, entendemos que a valorização das inscrições urbanas como narrativas que traduzem as relações culturais e históricas estabelecidas na

interação com o espaço público não é apenas uma questão relacionada aos valores que indicam certo “grau civilizatório” dos habitantes da cidade, como foi colocado no manifesto dos artistas, mas refere-se às expressões – não mensuráveis – poéticas e políticas dos modos de se relacionar com as visualidades, arquiteturas, objetos, paisagens e cenários urbanos: a cidade como possibilidade de um *experimentum linguae* – condição para a construção do olhar alegorista e crítico, que emerge para fora do fluxo contínuo dos acontecimentos, e cria outras significações para as incoerências encontradas nas ruas.

As questões levantadas por Knauss problematizam não só a democratização da ocupação do espaço público, bem como sugerem soluções que instaurem outras experiências no meio urbano. Mas, é importante ressaltar que grande parte das instituições culturais e educativas constroem certo conhecimento da cidade fundado em valores dissociados das experiências e dos saberes construídos pelos sujeitos urbanos, desqualificando muitas vezes o que não se encontra dentro dos seus padrões estéticos, em detrimento daquilo que “deve ser lembrado”, ou ensinado. Cabe indagar: como esses diferentes saberes são articulados em um aprendizado da cidade?

Lembrando as palavras de Benjamin, “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (1996, p.225). A cultura não está isenta da violência recalcada pelo *logos* – que explica e deseja o progresso – e que tem a própria manifestação projetada nos monumentos civilizatórios. Em contraponto, as profanações poéticas dos espectadores urbanos resignificam esses monumentos; põem em relação diferentes saberes; insinuam espaços outros, fazendo surgir as cidades invisíveis de que fala Calvino. Nesse sentido, a experiência da cidade a partir da ocupação do espaço urbano implica sobremaneira o direito à sua estética:

Os habitantes, sobretudo os mais desfavorecidos, não só têm, no quadro das leis, o direito à ocupação dos lugares; mas também têm o direito à sua estética. De fato, o ‘gosto’ deles é sistematicamente denegrido, sendo privilegiado o dos técnicos. A arte ‘popular’ também não é exaltada, mas só quando se trata de um passado ou de um longínquo que passou a ser objeto de curiosidade (CERTEAU, 2003, p.198).

Aos “engenheiros-terapeutas” da cidade escapa que a rápida expansão da mídia põe a disposição de um número maior de indivíduos um aparato técnico antes reservado apenas a uma elite. Assim, como sugere Certeau, a uma democratização da técnica deve seguir uma democratização da expressão artística. Pois, o patrimônio de uma cidade não

é apenas feito dos objetos que ela produz, mas da sua capacidade criativa e inventiva de articular os múltiplos saberes às múltiplas formas do espaço público, instaurando variados modos de poetizá-lo, reapropriá-lo, pensá-lo a contrapelo.

Entretanto, parece-nos haver uma postura excludente tanto por parte do círculo culto de artistas e intelectuais que elaboraram o manifesto quanto dos gestores das instituições públicas que beneficiam um pequeno grupo de escultores que divulgam e comercializam seu trabalho ocupando o espaço público. No manifesto há uma ênfase num determinado tipo de arte que deve se sobrepor às expressões “menores” produzidas por “dilettantes”, referidas como “sem qualquer reconhecimento artístico”. Por outro lado, o poder público privilegia os interesses das empresas em detrimento de uma política pública que revigorasse o amplo diálogo entre a cidade e os movimentos artísticos e culturais de ocupação dos espaços urbanos.

A diversidade de elementos que compõem os cenários da cidade, seja pelos contatos humanos possibilitados pela ocupação coletiva dos espaços públicos ou pela variedade de estímulos visuais e de informações que proliferam nas ruas – dos desenhos arquitetônicos às vitrines das lojas, dos bustos de heróis imortalizados nas praças à fugacidade das pichações e grafites –, configuram-se como espaços de interação e construção de diferentes subjetividades.

Nesse sentido, é possível entender as inscrições urbanas no contexto de uma luta simbólica não só pelo território da cidade como também na disputa de ideias e de posições subjetivas. Conforme assinala Canevacci: “a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam...” (2004, p.17).

Canclini compara a cidade a um *videoclip*: “montagem efervescente de imagens descontínuas” – pois nela “tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se faz de imagens saqueadas de todas as partes” (1995, p. 131-133). Nesse contexto os espectadores urbanos são também atores que continuamente dialogam com os seus muros, com as calçadas, com uma árvore que sobreviveu heroicamente no asfalto.

Dentro desse ecossistema comunicativo, as estátuas coloquiais apresentam-se como micronarrativas, que encenam fragmentos da vida de personalidades ou de indivíduos comuns nem sempre reconhecidos pelo grande público, mas que num

passado recente, frequentaram os meios informativos e comunicativos, as revistas, os jornais, bem como as telas audiovisuais sempre presentes no meio urbano.

Quando indagamos a um passante sobre a escultura do jornalista Ibraim Sued instalada no Hotel Copacabana Palace, logo veio a resposta: “É... acho que já vi na televisão...”. Constatamos que alguns espectadores urbanos possuem uma tênue lembrança das figuras representadas pelas alegorias de bronze, desfocadas em sua memória como a imagem embaçada de uma TV antiga que ressoa um chiado estranho quando é ligada. Essas esculturas possuem uma afinidade, um parentesco com a crônica e com os gêneros narrativos televisuais que têm como matéria o cotidiano. Segundo Knauss, elas não requalificam os espaços da cidade, porém, importante ressaltar que elas integram o imaginário urbano, como narrativas que “se impõe, estão lá, fechadas em si mesmas, forças mudas. Elas têm caráter, ou melhor, são ‘caracteres’ no teatro urbano. Personagens secretos” (CERTEAU, 2004, p.192). Na sua precariedade, seriam as estátuas coloquiais ruínas midiáticas?

O que diferencia a alegoria do poeta de bronze dessas esculturas espalhadas pela cidade, de certo modo, é certamente a maneira como a obra se transforma em um acontecimento, isto é, o modo como ela dialoga com o contexto urbano, e se constitui na relação com os passantes como uma experiência da cidade. A memória é recriada nos diálogos, performances, e outras intervenções culturais que resignificam os valores pedagógicos ou mesmo de mercado atribuídos a ela pelas instituições. Enquanto monumento, não está separada dos ruídos e do burburinho da cidade. Esse caráter subversivo que a retira do pedestal aproximando-a dos rumores do cotidiano, ao mesmo tempo não a destitui de aura.

Entre o poeta e a cidade cria-se um espaço tempo de mediação: a imagem de bronze responde aos olhares dos passantes.

2. ENCONTROS COM O POETA



Um gesto de carinho a vendedora de drops Isis Tavares de Pinto, de oito anos, deixa a mercadoria de lado e fica na ponta dos pés para beijar a cabeça do poeta, que ganhou também uma flor.
O Globo, 01. 11. 2002.



Cristina Isabel Rosário, moradora de Copacabana, Levou duas dúzias de rosas vermelhas para homenagear o poeta. Vinte minutos depois de depositá-las e frente à estátua, as flores desapareceram. A moradora, que lia Drummond, voltou com outras duas dúzias, dessa vez de cor-de-rosa.
– Troquei a cor, quem sabe assim ninguém rouba. Sou médium, acordei chocada com o vandalismo, não aguento mais tanta desordem na cidade – protestou ela.
O Globo, 26.02.2002.



Drummond e passantes: fotógrafo desconhecido.



Limpeza de loucos no Rio de Janeiro!

Governo internará pessoas que conversam com a estátua de Drummond

O Governo do Rio de Janeiro resolveu enviar para o hospício qualquer cidadão que conversar com a estátua de Carlos Drummond de Andrade, que fica no calçadão da praia de Copacabana, na capital carioca. Uma câmera ficará filmando e as imagens serão monitoradas ao vivo de um manicômio, que enviará agentes para capturar algum louco que converse com a estátua.

O governo justificou que esta é uma medida para reduzir o número de loucos soltos por aí. "Vamos fazer uma limpeza no Rio de Janeiro para que, até a Copa de 2014, nenhum louco esteja solto no Rio", disse a assessoria do governador Sérgio Cabral.

Há informações de que muitas pessoas sentam ao lado da estátua e conversam sobre todos os assuntos, inclusive seus problemas pessoais e até pedem dicas para encontrar um par perfeito. O governo também pretende instalar um microfone na estátua para saber os assuntos mais abordados pelas pessoas durante as conversas com a estátua de Carlos Drummond de Andrade (31/agosto/2011 - blog O Penicão).



Passantes: Fotógrafo desconhecido



O poeta e a crianças: Fotógrafo desconhecido.



Copa de 2010: Tasso Marcelo/Agência Estado/AE



Festa do Orgulho Gay: Fotógrafo desconhecido



O poeta e as crianças: Fotógrafo desconhecido



Intervenção do Corujão da Poesia, 2010.



Passante: Foto de Mauro Pimentel, 2008



Drummond e estátua viva: fotógrafo desconhecido.



Drummond e a pesquisadora, 2011.

3. A RESSURREIÇÃO DO POETA

3.1 A cidade, o menino e o poeta

O cinema herdou das antigas magias a tarefa de mobilizar, despertar e intensificar o olhar e a escuta para além das evidências do real; suspendendo o tempo ordinário da vida ele articula o visível e o invisível. A magia do cinema realiza o desejo do anjo da história, quando retorna à tela os mortos, lhes concedendo outra vida.

* * *

O espectro ronda a imagem, a imagem liga-se ao espectral (COMOLI, 2008, p.211). A alegoria de bronze proporcionou a Drummond vida póstuma. A ressurreição do poeta mineiro no Calçadão de Copacabana se inscreve no cotidiano da cidade como uma trama complexa de memórias individuais e coletivas que se articulam aos desejos e às fantasias dos passantes. Esse acontecimento transformou-se em imagens de cliques veiculados pela internet; em vídeos documentários e variados ensaios poéticos audiovisuais. Aqui, destacamos dois curtas-metragens produzidos por dois cineastas cariocas que de maneiras diferentes constroem, a partir do monumento de bronze, o reencontro do poeta com a cidade.

Em *A cidade e o poeta* (2007), curta-metragem, com 14 minutos de duração, dirigido por Luelane Corrêa, diferentes vozes costuram o cotidiano urbano. A cidade reinventa Drummond e faz uma crônica de si. Quando realizamos esta pesquisa o filme não estava disponível em DVD e nem nos canais de vídeo da internet; então procuramos a cineasta que prontamente disponibilizou-nos uma cópia, e falou-nos sobre a experiência de filmar o retorno do poeta no Calçadão de Copacabana:

Comecei a ler e a admirar Drummond na minha adolescência. A inauguração da estátua foi bastante noticiada e isso me levou ao calçadão naquela semana. O povo que passava por ali fazia uma roda: todos estavam encantados com aquele "homem quase de verdade". Uns se lembravam do Drummond, outros haviam mesmo conhecido o poeta, outros não sabiam de quem se tratava. A admiração era geral. Em Copacabana todo mundo se diz vizinho do Drummond, é curioso. Alguém achava que não podia tocar na estátua porque era falta de respeito e porque podia estragar.

Resumindo: muita gente estava emocionada com "a volta do Drummond", inclusive eu. Aí, naquele momento, veio a ideia: isso dá um filme. Quem é "Drummond" no imaginário popular? (08/set./2010).

O filme inicia com uma tomada da praia de Copacabana nas primeiras horas da manhã. Vê-se a silhueta de um senhor sentado em um banco do Calçadão. Ele está só. A música instrumental de David Tygel e as cores pastéis dessas imagens compõem a atmosfera lírica da solidão de um amanhecer em Copacabana. O senhor sentado no banco vê a cidade, suas ruínas e suas misérias que contrastam com a exuberância da paisagem. A câmera rasteja, focalizando as pedras portuguesas do Calçadão. Há um corte para uma imagem em plano aberto de centenas de casas em uma favela, provavelmente a favela do morro do Cantagalo. Ruídos de carros e máquinas britadeiras. Aos poucos a cidade desperta, em meio às suas contradições: as pedrinhas portuguesas do Calçadão e as casinhas da favela.

O senhor de costas para o mar, sentado no banco do Calçadão é a estátua em tamanho natural do escritor Carlos Drummond de Andrade. O poeta está imobilizado no bronze, mas essa alegoria possui um estranho gesto na representação do olhar que acompanha o movimento e os ruídos da rua. A câmera estabelece um diálogo com a imagem, na tentativa de escapar à frontalidade do monumento e mostrá-lo de diferentes ângulos. Do mesmo modo a cidade é vista pelo olhar do poeta de bronze, olhar esse construído em planos que traduzem a sensibilidade crítica drummondiana diante dos acontecimentos do cotidiano urbano, dos seus contrastes, das suas diferenças e indiferenças, como é mostrado em um plano sequência, logo no início do filme, no qual aparece um morador de rua dormindo na areia da praia, junto ao Calçadão, enquanto os



Cena do filme A cidade e o poeta.

banhistas, turistas, moradores do bairro, crianças fazem suas caminhadas. Essa é a cidade vista pelo *gauche*, que a traz em seu corpo: “há uma cidade em ti que não sabemos” (*canto ao homem de Charlie Chaplin*).

Mas o que está fora de campo, o que não se deixa ver facilmente é o que abre para o espectador a possibilidade do renascimento daquele “homem quase de verdade”. Sobre essa ressurgência, Guimarães Rosa escreveu: “as pessoas não morrem – ficam encantadas” (1947). Se elas deixam uma aura em torno de si, esta continua existindo mesmo depois que morrem. No caso de Drummond, a aura do poeta migrou para o bronze, e continua a existir nos encontros com os passantes em meio ao

burburinho e à polifonia da cidade, apesar desse campo aurático nem sempre ser identificado à memória do grande escritor. O filme não se constitui como um documentário biográfico, não quer mostrar os fatos da vida do escritor, mas sim recuperar a figura do poeta em uma zona de sombra, nas invisibilidades do cotidiano, nos espaços lacunares das falas dos transeuntes.

Trata-se de um procedimento que opta por falar do real a partir da sua multiplicidade. Como reconhece Da-Rin (2006), ao referir-se às produções audiovisuais contemporâneas, no campo da experimentação documental as telas audiovisuais que se constituíam como espelhos da realidade foram despedaçadas. O espelho foi estilhaçado e a fragmentação da imagem desintegrou a perspectiva única, linear, deslocando pontos de vista. O filme de Corrêa é marcado por diferentes relatos de pessoas que dizem ter conhecido Drummond. Sentadas ao lado da estátua elas contam as suas experiências. As falas não se complementam, mas se contrapõem.

Um banhista, morador antigo de Copacabana, sentado em uma cadeira de praia na areia diz: “Sempre o via nesses pedaços. Tenho uma amizade muito grande pelo tempo de frequência na praia, né. E o Drummond passava sempre aqui. Sentava naquele banco detrás, de onde eu estou, ou naquele banco ali. Mas eu não tinha intimidade com ele, que ele tinha os amigos dele...”. Logo depois uma senhora fala: “Mas ele não sentava, ele só caminhava todo dia, e conversava com todo mundo. Ele era muito dado, muito amigo dos animais também. Ele abaixava para brincar com o animal, era uma pessoa extraordinária”. O senhor banhista retoma a sua fala: “Eu achava ele um pouco pernóstico, é um direito dele... Ele não era muito chegado a grandes amizades, fazia amizade com o pessoal da praia não. Ele tinha já o ciclo dele, né”. Um passante senta-se no banco e diz: “Me lembro de uma poesia dele de 1937 que dizia: ‘tinha uma pedra no meio do caminho, no meio do caminho tinha uma pedra’. No início eu não entendi o significado do que ele queria dizer...” O passante sorri, e a câmera focaliza um grupo de curiosos que param para olhar a estátua. O passante continua a sua fala: “Eu não entendia. Por alguma razão quis perguntá-lo, mas eu não tive coragem...”. O senhor morador de Copacabana diz: “Eu acho engraçado é que tem umas pessoas aí que são admiradoras dele mesmo. Uns passam e dão um tapa na careca dele. Outros passam e beijam a careca dele”. A câmera mostra uma criança colocando uma peteca na careca do Drummond. O senhor continua a sua fala: “As pessoas nem sabem, até confundem, pensam que ele é Vinícius de Moraes”.

Forma-se um mosaico de vozes, do qual emerge uma memória imaginativa que brota da descontinuidade das experiências, dos vestígios que o presente tenta juntar e dar algum sentido, ainda que provisório e efêmero. Nos modos de contar-traduzir as experiências, ou de inventar-dizer o tempo recria-se o real, sempre movente, contraditório. Esse processo é intensificado na montagem pela orquestração das vozes, das imagens. As insinuações, os silêncios, as ressalvas, as descontinuidades das falas revelam muito do que não é dito e do que está pressuposto no diálogo com a câmera. Nesse sentido, conforme aponta Cândido (2002), há uma redefinição da comunicação oral propiciada pelos desenvolvimentos da técnica, esta provoca um redimensionamento dos espaços da voz e da narrativa, na construção de um conhecimento sensível, visual. A construção imaginária dos passantes aponta para a dimensão real da fabulação.

A câmera acompanha o movimento das pessoas em torno do monumento, dos passantes e personagens urbanos de Copacabana: idosos e crianças tocando a estátua, um jovem músico e seu violão, um *performer* vestido de Homem Aranha dançando no Calçadão.

Caminhando em meio aos passantes e vendedores ambulantes, a atriz Beth Mendes, quando passa pela estátua de Drummond, diz: “Bom dia poeta! Lindo dia da República! Obrigada poeta, lindo sol, até mais”. Aí, estabelece-se o princípio de agradecimento da sociedade urbana pelo legado do poeta. Segundo Knauss (1999) “essa gratidão quase sempre está dirigida a personagens da história do Estado, fazendo com que, por extensão, a sociedade seja grata à ação do Estado”. No caso de Drummond trata-se de um homem público, com atuação no campo cultural, um escritor que foi institucionalizado como um dos ícones da literatura brasileira, o que é assimilado também como um valor histórico de identidade nacional (como Machado de Assis e Santos Dumont – nomes identificados pelos passantes à estátua de Drummond). O mais interessante é como essa imagem institucionalizada é desconstruída pelas profanações poéticas dos passantes e pelos diálogos inusitados estabelecidos entre a cidade e o escritor. Todavia, no filme, o monumento não perde essa dimensão oficial da história.

Essa instância que transforma o Drummond de bronze em herói nacional termina por domesticar a imagem do poeta, subtraindo muito do seu potencial poético, na tentativa de pacificá-lo, numa espécie de colonização semântica. Porém, as estranhezas do cotidiano em torno dessa alegoria, escapam à pedagogização do monumento, são cacos impossíveis de serem classificados ou delimitados dentro de um determinado

referencial ideológico. Constituem a experiência do espaço urbano nas suas múltiplas possibilidades.

Em uma reação à figura imortalizada pela história oficial, a pichação de monumentos representa a insatisfação daqueles que, especialmente pela sua condição de marginalidade, de exclusão, não se consideram fazedores dessa história materializada e simbolizada nos bustos, nos bronzes espalhados pela cidade. No filme isso é mostrado quando a câmera posiciona-se atrás da estátua de Drummond e focaliza dois pichadores (dois jovens atores encenam essas personagens) aproximando-se do monumento cuidadosamente como se estivessem sendo seguidos. O olhar da câmera é o olhar do poeta de bronze. Enquanto um dos rapazes fica atento ao movimento da rua, o outro retira de um dos bolsos da bermuda uma lata de tinta spray e olha fixamente para a estátua; ao fundo, as luzes desfocadas dos néons de Copacabana. Ouve-se o som do spray disparado sobre o monumento. Os pichadores terminam a pichação e fogem. A câmera mostra o Calçadão vazio.

Para Canclini (1998), os grafites expressam a crítica popular à ordem imposta. São ações de expressão cultural e de contra-poder que desorganizam e constroem a estética da ordem pela ética da visibilidade, da inconformidade. A pichação é uma presença incômoda, sua prática aponta para a cidade enquanto um espaço de comunicação em que os indivíduos registram suas marcas. Marcas que no filme foram deixadas sobre “um homem quase de verdade”.

Nos momentos finais do filme, a câmera posiciona-se atrás da estátua e mostra um senhor (um ator representando Drummond) levantando-se do banco (é como se a estátua ganhasse vida). Ele dá dois passos à frente, vira-se em direção a praia e olha para si todo pichado: a camisa, as mãos. Olha para o lado e vê os dois rapazes correndo. A câmera focaliza um livro todo pichado sobre o banco onde é possível ler parte de um poema de Drummond que está inscrito na placa de bronze que acompanha o monumento: “No mar estava escrito uma cidade”. Em um plano panorâmico da praia de Copacabana à noite, a câmera volta-se para o suposto Drummond olhando o livro pichado. Ele inicia uma caminhada pela cidade, vê pessoas bebendo em uma pizzaria, as luzes néon da cidade e o movimento da noite. Na vitrine de uma livraria, ele olha rapidamente os livros e vai embora, nas prateleiras apenas livros técnicos ou de auto-ajuda. Em um canto da rua, um mendigo dorme encostado em um banco; outro morador

de rua aparece junto a um saco de lixo em frente aos prédios da Avenida Atlântica. A câmera volta-se para a praia e mostra o mar iluminado com as luzes da orla.

É noite. Um casal sentado ao lado da estátua de Drummond conversa. A mulher fala: “Será que Drummond tá satisfeito? Todo mundo passando a mão... sei lá, era um escritor famoso, devia ter suas vaidades”.

Deixa-se em aberto para o público uma história que habita o imaginário urbano, a do ser encantado que vive no meio dos ruídos e das misérias, das falas e das memórias da cidade. Para descobrir o enigma do poeta, “É preciso despertar as histórias que dormem nas ruas que jazem de vez em quando num simples nome, dobradas neste dedal, como as sedas da feiticeira” (CERTEAU, 2003, p.211).

É preciso retomar nos becos, nas ruas, nas dobras da cidade, as narrativas dos gestos e dos relatos: são eles os arquivos que atualizam o passado no presente e refazem as paisagens urbanas no seu cotidiano. Em *A cidade e o poeta*, o Calçadão é um território compartilhado que se configura como um mosaico de vozes, um arquivo urbano que tece a relação da cidade com Drummond. Cabe ao espectador a tarefa de estabelecer conexões entre a poética urbana e o poeta de bronze.



Cena do filme *O menino e o poeta*

Em *O menino e o poeta* (2010), curta-metragem, com 16 minutos de duração, dirigido pelo dramaturgo e cineasta Luiz Duarte, também se estabelece uma relação entre a cidade e o poeta; só que essa relação se dá a partir do diálogo entre um espectador urbano e a imagem do senhor de bronze que observa a cidade. Neste

filme, o escritor ressurgem não só a partir da sua imagem representada no monumento, ou da relação com os passantes, mas da sua própria voz – reinventada a partir de um arquivo que é inteiramente recriado digitalmente com amostras retiradas de dois LPs, produzidos nos anos 1970, nos quais o poeta declama alguns de seus poemas. No filme, o poeta fala um texto (escrito pelo diretor do filme) que nunca falou em vida. Pois, não se pretende reproduzir as palavras ditas por Drummond, mas recriar com o arquivo de voz outra memória, outra fala que aponte para uma espécie de devir Drummond, não um simulacro (no sentido baudrillardiano de cópia). Assim, a voz póstuma de Drummond e a

representação naturalista do monumento personificam ideias, e gestos do poeta e sua relação com a cidade.

O filme inicia com um menino de rua vagando pela Avenida Atlântica, imerso nas luzes desfocadas da noite, por entre carros, sacos de lixo, pontos de prostituição e suntuosos edifícios. Ele para em frente ao Copacabana Palace, distrai-se com as luzes douradas que iluminam a entrada do hotel; volta-se para a rua e espera o sinal de trânsito fechar. Atravessa as duas vias da Avenida Atlântica para chegar ao Calçadão e continua sua caminhada. Quando passa em frente à alegoria do poeta de bronze ouve uma voz lhe chamar. Desconfiado, ele percebe que a estátua o interroga, e responde: “Você está mesmo falando comigo? Já sei, você deve ser um daqueles caras que pinta o corpo todo, e vira uma estátua, não é?” Na retribuição do olhar, inicia-se um diálogo inusitado entre o menino e o *tableaux vivant*. No inquietante espaçamento tramado entre o olhante e o olhado, o monumento não é o que representa, mas o que significa para o sujeito da experiência, o menino, que é chamado pela estátua de “José”; personagem drummondiano que encarna a condição solitária do indivíduo *gauche* no poema *José* (1940).

Quando realizamos esta pesquisa o filme havia sido lançado recentemente e não estava disponibilizado em nenhum canal de vídeo da internet e nem em DVD. Contatamos o diretor do curta, que gentilmente concedeu-nos uma entrevista e disponibilizou-nos uma cópia do seu filme. Indagamos o cineasta sobre o seu interesse em filmar o monumento de Drummond e a experiência técnica de recriação da voz do escritor.

L.D: O Drummond sempre foi uma figura que eu sempre admirei. Senti muito a morte dele. Ele morreu depois da morte da filha. Acho que morreu de tristeza. E quando a estátua foi inaugurada eu passei a observar o quanto essa estátua atraía as pessoas pra ela, por um motivo que até hoje eu não consegui definir certamente qual é. Porque não é só pelo fato do Drummond ter sido famoso. Dentro desse projeto da prefeitura das novas estátuas tem outras estátuas de outras personalidades espalhadas pelo Rio como a do Cartola, a do Noel. Também são estátuas feitas a partir de fotos, numa situação de movimento; na mesa de um bar; o Cartola com violão, o Pixinguinha também. É o momento de ação dessas pessoas, em tamanho natural e tal. Talvez pelo fato do Drummond estar no calçadão de Copacabana que ainda é um grande ponto turístico, ou talvez por ele estar sentado em um lugar onde as pessoas também se sentam e por ele ser poeta e pela sua importância, isso tudo faz com que ele se torne um ícone que se transformou numa espécie de... Quem vem ao Rio de Janeiro, em algum momento vai ter que ir lá na estátua do Drummond. Isso existe. Passeio turístico: ir na estátua do Drummond e tirar uma foto do lado dele. Eu passei a observar também a interação que as pessoas têm com a estátua. É como se o poeta tivesse uma alma, alguma vida realmente. Tem pessoas que sentam, que

ficam do lado dele, que conversam com ele, outras param pra fazer uma oração como se estivessem à beira de um túmulo, ou como se estivessem no túmulo dele; outras se benzem, enfim... Existe uma interação. É como se ele estivesse ali vivo realmente com as pessoas.

Por outro lado existe a história do menino de rua, que é um problema social aqui do Rio de Janeiro. Alguns meninos são da rua porque vivem na rua com suas famílias, pai e mãe são sem teto, vivem debaixo de viadutos, moram na rua, são moradores de rua. E tem crianças que vivem na rua, mas que na verdade saíram de casa e passaram a viver em bandos. A personagem do meu filme é um garoto que vivia com a mãe, e acabou se perdendo dela. Eu sempre tive vontade de fazer alguma coisa que falasse do menino de rua e alguma coisa que se relacionasse ao Drummond, a essa estátua, que possui uma relação íntima com as pessoas. Então, no filme eu juntei essas duas coisas: a estátua como uma entidade que tem vida e que, de alguma forma, relaciona-se com os passantes. No filme, essa personagem do passante é um menino de rua. Eu relatei essas duas coisas. A partir daí eu construí o que essas duas personagens falam. De um lado, o Drummond fala de coisas absolutamente existenciais, da vida, da morte e do tempo, mas de uma forma poética e não coloquial. Textos de poesia sobre o tempo, sobre a vida, sobre a morte, sobre a matéria. E o menino, ele fala sobre as mesmas coisas, ele fala da vida, ele fala da morte, ele fala do tempo, só que com uma ótica concreta do que ele vive. Na verdade tanto o menino quanto o Drummond discutem sobre os mesmos assuntos, com temperaturas e formas de abordagem diferentes. Basicamente é isso.

E.: Como foi o processo de ressurreição do Drummond a partir da experiência técnica de recriação da voz do poeta?

L.D.: Quando eu escrevi o roteiro do filme havia a intenção de que o texto do poeta funcionasse o tempo todo como se fosse a fala de um sujeito maluco, na construção de uma forma poética. Quando chegou na hora de efetivamente editar o filme e colocar o Drummond falando, pensei na possibilidade de eu mesmo fazer a voz do Drummond. Depois, tratando a voz no computador teria um som mais metalizado, aí, eu efetivamente fiz isso, não no filme todo; comecei testando, e ficou uma porcaria. Aí eu pensei: se eu conseguisse a mostra da voz do Drummond, será que eu não conseguiria reconstruir os fonemas? Será que isso dá certo? Aí eu descobri um material. Foram lançados dois LPs com o próprio Drummond falando poesias dele nos anos 70. Então eu tentei achar esses LPs e não consegui, mas consegui na Internet umas oito poesias. Então foi um trabalho mesmo de bordadeira, de fazer um bordado, porque eu fui pegando fragmentos de fonemas, e fui construindo outros fonemas. No entanto, a palavra ainda não possuía a melodia pro discurso dele. Então, depois do trabalho de juntar os fonemas, reconstruindo palavras, criando sentenças faladas, a segunda etapa foi a de trabalhar as frequências para procurar dar a intenção da fala. Eu fiquei muito feliz, porque logo que comecei a testar, mesmo com a voz do Drummond ainda gaguejando em alguns momentos, eu vi que dava pra fazer, só não estimei que fosse demorar um ano pra realizar esse trabalho, mas eu vi que dava pra fazer e fiz. Em alguns momentos a voz funciona muito bem, em outros pega um pouco, até porque o Drummond não tinha uma boa dicção. E, enfim, consegui fazer o poeta falar. Foi a primeira experiência realizada em dramaturgia, e não sei quando vou utilizar essa técnica de novo. Mas enfim, ela funcionou e está aí o Drummond falando.

Assim como a cineasta de *A cidade e o poeta*, que se referiu ao poeta de bronze como “aquele homem quase de verdade”, Duarte sentiu-se atraído pelo acontecimento do Drummond no Calçadão, especialmente pela interação dos passantes com o monumento que, nas suas palavras, “é como uma entidade que tem vida”; “É como se o poeta tivesse alma, uma vida realmente”. Como as outras estátuas espalhadas pela cidade, o Drummond de bronze é um corpo imobilizado, um instantâneo fotográfico, o fragmento de um “momento de ação” que mantém certa intimidade com as pessoas.

Ao aproximar Drummond, “a estátua que possui uma relação íntima com as pessoas”, e o menino de rua, personagem principal do filme, o diretor relaciona duas formas semelhantes de dizer o mundo: a da linguagem poética de “um sujeito maluco” e a do olhar curioso e inefável da criança. Como já foi dito, poetas e crianças têm muito em comum. No curta-metragem de Duarte o menino alegorista descobre na linguagem subterrânea da cidade as suas fantasmagorias. Ele consegue ouvir a voz dos espectros e dialogar com eles. O poeta de bronze é seu aliado.

José, o menino de rua que conversa com o monumento de Drummond, é uma criança que, como muitas que andam pelas ruas da cidade, perdeu-se da mãe – provavelmente uma moradora de rua, e sozinho tenta sobreviver no labirinto de ruas, buzinas, carros, viadutos, praças, edifícios. Ele confessa ao poeta: “Nem sei pra que serve a vida. Nem sei pra que serve a rua”. O poeta lhe responde: “Teus ombros suportam o mundo, José. Só tu sabes como é grande o mundo”. Essa fala remete aos poemas drummondianos *Os ombros suportam o mundo* e *Mundo Grande* cujos versos “A rua é menor que o mundo / O mundo é grande / Tu sabes como é grande o mundo” expressam a tensão do eu lírico diante do mundo, vasto mundo. Uma experiência vivida por José. Aqui, o “trabalho de bordadeira” de que fala Duarte refere-se à reconstrução dos textos drummondianos não apenas como uma operação que recupera um traço do passado, ou tenta reproduzir o que foi dito pelo poeta, mas trata-se de reconstruir a memória por meio de uma operação de criação. Ao juntar os fonemas e formar palavras em um texto que remete, ou melhor, murmura Drummond, produz-se uma narrativa, um caminho para o conhecimento do poeta, que no filme tem o menino como seu interlocutor.

O menino erra pela cidade, na expectativa de reaver os vínculos afetivos perdidos. Ao contar sua história para o poeta, ironiza a “boa vontade” das instituições

que demonstram interesse em ajudá-lo abordando-o com os mesmos clichês e frases feitas do repertório assistencialista:

Uma assistente social me pegou pra fazer um monte de perguntas. Disse que era coisa de pesquisa, coisa de quem é doutor. Mania de querer saber da vida da gente. Pelo que eu entendi, ela dá dinheiro pra saber da vida dos outros. Que mania heim... [...] Mas é todo mundo: ‘Ô menino, quê que você tá fazendo na rua?’ ‘Rua não é lugar de criança não viu?’ ‘Você não tem mãe não?’ ‘Você não tem pai não?’ ‘Sua mãe botar você pra pedir dinheiro na rua é crime, viu?’ ‘Eu não vou te dar dinheiro, porque lugar de criança é na escola’; ‘Se eu te der dinheiro você vai continuar na rua’.

O poeta diz ao menino: “Seu coração está seco. Seco como a frágil paisagem de pedra. Mas continue...”. O menino está cansado. Senta-se ao lado do poeta e o indaga sobre o que ele vê. O poeta responde: “Anjos, edifícios, máquinas, entorpecentes, mulheres, ódios, janelas, esperanças”. O menino quer ajudá-lo a sair da posição em que



Luiz Duarte com o ator Wallace Coutinho

se encontra; para virar-se e ver o mar, mas acaba adormecendo em seu colo. A maresia, as luzes e os ruídos da rua se confundem com a imagem do Drummond de bronze. A câmera faz um close da face da estátua e congela a imagem. A voz em off de Drummond diz: “Morre, morre, mas morre só agora. Morrer é apenas o nada. Já que seu futuro é a vida”. Essas palavras dissipam aos poucos a atmosfera onírica da noite. Há um nada, um silêncio, um limiar entre os dois interlocutores, nesse momento a linguagem cinematográfica “desloca o visível no tempo e no espaço” (COMOLLI, 2008, p.214). Esconde e subtrai mais do que mostra. O sono do menino conserva-se em uma parte de sombra, lugar do sonho e da poesia, espaço de fantasia.

Na sequência final do filme, o sonho confronta-se com o estado de vigília. É dia. Dois banhistas e duas crianças fotografam junto à estátua de bronze. Ao lado, está sentado o menino. Ele transformou-se em uma estátua viva com o corpo todo pintado, e imita os gestos do poeta. No chão, um pote de vidro onde as pessoas jogam moedas; perto do banco, um pedaço de papelão onde está escrito: “Quero ser poeta”.

Se no filme de Corrêa a estátua ganha vida e levanta-se do banco, no curta-metragem de Duarte o menino imobiliza-se mimetizando a estátua. Ele morre e ressurg

como a possibilidade do Ser poeta. Tornou-se um corpo performático que se inscreve nos cenários da cidade; um instantâneo fotográfico por mimese. Talvez, uma forma de lutar contra a invisibilidade social sofrida pelos meninos de rua. Talvez, mais que poeta, o menino queira ser descoberto. Conforme Canevacci, “A evocação do corpo imóvel é a de um corpo fotografado e, em consequência, o turista, por acaso, sente uma atração invencível para fotografar a fotografia. Para se apossar do instantâneo naquele instante” (2008, p.150). Assim, o corpo do menino se faz estátua para fazer-se fotografia e ser imortalizado pelos passantes. Mas não é só isso. Ele possui uma cumplicidade com o poeta de bronze. O seu corpo narra um acontecimento, e assim desperta outras histórias.

3.2 O mar, os passantes e o poeta

Nos espaços de errância em que realizamos nosso estudo, o material produzido em campo constituiu-se não apenas dos escritos do bloco de notas, mas também de anotações videográficas, que posteriormente foram editadas e transformadas em um vídeo-ensaio que reuniu imagens do movimento dos passantes no Calçadão de Copacabana em torno do Drummond de bronze e algumas imagens de arquivo.

Durante o trabalho de campo a apropriação de uma escrita audiovisual, como método de pesquisa, proporcionou-nos outras formas de estabelecer um diálogo com os espaços da cidade, ampliando a possibilidade do olhar na compreensão do contexto urbano. Desse modo, a mediação da câmera como forma de pôr em relação pesquisador e pesquisado cria um campo de interação no qual a experiência de ver e ser visto instaura uma abertura para uma atividade reflexiva não dissociada da dimensão sensível do conhecimento.

Apesar do modo de produção artesanal (filmagem em vídeo digital capturado e editado em computador doméstico) com que foi realizado nosso vídeo, não se trata apenas da compilação de algumas imagens. Concordamos com Dubois quando o autor refere-se à escrita eletrônica do vídeo como uma possibilidade narrativa que põe em jogo questões diferentes daquelas já expostas pelo cinema, constituindo-se como uma forma que pensa, um estado da imagem. Segundo Dubois (2004), o vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam: “Há uma espécie de ‘potência de pensamento’ na e pela imagem que me parece existir no coração da forma vídeo. O ‘vídeo’ seria então, neste sentido e literalmente uma forma que pensa” (DUBOIS, 2004,

p.113). Ainda de acordo com esse autor, o vídeo possui “um senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação” (p.77). Pode-se dizer que a forma-vídeo é um *medium-de-reflexão* que articula diferentes códigos textuais, constituindo-se como uma linguagem não linear, o que permite o agenciamento de múltiplas possibilidades imagéticas. Assim, nesse espaço híbrido, procuramos criar, com fragmentos de arquivos audiovisuais e de imagens captadas na rua, uma forma poética de ensaiar um olhar sobre o espaço urbano. A cidade como manifestação audiovisual, ao esconder e revelar a sua complexidade, é então um território orientador do olhar.

Em uma visita ao Arquivo Nacional (RJ) foi possível analisar algumas imagens de Copacabana realizadas por telejornais (TV Tupi) nos anos 1950, e também fragmentos de filmes documentários com Drummond percorrendo a pé as ruas do centro da cidade. Analisamos essas imagens como um outro sítio a ser explorado, no qual as camadas do tempo são expostas, revelam uma memória que continua a atravessar o presente – um presente que não cessa de se restabelecer pela experiência dialética do olhar. Semelhante à atividade do colecionador que, segundo Benjamin (2006), descontextualiza o objeto de onde foi recolhido dando-lhe outra constelação histórica, reunimos no vídeo alguns fragmentos dos arquivos encontrados, em uma nova configuração da experiência. As imagens ganharam outro contexto, mas ao mesmo tempo permaneceu nelas um resíduo, um rastro, certa narratividade característica dos antigos telejornais; no vídeo não desaparece a aura das paisagens urbanas em preto e branco: Brigitte Bardot no Copacabana Palace; mulheres de maiô, corpos estendidos nas areias de Copacabana, a fugacidade dos encontros na praia – uma paisagem atual e ao mesmo tempo distante revela o agora e o não mais agora. No vídeo, acompanha essas imagens a leitura (em off) de um trecho da crônica *Praia, praia, praia* (1960), na qual Drummond observa o movimento dos banhistas. Os corpos não se fixam na lembrança: “Cada manhã vem um lote, deita-se, queima-se – e passa. Não deixam traço na areia, e foram-se para onde?” (ANDRADE, 1960).

Concomitante a essa pesquisa de arquivo, realizamos uma leitura da poética urbana de Drummond – em suas crônicas e poemas, buscando algumas pistas para o entendimento da sua relação com as paisagens cariocas. Nosso propósito era o de articular os escritos drummondianos às imagens da cidade (dos arquivos audiovisuais e das imagens captadas durante a pesquisa de campo), no exercício poético de criação de uma grafia audiovisual na qual o literário não refletisse o biográfico, nem tampouco

explicasse as imagens, mas interagisse com elas. Os escritos do poeta, como forma de leitura da cidade, revelam sentimentos contraditórios de entusiasmo e ironia; de envolvimento afetivo e crítica. A cidade deixa-se dizer nas paisagens invisíveis que emergem do urbano: “Ali onde a praia morre numa curva branda [...] será a parte menos estragada de Copacabana” (DRUMMOND, 1948). Como já foi colocado na segunda parte deste estudo, o olhar alegorista do *flâneur*-cronista drummondiano quebra a homogeneidade da cidade ao recriar os seus cenários, revelando os segredos e a polifonia da urbe.

Aquilo que em nossa pesquisa chamamos de um aprendizado da cidade apresenta-se como um conjunto de experiências que, como já foi dito inicialmente, são traduzidas em diferentes formas narrativas e atuam como uma “prática do espaço” (CERTEAU, 2004), na criação de saberes indisciplinados, e nos modos de compartilhar os espaços urbanos. No vídeo isso ocorre por meio de um processo intertextual de apropriação tanto da narrativa poética de Drummond quanto das imagens de arquivo e das falas dos passantes articuladas pela escrita videográfica. O aprendizado a que nos referimos é portanto, o conhecimento da cidade enquanto experiência de linguagem. O espaço do aprendizado é então um espaço-tempo partilhado, nas dobras da linguagem, no contexto da cidade. Nesse sentido, aprender significa entrar numa dinâmica relacional, apropriar-se do urbano de forma intersubjetiva.

Além do recurso da voz em off utilizado para a leitura dos textos de Drummond, alguns poemas são declamados por passantes filmados em um encontro comemorativo do aniversário do poeta no Calçadão, com moradores de Copacabana, curiosos, banhistas e os participantes do *Corujão da Poesia* – um grupo que se reúne frequentemente em saraus nas livrarias e bares da cidade. A celebração em torno do Drummond de bronze mobiliza os guardiões da memória do poeta. Na festa, declamações de poemas, e um bolo de chocolate compartilhado entre os passantes que participavam do encontro. Com certa indignação, um dos participantes comenta: “Envelheceram Drummond dez dias!”. O rapaz chama a atenção para a data incorreta do aniversário do poeta na placa da Prefeitura fixada no banco em que está instalado o monumento. As pessoas se revezam ao lado da estátua de bronze, contracenando umas com as outras e com a escultura de Drummond. Produz-se uma forma poética de narrativizar a experiência da cidade, e de provocar novos olhares para as múltiplas

maneiras pelas quais criativos transeuntes se apropriam dos bens culturais qualificados como “patrimônios culturais”.

As práticas dos habitantes criam, no próprio espaço urbano, uma multitude de combinações possíveis entre lugares antigos (segredos de que infâncias e de que mortes?) e situações novas. Elas fazem da cidade uma imensa memória em que prolifera a poética (CERTEAU, 2003, p.199).

As palavras e um “certo modo de ver” drummondiano são reapropriados pelos passantes em gestos que transgridem a função pedagógica do monumento instituída pelo Estado. Assim é que os entrelaçamentos e as elaborações da memória – sempre realimentados nas relações sociais – estabelecem vínculos com os objetos urbanos e constroem a própria história da cidade. Conforme assinala Canclini,

os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, [...] na rua, seu sentido se renova ao dialogar com as contradições presentes. Sem vitrinas nem guardiões que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea. Mesmo que os escultores resistam a abandonar as fórmulas do realismo clássico ao representar o passado, a fazer heróis de manga curta, os monumentos se atualizam por meio das “irreverências” dos cidadãos. [...] Não é uma evidência da distância entre um Estado e um povo, ou entre a história e o presente, a necessidade de reescrever politicamente os monumentos? (1998, p.288-289).

Nas palavras de Pedro (neto de Drummond, entrevistado no vídeo) “a estátua sem pedestal deixa o poeta ao alcance de todos”. Porém, esta proximidade não o destituiu de certa aura que lhe garante uma sobrevida no imaginário da cidade. Lembrando que, “O imaginário urbano, em primeiro lugar, são as coisas que o soletram” (CERTEAU, 2003, p.192). O poeta de bronze é o observador da cidade, o “homem quase de verdade” que conversa com as pessoas, ou mesmo que aconselha os passantes, como nos relatou uma das organizadoras do encontro comemorativo do aniversário do escritor:

Olá Eloiza!

Adorei o seu objeto de pesquisa!

Então, a ideia do Declame para Drummond nasceu de um hábito que tenho de conversar com a estátua - que sempre me dá os melhores conselhos, sério!

Sou fã da simplicidade do Drummond e minha bandeira é a popularização da poesia, por isso faço projetos como esse Brasil a fora. Somado tudo isso, nasceu a ideia da homenagem que terá mil poemas, iluminação especial e um clone do Drummond distribuindo poemas.

Vieram poemas do Brasil todo e alguns da Espanha e Buenos Aires. Tem poema de criança, feito por meio de atividades pedagógicas exclusivas para

participarem do projeto. Lindo isso! Tem poema de gente famosa, poema de anônimo...
Tô feliz com o resultado e esteticamente ficará lindo.
Drummond merece! (27/10/2010).

O poeta de bronze tornou-se uma espécie de oráculo, marcando um espaço sacralizado pelos transeuntes no Calçadão de Copacabana. De acordo com Jolles, oráculo é um: “local sagrado, em que se pode, mediante uma pergunta, obrigar o futuro a fazer-se conhecer ou, melhor dizendo, pode-se criar o futuro na pergunta e na resposta” (1930, p. 88). Diferente dos profetas, oráculos não explicitam uma verdade que será apontada. Não produzem algo para ser reconhecido, mas interpretado. Os oráculos organizam os relatos. Produzem o desenrolar da história e lhe conferem um sentido. Eles possuem um parentesco com o narrador benjaminiano, conselheiro cuja sabedoria “vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição” (BENJAMIN, 1996, p.202).

A experiência de conversar com o poeta, aconselhar-se com ele, se dá em um território que se encontra entre o sonho e a vigília em meio ao burburinho da rua, das buzinas dos carros e do movimento dos passantes. Nesse limiar, a escuta terapêutica do poeta de bronze incita o movimento de representar o irrepresentável, ver o invisível, algo que está também na matriz da poesia. Cifrar e decifrar: interpretar os sinais do oráculo. É uma experiência da ordem do profano, ou de uma iluminação profana, como chamou Benjamin. Experimenta-se uma sensação de estar fora do tempo.

Na poesia de Drummond, a visão converge para o “reino das palavras”, onde ele penetra surdamente à procura da poesia. Sua matéria são as palavras em “estado de dicionário”. Conforme Wisnik, “O poeta é um mediador hermético e órfico: quer ir ao avesso da visão e voltar. Ou não. Mas de algum modo deve vazar esse outro estado da linguagem no seu estado comum, até como se fosse o mesmo” (1988, p. 297).

Imaginação onírica e imaginação poética convergem desde tempos mais remotos. Na antiga Grécia o adivinho, o poeta e o sábio eram os que possuíam o poder de ver e viver para além das aparências sensíveis. Pela tradição, não apenas os adivinhos são cegos, como por exemplo, Tirésias, mas também os poetas, pois têm o dom de ver o invisível. De Homero aos repentistas do nordeste, eles possuem uma visão interdita aos mortais.

Na poesia, no sonho e na adivinhação, a compreensão da realidade não é a do *logos*, mas a do *mythos*, na sua ambiguidade e contradição. Quando sonha, o indivíduo é poeta, pois no sonho, a imagem sensível estabelece analogias que não se mostram a primeira vista. Ele vê o que Benjamin (1996) chamou de “semelhanças invisíveis”, ou extra-sensíveis. Ao contrário do princípio da identidade que impõe a lógica da não contradição, o extra-sensível propicia um conhecimento intuitivo, uma espécie de “ver dentro”, no sentido etimológico de *in* (dentro) e *tuor* (ver).

Esse outro modo de ver produz um saber diagonal – diferente dos saberes que provém das especializações do conhecimento empírico técnico –, daí a possibilidade de se admitir uma experiência que exceda a própria realidade fenomenológica; uma experiência que ao esbarrar nos limites do real situa-se no espaço do vir a ser, aceitando “fundar a coragem e o sentido naquilo que não pode ser experimentado”. (BENJAMIN, 2009a, p.23) Ou ainda, uma experiência que leve a compreender que “as coisas que não existem são mais bonitas” (BARROS, 2001b, p. 77).

Buscar o conhecimento naquilo que não pode ser experimentado e/ou sensibilizar-se com a beleza das coisas invisíveis seriam gestos que não apenas fundam uma outra razão – a poética, mas remetem à infância, de que fala Agamben enquanto momento epistemológico e existencial em que se instaura uma experiência de linguagem fundamental para a descoberta de outros modos de compreensão da realidade que escapam ao conhecimento cientificista, excessivamente racional.

De acordo com Benjamin, o sujeito não se constitui apenas pela afirmação consciente de si, mas por uma dimensão involuntária; inconsciente, da qual participam a vida da lembrança e do esquecimento. Nesse território movediço e nebuloso a memória tem parte com a ficção. Por sua vez, a infância, enquanto pátria transcendental da história, é então o momento em que se admite o irreal, mergulha-se no imaginário e experimentam -se as sensações do fabuloso. Assim é que os passantes se consultam com a imagem encantada do Drummond de bronze; o cinema ressuscita o poeta, e nós nos aventuramos por uma escrita videográfica do urbano, reconstruindo as suas imagens. A cidade torna-se campo para um *experimentum linguae*, que potencializa a construção poética e crítica de leitura/escritura do urbano em contraponto àquilo que Benjamin chamou de *experiência pobre*, e que também pode ser entendido como a instrumentalização do conhecimento.

Ao contrário, a linguagem poética é marcada por uma experiência que se expõe como revelação, por não recalcar os enigmas, acreditar em milagres e não duvidar do que é mistério. É o que convoca o cinema, historicamente como narrativa ou leitura do não visível no mundo, algo semelhante à experiência de aconselhar-se com o oráculo de Copacabana. Afinal, “Os milagres estéticos são milagres. Eles não têm explicação – como todos os milagres. Porque são mistérios” (BARROS, 2005). Lê-se o mundo a partir das suas imagens: “Imagens são palavras que nos faltaram” (BARROS, s/d, p. 296). Nas palavras de Benjamin, “...a leitura mágica submete-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.” (1996, p.113)

O tempo da leitura crítica – interpretativa e poética – excede a qualquer tentativa formalista de interpretação total, trata-se de um conhecimento no qual estão entrelaçadas a inteligibilidade e a sensibilidade, num movimento de busca incessante e sempre provisória. Nesse sentido, a cambiante poética dos espaços urbanos abre-se para os gestos que constituem o conhecimento como experiência de linguagem. No “emaranhado de existências humanas” esses gestos é que tornam a cidade habitável e despertam as narrativas que constroem a sua história. Perder-se no labirinto da urbe requer sabedoria para achar a si próprio e à cidade.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Estar disponível para um aprendizado da cidade implica em contracenar com os múltiplos agentes da cultura caleidoscópica do meio urbano, compreendendo as realidades que resultam dos processos intrincados de produção e negociação que se encontram sempre imbricados nos modos de ler e escrever a cidade. A cidade como escrita. A escrita da cidade. Calvino (2009) nos lembra que as cidades não contam o seu passado, mas elas o contêm como as linhas da mão, escrito no traçado das ruas, das casas, dos templos, das praças e das escolas. Dessa forma, a *urbe* abre-se a diferentes leituras através de sua disposição cartográfica, dos agentes produtores do espaço e de sociabilidades, das segregações dos sujeitos e de outros temas possíveis. Assim, as histórias do meio urbano são tecidas nas formas como a cidade se conta a si mesma. Isto é, nos modos como os sujeitos significam as suas experiências, como eles as traduzem.

Em um universo saturado de imagens, saber ver é saber narrar. A cidade apresenta-se como um palimpsesto, espaço de produção de narrativas e de imagens. Seu texto é tecido pelas conexões entre o fato e a imaginação, pelo fragmentário, o descontínuo, no limiar das diferenças, das grafias polifônicas na sua multiplicidade. Das passagens benjaminianas ao Calçadão de Copacabana, a cidade é uma paisagem inevitável, povoada por diversas inteligibilidades e experiências de aprendizagem que não se reduzem à suas políticas de controle, mas acentuam uma sociabilidade inteiramente perpassada pelo imaginário, pelo simbólico, pelo imaterial, exprimindo-se de forma lúdica ou onírica.

Ao forjar um sentido formativo para a experiência urbana, assume-se a tarefa de reinventar as promessas críticas do conhecimento iluminista, que negligenciou um mundo imaginal que poderia abalar o bom funcionamento da razão, pressupondo assim um indivíduo autônomo, centrado e esclarecido – que hoje se perdeu na multidão de anônimos apressados das metrópoles. Para reencontrar os fios de Ariadne nesse labirinto e restabelecer os nexos entre a história dos sujeitos e as narrativas da cidade há que se pensar o espaço urbano como um “espaço praticado”. Como afirma Certeau (2004), é preciso remeter o saber às práticas do pensamento e aos objetos culturais veiculados aos sujeitos que produzem e são produzidos pela cultura do presente. Sem essa remissão aos imaginários e às práticas – enfim, às experiências dos sujeitos, os

saberes, as habilidades, os valores, e toda a cultura que se quer preservar pela educação, se tornam uma abstração sem sentido.

Daí a tentativa de compreender a cidade enquanto *medium*, no qual o urbano é pensado como condensação simbólico-material e como cenário mutante, que se renova constantemente em busca de significação. Nessa procura, tornar legível a escrita da cidade é torná-la poetizável, dizível, nos espaços de errância do seu deciframento.

FILMES ANALISADOS

A cidade e o poeta

Gênero: Documentário

Diretor: Luelane Corrêa

Elenco: João Batista Costa, Jorge Teixeira, José de Alencar, Rafael Queiroga.

Ano: 2007

Duração: 14 min

Cor: Colorido

Bitola: 35 mm

País: Brasil

Fotografia: Juarez Pavelak, Nonato Estrela, Araken Dourado, Pedro Serrão

Roteiro: Luelane Corrêa

Trilha original: David Tygel

Som: Alaérson Nonô Coelho

Edição de som: Carlos Cox

Direção de produção: Renata Palheiros

Produção executiva: Alexandre Guerreiro, Luelane Corrêa

O menino e o poeta

Gênero: Documentário

Diretor: Luiz Duarte

Elenco: Wallace Coutinho de Souza; Dayane Cristina; Vânia Neves; Pedro Fontes

Ano: 2010

Duração: 16 min.

Cor: Colorido

Bitola: 35 mm

País: Brasil

Direção; roteiro; edição, produção; câmera; música originalmente composta e recriação da voz de Drummond: Luiz Duarte

Assistência de produção: Pedro Fontes; Dayane Cristina; Vânia Neves; Alexandra R.

Maquiagem: Vânia Neves

Masterização das músicas: Ivanir Calado

Fotos still: Pedro Fontes

Som direto: Rafael Duarte

O mar, os passantes e o poeta

Vídeo-ensaio. Duração: 16 min.

Ano: 2011

Roteiro e edição: Eloiza Gurgel Pires

Locução: Jonas Miquéias e Eloiza Gurgel Pires

Câmera: Eloiza Gurgel Pires e Leninha Pires.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-
- ABREU, Mauricio de A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ZAHAR, 1987.
- ADORNO, T. W. Filosofia y mestres. In: **Intervenciones: nueve modelos críticos**. Caracas: Monte Avita, 1969.
- ADSHED, S. D. Camilo Sitte e Le Corbusier. In: SITTE, Camilo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMGF, 2008.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ALIGHIERI, Dante. **La divina commedia**. Florença: G. Barbera Editore, 1914.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009a.
- _____. **Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 2**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009b.
- _____. **Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 3**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009c.
- _____. **Cadeira de balanço**. Rio de Janeiro: Record, 2009d.
- _____. **Uma prosa inédita com Carlos Drummond de Andrade. Caros Amigos**. São Paulo, n. 29, p.12-15, ago/1999. Entrevista.
- _____. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. Tempo, vida, poesia: confissões no rádio, em 1986. In: **Poesia seleta**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002
- _____. **De Notícias e Não Notícias Faz-se a Crônica**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- _____. **Confissões de Minas**. Col. Joaquim Nabuco. Dir. Álvaro Lins. 1 ed. Rio de Janeiro. Ed. Americ, 1944.
- _____. **Praia, praia, praia**. In: Mundo Ilustrado. 19. XI. 1960.

- _____. **Silêncio dos pescadores**. In: Jornal de Notícias. São Paulo. 7.X.1948.
- ANTELO, Raul. Introdução. In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Martin Clare, 2010.
- ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução, notas e prefácio de Flávia Nascimento. R. de Janeiro: Imago, 1996
- ARANTES, Paulo E. **Hegel: a ordem do tempo**. São Paulo: Editora Polis, 1981 – (Coleção Teoria e História 8)
- ARDOINO, Jacques. **Les Avatars de l'Éducation**. Paris: PUF, 1999
- ARENDT, Hannah. Introduction – Walter Benjamin: 1892-1940. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. Londres: Pimlico, 1999.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998b.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. Fragmentos sobre a crônica. In: ____ **Enigma e comentário: ensaio sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. **Coração Partido**, São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ASSIS, Machado. **Crônicas Escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- _____. Idéias de burro (Gazeta de Notícias, 8/4/1894). In: WERNECK, Humberto (organização, introdução e notas). **Boa companhia: Crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1985. v. 3.
- BARBIER, René. **La Recherche Action**. Paris: Anthropos, 1996.
- BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001a.
- _____. **O livro das ignoranças**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001b
- _____. Entrevista concedida a Mara Conceição Vieira de Oliveira, em 2005, durante o curso de doutoramento em Letras pela Universidade Federal Fluminense, 2005.
- _____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. s/d.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa** – volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **O pintor da vida moderna.** Lisboa: Passagens, 2002.

BEHRENS, Roger. Seres limiães, tempos limiães, espaços limiães. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. **Limiães e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2000a.

_____. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro / Biblioteca Tempo Universitário 41, 2000b.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Haxixe.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **Iluminationen.** Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

_____. Carta a G. Scholem de 12 de junho de 1938. Trad. Modesto Carone. In: _____. **Novos Estudos Cebrap**, n.35, março de 1993.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Walter Benjamin, Sociologia.** Trad., introd. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Correspondance.** Trad. J.M. Monnoyer. Paris, Aubier-Montaigne, 1989, v.1 e 2.

_____. The task of the translator. In: **Iluminations.** Londres: Pimlico, 1999.

_____. Sur le programme de la philosophie qui vient. In: _____. **Mythe et Violence.** Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Editions Denoël, 1971.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2009a.

_____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009b.

_____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BÉZILLE, H. Critique e autoformation: quelques repères historiques. **Pratique de formation – Analyses**, n.43, março, 2002, p.101-103.

BILAC, Olavo. “Crônica”. **Revista Kosmos**, out. 1906.

BOLLE, Willi. A metrópole como *medium-de-reflexão*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

_____. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (org.). **Constelação Capanema: intelectuais e política**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas ; Bragança Paulista(SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001.

BORNHEIM, Gerd **Metafísica e Finitude**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1972

_____. O conceito de tradição. In: *et alii*. **Cultura brasileira: tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRETAS, Alexia. **A constelação do sonho em Walter Benjamin**. São Paulo: Humanitas, 2008.

CALVINO, Italo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Exatidão. In **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMINHA, Edmilson. **Palavra de escritor**. Brasília: Thesaurus, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre das coisas. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

CAMPOS, Maria do Carmo. Imagens urbanas na poesia de Drummond. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **Leitura de Drummond**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores & cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. **Teresina, etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Para Gostar de Ler: Crônicas**. vol. 5. São Paulo: Ática, 1981.

_____. Dois cronistas. In: DANTAS, Vinicius (ORG.). **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

_____. Inquietudes na poesia de Drummond. In : _____ **Vários Escritos**. 3ªed., São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: um ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual**. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.3, n. 1, p. 17-27, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.

_____. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

COELHO, Eduardo Prado. **Itinerário de um poema**. Correio do Porto. Porto, 23.01.1968

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Wanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

COLLOMB, Michel. Limiares, aprendizagem e promessa em *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: A inocência perdida: televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010a.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____ (org.) **A literatura no Brasil**. V.6. Teatro, crônica, a nova literatura, conto. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, 1971.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo: Abril Cultural, 1973a

_____. **O discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1973b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Calíre. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia vol.1**. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELORY-MONBERGER, C. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. São Paulo / Natal: Paulus / EDUFRN, 2008.

DIAS, Marcio Roberto. **Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade**. Vitória da Conquista BA: Edições UESB, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRAZ, Eucanaê (org). **Alguma Poesia: o livro em seu tempo / Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

_____. O poeta vê a cidade in: **Revista Poesia sempre**, nº 16, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, out. 2002.

FILHO, Aldo V.; BERINO, A. de Paula; SILVA, Denise E. Santo. Brincando nos campos dos estudos culturais: educação, arte & imagens nas cidades. **VI ENECULT Encontro de Estudos Interdisciplinares em Cultura**. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBA – Salvador-Bahia-Brasil.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Anablume, 1997.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1982.

FREUD, Sigmund, Luto e Melancolia. In: **Obras Completas**, volume XIV, p. 249. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GANEBIN, Jeanne Marie. Posfácio: Uma topografia espiritual. In: ARAGON, L. **O camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina;

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Obra que ajuda a pensar nosso tempo**. Entrevista a Miguel Conde. O Globo, Prosa & Verso. 11, setembro, 2010b.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história.** São Paulo: Imago, 1999

_____. **Linguagem, memória e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1997

GAUTHIER, Guy. Le documentaire narratif: documentaire / fiction. In: **ODIN**, 1984.

GOFF, Jacques Le. **História e memória** – 1º volume História. Lisboa: Edições 70, 1982.

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio: Velas do vício, ruas da graça.** Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX. 1914 – 1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HÜHNE, Leda Miranda. Heidegger: estética e hermenêutica. In: **Revista da Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas** - Seção Rio de Janeiro. AnoIV – nº4 – nov. 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Cândido Mendes; Museu de Arte Moderna RJ, 2004.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da idade média.** Braga: Ulisseia, 1996,

JEUDY, Henry Pierre. **Memória do social.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1990.

JOLLES, André. **Formas simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930

KNAUSS, Paulo. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 17 – 29, jan/jun 2009.

_____. **Cidade vaidosa:** imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, Nº. 19, 2002.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** São Paulo SP: Editora 34, 1994.

LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do clic. Fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira. **Desafios da imagem:** Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas SP: Papyrus, 1998. 2004.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Compreender/mediar a formação:** o fundante da educação. Brasília: Liber Livro Editora, 2010.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benajmin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papiros, 2005.

_____. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

_____. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2003.

MATOS, Olgária Chain Feres. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **O Iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. Passagens: cidades-viagem. In: MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. A rosa de Paracelso. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 2006.

_____. A narrativa: metáfora e liberdade. In: **História Oral: Revista da Associação Brasileira d História Oral**. Número 4, junho de 2001.

_____. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MEYER, Marlise. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

_____. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

MURICY, Kátia. **Alegorias da Dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. A magia da linguagem – Filosofia, linguagem e escrita em Walter Benjamin. In: **Educação Especial – Biblioteca do Professor Ano II – Especial Benjamin pensa a Educação**. São Paulo: Editora Segmento, 2008.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

NUNES, B. Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional. In: NUNES, B. et al. **Narrativa: Ficção e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

NUNES, Clarice. (Des) encantos da modernidade pedagógica. In: LOPES, Marta T.Lopes; FILHO, Luciano M. F.; VEIGA Cynthia Greive (Orgs). **500 Anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

OKUEFUNA, David. **The daw of the color photograph: Albert Kahn’s archives of the planet** New Jersey EUA: Princeton University Press, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. **A idéia de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991

OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala. In: Benjamin, A. & Osborne, P. **A Filosofia de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

OSWALD, Maria Luiza Magalhães Bastos. Cidade, memória e pesquisa: um percurso com Walter Benjamin. In: **Política, cidade, educação**. SOUZA, Solange Jobim e; KRAMER, Sonia. itinerários de Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2009.

PAERNTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra**. Campinas SP: Papirus, 2000.

PAZ, Otávio. **Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Globo, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

PRATA, Ana Filipa Patinha. Tese de doutorado. Práticas narrativas da cidade: Crônicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda. Universidade de Lisboa, 2010.

RESENDE, Beatriz. **O Rio de Janeiro e a crônica: Cronistas do Rio**. Edição de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1995.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, vol.48 n°.2 São Paulo USP, 2005.

RIEGL, Alois. **Le caulte moderne des monuments. Son essence et as gênese**. Paris: Édition du Seuil. 1984

RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

RIO, João do. **Alma encantadora das ruas**. São Paulo: Martin Clare, 2010.

_____. **Cinematographo**. Porto: Chandron/Lelo & Irmão, 1909.

ROUANET, S. P. **A razão nômade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. Apresentação. In: Walter Benjamin. **Origem do drama barroco alemão** São Paulo: Brasiliense, 1963.

_____. **Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

_____. A taça e o vinho. In: —. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUDÉ, G. **A multidão na história**. Estudo dos Movimentos Populares na França e na Inglaterra 1730-1848. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**. São Paulo: Editora 34, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano (org.). **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem te Vi, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad., Prefácio e Notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLESENER, Anita Helena. **Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin**. Brasília: Liber Livro, 2011.

SCHWARTZ, Wanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema : o gosto do público pela realidade na Paris fim-de século. In: CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Wanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

SCHÜLLER, Donaldo. **A dramaticidade em Drummond**. Porto Alegre : UFRGS, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo : Brasiliense, 1983.

SILVA, Tadeu da Silva. **O sujeito da educação : estudos foucaultianos**. Petrópoles, RJ : Vozes, 2002.

SIMAY, Philippe. Walter Benjamin, d'une ville à l'autre. In: _____. **Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la vile**. Paris /Tel Aviv: Editions de L'Éclat,2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**, p.243, Rio de Janeiro: Mauad, 1999

SOUZA, Solange Jobim e. Walter Benjamin e a infância da linguagem: uma teoria crítica da cultura e do conhecimento. In: SOUZA, Solange Jobim e; Kramer, Sônia. **Política, cidade e educação: itinerários de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2009.

SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da Solidão**: Ensaios sobre Filosofia e Cultura. Tradução de Denise Guimarães Bottmann. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986.

SÛSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Poétique de la prose**. Paris: Seul, 1975.

VARZEA, Mariana. Sobre o Rio e sua arte. In: VARZEA, Mariana; AINBINDER, Roberto; DUARTE, Cesar. **Arte Ambiente**. Rio de Janeiro: Edições UITI, 2010.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WERNECK, Humberto (org.). **Crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

WHITE, Edmund. **O flâneur**: um passeio pelos paradoxos de Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados) In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Feito pra acabar. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 31.12.2011.

OUTRAS FONTES

A história bem na foto. O poeta vira estátua. Agosto, 2007.
<http://ahistoriabemnafoto04.blogspot.com.br/2007/08/histria-bem-na-foto-4-contedo.html>
 Acesso em 04/maio/2010.

ASSIS, Machado. A Semana, de Machado de Assis Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>
 Acesso em 13/setembro/2011.


D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estud. av.**, São Paulo, v. 20, n. 56, Apr. 2006. Available from
 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 July 2011. doi: 10.1590/S0103-40142006000100016.

FAWCETT, Fausto. Rio 40 Graus in: ABREU, Fernanda. Raio X. CD. EMI; ASIN, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro, PUC-Rio **Revista SEMEAR 3** http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_09.html Acesso em 2/junho/2011.

GURGEL, Luiz Henrique. Carlos Drummond de Andrade. Brasil: Almanaque de cultura popular.

http://www.almanaquebrasil.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7200:carlos-drummond-de-andrade&catid=12906:literatura&Itemid=28

Acesso em 10/outubro/2011. 

KRAMER, Sonia. Infância, memória e saber- considerações à luz da obra de Walter Benjamin. **Escola Letra Freudiana**

<http://www.escolaletrafreudiana.com.br/UserFiles/110/File/artigos/letra23/045.pdf>

Acesso em 4/agosto/2010.

MACEDO, Roberto Sidnei. Trajetória, itinerário, itinerância e errância: perspectivando o currículo enquanto crisálida. **FACED/UFBA**

<http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/1224t.PDF>. Acesso em 28/maio/2011

MACEDO, Roberto Sidnei. Hermes *re* conhecido: etnopesquisa-crítica, currículo e

Formação docente. <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rfaced/article/view/2900/2067>

Acesso em 15/junho/2011.

Manifesto sobre a ocupação do espaço público carioca

<http://www.gopetition.com/online/28834.html>

Acesso em 13/outubro/2011.

MARQUES, Reinaldo. Minas Melancólica: poesia, nação e modernidade. Universidade Federal de Minas Gerais UFMG. [http://www.letas.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf](http://www.letas.ufmg.br/cesp/textos/(2002)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf)

Acesso em 10/agosto/2010.

O Penicão - blog.

http://openicao.blogspot.com/2011_08_01_archive.html

Acesso em 31/agosto/2011

ROSA, Guimarães. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, 1947.

[http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=238&inford=670&tpl=printerview\(1947\)](http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=238&inford=670&tpl=printerview(1947))

Acesso em 20/abril/2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf

Acesso em 10/agosto/2011.