

SÉRGIO ROBERTO MASSAGLI

**A DESMATERIALIZAÇÃO DO ESPAÇO: UM
ESTUDO DAS INTERFACES ENTRE A PRODUÇÃO
FICCIONAL E AS TEORIAS DA PÓS-
MODERNIDADE**

Araraquara

2010

SÉRGIO ROBERTO MASSAGLI

Massagli, Sérgio Roberto

A desmaterialização do espaço: um estudo das interfaces entre a produção ficcional e as teorias da pós-modernidade / Sérgio Roberto Massagli – 2010

176 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

I. Espaço. 2. Representação. 3. Cidade. 4. Modernidade.
5. Pós-modernidade. I. Título.

**A DESMATERIALIZAÇÃO DO ESPAÇO: UM
ESTUDO DAS INTERFACES ENTRE A PRODUÇÃO
FICCIONAL E AS TEORIAS DA PÓS-
MODERNIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista *Júlio de Mesquita Filho* (FCL/UNESP), campus de Araraquara, para obtenção de título de Doutor em Estudos Literários.

**Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia Outeiro
Fernandes**

ARARAQUARA
2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à orientadora desta Tese, Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, que, desde o princípio, mostrou-se muito atenciosa e soube orientar-me, direcionando os meus questionamentos e estimulando minhas reflexões, com muito profissionalismo e amabilidade.

Agradeço ao Prof. Dr. Orlando Arnold Grosseguesse, da Universidade do Minho, Portugal, por ter-me coorientado na elaboração do quinto capítulo deste trabalho, bem como pela hospitalidade que me dispensou durante o período em que estive por lá.

Meus sinceros agradecimentos aos professores e colegas do Programa de Estudos Literário como os quais convivi durante estes últimos anos e que de uma forma ou outra contribuíram com esta pesquisa.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa para estágio no exterior, na Universidade do Minho, Portugal.

Sou muito grato também aos funcionários da biblioteca e da secretaria de pós-graduação da FCL – UNESP/Araraquara, pela cordialidade e profissionalismo com que sempre me atenderam.

Nesse momento Pereira lembrou-se de uma frase que o seu tio, que era um literato falhado, lhe repetia sempre, e pronunciou-a. Disse: a filosofia parece ocupar-se só da verdade, mas talvez só diga fantasias, e a literatura parece ocupar-se só de fantasias, mas talvez diga a verdade.

(Antonio Tabucchi, in *Afirma Pereira*, 1994, p. 31-32)

RESUMO

A partir da segunda década do século vinte, a experiência do tempo e da subjetividade cedeu lugar à experiência pós-moderna do espaço. A aplicação das teorias pós-modernas ao estudo da apreensão, organização e representação do espaço produziu uma nova maneira de pensar a espacialidade da experiência e da prática cultural como espaços múltiplos e heterogêneos capazes de se sobrepor ou se justapor em um único lugar. O objetivo deste trabalho é fazer uma discussão teórica sobre os efeitos da tecnologia na representação do espaço urbano na cultura e na arte contemporânea, estabelecendo como eixo central da tese uma comparação entre características da ficção na modernidade e na pós-modernidade, com base num *corpus* constituído por diferentes gêneros (poesia, conto, romance e filmes). Procuro mostrar como a geografia pós-moderna implodiu modelos estabelecidos sobre formas mais rígidas de se conceber o espaço e possibilitou a construção de modelos que possibilitem uma forma de pensar que julga ser primordial estudar as reações e respostas do sujeito individual, com todas as suas especificidades de classe, raça, gênero etc., aos estímulos desse novo espaço, que é o espaço do mundo pós-industrial e urbano.

Palavras-chave: espaço, representação, cidade, pós-modernidade, modernidade.

ABSTRACT

From the second half of the twentieth century on, the experience of time and subjectivity gave way to the postmodern experience of space. The application of postmodern theories to the study of apprehension, organization and representation of space produced a new way of thinking about the spatiality of experience and cultural practice as multiple and heterogeneous spaces which can be overlaid or are juxtaposed in one place. The objective is to make a theoretical discussion about the effects of technology in the representation of urban space in culture and contemporary art, setting as the core of the thesis a comparison among the characteristics of fiction in modernity and postmodernity, based on a *corpus* composed of different genres (poetry, short story, novel and film). I try to show how the postmodern geography imploded established models on more rigid forms of conceiving space and enabled the construction of models that make possible a way of thinking that considers the importance of studying the reactions and responses of individual subjects, with all its specificities of class, race, gender, etc., to stimuli of this new space, which is the space of urban and post-industrial world.

Key words: space, representation, city, post-modernity, modernity.

Sumário

1. Introdução	08
1.1 Objetivos	12
1.2 Pressupostos	13
1.3 Fundamentação teórica	17
1.4 Metodologia	19
1.4.1 Abordagem	20
1.5 Organização dos capítulos	21
2. A geografia pós-moderna: uma breve história do espaço	25
2.1 Henri Lebfèvre e sua concepção tripartite do espaço	26
2.2 David Harvey e o conceito da compressão tempo-espacial	30
2.3 Jameson: do espaço físico ao espaço político	33
2.4 Edward Soja e a inserção do espaço no pensamento crítico social	38
2.5 Entre o espaço ético e o espaço estético	43
3. Novos lugares, novas práticas espaciais e textuais	47
3.1 O <i>flâneur</i> e a <i>flânerie</i> como modo de apreensão do espaço na modernidade	49
3.2 A Londres de Edgar Allan Poe	52
3.3 O <i>flâneur</i> e o homem da multidão no conto de Poe	56
3.4 A metrópole moderna e o fim da leitura linear e globalizante da cidade	64
3.5 Da cidade moderna à megalópole pós-moderna: o surgimento de uma outra <i>flânerie</i>	69
4. Do tempo ao espaço: novo regime de percepção	73
4.1 Considerações sobre a poesia visual – um acesso à pós-modernidade através da espacialização da escrita	78

4.2 A crise da arte da linguagem instaurada pela modernidade	85
4.3 A velocidade e o tempo devorador da máquina na origem da iconofagia pós-moderna	89
4.4 A poesia visual de Luís Aranha – Um lírico nas margens da modernidade	96
4.5 <i>Un coup de dés</i> : uma antevisão da constelação pós-moderna	103
5. Desmaterialização e reconstrução do espaço da grande cidade: interrogando Lisboa	108
5.1 Por que Lisboa?	112
5.2 Sons em liberdade em <i>Lisbon Story</i> : a autonomia em relação a imagem como formador de sentidos	115
5.2.1 <i>Lisbon Story</i> : uma meta-viagem pelos lugares de Lisboa	121
5.2.2 A busca pela imagem pura da cidade	124
5.3 O Declínio da visão metafórica da cidade	127
5.3.1 A tecnologização da percepção e o declínio do apelo simbólico da cidade	134
5.4 Entre a estrutura e a fantasmagoria: o prazer do texto	138
5.5 Lisboa, livro de bordo: entre os espaços do desejo e as memórias do espaço	139
5.5.1 Do lugar ao não-lugar, da cidade à não-cidade e vice-versa	143
5.5.2 Cidade, memória, espaços de esquecimento e mememorações	147
5.5.3 O problema da legibilidade como lugar em Lisboa, livro de bordo	152
6. Considerações finais	156
Referências	167

1. Introdução

Todos os movimentos e intenções da vida, desde a simples vida dos pulmões até à construção de cidades e a fronteiração de impérios, considero-os como uma sonolência, coisas como sonhos ou repousos, passadas involuntariamente no intervalo entre uma realidade e outra realidade...

(Pessoa, 1995, p.50)

Em minha dissertação de mestrado, intitulada “Em busca do espaço perdido em *The Matrix*: da violência simbólica ao terrorismo teórico”, trabalhei com a dicotomia entre espaço real e virtual no filme *The Matrix*, usando teóricos como Jean Baudrillard, Fredric Jameson e David Harvey, entre outros. Naquele trabalho tentei investigar e abordar o problema da organização espacial do mundo pós-moderno em termos da relação dialética entre o real e o virtual levada a cabo pela brutal revolução tecnológica das duas últimas décadas. Ao término da redação, que só terminou pela exigência do Programa e da exiguidade do tempo e, no decurso de minhas leituras posteriores, notei que o problema proposto anteriormente complica-se quando se leva em conta, como observa Jameson em sua obra *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, que a tecnologia deve ser vista antes como um resultado de um determinado estágio do capital do que uma instância determinante em si mesma. Em outras palavras, a exaltação das novas tecnologias, em obras pós-modernas, deveria fazer-nos refletir que, na base de tais representações, é preciso identificar as relações objetivas de uma sociedade pós-industrial.

Diante dessa constatação, resolvi recolocar o problema dessa organização espacial enquanto representação estética desse estágio determinado, uma vez que é então lógico pensar que a tecnologia altera-se dialeticamente segundo os diferentes estágios do desenvolvimento social. As mudanças tecnológicas, por sua vez, transformam nossos modos de produção, apreensão e representação do espaço social. As obras pós-modernas acabam, conseqüentemente, materializando esteticamente não só o momento histórico, chamado por Jameson, a partir de Ernest Mandel, de sociedade pós-industrial, mas também o novo espaço geográfico. É verdade que a materialização estética dos atuais processos de produção, ou melhor, de reprodução e simulação, muitas vezes limitam-se à mera representação temática do conteúdo e não permitem teorizar adequadamente o que poderíamos chamar de o sublime pós-moderno. Isto porque, embora estas obras respondam

de maneira correta quanto aos temas de um determinado período, não conseguem dar a essa representação uma materialidade estética capaz de influir sobre ele. Em outras palavras, o valor e o mérito de uma obra não está simplesmente na sua relação frente às condições de sua época, mas no modo como se situa dentro dela, contribuindo para transformá-la, segundo aquela ideia benjaminiana do autor como produtor, de modo que uma obra só pode estar apta a representar esteticamente um dado momento histórico se apresentar no nível das formas de expressão um potencial transformador.

O tema *tecnologia* possui um lugar central na reflexão de nossos dias. Seu desenvolvimento exponencial em campos importantes como comunicação, artes e meio ambiente tem suscitado debates acerca das possibilidades geradas por esse desenvolvimento. No âmbito da cultura, podemos perceber, desde a época da Revolução Industrial, a preocupação com os efeitos da tecnologia sobre o homem e seu entorno, bem como sobre os diferentes meios criados para comunicar essas transformações. Ora, na base de todo ato comunicativo, deparamo-nos com novas possibilidades de se fazer representar a multiplicidade que está na raiz da práxis social. O que ressalto de início é o fato de que o surgimento e evolução das máquinas alteraram não apenas os meios de produção e as relações sociais, mas também os meios de representação do real.

O conceito de representação é assunto antigo das discussões filosóficas e desde as cavernas (pensemos nas pinturas rupestres) configura-se em um procedimento que nos torna humanos, o de presentificar uma ausência através da linguagem, seja ela verbal, não-verbal ou sincrética. A novidade é que hoje vivemos o que se chama de uma “crise da representação”. Essa crise deve-se à proliferação dos meios (re)produtores de *simulacra*, e à força crescente da simulação enquanto processo final da representação, no qual o signo usurpa a natureza da coisa representada. As consequências dessa crise se fazem notar, entre outras coisas, no esmaecimento do referente. Este fenômeno, já foi apontado por Jameson, ao enfatizar a prevalência do espaço sobre o tempo na cultura pós-moderna e o desaparecimento do referente histórico nessa sociedade constituída de um “povo novo” (JAMESON, 2002, p. 18). A sensibilidade dessa nova sociedade, para usar as palavras de Leora Fridman, “se ambienta no ‘fluxo total ou ininterrupto de imagens’, colonizado em seus hábitos, fantasias e aspirações: vive em uma cultura do eterno presente, que substitui a experiência pelo espetáculo” (FRIDMAN, 2000, p. 72)

Para Jameson, o pós-modernismo é o que temos quando o processo de modernização se completou e a natureza se foi para sempre e temos, então, um mundo mais humano que o anterior, no qual a cultura tornou-se enfim uma “verdadeira segunda natureza” (JAMESON, 2002, p. 13). Lembremos que, já em Marx, o conceito de dialética da natureza surge como um processo através do qual o homem transforma a realidade natural imediatamente dada, a “primeira natureza”, e produz, sobre essa base, uma “segunda natureza”, artificial, humanizada. Essa realidade criada pelo homem consiste numa superação dialética do dado natural, numa *Aufhebung* da natureza (Cf. BERRY, 1991)

Decorre dessa “revogação da natureza”, o que Jameson entende como uma das pistas mais claras para detectar o pós-moderno: uma dilatação da esfera da mercadoria, uma aculturação do real, um salto quântico do que Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, chamava de “estetização da realidade” produzido pelos *mass media*. Na cultura pós-moderna, a própria cultura virou um produto de consumo, uma mercadoria. Ao confrontar a ideia de cultura vigente no período do modernismo e do pós-modernismo, Jameson constata que o modernismo era, ainda que de maneira limitada, uma crítica à comoditização da cultura, uma crítica à mercadoria e um esforço em transcendê-la, enquanto o pós-modernismo é “o consumo da própria produção de mercadorias como processo” e nada seria mais distante de uma “teoria sofisticada” do pós-moderno do que conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (JAMESON, 2002, p. 14).

Entretanto, Jameson nega que o pós-modernismo seja uma situação histórica original e única e faz uma crítica ao delírio, em minha opinião um delírio tipicamente moderno, de apelar para qualquer elemento do presente na tentativa de mostrar que se trata de um tempo radicalmente distinto e original em relação aos momentos anteriores do tempo humano. Jameson descarta isso que ele chama de “patologia distintamente auto-referencial”, que esconde a pressuposição de um presente esquizofrênico, como se nosso esquecimento do passado se exaurisse em uma contemplação vazia e hipnótica. Para ele, o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova, mas apenas o reflexo de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo (JAMESON, 2002, p. 13-14). O que Jameson chama de “pós-modernismo” é realmente um meio de garantir momentos de reflexão e de resistência dentro do campo turbulento da ideologia. A

tarefa é, em última instância, reconquistar o poder da ideologia estética de impacto significativo sobre forças sociais e práticas de mercado. Jameson pratica uma espécie de materialismo alegórico que coloca formas estéticas em movimento histórico.

Depreende-se que, se entendermos o pós-modernismo como a contraparte cultural do que se chamou eufemisticamente de “nova ordem mundial”, devemos, por conseguinte, proceder a uma análise dessa passagem do moderno ao pós-moderno, para entendermos a cultura pós-moderna, principalmente nas mudanças em suas formas de “aculturação do real” e os meios de se fazer esse real representado. Essa análise, em meu trabalho, será encaminhada para a observação dos modos de apreensão e representação do espaço, em especial do espaço urbano produzido a partir da modernidade. Tomo “modernidade” aqui como o momento de dissolução das sociedades tradicionais levada a cabo, na Europa, nos meados do século dezanove com o auge do capitalismo industrial burguês. Essa análise será fundada em uma espécie de dialética sócio-temporal (derivada das discussões de Edward Soja acerca das teorizações de analistas sociais como Henri Lefebvre, Nicos Poulantzas e Anthony Giddens) que trata das “matrizes espaciais e temporais do capitalismo” como, simultaneamente, pressupostos e encarnações das relações de produção. Assim, evita-se pensar, dentro de uma perspectiva materialista redutiva, o espaço como um lugar passivo, resultado de uma causalidade mecânica, ao qual as relações de produção preexistentes tivessem dado origem, bem como se evita que essas “matrizes” sejam vistas apenas como maneiras de pensar e modos de representação *a priori*, segundo um idealismo kantiano.

Não se trata aqui de aceitar uma perspectiva determinista, como a adotada por Jameson nem tampouco de refutá-la, já que “fazer opções é uma atitude frequentemente rejeitada pelo espírito pós-moderno. Trabalhar a partir de contradições, assimilando simultaneamente ideias díspares, problematizando dicotomias, constitui um dos procedimentos típicos de artistas e teóricos pós-modernos” (Guelfi, 1994, p. 70). Penso que talvez seja exagerado colocar a produção artística como mera resultante do contexto histórico.

Historicizar é necessário sim, mas com ressalvas, deixando espaço para algum ceticismo em relação ao perigo que representa a crença em narrativas autolegitimizantes fundadas em uma “teologia do sentido”. Prevenidos contra radicalizações, vacinados contra

discursos teleológicos, os pós-modernistas questionam as ideias de ruptura e progresso, de hierarquização e seleção, problematizam as fronteiras entre áreas e objetos e preferem trabalhar com paradoxos e suplementos, enfatizando a pluralidade.

1.1 Objetivos

Isto posto, lanço, como o objetivo mais amplo deste trabalho, a proposta de examinar as relações entre a ficção moderna e pós-moderna e as teorizações sobre o espaço à luz das profundas transformações ocorridas no cenário pós-moderno durante as últimas décadas. Transformações decorrentes da igualmente profunda revolução tecnológica que reorganizou e implodiu nossas noções acerca do espaço enquanto categoria perceptiva, cognoscitiva e política.

Tendo em vista essa proposta, tentarei localizar diacronicamente o conceito de espaço a partir do início da modernidade. Não poderia fazê-lo, contudo, sem levar em consideração que o pós-modernismo envolve um desafio eclético e reflexivo acerca de uma variedade de práticas, sistemas e valores estéticos e, ao mesmo tempo, enfatiza questões relativas ao jogo de linguagem e à textualidade. Não poderia também desconsiderar que, devido ao fato de questionar atitudes e pontos de vistas já formados sobre história, realidade e identidade, o pós-modernismo frequentemente se vale das teorias pós-estruturalistas para destacar o papel da significação, do discurso e da economia simbólica na formação das práticas culturais e dos sujeitos.

Além disso, ainda acredito que não se possa centrar essa discussão numa perspectiva puramente sincrônica, uma vez que entendo o pós-modernismo, ao contrário daqueles que o situam simplesmente como um momento histórico da cultura ocidental, como um conjunto de posições práticas e teóricas que privilegiam algumas perspectivas que eram centrais no modernismo. A melhor forma de se pensar o pós-modernismo é por meio da comparação com o modernismo, no que eles se assemelham e diferem.

Do ponto de vista da literatura modernista, as principais características desse estilo incluem experimentações em relação à focalização da narrativa, flexibilizando pontos de vistas aparentemente objetivos e fixos dos narradores oniscientes de terceira pessoa; ênfase na perspectiva do olhar ao invés do objeto percebido; diluição das fronteiras entre

gêneros; ênfase nas formas fragmentadas, narrativas descontínuas, colagens aleatórias e pastiches de diferentes materiais, entre outras.

Ora, o pós-modernismo privilegia estes mesmos posicionamentos. A diferença parece ser em relação à atitude perante essas tendências. Enquanto o modernismo apresenta uma visão mais trágica da fragmentação da subjetividade, da diluição de fronteiras e valores advinda com a modernidade, as perspectivas pós-modernas, ao contrário, não lamentam o caráter fragmentário, incoerente e provisório do mundo, mas o celebram (Hassan, 1982). Se o mundo perdeu o sentido, a arte pode então deixar de lado a tarefa de criar sentidos e entregar-se ao jogo com os sentidos possíveis.

Se por um lado faço um recorte diacrônico por razões metodológicas, por outro reconheço que habitamos atualmente a sincronia e não a diacronia, estando nossas linguagens culturais hoje dominadas pelas categorias de espaço mais do que pelas de tempo. Desta maneira, a questão que me coloco no início da problematização é: como os espaços percebidos, os espaços representados e os modos de representação destes espaços se imbricam de tal forma que, num movimento dialético, se possa tecer, ou textualizar, o espaço vivido das relações sociais?

1.2 Pressupostos

Parto, na minha argumentação, do pressuposto de que vivemos numa sociedade pós-moderna e da premissa de que, a experiência do tempo e da subjetividade, tão caras ao Modernismo, cedeu lugar à experiência pós-moderna do espaço, e de que a aplicação das novas teorias sobre a organização do capitalismo (pós-industrialismo, pós-fordismo, capitalismo tardio, sociedade em rede), ao estudo da apreensão, organização e representação do espaço produziu uma nova maneira de pensar a espacialidade da experiência e da prática cultural como espaços múltiplos e heterogêneos capazes de se sobrepor ou se justapor em um único lugar – espaços que são por si mesmos incompatíveis e que, não obstante, coexistem em um “espaço impossível” de um amplo espectro de possíveis mas incomensuráveis mundos. Esta é uma noção mais problematizada de espaço que difere radicalmente daquela ordem espacial cartesiana associada à metafísica ocidental

com seus binários, oposições e hierarquias. Na pós-modernidade, essa concepção de um espaço fixo e ordenado dá lugar a concepções que vislumbram formas mais flexíveis.

O poder de tais modelos abre o questionamento de estudos estabelecidos acerca do espaço na literatura, especialmente no que tange à estética urbana, que, embora tradicionalmente tivessem dado conta das ambiguidades espaciais do espaço citadino, nunca haviam imaginado a cidade em termos *heterotópicos*, para usar um termo cunhado por Foucault.¹ Esta situação ocorreu de forma análoga ao desenvolvimento dos estudos na área da Geografia nas últimas décadas.

A geografia pós-moderna implodiu modelos estabelecidos sobre formas mais rígidas de se conceber o espaço e possibilitou a construção de modelos que possibilitassem uma forma de pensar que entendesse ser primordial estudar as reações e respostas do sujeito individual, com todas as suas especificidades de classe, raça, gênero etc, aos estímulos desse novo espaço: o espaço do mundo industrial e urbano. Portanto, minha tese terá como ponto de partida o papel que tal entendimento desempenhará nos estudos sobre o espaço e seus desdobramentos em relação à literatura, principalmente no que tange ao conceito de espacialidade² como dominante na forma de apreensão, organização e representação do universo ficcional.

A “cidade” tornou-se um assunto muito frequente nas pesquisas acadêmicas, assim como no *mainstream* cultural nestes últimos anos. Temos visto pulular um sem número de obras que se voltam para a representação da cidade em campos tão diversos como Arquitetura, História, Sociologia, Geografia e Literatura. Um primeiro problema que se apresenta nessa ânsia em conhecer a cidade é que ao escrever sobre a cidade acabamos por reificá-la, isto é, torná-la coisa, objeto, quando a noção que temos da cidade é uma representação. Daí o questionamento: como a cidade se deixa conhecer? Muitos estudos contribuem para a objetificação da cidade, não obstante sua complexidade. Muitas vezes não se dão conta de que uma representação é uma abstração e generalização de um espaço que, empiricamente, conhecemos através de nossa convivência com a cidade.

¹ Este é um termo proposto por Foucault como um lugar heterogêneo, capaz de justapor em um mesmo lugar vários espaços que são por si mesmo incompatíveis, permitindo a coexistência, em um “impossível espaço”, de um grande número de mundos possíveis, ainda que fragmentários e incomensuráveis. (FOUCAULT, 2001, p. 22-27)

² “Espacialidade” é um conceito que permite distinguir entre o espaço físico da natureza material e o espaço mental da cognição e da representação e pressupõe uma ruptura desse dualismo tradicional, obrigando a uma reinterpretação da materialidade do espaço, do tempo e do ser.

Daí a necessidade hoje de se pensar o espaço de maneira mais relacional (Augé, 1995) isto é, em suas relações com seus habitantes e suas experiências históricas e identitárias, ou mesmo com suas representações. Dada a abundância de representações que descrevem e se inscrevem no espaço urbano, já não podemos mais pensar a cidade separadamente em níveis não-discursivos (práticas) e discursivos (códigos), o que nos leva a cruzar as fronteiras entre o empírico e o fabricado, o real e o imaginado, o fatural e o fictício (Shields, 1996). Assim pensando, a cidade torna-se um objeto complexo que inclui a “realidade” e sua descrição e que deve ser apreendido em uma relação de transdiscursividade.

Mais especificamente falando, trata-se de compreender o espaço, neste caso o espaço urbano, como “virtualidade”, espaço intangível em sua idealidade, mas não meramente uma abstração, Ito é, um espaço real mas não atual. Um espaço interpenetrado por práticas e discursos em constante atualização. Uma virtualidade que inclui memórias, regras, tipificações de gênero, classe e raça, entre outros

Vivemos numa sociedade da velocidade, na qual o tempo foi abolido por uma eternização do instante sem duração, e certa noção de tempo – a de tempo como flecha, em constante evolução – foi substituída por outra, que predomina atualmente – a do tempo como vasto presente, que envolve todas as experiências humanas. Nessa sociedade, a espacialização das relações sociais constitui-se em uma nova forma de apreensão do real, onde o virtual, isto é, uma realidade potencial, eideticamente inacabada, tem um status fenomenológico e epistemológico maior do que as representações clássicas desse mesmo e sempre diverso “real”. Em outras palavras, a esfera do virtual torna-se lugar de uma representação provisória do mundo que evita o enquadramento do real numa perspectiva dualista que recorta de forma radical essência e aparência. Antes, esses dois campos se integram de maneira contingencial impedindo que se estabeleça alguma “verdade” como condição *a priori* do conhecimento.

O virtual, portanto, não se opõe ao real, mas é um modo de ser do real que abre para possibilidades criativas. Pierre Levy assim escreve sobre este aspecto do virtual:

(...)o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já construído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências e/ou de forças que acompanha

uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma realidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. (LEVY, 2003, p.16)

Assim definido, o virtual é um campo fecundo no reino do devir, um modo produtivo do ser que expande seu poder criativo em direção a um futuro. Deste modo, ao relacionar virtualidade com futuridade, Levy escreve que o real não deve ser comparado ao irreal, mas ao atual, no sentido aristotélico de virtual enquanto estado *in potentia* de um ser ou objeto real, como a árvore já existe potencialmente ou virtualmente na semente: “Se a produção da árvore está na essência de grão, então a virtualidade da árvore é bastante real (sem que seja, ainda, atual)”. (LEVY, 2001, p. 47)

Colocando em relevo o espaço como instância ao mesmo tempo fenomenológica, epistemológica e ontológica, estarei frequentemente transitando pelas categorizações de espaço propostas pelos autores já citados, principalmente Henri Lefèbvre e Edward Soja. Mas, para fins didáticos, isto é, no que tange à exposição da discussão, procurarei organizá-la ao redor das três momentos: o da produção e o da organização; o da apreensão; e o da representação desse espaço. Em uma primeira instância no decorrer de minha argumentação ocupo-me em apresentar uma revisão do que considero as principais teorizações acerca do espaço, de como ele é produzido e organizado, bem como da sua inserção como elemento epistemológico essencial para o pensamento crítico mais atual, fazendo, ao mesmo tempo, um breve resumo das ideias dos autores que justificam e fundamentam teoricamente o meu estudo.

Em seguida, tomo o espaço físico e social, isto é, o cenário urbano moderno e pós-moderno transformados pela ação do capitalismo industrial, que é apreendido pelo homem como espaço percebido (*espace perçu*, para usar os termos de Henri Lefèbvre, um dos grandes iniciadores dos estudos sobre as formas de produção social do espaço). Centrando-me inicialmente nas discussões de Benjamin sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire e o novo espaço das grandes cidades europeias a partir da metade do século dezenove e seu espectador mais emblemático – o *flâneur* – analiso, através da leitura do conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, o impacto da “experiência de choque”, provocado por essa dissolução inicial dos antigos vínculos sociais do período anterior. Portanto abordo, neste momento o problema da apreensão do espaço e o

surgimento de uma estética urbana que progressivamente realizará aquela “aculturação do real” de que fala Jameson.

1.3 Fundamentação teórica

No presente trabalho, autores advindos de disciplinas tais como a Sociologia, a Geografia, e o Urbanismo, que se deixaram fascinar pelo espaço e suas representações simbólicas, serão incluídos neste debate que ora proponho. Entre estes estão:

- Walter Benjamin (1892 – 1940), um dos primeiros que previu a necessidade de fazer avançar os estudos sobre as representações literárias do espaço. Um dos seus mais importantes legados para as ciências humanas é a capacidade de transpor fronteiras, reunindo conhecimentos diversos e produzindo uma importante reflexão sobre a modernidade, vista tanto em seus aspectos libertadores quanto opressores. É também significativa a aproximação que faz entre arte, filosofia e ciência. Em sua obra destacam-se as referências a Paris e a Baudelaire. Para sua principal obra, *O Trabalho das Passagens*, Benjamin, recolheu dados e formulou apontamentos, reunidos em uma série de notas sobre as "passagens parisienses" (as galerias comerciais envidraçadas) e sobre Baudelaire, crítico da modernidade e contemporâneo do apogeu da grande cidade. A maior parte dessas notas ("fragmentos") não foi utilizada em escritos conclusivos. Considera-se que a obra tenha ficado inacabada devido a uma série de fatores, como as resistências dos próprios frankfurtianos (Adorno), as razões políticas que o obrigaram a fugir da Alemanha, o deliberado reordenamento da linha do projeto, ou, ainda, por seu precoce desaparecimento.

- Henri Lefèbvre (1901 – 1991), que toma como ponto de partida as alegações de Gaston Bachellard e sua poética do espaço fundada em alicerces fenomenológicos e desenvolve sua teoria sobre a vida cotidiana. Com o fim de suplantar a visão reducionista desenvolvida pelos estudos espaciais até então, que não consideravam o espaço como historicamente produzido pelo homem na ação de organizar a sua sociedade tanto política como economicamente, limitando a descrevê-lo em suas dimensões físicas, Seu projeto coloca em questão esse reducionismo procurando acrescentar a essa discussão a dimensão mental e social ao conceito de espaço. Para Lefèbvre, o espaço é considerado um campo de possibilidades de construção de um espaço diferencial, que se opõe ao

homogêneo e contempla o uso. A fundamentação teórica de Lefebvre tem como objetivo principal desvendar essa realidade atual, para tanto o parâmetro é a vida cotidiana na sociedade moderna. Nesta acepção, o autor relata que o espaço contém e está contido nas relações sociais. Logo, o real é historicamente construído tendo como representação mental o urbano e a cidade como expressão material desta representação.

- Jean Baudrillard (1929 – 2007) e a ideia central de pós-modernismo como uma mudança de uma ordem social “produtiva” para uma outra ordem “reprodutiva”, na qual simulações e modelos - e mais geralmente os signos - progressivamente constituem o mundo, diluindo os limites entre a aparência e o real, através do simulacro. Lembrando que seu conceito de simulacro, que tem por base o “quarto estágio (o terminal) do signo”, nunca esteve relacionado com uma oposição entre simulação e realidade, entre o real e o signo, em outras palavras, nunca quis dizer “irrealidade”. Entretanto está na base de um processo que ele chama de “desrealização”, uma vez que os simulacros são experiências, formas, códigos, digitalidades e objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade, ou seja, são “hiperreais”. Assim, Baudrillard entende nossa condição como a de uma ordem social na qual os simulacros e os sinais estão, de forma crescente, constituindo o mundo contemporâneo, de tal forma que qualquer distinção entre “real” e “irreal” torna-se impossível. Utilizo sua noção de "desrealização", que prefiro chamar de “desmaterialização”, para referir-me ao processo de "desaparecimento" da cidade, a partir do mesmo movimento que a circunscreve na nova "topologia eletrônica", isto é, a partir do advento da televisão e do vídeo como meio de comunicação de massa. Deste modo, o que constitui a cidade, como as referências simbólicas, históricas, arquitetônicas e, sobretudo, as geométricas deixam gradualmente de existir. Por outro lado, a cidade sofre paulatinamente um processo de desmaterialização, em que percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir uma representação instantânea do espaço, na qual o observador não tem mais contato imediato com a realidade observada.

- Fredric Jameson, o qual afirma que o pós-modernismo seria uma extensão cultural do capitalismo tardio. Para ele, nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo.

- David Harvey e sua teoria que afirma que foi nas duas últimas décadas que temos vivido uma intensa fase de compressão do tempo-espaço que tem tido um impacto desorientador e perturbador sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe, bem como, sobre a vida social e cultural. A compressão do tempo-espaço evidencia fortes simpatias por determinados movimentos políticos, culturais e filosóficos com a volta de interesse pela geografia da percepção, a valorização das paisagens e a estética do lugar.

- Edward Soja e sua tentativa de resgatar a espacialidade de uma desvalorização historicista e tornar o espaço visível novamente como uma referência fundamental do ser social, o que demanda um repensar não apenas sobre a materialidade das práticas sociais capitalistas, mas também as abstrações filosofantes da epistemologia e da ontologia modernas.

1.4 Metodologia

Devido à natureza de meu objeto, não adotarei um método único e específico, principalmente se entendermos “método” em sua acepção clássica, isto é, de um caminho a ser seguido através de forma regular e ordenada para chegar a um determinado objetivo ou finalidade que, invariavelmente, se preocupa com averiguar, demonstrar ou descobrir uma verdade, ou, o que é pior: legitimar conhecimentos já tidos como verdadeiros. Assim fazendo, esta análise estaria traindo aquilo que é a suma de todo o esforço despendido: o da investigação que não prejulga, o da busca performática que se entrega ao jogo de linguagem de que fala Jacques Derrida. Talvez “desconstrução” fosse um nome para este caminho, ou “desmontagem”, ou “desmantelamento”, ou, enfim, qualquer coisa outra que pressuponha o sufixo negativo destes nomes. Contudo, não se trata meramente de um gesto negativo, como estas palavras dão a entender, mas “um gesto de dessedimentação de genealogias, de análise num certo sentido, embora a palavra análise tampouco seja adequada, pois sempre supõe um elemento simples, enquanto a desconstrução parte sempre de um lugar de complexidade, e não de simplicidade” (NASCIMENTO, 2004).

Trata-se de um gesto que, enfim, não desconhece a substância complexa do objeto com que se está lidando. O niilismo, talvez não fique muito claro, permeia este trabalho, porém, não como negativa teleológica, mas como um método implícito – um método contido no movimento de resistir re-existindo, entendendo-se resistência aqui não só como um movimento contrário, mas também como um contra-movimento, um golpe teórico para escapar ao reducionismo simplista de uma razão dualista tão cara a qualquer necessidade de centralização, ordem, segurança e controle da modernidade ocidental. Dessa maneira, a desconstrução “diz respeito à filosofia ocidental, porém sem ser um elemento desta, não sendo tampouco, por definição, *ocidentalista*” (Id., *ibid.*). Antes, trata-se de um gesto que se vincula ao movimento “altermundialista”, que tende a ver com desconfiança posturas que procuram fundar o pensamento crítico em conceitos ocidentais ou na filosofia ocidental. Creio ser possível acercar-me do objeto de minha investigação de uma forma mais despojada de (pré)conceitos informadores, mesmo enveredando-me pelos caminhos da afeição e da estesia e deixando-me capturar por esse objeto, que pode ser um espelho onde eu me descubra como contra, inverso e controverso. Ao longo deste *methodos* (*meta*: através de e *hodos*: via, caminho), estará presente de modo pervasivo, ora invasivo, ora evasivo, a discussão de Jean Baudrillard em relação ao problema da crescente simulação que rege os meios de representação da sociedade atual.

1.4.1 Abordagem

A abordagem será feita buscando o diálogo interdisciplinar intrínseco ao tema deste projeto, uma vez que o desafio pós-moderno constitui não somente um campo abrangente da crítica cultural, mas também pressupõe um discurso contextual que atravesse as fronteiras disciplinares específicas. Assim, da Geografia à Arquitetura, das Ciências Sociais à Literatura, a abordagem será movediça e recorrente, não centrada em uma disciplina específica. Do mesmo modo não me aterei, durante a discussão teórica que constitui o escopo maior deste trabalho, na análise de um *corpus* ficcional definido, permitindo-me mover entre obras de diferentes gêneros (da poesia ao conto e ao romance) e códigos (do verbal ao não verbal), para ilustrar posicionamentos e argumentos.

Este trabalho, longe de ser monográfico, situa-se no âmbito do comparativismo. Todavia, este aparece mais como metodologia do que como tema de reflexão epistemológica. O objetivo desta investigação, dentro dos procedimentos metodológicos do campo dos estudos literários, prende-se não só com a comparação de várias literaturas na medida em que se relacionam com o conceito de espaço, mas também com a comparação da literatura com outras esferas do conhecimento humano. Por conseguinte, para atingir esse objetivo, não se pode deixar de ter subjacente a transdisciplinaridade, uma vez que não se pode mais pensar os estudos literários sem levar em conta outros campos artísticos e ideológicos que, geralmente, andam de mãos dadas.

Segundo Michel Foucault (1926 – 1984), “a época atual seja talvez a época do predomínio do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso” (FOUCAULT, 2001, p. 411). Tendo em vista essa situação que experimentamos, Foucault aponta três estágios fundamentais dos modos de perceber o espaço ao longo da história: primeiro, teríamos, no período medieval, a divisão entre os espaços reais e os celestes, que acabam criando um espaço de localização. Posteriormente, com Galileu, o espaço passa a ser de extensão, ou seja, a infinitude em contraposição à visão medieval, perdendo o homem o seu lugar central no espaço infinito que “não tem nem centro nem margens”. Em tempos mais recentes, segundo Foucault, vivemos o “posicionamento”. O que caracteriza um espaço “definido pelas relações de vizinhança entre pontos e elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2001, p. 415). Trata-se de um lugar incluso, portanto, numa rede de relações instáveis, transitórias e negociadas.

1.6. Organização dos capítulos

No segundo capítulo, intitulado “Uma breve história do espaço”, procuro problematizar uma visão reducionista que totaliza o espaço enquanto abstração passível de ser estruturada em sistemas explicativos lineares e causais e, inversamente, pensá-lo a partir das experiências concretas dos indivíduos que, no espaço e no tempo, relacionam-se com suas criações. Para tanto, trato de traçar, diacronicamente, uma pequena história do

conceito de espaço começando com o trabalho de Henri Lefèbvre, ainda num período anterior ao pós-modernismo, passando por David Harvey, Fredric Jameson, chegando até o trabalho de Edward Soja. Nesse trajeto histórico procuro identificar um crescente processo de abstração do espaço social decorrente da aceleração dos processos de produção, circulação e consumo de produtos materiais e simbólicos, bem como da virtualização e da cultura do simulacro levada a cabo pela multiplicação dos *mídia* e pela rapidez com que as mensagens são cada vez mais espacializadas como imagens do real.

Em seguida, tomo como pressuposto que um projeto ou um processo de acentuação do domínio do espaço representacional (espaço concebido a partir de uma perspectiva cartesiana) sobre esse espaço vivido, isto é, relacional, impôs-se de maneira progressiva desde o início da modernidade. A partir daí, questiono de que maneira, nesse espaço relacional, um espaço concreto, que tem origem nas histórias pessoais de seus habitantes e é dominado através do uso simbólico de seus objetos, poderia haver um movimento oposto de resistência em que a corporeidade do real, em sua condição transitória, é apreendida como discurso, ou registro que incorpore a experiência desse real fugaz. A expansão sem precedência da economia industrial e a conseqüente explosão demográfica das cidades, em especial Londres e Paris, acarretaram no surgimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e perceber o espaço da cidade. Isso, por sua vez, requeria um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas. A *flânerie* surge então como uma forma moderna de apreensão e formulação de uma nova estética urbana.

Desta forma, no terceiro capítulo, “Novos lugares, novas práticas espaciais e textuais”, identifico no *flâneur* o observador privilegiado do primeiro momento de desestabilização do espaço social em decorrência da modernização dos meios de produção e comunicação e localizo na *flânerie* o ato de apreensão dessa transformação do espaço urbano, para falar da nova estética que surge como resposta à possibilidade de aniquilação a que está sujeito o indivíduo dos grandes centros urbanos devido ao que Walter Benjamin chama de “experiência de choque”. Uma estética a que Baudelaire se refere como *modernité*. Nessa nova estética cabe ao poeta inserir a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico, levando a palavra à cidade, e não recolhendo em seu espírito impressão das coisas, mas, ao contrário, imprimindo nas coisas o seu espírito, de modo que

a fantasmagoria seja extraída da natureza, e a vida, mesmo a agitada do mundo moderno, seja ressuscitada ao ser textualizada.

No quarto capítulo, abandonando o problema da apreensão do espaço como categoria empírica, entrego-me à discussão do espaço como categoria de linguagem, isto é, do espelhamento entre o espaço representado e sua representação, espaço recriado pelo homem através dos meios a serviço da representação. Lefèbvre chama este espaço de *espace conçu*, ou seja, as representações do espaço, que podem ser construídas pelas linguagens verbais e não-verbais ou sincréticas, como por exemplo, relatos de viagem, romances, contos, poesias, pinturas, mapas – enfim, um construto mental, um espaço *imaginado*. Trato, inclusive, de um problema de base na representação do espaço: o da incapacidade de representar o que é simultâneo e visual através da linguagem escrita, que é fundada na sucessão e na linearidade. Estas últimas categorias, segundo Edward Soja, em seu livro *Geografias pós-modernas, a reafirmação do espaço na teoria social crítica* (1993) predisõem o leitor a “pensar em termos históricos, dificultando a visão do texto como um mapa, uma geografia de relações e sentidos simultâneos que se vinculam por uma lógica espacial, e não temporal” (SOJA, 1993, p. 07).

Assim, em uma espécie de capítulo inicial que ele chama de “Prefácio e pós-escrito”, não obstante a possibilidade de se ler os ensaios na ordem em que aparecem apresentados, Soja revela que houve de sua parte uma tentativa de “desconstruir e recompor a narrativa rigidamente histórica, de escapar do presídio temporal da linguagem e do historicismo similarmente carcerário da teoria crítica convencional” e esclarece que procurou estruturar seu livro de uma maneira que o leitor possa abordá-lo sem se deixar capturar pelo presídio temporal da linguagem e do que ele chama de “historicismo carcerário da teoria crítica convencional” (SOJA, 1993, p.08). Para operar essa desconstrução, antes ele reconhece o desespero linguístico que se sente ao tentar representar o espaço, pois o que se vê ao olhar as geografias é simultâneo, mas a linguagem dita uma sucessão sequencial e linear limitada pela mais espacial das restrições, a impossibilidade de dois objetos (ou palavras) ocuparem exatamente o mesmo lugar (como numa página).

Neste ponto, coloco em questão as profundas transformações das primeiras décadas do século vinte com o surgimento das vanguardas e a proliferação de propostas

estéticas radicais e transgressivas, especialmente no que tange às novas técnicas de representação (a colagem, os *cut-ups*, a bricolagem), bem como às experimentações com novos e diferentes meios como a fotografia e o cinema, buscando ressignificar o papel das Belas Artes e da Literatura. Trato, portanto, de analisar a própria mediação como espaço de representação do real e focalizo a mudança que mais operou uma mudança radical nos nossos modos de representação – a substituição da palavra pela imagem nos processos comunicacionais, juntamente com a predominância da simultaneidade sobre a linearidade, da espacialidade sobre a temporalidade, da exterioridade sobre a interioridade. Processo a que não ficarão imunes a teoria e a crítica literária e que alterará não apenas os modos de representação, mas, sobretudo, as formas gerais de percepção.

No quinto capítulo, procuro mapear, na evolução da cidade como espaço de representação, o processo de desmaterialização do espaço que está na base da constituição da cidade como espaço privilegiado de trocas e fluxos de experiências materiais e simbólicas e a decorrente diluição da subjetividade moderna. Ao mesmo tempo, tento mostrar o movimento dialético e aparentemente paradoxal, no qual a cidade se materializa como texto e imagem nas representações culturais, enquanto seu espaço social se volatiliza, especialmente diante do processo brutal de virtualização da cultura realizado nas últimas duas décadas. A escrita (ou o registro) torna-se então o lugar da cidade, apto a representá-la como “*lieu identitaire, relationnel et historique*”, em oposição aos *non-lieux* (Marc Augé, 1995), ou para voltar a Lefebvre, o *espace vécu*, o espaço produzido e modificado através do tempo e do seu uso, um espaço investido de simbolismo e sentido, um espaço de *connaissance* (formas menos formais e mais locais de conhecimento), espaço de confluência do *real* e do *imaginado*. Para isso, é preciso considerar o espaço urbano como lugar ao mesmo tempo visível (imagem) e legível (texto) e buscar, nas suas tessituras e dobras, a relação complexa entre ver e ler, e também ouvir, a cidade como espaço (físico, mental e social) e como texto (registro), entre sua transitoriedade e suas representações. Nesse intento, tomo dois objetos primários de investigação, um advindo da área visual por excelência – o cinema: o filme *Lisbon Story* de Wim Wenders, e outro da literatura: *Lisboa – Livro de Bordo* de José Cardoso Pires.

2. A Geografia pós-moderna: uma breve história do espaço.

“ Seja como for, creio que a angústia de nossa era está fundamentalmente relacionada com o espaço, sem dúvida muito mais do que com o tempo. Provavelmente, o tempo se nos afigura como sendo apenas uma das várias operações distributivas possíveis dos elementos dispostos no espaço ”

(FOUCAULT, 2001, p. 23)

O espaço tem sido objeto de diversas áreas do conhecimento: da Arquitetura, da Geografia, da Literatura, da História, da Sociologia e da Política, entre outras. O que muitas vezes escapa aos estudos em torno do espaço é a questão do sentido. Como diz Lucrecia D'Alessio Ferrara:

Atrás da objetividade desses estudos se esconde, tímida e inquieta, a questão do sentido, do significado presente na ambiguidade do espaço enquanto campo de representações. Seus suportes sógnicos são os materiais e os procedimentos que, ao instigarem relações interpretativas, confundem, ao mesmo tempo, o espaço e suas construções que se envolvem e são interdependentes enquanto produção e recepção de seus sentidos (FERRARA, 2002, p. 96).

Portanto, o estudo do espaço não deve se confinar a uma prática reducionista, mas sim considerar seu objeto como um campo interdisciplinar de investigação, não porque, como diz Ferrara, seja objeto de estudo de várias áreas de conhecimento, mas porque sua complexidade demanda interpretações que decorrem da experiência tecida nas filigranas da vivência cotidiana. É preciso abandonar o preconceito racionalista que totaliza o espaço enquanto abstração que pode ser sistematizada em sistemas explicativos lineares e causais. Não se pode pensar o espaço senão através das experiências concretas dos indivíduos que, no espaço e no tempo, relacionam-se com suas criações.

Em primeiro lugar, seria bom observar que a distinção entre *espaço físico*, concebido enquanto espaço “objetivo” e *espaço social* já parece estar bem delineada e parece haver um consenso de que ambos se achem em relação metafórica entre si. Por um lado, quando falamos de espaço social, é comum usarmos conceitos como o de proximidade e distância que são específicos para se referir a medidas próprias ao espaço “físico” e “objetivo”. De outro lado, só pudemos chegar à ideia desse espaço “físico” por meio de uma redução fenomenológica, isto é, partindo da experiência diária para uma pura quantificação na qual as medidas são despovoadas e extemporalizadas, ou seja, são sistematicamente limpas de tudo que é transitório e contingencial. Visto desse modo o espaço físico torna-se uma abstração que não se pode experimentar diretamente. Captamos o espaço físico intelectualmente com a ajuda de noções que se cunharam originalmente para “mapear” qualitativamente relações diversificadas com outros homens.

Desta maneira, antes de passar para a análise do objeto desta discussão, isto é, da reinserção do espaço no pensamento crítico social, é preciso fazer um exercício de desconstrução e reconstituição do conceito para revelar a “narrativa oculta” (SOJA, 1993, p. 19) que instigou a reafirmação contemporânea do espaço.

2.1 Henri Lefebvre e sua concepção tripartite do espaço.

Fredric Jameson reconhece que devemos a noção da predominância do espaço na era contemporânea a Henri Lefebvre, embora a este fosse estranho o conceito de um período ou estágio pós-moderno, uma vez que sua moldura existencial havia sido o período do pós-guerra (JAMESON, 2002, p. 361). Vale observar que no período do modernismo o conceito de tempo foi matéria predominante, deixando de ser um conceito ou uma categoria dada *a priori*, cujas coordenadas encontravam-se esvaziadas de toda experiência. Os modernistas fizeram muita coisa com o conceito de tempo, vendo na sucessão de eventos muito mais do que uma mera linearidade absoluta, quantificável e universalmente válida. Entretanto, pelo que sugere Jameson, a memória foi enfraquecida em nossa era e os grandes criadores do passado são uma espécie em extinção. Hoje, para nós, a memória, quando é

uma experiência forte, ainda capaz de atestar a realidade do passado, serve apenas para aniquilar o tempo e, com ele, o passado.

É notável, então, que ainda no período do alto modernismo³ o pensador francês tenha se questionado sobre as razões pelas quais uma paisagem deveria ser menos dramática que os próprios acontecimentos e, ao fazer este questionamento, colocou em evidência a correlação entre as categorias organizacionais, até então universais e formais desde Kant, e a especificidade e originalidade históricas dos vários modos de produção em que o tempo e o espaço são vividos, sentidos e pensados de forma distinta.

Ainda no período modernista, Lefèbvre já tinha descrito o espaço geométrico como semelhante ao tempo do relógio em sua abstração do concreto (LEFÉBVRE, 1991, p. 118). Nós só conhecemos o espaço geometricamente quando o conceituamos, isto é, quando paramos para pensar sobre ele, de maneira que nossa forma de reação ao espaço não seja geométrica, mas nossa maneira de abstração seja. Há, então, uma oposição entre nossa concepção de espaço - abstrata, mental e geométrica - e nossa percepção do espaço - concreta, material e física. Mas, para um melhor entendimento do espaço, é preciso apreender o concreto e o abstrato juntos, porque, uma vez abstrato e descorporalizado, o espaço torna-se um aspecto de alienação. Se apenas um aspecto for focalizado e tomado como absoluto, temos uma visão parcial e, portanto, incompleta do espaço. Este é ao mesmo tempo um construto material (espaço percebido) e mental (espaço concebido).

Entretanto, entre os pólos destes espaços, surge um outro espaço: o espaço vivido socialmente, que compreende e depende dos construtos físicos e mentais. Temos, então, o conceito triádico de apreensões espaciais de Lefèbvre: a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação. O espaço é então dividido em três modos: o espaço percebido (*l'espace perçu*), o espaço concebido (*l'espace conçu*) e o espaço vivido (*l'espace vécu*).

³ O termo “alto modernismo” é geralmente usado na crítica literária para descrever um subgênero da literatura modernista, que compreende algumas obras publicadas aproximadamente entre o começo da década de 1920 e final da década de 1940, e é caracterizado principalmente por uma noção inequívoca daquilo que Andreas Huyssen chama de a “Grande Divisão” entre alta e baixa cultura, isto é entre Arte (com maiúscula) e a arte de massa.

Prática espacial	Espaço percebido	Físico	Materialismo
Representações do espaço	Espaço concebido	Mental	Idealismo
Espaços de Representação	Espaço vivido	Social	Materialismo & Idealismo

Fonte: Elden (2002, p. 30).

O primeiro destes modos toma o conceito de espaço como espaço *real*, isto é, em sua forma física. Esse *espace perçu* (o espaço percebido de práticas espaciais materiais) é-nos revelado através da decifração do espaço. É um espaço materialista e empírico, produzido socialmente e aberto a mediações precisas. Tem a ver com a concepção filosófica do autor a respeito da matéria, reconhecendo sua existência objetiva independente da consciência ou do espírito. Nesse entendimento, a matéria existe e é cognoscível, ou seja, a limitação e a relatividade do nosso conhecimento não são impedimentos à sua apreensão. Por meio de suas sensações – ou percepções sensoriais, de onde advém o “percebido” –, o ser humano é capaz de capturá-la ao copiá-la em seus sentidos, podendo assim agir sobre ela. Contudo, trata-se de uma questão bastante controversa mesmo entre os próprios materialistas e, sobretudo, entre estes e os idealistas.

Esse modo envolve uma apropriação contínua e uma reafirmação do mundo estruturado com arranjos sócio-espaciais existentes. Com o passar do tempo, as práticas espaciais são materializadas no espaço construído e sedimentadas na paisagem. Em um nível mais profundo, as “contradições espaciais” resultantes, mesmo que efêmeras, apresentam um campo de mudança contínua no qual o poder e as limitações são exercidos pelo Estado e pela sociedade.

O segundo nessa “trialogia espacial”, o *espace conçu* é o espaço do saber e da lógica, dos mapas, dos matemáticos, do espaço instrumental dos arquitetos e urbanistas (e dos programadores do ciberespaço): um construto mental, um espaço *imaginado*. Mapas, cartogramas, desenhos, pinturas, fotografias, projetos de urbanismo etc. são exemplos desse tipo de representação e, se bem que se configurem num produto final a ser visto, são apenas concepções espaciais.

De acordo com Soja (1993), nestes “espaços mentais dominantes de discursos de regulação”, é possível encontrar as representações de poder e ideologia, de controle e de

vigilância. Estas representações do espaço dizem respeito às constelações de poder, conhecimento e espacialidades nas quais a ordem social dominante é materialmente inscrita e conseqüentemente legitimada. Como representações, estes espaços concebidos são centrais para certas formas de conhecimento e reivindicações de verdades feitas nas ciências sociais, que por sua vez são frequentemente a base das estruturas de poder profissionais ou racionais do Estado capitalista.

O terceiro, é o espaço produzido e modificado através do tempo e do seu uso, um espaço investido de simbolismo e sentido, um espaço de *connaissance* (formas menos formais e mais locais de conhecimento), espaço de confluência do *real* e do *imaginado*. Esse *espace vécu* (o espaço vivido ou os espaços de representação), apesar de ser distinto dos outros dois anteriores, num certo sentido engloba-os. Este espaço surge do lado clandestino ou subterrâneo da vida social, de forma a desafiar criativamente as práticas espaciais e espacialidades dominantes. Este é ao mesmo tempo um espaço vivido, isto é, um espaço de habitantes e usuários e um espaço que se “apresenta” através das imagens e dos símbolos que o acompanham.

O espaço vivido pode ser compreendido como um *espaço dominado*. Enquanto os espaços concebidos são intelectuais, abstratos, frios e criadores de distância, os espaços vividos são apaixonados, quentes e cheios de intimidade. Os espaços vividos sobrepõem-se aos espaços físicos, fazendo uso simbólico dos seus objetos e sinais. Combinando o real com o imaginário, objetos e pensamentos em termos iguais, ou pelo menos sem privilegiar um sobre o outro, estes espaços vividos de representações são terreno para o afloramento de “contra-espaços”, espaços de resistência à ordem dominante que decorrem precisamente da sua posição subordinada periférica e marginal, seria o espaço do “outro” (Lefebvre, 1991).

Assim, o espaço representacional, ou espaço vivido, é o espaço que as pessoas trazem na sua mente, com origem na experiência coletiva e individual e é produzido logo a partir da infância (não descartadas as imagens uterinas) e retomado mais tarde através da poesia e da arte. O primeiro nível das transformações ontológicas está nas experiências vividas corporalmente e abrange o lugar das paixões, das situações vividas e da ação, e, portanto, implica na noção de tempo.

Esse último espaço, que é o que nos interessa, é o espaço representacional, experimentado através de suas imagens e símbolos, de modo que seja um espaço vivido de

forma direta na práxis cotidiana. Como experiência desprovida de conceito, ele pode ser direcional, relacional ou situacional, porque é essencialmente qualitativo, fluido e dinâmico. Por ser assim, esse espaço não está sujeito a nenhuma consistência ou coesão. Formado a partir das experiências da vida diária, é um espaço concreto, que tem origem nas histórias pessoais de seus habitantes e é dominado através do uso simbólico de seus objetos.

No que concerne às teorizações sobre a representação do espaço, Lefèbvre (1980) acrescenta que uma representação se constitui do que é vivido, percebido e concebido, num movimento dialético que nunca cessa, ocupando os interstícios entre o vivido e o concebido. Para ele, as representações “são fatos de palavras e de prática social” (LEFÈBVRE, 1980, p. 94), caracterizando-se por serem de natureza social, psíquica e política ao mesmo tempo. Portanto, representações sociais não são objetos sólidos, significados que, uma vez construídos, transformam-se numa essência estática e imutável.

2.2 David Harvey e o conceito da compressão tempo-espacial.

David Harvey é outro autor que centra a discussão da modernidade nas transformações da percepção e apreensão da espacialidade. Em seu livro, *A condição Pós-Moderna*, ele argumenta que o pós-modernismo é, de fato, um construto cultural que reflete as profundas transformações ocorridas nas últimas três décadas, fruto do que ele chama de acumulação flexível da economia do pós-fordismo e que outros chamam de “globalização”. Para construir seu argumento, ele aborda a questão da “compressão do tempo-espaço”, para sugerir que temos vivido nas últimas décadas uma intensa fase de compressão do espaço-tempo que tem tido um efeito desorientador sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe bem como sobre a vida social e cultural (HARVEY, 2003, p. 257). O que advém dessas transformações em termos de nossa percepção e representação espacial é o que nos interessa aqui.

Para Harvey, o efeito que se tem dessa mudança é colocar no centro da modernidade capitalista a aceleração do ritmo dos processos econômicos e, conseqüentemente, da vida social. Nesse processo, a velocidade é o fator de aceleração do “tempo de giro do capital”, e esse tempo de produção, associado com o tempo de circulação

da troca, além de ser essencial na recuperação do capital, do lucro obtido, condiciona a organização do espaço social. Nesse processo, a rapidez do tempo aniquila as barreiras espaciais. Para essa aniquilação, algumas inovações “têm tido imensa significação na história do capitalismo, transformando-a numa questão deveras geográfica – as estradas de ferro e o telégrafo, o automóvel, o rádio e o telefone, o avião a jato e a televisão, e a recente revolução das telecomunicações são casos em tela”, escreve Harvey (2003, p. 209-212).

Todas essas inovações servem para tornar o mundo menor e as distâncias mais curtas, aproximando os diferentes mercados locais e, assim, criando um mercado com produtores e consumidores globalizados. A economia fordista, com sua rigidez espacial, na qual o capital tinha laços de fidelidade em relação a um lugar, a uma nação, tornou-se evidentemente um empecilho, uma barreira a ser superada. Aquelas inovações a que me referi acima se encarregaram de dismantlar as estruturas demasiado rígidas da economia fordista e deram lugar a um regime de acumulação mais flexível, cujo melhor exemplo para ilustrar essa “nova rodada” na economia, pode ser visto no sistema financeiro mundial. Quantidades enormes de dinheiro são transferidas de uma região a outra do planeta na forma de bits de informação, isto é, dinheiro virtual, sem seu lastro assegurado em ouro, como era típico da economia fordista (HARVEY, 2003, p. 267).

O problema é que esse sistema financeiro que impulsiona o desenvolvimento das nações atualmente, além de ser extremamente volátil, é de uma natureza abstrata, o que nos dificulta associá-lo a nossa vida diária e, portanto, apreendê-lo enquanto prática social. Em virtude da produção, circulação e recepção global de toda sorte de mercadorias, simbólicas ou não, mas especialmente as simbólicas, no estrito senso que lhe dá Bourdieu (1989), estamos diariamente expostos a um espectro demasiado amplo e diversificado dessas mercadorias. Em um mesmo instante, podemos estar vendo manifestações de populares na Geórgia para depor seu governante, no instante seguinte assistindo a um documentário sobre uma tribo nômade em algum lugar do Sahara, em seguida podemos entrar em uma página da internet e conversar em tempo real com um amigo que mora numa pequena cidade da Inglaterra. Em outras palavras, nesses trajetos, não nos damos conta de que, sem sair do lugar, demos um giro pelo mundo. Parafraseando Paul Virílio (1997), chegamos a vários lugares sem nunca termos partido.

Desse modo a compressão tempo-espaço desenraiza-nos e cria uma sensação de desterramento, uma espécie de exílio do lugar onde vivemos em direção a um espaço desmaterializado. O mundo dessa forma torna-se um recanto virtual onde tudo cabe e tudo se relaciona, funde-se e confunde-se. Essa nova dimensão espacial está na base da condição pós-moderna. Nesse espaço proliferam técnicas de representações textuais como o simulacro, o pastiche, a bricolagem, a paródia, que se valem de todo um repertório caleidoscópico de materiais simbólicos armazenados nos suportes eletrônicos e que se configuram nos recursos predominante da arte pós-moderna.

Essa desterritorialização causada pela compressão tempo-espaço é um fenômeno espacial típico da vida da megalópole, se tomarmos o mundo globalizado como um espaço de (con)usão, que cada vez acrescenta e mistura mais e mais ingredientes de todos os lugares do mundo. Nessa terra de ninguém, onde se evidencia uma ausência de fronteiras e de pontos de referência, obviamente, há também uma desorientação que leva à perda da identidade e de sensibilidade. Se não há limites espaciais claros, é lógico que a identidade do indivíduo tende a tornar-se descentralizada.

No mundo resultante da compressão tempo-espaço, em que predomina um relativismo que recusa essencialismos e fundamentalismos de toda espécie, fica difícil aos indivíduos compartilharem os mesmos códigos, sejam culturais, morais, intelectuais, etc. Na megalópole, na medida em que o fluxo acelerado de acumulação da economia desenha e apaga rapidamente contornos de lugares sociais definidos para abstraí-los em espaços de compartilhamento virtuais, redes neurais erguem-se sobre a cidade, enquanto esta se constrói numa bricolagem de farrapos de culturas variadas em processo de contínuo esgarçamento. Do caos das ruas, entretanto, emerge a abóbada entretecida pelos filamentos que partem de todos os lugares para cruzarem-se em pontos nodais, deixando no ar, como diz Harvey, “um forte sentido de algum poder organizador oculto” (2003, p. 279). Trata-se da esfera virtualizante que, sustentada em suportes eletrônicos, promove a abstração da vida social. Como previu William Gibson, temos no ciberespaço “uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano” (GIBSON, 2003, p. 67). Ou seja, uma criação digital do mundo real, que ultrapassa muitas vezes nossa compreensão objetiva, ficando por conta da produção ficcional, principalmente as

narrativas do gênero *cyberpunk*, do qual Gibson é um dos principais representantes, proporcionar-nos uma representação mais adequada desse fenômeno.

2.3 Fredric Jameson: do espaço físico ao espaço político

A grande contribuição de Jameson, em suas reflexões críticas, a respeito da organização espacial na pós-modernidade é que qualquer experiência de desorientação urbana está profundamente relacionada com a incapacidade dos indivíduos se localizarem dentro do espaço mundializado do capitalismo transnacional. Seria o caso de interrogarmos essa relação de espelhamento entre o cenário construído em termos de espaço urbanístico e arquitetônico e a estrutura abstrata do sistema político, isto é, as estruturas físicas refletem as estruturas políticas ou se dá o inverso?

De qualquer modo, seria muito difícil fazer uma crítica baseada somente nas noções de um espaço fisicamente observável, porque não é mais possível desconsiderar a questão da linguagem, ou da representação, que atravessa os trabalhos de Lefebvre, Jameson e Soja. Os três recorrem a novas formas de representação – mapas, prédios, monumentos, videoclips, etc, para tentar compreender as relações entre geografia e poder no cenário urbano pós-moderno.

Jameson constrói sua teoria sobre a espacialidade pós-moderna com base em sua experiência em andar pelo Hotel Bonaventure em Los Angeles. Ao iniciar seu itinerário exploratório no interior do hotel, ele observa uma série de arranjos arquitetônicos cuja bizarra funcionalidade acaba gerando uma experiência brutal de desorientação. Há o exemplo da substituição do movimento do caminhar pelo deslizamento automático nos elevadores e escadas rolantes, que, além de ultrapassar a orientação mais ativa do caminhar, acaba deixando o indivíduo com a experiência passiva de um interior projetado mais para uma contemplação passiva do que para uma vivência dinâmica. É importante observar que esse ensimesmamento do espectador pós-moderno excede em muito aquela distração do *flâneur* benjaminiano e reflete uma intensificação da percepção de nossos movimentos que pode ser analisada como “narrativas ou histórias virtuais, que somos chamados a completar

e preencher com nossos próprios corpos e movimentos” (JAMESON, 2002, p. 69). Eis o que diz Jameson a esse respeito:

No Bonaventure, no entanto, temos uma intensificação dialética desse processo: parecem-me que os elevadores e as escadas rolantes substituem o movimento, mas também, e acima de tudo, se auto-designam como novos sinais reflexivos ou emblemas do movimento propriamente dito (algo que ficará mais evidente quando tratarmos da questão do que resta, nesse edifício, das antigas formas do movimento, em especial do andar). Aqui o passeio narrativo foi sublinhado, simbolizado, reificado e substituído pela máquina de transporte que se torna o significante alegórico daquele passeio a pé mais antigo, que não nos é mais permitido dar sozinhos: e isso é uma intensificação dialética da auto-referencialidade de toda cultura moderna, que tende a se voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo. (JAMESON, 2002, p. 69)

O resultado dessa experiência é a constatação de que tal espaço exige uma outra linguagem, uma vez que torna impossível o uso de uma linguagem do volume ou de volumes, e estes já não podem se apreendidos. Nesse espaço singular acontece uma supressão da profundidade, uma mutação do espaço em hiperespaço que “ultrapassa a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável”, ao mesmo tempo em que essa disjunção entre o corpo e o ambiente construído revela também a “incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais” (JAMESON, 2002, p. 70). É essa constatação que leva Jameson a atualizar para o contexto do pós-modernismo a exposição de Benjamin sobre Baudelaire a respeito da emergência do modernismo como consequência de uma nova forma de experimentar o novo cenário urbano criado pelo capitalismo industrial:

A inferência é que nós mesmos, os seres humanos que estão nesse espaço, não acompanhamos essa evolução; houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço ainda

mais antigo a que chamei espaço do alto modernismo. (JAMESON, 2002, p. 65)

Esse espaço do alto modernismo é aquele dotado de uma linguagem elevada e utópica que se inseria no mau gosto e no comercialismo de signos da cidade que os circundava e que, principalmente na forma de seus monumentos do Estilo Internacional, provocava uma disjunção violenta, visível, que tinha, no entanto, um significado simbólico real - a aposta em um novo espaço utópico que, com a virulência de seu *novum*, acabaria por ativar e transformar, pelo poder de sua nova linguagem espacial, o ambiente urbano decaído e degradado ao seu redor.

Já a análise que faz do hotel Bonaventure e sua inserção no espaço urbano mostra que esse novo espaço, principalmente se considerarmos suas formas de acesso (as três entradas que em nada lembram as marquises dos hotéis tradicionais, parecendo entradas laterais ou de fundo), os já citados elevadores e escadas rolantes, parece estar orientado por uma “categoria de fechamento” que governa o espaço interno do hotel. A isso ele acrescenta o efeito de seu revestimento externo de vidro que repele a cidade ao redor, criando uma situação de *clôture*, de isolamento, de enquadramento do espaço sobre si mesmo. Para Jameson:

(...) o Bonaventure aspira a ser uma espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura; ao mesmo tempo, a esse novo espaço total corresponde uma nova prática coletiva, uma nova modalidade segundo a qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como a prática de uma nova e historicamente original hipermultidão. (JAMESON, 2002, p. 66)

Ao constatar a impossibilidade de estabelecer um sentido de lugar nesse novo espaço metaforizado pelo Hotel Bonaventure, Jameson está dizendo que nos mundos totais da arquitetura pós-moderna o indivíduo é absorvido, descentrado e desorientado por um espaço hiper-sensorial, perdendo aquele senso euclidiano de distância e de perspectiva. Mas o mais importante aqui é que Jameson sinaliza que o argumento que ele desenvolve sobre o Bonaventure pode ser estendido para outros campos como a pintura, a música e a literatura; sua tese é a de que houve uma mutação espacial e que esse novo espaço é a forma através da qual podemos (ou não) apreender não apenas o ambiente construído, mas

também a nova ordem sociológica urbana e as novas estruturas de poder. Esse espaço é, obviamente, organizado pelo elevado desenvolvimento tecnológico deste estágio que Jameson, na esteira de Ernest Mandel chama de terceira Idade da Máquina. Mas faz uma observação. Nesse novo estágio a tecnologia não está mais representada pela metralhadora ou o automóvel de um Marinetti, nem pelas chaminés de fábrica de um Scheeler:

– todos veículos de uma velocidade ainda encontrada em repouso –, mas antes pelo computador, cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático, ou então pelo invólucro das várias mídias, como o desse eletrodoméstico chamado televisão que não articula nada, mas implode, levando consigo sua própria superfície achatada. (JAMESON, 2002, p. 63).

Para usar um trocadilho, não se trata mais de se pensar em imagens de máquinas, mas em máquinas de imagens, uma vez que se trata de pensar a energia exaltada neste novo estágio menos em termos cinéticos e mais como novas formas de processo reprodutivo. Mas isso ainda não é tudo, uma vez que ao se teorizar sobre um “sublime” pós-moderno, não podemos ficar na análise superficial de representação, que seria a mera representação temática do conteúdo. Como diz Jameson, quando arquitetos japoneses planejam um edifício como uma imitação decorativa de uma pilha de cassetes, não estão fazendo mais do que faziam os futuristas em suas produções mais estereotipadas, isto é, estão lançando mão de soluções meramente temáticas e alusivas que podem beirar o humorístico. O que Jameson pretende ao tratar do sublime é explicar a condição pós-moderna como uma situação que ultrapassa a capacidade do indivíduo de compreender a intrincada rede de poder que o governa. Para ele, essa incapacidade define a situação da individualidade pós-moderna.

Tomo aqui, emprestado do Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (1999), o conceito de sublime como dotado ao mesmo tempo de dois componentes. Primeiramente, como a apreensão de uma dimensão desproporcional às faculdades sensíveis do homem e o sentimento de um poder terrificante para essas mesmas faculdades; em segundo lugar, como o sentimento de conseguir reconhecer essa desproporção ou ameaça. Há, nesse sentido, obras que representam de forma emblemática os intrincados processos reprodutivos de nossa sociedade pós-industrial e oferecem a visão de uma rede

de poder e controle que está na base das relações econômicas, sociais e políticas de nossa sociedade pós-industrial, cuja compreensão ainda está além de nosso pensamento e de nossa imaginação e cuja presença é possível detectar através das formas como nos organizamos espacialmente. Ou como propõe Jameson em termos semelhantes:

Entretanto alguma outra coisa parece emergir dos textos pós-modernos mais fortes, ou seja, o sentido em que, além de toda temática ou conteúdo, as obras parecem de algum modo penetrar na rede dos processos reprodutivos, e assim nos oferecer um vislumbre do sublime pós-moderno ou tecnológico, cujo poder ou autenticidade é documentado pelo sucesso obtido por tais obras ao evocar todo um novo espaço pós-moderno que emerge ao nosso redor.” (JAMESON, 2002, p. 63)

Jameson diz que qualquer experiência de desorientação dentro do ambiente construído pode ser vista como “um símbolo e um análogo” de uma desorientação dentro do sistema econômico e político pós-moderno. Através dessas espacializações pode-se talvez melhor perceber o problema de se estar vivendo na pós-modernidade e, particularmente, o dilema de como posicionar-se e resistir ao espaço mundial do capital transnacional. Afinal não se é capaz de se distanciar criticamente quando se está imerso tão completamente no hiperespaço dessa ordem mundial abstrata. Recorro, aqui, ao filme *The Matrix* (1999), que, como afirmo em minha dissertação de mestrado (2005), desde o primeiro instante, pareceu-me alegorizar, através de um conjunto de metáforas, o real mais que real, o real das imagens reificadas, isto é, o hiperreal. A estesia midiática em que se encontram os habitantes dormentes da cidade controlada pela Inteligência Artificial, lembrou-me imediatamente da condição alienada dos cidadãos do mundo real, do mundo “aí fora”, no qual as coisas, as pessoas e as relações entre elas parecem mais estáveis do que efetivamente são, por meios de mecanismos sutis de manipulação e controle. O filme, sem fugir do formato convencional do *mainstream cinema*, desfamiliariza e desestabiliza, como o faz o espelho de Alice, a relação entre dois planos: o do sonho e o da vigília, o do senso comum e o do absurdo, o do real e do virtual.

Entretanto os termos “símbolo” e “análogo”, que Jameson usa para caracterizar essa transição do espaço físico do prédio para o abstrato da política, são um tanto problemáticos. O termo “símbolo” aponta para um caminho que vai do hotel e seus

elementos como objetos físicos para o espaço abstrato da política. Já o termo “análogo” sugere que cada elemento do meio físico está apto a “representar” o outro, isto é estar no seu lugar como seu equivalente. Nessa sua teorização acerca da representação do espaço, Jameson não deixa muito claro se a sua experiência do interior do hotel espelha ou é produzida pela ordem transnacional do espaço.

2.4 Edward Soja e a inserção do espaço no pensamento crítico social

Para esclarecer esse problema que se apresenta na teorização de Jameson, será necessário recorrer à observação de Edward Soja a respeito das matrizes espaciais do capitalismo como, simultaneamente, pressupostos e encarnações das relações de produção. O recurso a Soja neste ponto é importante porque boa parte de seu trabalho é uma elaboração dos projetos de Lefebvre e de Jameson de espacializar nossas concepções de história, conhecimento e poder. Além disso, aquela ambiguidade que Jameson experimenta ao pensar as relações entre o espaço físico do hotel e as estruturas políticas do capitalismo transnacional, se não resolvida, fica mais clara na análise de Soja.

No último capítulo de seu livro *Geografias pós-modernas : a reafirmação do espaço na teoria social crítica*, ele cita o exemplo do hotel Bonaventure e aborda o problema da relação entre os espaços, ao referir-se ao projeto do hotel como “um símbolo arquitetônico do labirinto fragmentado que se estende por sessenta milhas ao seu redor”. Mais adiante ele se refere ao hotel como

uma *representação* concentrada da espacialidade reestruturada da cidade capitalista tardia: fragmentado e fragmentador, homogêneo e homogeneizador, atraentemente acabado, mas curiosamente incompreensível, aparentemente aberto, tal como se apresenta à visão, mas exercendo uma pressão constante para encerrar, compartimentalizar, circunscrever, encarcerar (SOJA, 1993, p. 293).

Ou então quando diz que “sob muitos aspectos sua arquitetura *recapitula e reflete* os dispersos espaços fabricados de Los Angeles”. (SOJA, 1993, p. 293) Estes termos (símbolo, representação, recapitula, reflete), reforçados nas citações por mim através do

itálico, reforçam e retomam postulações do autor já evidenciadas no início do livro quando sustenta que “As geografias pós-modernas e pós-fordistas são definidas como os produtos mais recentes de uma série de espacialidades que podem ser complexamente correlacionadas com eras sucessivas de desenvolvimento capitalista” (SOJA, 1993, p. 09).

Em cada um desses casos, Soja está reforçando a ideia proposta por Jameson de que há esse nexos entre a geografia concreta, física e as relações de poder do regime capitalista. Aquilo que, nesta relação, fica caracterizado para Jameson como um senso de desorientação causado pelo capitalismo tardio, para Soja, de maneira diversa, implica a necessidade de “espacializar” a história e a política.

Assim, ele começa sua análise apontando o triunfo do historicismo nas ciências sociais a partir do século dezenove. Em sua opinião tanto a crítica socialista, consolidada em torno do materialismo dialético, quanto, de outro lado, uma filosofia liberal mesclada de influências comtianas e neokantianas, estiveram sempre comprometidas em compreender o desenvolvimento do capitalismo como um processo histórico. Segundo Soja, as consequências de se ter relegado a segundo plano o espaço enquanto campo ontológico e epistemológico para compreender as transformações sociais foi muito prejudicial na medida em que:

Tamanho foi o sucesso com que ela (a ascensão do historicismo) ocluiu, desvalorizou e politizou o espaço como objeto do discurso social crítico, que até mesmo a possibilidade de uma práxis espacial emancipatória desapareceu do horizonte por quase um século (SOJA, 1993, p. 10)

Para ele, pouca coisa mudou no tocante à primazia teórica da história em relação à geografia durante o período da terceira modernização do capitalismo, que se estendeu desde a Revolução Russa até os anos 1960. No final dessa década, com a instalação de uma quarta modernização, essa longa tradição crítica moderna começa a se alterar. Com a aproximação do final do século vinte, outros movimentos surgem com projetos alternativos para competir pelo controle dos perigos e das possibilidades emergentes num mundo contemporâneo reestruturado. Houve, então, uma fragmentação do pensamento social crítico ocidental que acabou perdendo grande parte de suas desconjuntadas coesões e centralidades. Ele argumenta que não obstante os termos pós-modernidade e pós-modernismo fossem termos controvertidos e confusos, repletos de

conotações dispares e amiúde depreciativas, pareceram a ele, então (seu livro foi publicado em 1989), “ser meios apropriados de descrever essa reestruturação cultural, política e teórica contemporânea, bem como de destacar a reafirmação do espaço que está profundamente entremeada com ela.” (SOJA, 1993, p. 11)

Embora reconheça essa profunda mudança, Soja nega que esta represente uma ruptura completa e uma substituição do pensamento progressista pós-iluminismo, como defendem alguns que, diz ele, declaram-se pós-modernistas, mas a quem preferiria chamar de “anti-modernistas”. Parece-me que Soja esteja usando esse rótulo para referir-se àqueles que se posicionam de forma mais reacionária no espectro político adotando posturas anti-marxistas e anti-feministas ou ainda àqueles para quem tudo pode e tudo vale.

Para ele, este novo período atual pode ser entendido como “uma outra reestruturação ampla e profunda da modernidade” (SOJA, 1993, p. 12). Soja, ao mesmo tempo em que prefere não descartar o pós-modernismo como irremediavelmente reacionário, reconhece que essa profunda reestruturação não pode ser compreendida prática e politicamente, apenas com os instrumentos e o discernimento convencionais do marxismo moderno ou da ciência social radical. Defende, ao invés, que sem abandonar aqueles instrumentos e discernimento, uma nova esquerda deveria adotar posturas mais flexíveis e adaptativas a um capitalismo contemporâneo que, por sua vez, vem se tornando mais flexível e adaptativamente reconstituído. O que ele propõe, em suma, é

uma política que possa rasgar os enganosos véus ideológicos que hoje reificam e obscurecem, de novas e diferentes maneiras, os instrumentos da exploração de classes, da dominação sexual, da desautorização cultural e pessoal, e da degradação do meio ambiente. (SOJA, 1993, p. 12)

Como se pode perceber, o discurso de Soja reverbera os ecos do pensamento moderno e, ainda que dentro de uma perspectiva pós-iluminista, pode se sentir nas entrelinhas que o seu discurso permeia-se de uma crença embebida em promessas caras da herança iluminista como a da autonomia e emancipação do sujeito através do que ele mesmo denomina “instrumentos e discernimento”. Em outras palavras, a razão ainda figura como instrumento privilegiado para garantir a realização daquelas promessas.

O que fica claro, na posição de Soja, é que ele, longe de querer propor um programa político pós-moderno, tem como principal objetivo assegurar-se que,

independentemente da forma com que esse projeto venha a se configurar, seja conscientemente espacializado desde o começo. Para isso, tenta tornar-nos cientes de “como as relações de poder e disciplina se inscrevem na espacialidade⁴ aparentemente inocente da vida social, e de como as geografias humanas tornam-se repletas de política e de ideologia” (SOJA, 1993, p. 13)

Em sua obra *Geografias pós-modernas*, ele reconhece que levar o espaço a sério exige “uma desconstrução e uma reconstituição muito mais profunda do pensamento e da análise críticos, em todos os níveis de abstração, inclusive mesmo a ontologia, porquanto possa ser nesse nível fundamental de discussão existencial que as distorções espacializantes do historicismo se ancorem com mais firmeza. É central na sua discussão a necessidade de revelar o que a espacialidade nos oculta. O que Soja insiste em nos dizer é que por um longo tempo privilegiou-se a temporalidade como campo por excelência de constituição e desenvolvimento do ser e que essa reflexão agora deve se deslocar para o campo do espaço.

Ao refletir ontologicamente sobre o espaço como simultaneamente um produto (ou resultado) social e uma força (ou meio) que modela a vida social, ou seja, como a encarnação das relações de produções, um “arcabouço material primordial” e não apenas um simples modelo de representação, Soja identifica duas ilusões que impediriam ou bloqueariam a interrogação crítica de uma terceira geografia, mais crítica e interpretativa, dando lugar a um dualismo que obscurece da visão a construção problemática e imbuída de poder das geografias e a espacialização envolvente e instrumental da sociedade.

De um lado, a “ilusão da opacidade”, que reifica o espaço, induzindo a uma miopia que não vê senão uma materialidade superficial, formas concretizadas que são passíveis de pouco mais que a mensuração e a descrição fenomênica: fixas, mortas e não dialéticas, isto é, a cartografia cartesiana. De outro lado, a “ilusão da transparência”, que idealiza e desmaterializa o espaço enquanto representação pura, em uma forma de pensar intuitiva que também nos oblitera a visão da construção das geografias afetivas e a concretização das relações sociais inseridas na espacialidade, reduzindo-se a uma interpretação do espaço como uma “abstração concreta, num hieróglifo social semelhante à conceituação marxista da forma mercadoria” (SOJA, 1993, p. 14).

⁴ Espacialidade para Soja é um produto social substanciado e reconhecível, parte de uma “segunda” natureza” que incorpora tanto o espaço físico como o psicológico no seu processo de socialização.

É a essa dicotomia que me referia em minha dissertação *Em busca do espaço perdido em The Matrix* (2005), quando, ao analisar o filme, confrontei duas esferas diametralmente opostas, dois domínios de existência que o filme mostra como justapostos mas não interpenetráveis: o da realidade física, a do *real-entre-aspas*, dominado pela inconsciência e opacidade, e o domínio do virtual, enquanto superfície clara e luminosa de uma falsa consciência dominada pela ilusão de uma transparência. Naquele trabalho, de maneira bastante intuitiva, e sem dar os contornos claros, procurei propor essa dicotomia como resultante de um domínio progressivo da ciência espacial cartesiana, a serviço da necessidade capitalista de redução da mercadoria em commodity, chegando ao paroxismo de comoditificar o próprio ser humano, ao transformar sua subjetividade em uma representação digital. Eu pensava, então, essa dualidade em termos das categorizações de espaço como pura prática, ou espaço físico percebido e de espaço como representações do espaço formuladas por Henry Lefebvre.

Naquele momento, ainda que não de maneira muito clara, uma vez que agora me ilumino com um distanciamento mais crítico e municiado com outras ferramentas teóricas, aponte que a trajetória do herói no filme alegorizava a aventura pós-moderna, realização dessa luta ontológica de que fala Soja, aventura que começa com a *prise de conscience* dessa dualidade espacial e, conseqüentemente, do processo de dominação hegemônica da Matrix, esse útero cibernético gerador de programas orientadores do pensamento passivo. Essa tomada de consciência que se dá no filme parte de uma interrogação inicial sobre a natureza da própria Matrix e avança numa sucessão de escolhas ontológicas para se resolver como solução niilista de destruição. Para romper esse dualismo, Soja aponta para a necessidade de uma “luta ontológica pela restauração da espacialidade existencial significativa do ser e da consciência humana, pela composição de uma ideologia social em que o espaço tenha importância desde o mais remoto começo” (SOJA, 1993, p.15).

Isso significa colocar de lado o que ele chama de uma política pós-moderna reacionária (a do reaganismo e do thatcherismo, hoje desdobrada nas formas atuais do neoliberalismo) e optar por uma política que, segundo Soja, “possa rasgar os enganosos véus ideológicos que hoje reificam e obscurecem, de novas e diferentes maneiras, os instrumentos de exploração das classes, da dominação sexual e racial, da desautorização

cultural e pessoal, e da degradação do meio-ambiente” (SOJA, 1993, p.12). Independentemente do quanto essa declaração de Soja possa soar demasiadamente ideológica e localizada nas décadas de 1980 e 1990, parece-me muito pertinente refletir sobre ela nos dias de hoje quando consideramos essa “luta ontológica” pelo espaço.

2.5 Entre o espaço ético e o espaço estético

O que na literatura é um problema antigo – o da simbiose entre o signo e o objeto – ou, com outras palavras, entre os objetos e os símbolos, a coisa e a palavra, torna-se matéria que extrapola fronteiras disciplinares. Hoje, muitos estudiosos se debruçam sobre questões a respeito das relações entre arte e tecnologia, modos de cognição e modos de representação, espaço físico e espaço virtual.

Atualmente as disciplinas das ciências sociais oferecem perspectivas contrastantes no que concerne à abordagem dos fenômenos. O pós-moderno traz para o campo da Epistemologia uma questão nova acerca dos instrumentos disponíveis para criar linguagens capazes de elaborar e ler a realidade. Em seu ambiente cibernético-informático e informacional cada vez mais se desenvolvem estudos sobre a linguagem com o objetivo de investigar os mecanismos de sua produção. Essa mesma procura acaba por estabelecer (in)compatibilidades entre as estruturas que governam o funcionamento do cérebro humano e os sistemas artificiais inteligentes. O impacto do avanço e cotidianização das novas tecnologias da informática se faz sentir na ciência e na forma como por muito tempo se compreendeu a ideia de verdade e de real.

Esse impacto fez com que, como afirma Wilmar do Valle Barbosa, em sua introdução ao livro *A condição pós-moderna* de Jean Lyotard (2002), a concepção tradicional do saber científico, como nobre e desinteressado em sua natureza desse lugar a uma concepção baconiana de que conhecimento é poder, como ficou dito no capítulo anterior. Desse modo, no contexto pós-moderno, aquela concepção filosófica da ciência que herdamos de Descartes, Kant, Hegel, dá passagem para uma concepção mais operativa em que as diferenças epistemológicas significativas entre os procedimentos científicos e os procedimentos políticos tendem a ser eliminadas.

Essa mesma ideia está em *Condição da pós-modernidade*, em que David Harvey discute a relação ambígua entre as esferas da estética e da política, e chega a citar o caso da reeleição de Ronald Reagan em um momento em que as pesquisas mostravam que a maioria do eleitorado americana discordava de suas políticas interna e externa. Ele se refere a esse fato como um “triunfo da estética sobre a ética” (HARVEY, 2003, p. 205).

Desse modo, o pós-moderno, na medida em que a estética é explorada como domínio cognitivo e instrumento de poder, representa um fim do domínio de uma crença insuspeita na racionalidade científica e numa teoria unitária de “progresso”, da substituição das teorias empiricistas de representação e de “verdade”, e propõe uma ênfase crescente sobre o inconsciente, o emocional, os signos e imagens flutuantes, e a pluralidade de pontos de vista. A consciência da pós-modernidade traz para o debate a discussão sobre a crise de todos os humanismos racionalistas herdados do pensamento iluminista que elegeram o conhecimento aceitável de acordo com os paradigmas de uma razão positiva que só admite o verificável e o manipulável.

O debate pós-moderno traz ainda à tona a problemática do sujeito e sua consciência histórica entregues à lei de um mercado triunfante, imune a qualquer intervenção e entregue a sua auto-regulação, prescindindo da necessidade de um discurso ideológico quanto à ética, à solidariedade, e outros valores caros a quaisquer humanismos. Diante dessa indiferença, somos obrigados a buscar a consciência possível em realidades mais complexas. Obviamente os grandes avanços dos meios de comunicação contribuem para esta complexidade atual.

Se partirmos do pressuposto de que enxergamos a realidade mediante linguagens e ideias que adquirimos de nossa cultura, e que tais ideias e linguagens tendem a fundir-se com a própria realidade, podemos dizer que, num jogo de espelhos, mediante determinados modelos conceituais, percebemos determinadas realidades como ordenadas ou caóticas, de acordo como as enquadrarmos em nossos paradigmas mentais, os quais por sua vez passam a ser encarados em sua dimensão cultural.

Dessa forma, esses parâmetros, atualmente, revelaram-se em todo o seu caráter relativo, abrindo espaço para um mundo plural em que várias tendências, atitudes, perspectivas convivem em um mesmo ambiente, fazendo com que os limites de negociação de identidades e diferenças se tornem mais tênues. Nesta nova arena de negociações, os

interlocutores lutam para estabelecer um consenso que jaz sempre aquém de suas aspirações. O consenso fica frouxo e deslegitimado, uma vez que aprendemos a pensar e conceitualizar através da apreensão ativa das espacializações da palavra escrita, do estudo de mapas, gráficos, pinturas, e, hoje, essa conceitualização esbarra no fluxo plano e transbordante da imagem eletrônica.

O próprio Lyotard questiona a possibilidade desta legitimação após a crise das metanarrativas: “Seria pelo consenso obtido por discussão, como pensa Habermas?”. E ele mesmo responde: “Isto violentaria a heterogeneidade dos jogos de linguagem” (LYOTARD, vvii). Vale lembrar que esses jogos de linguagem estão em relação direta com a crise das grandes narrativas que sustentavam e legitimavam o saber moderno. Hoje, vemos por todos os lados uma suspeita de modo a prevenir que o mundo seja tomado apenas como um fenômeno estético e de que se construam as leis da ciência mais por causa das necessidades e interesses de determinados grupos do que pelos indícios do cosmo em si. Pensando dessa maneira, o mundo não seria senão uma *tabula rasa*, como aquele grande construto digital que é a Matrix, onde escreveríamos, ou programaríamos as nossas experiências, caindo numa absoluta estetização da realidade. O problema é aquele colocado por Wittgenstein: o de que vemos a realidade de acordo com nossa linguagem, e esta é historicamente construída. Em termos das obras literárias mais significativas da pós-modernidade esta é a questão central que se coloca – as verdades, os fatos, enfim, o real não pode existir fora das linguagens e dos códigos de representação em geral. E nos últimos anos, como bem coloca Castells,

A integração potencial de texto, imagens e sons no mesmo sistema – interagindo a partir de pólos múltiplos, no tempo escolhido (real ou atrasado) em uma rede global, em condições de acesso aberto e preço acessível – muda de forma fundamental o caráter da comunicação. E a comunicação, decididamente muda a cultura porque, como afirma Postman “nós não vemos...a realidade...como ‘ela’ é, mas como são nossas linguagens. E nossas linguagens são os nossos meios de comunicação. Nossos meios de comunicação são nossas metáforas. Nossas metáforas criam o conteúdo de nossa cultura’. Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas, isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo (CASTELLS, 2002, p. 414).

Este perigo de organizar o real de acordo com modelos conceptuais de um ou outro grupo hegemônico pode dar ocasião a políticas culturais fascistóides que visam controlar e exercitar as experiências das massas. A contradição entre as possibilidades de liberdade e manipulação oferecidas pelo avanço estonteante da tecnologia em oposição à depauperização de grande parte da população global e se acentua a tal ponto que justifica a necessidade de estudos que focalizem a apropriação do espaço, enquanto espaço de representações, e proponham um novo desafio perceptivo que requer uma análise mais detida sobre o que conceitos como o de real, referencial e virtual podem significar num contexto no qual predominam meios de comunicação *high-tech* aliados a instrumentos de controle social em nível global. Como afirma Castells, “por meio da poderosa influência do novo sistema de comunicação, mediado por interesses sociais, políticas governamentais e estratégias de negócios, está surgindo uma nova cultura: a cultura da virtualidade real(...)” (CASTELLS, 2002, p. 415).

3. Novos lugares, novas práticas espaciais e textuais.

“Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível; é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flamar (...)”

(João do Rio, 1997, p. 78.)

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

A expansão sem precedência da economia industrial e a conseqüente explosão demográfica das cidades, em especial Londres e Paris, acarretaram o surgimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e perceber. Isso, por sua vez, requeria um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas.

Benjamin procura explicitar essas transformações, ao investigar como tais mudanças foram registradas na literatura daquela época. Baudelaire torna-se a figura central em suas investigações. Para ele, os textos de Baudelaire constituem os flagrantes mais precisos e intensos da vida social parisiense do século XIX, revelando as mais finas e sutis articulações do indivíduo com o cenário urbano moderno.

Para Benjamin, “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 1994, p. 191), e o “fenômeno da banalização do espaço” constitui-se em experiência fundamental para o *flâneur* (BENJAMIN, 1994, p. 188). Para Baudelaire, a cidade é sedutora, principalmente em seus “*mauvais lieux*”, por onde ele se deixa levar em suas andanças erráticas. As ruas labirínticas da cidade constituem para o “perfeito divagador, para o observador apaixonado”, o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o

gosto pelo movimento ondulante da multidão. Segundo o poeta francês, o *flâneur* é inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão, o que, para Benjamin, seria “uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número” (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Para o poeta francês, há a beleza duradoura nos fenômenos, que permanecem através de diferentes épocas, e há a beleza do acidental, do instantâneo. Essa última beleza, a da modernidade, para ser digna de se tornar antiguidade, deve ser extraída pelo artista com todo o mistério “que a vida humana coloca nela involuntariamente” (BAUDELAIRE, 2001, p. 110). Esse trabalho, o de dar forma estética ao moderno, cabe aos artistas como Constantin Guys (1802 – 1892).

Um desses artistas é, sem dúvida, Edgar Allan Poe (1809 – 1849), que, antes de Baudelaire, seu primeiro tradutor para o francês, já havia explorado, em seu conto “O Homem da Multidão”, o tema da paisagem e da massa urbana. Segundo Benjamin, nesse conto, Poe “revela alguns traços notáveis, e basta apenas segui-los para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística” (BENJAMIN, 2001, p. 119).

Para o *flâneur*, a cidade é o seu templo, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes.

Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flâneur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive.

Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles o *flâneur* constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flâneur* representou no século XIX.

Assim, o flâneur, ainda que mergulhado na vida diária, pode ser entendido como um elemento textual, um dispositivo narrativo, que representa uma atitude perante o

contexto da grande cidade do século dezenove. É uma metáfora do movimento pelo espaço social da modernidade, uma espécie de palimpsesto que nos permite refletir sobre o longo processo de erosão da modernidade, levado a cabo pela progressiva comodificação do espaço urbano e das relações sociais.

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

O *flâneur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo à sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flâneur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano ruelas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas.

Olhos e pernas são a essência do *flâneur* e da *flânerie*. Para isso, há que existir um ambiente propício ao seu “flanar”. Esse ambiente é Paris, uma cidade feita para ser vista “pelo caminhante solitário, pois somente a um passo ocioso pode-se apreender toda a riqueza de seus ricos (mesmo velados) detalhes”. (WHITE, 1992, p. 43). Louis Sebastien Mercier, após ter terminado o *Tableau de Paris*, escreveu: “Eu andei tanto para escrever o *Tableau de Paris* que posso dizer que o fiz com minhas pernas, aprendendo a ser ágil, ávido e vivaz no palmilhar o chão da capital. Esse é o segredo para conseguir ver tudo” (In WHITE, 1992, p. 44).

Outra característica do *flâneur*, que o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e transformada em – conhecimento. Já para aquele, a experiência permanece em certa medida pura, inútil, em estado bruto, fruto do olhar ingênuo, como o de uma criança, do tipo que Baudelaire atribui a Constantin Guys.

Assim, forma-se um retrato dessa figura que, ao que parece, foi uma pessoa de carne e osso, como mostra esta descrição de Paris, feita por volta de 1808, retirada e resumida de um artigo de Elizabeth Wilson: o *flâneur* é um *gentleman* que passa a maior parte de seu dia a vagar pelas ruas, observando o espetáculo urbano – as modas, as lojas, as construções, as novidades e as atrações. Seus meios de vida são invisíveis, ficando a

sugestão de uma riqueza particular, porém sem a presença da responsabilidade familiar ou gerencial dessa riqueza. Seus interesses são primordialmente estéticos e frequenta cafés e restaurantes onde atores, escritores e artistas se encontram. Entretanto, parte do espetáculo urbano lhe é oferecido pelo comportamento das classes baixas (vendedores, soldados, gente da rua). Ele é uma figura marginal e tende a ser descrito como alguém isolado daqueles a quem observa. (WILSON, 1992, p. 94-95).

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

Ao semiotizar a cidade, o *flâneur*, esse “botânico do asfalto” (BENJAMIN, 1994, p. 34), cria uma distinção entre o observador e o observado. Mas, ao contrário de criar, desse modo, uma posição privilegiada, estabelece com o seu objeto uma relação bastante problemática, uma vez que ele não apenas observa a multidão a partir de um *standing point*, mas se imiscui nela. Assim, sua leitura da cidade ocorre através de olhares fragmentários e momentâneos, não lhe sendo permitido o olhar contemplativo e equidistante, capaz de lhe oferecer a totalidade de seu objeto.

O *flâneur*, protótipo do sujeito moderno, por estar no meio do que tenta descrever e não ter neutralidade e distanciamento na sua observação (se é que isso alguma vez foi possível), limita-se a apontar as transformações do cenário urbano e a revelar sua historicidade.

Além disso, o olhar do *flâneur* se caracteriza por uma peculiaridade: trata-se de um olhar distraído. Ao passar, o *flâneur* captura a paisagem em um estado de distração, caracterizado por sucessivos e cambiantes pontos de vista. Nessa distração, ou melhor, nessa “embriaguez anamnética” em que vagueia, não importam apenas os fenômenos que, sensorialmente lhe atingem o olhar. Nesse estado, ele também se apossa do “simples saber”, cuja transmissão se dá, sobretudo, por notícias orais que, para Benjamin, se compõem de dados mortos, como de algo experimentado e vivido (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Ao se referir à metáfora da cidade como selva, presente em escritores do século dezanove, como Charles Dickens, que descrevia cidades como Londres e Nova York como

“monstro devorador” ou “cancro que se alastra irreprimivelmente”, Maria Jacinta Matos (1999) sugere que a figura do *flâneur* surge precisamente como estratégia de “domesticação e familiarização da ‘selva’ urbana como meio de, empírica e individualmente, se fazer sentido da realidade perturbadora da nova Orbe Industrial” (p. 94). Essa visão está em acordo com a ideia de Benjamin, ou seja, a de que sossegar o mundo burguês transformado nesse *locus* inóspito é torná-lo legível, demonstrando, portanto, a capacidade do indivíduo em compreender o mundo que o rodeia.

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

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

Entretanto, mesmo ainda na primeira metade do século dezenove vamos encontrar no conto “*The man of the crowd*”, de Edgar Allan Poe, um tipo de visão da cidade que já antecipava uma postura de observação mais problematizante e menos reducionista do que uma descrição superficialmente mimética do espaço urbano. O texto de Poe afasta-se daquela euforia cientificista que contagiou um grande número de escritores oitocentistas. Poe teve a sensibilidade de ver na cidade um texto de difícil, ou mesmo impossível, leitura. O espaço de sua observação, nesse conto, é Londres, num momento em que a grande cidade surge como lugar por excelência da vida moderna, com toda a complexidade e os efeitos desestruturantes da nova ordem capitalista.

3.2. A Londres de Edgar Allan Poe

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

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

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

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

uma filosofia natural, aceita por séculos, que explicaria praticamente qualquer questão em termos de movimento, força e aceleração.

Blake, voz solitária, percebia e reclamava a primazia do princípio poético sobre o princípio racional. Para ele, Newton, assim como Bacon e Locke, com sua ênfase na razão despovoavam o universo não apenas de Deus, mas de todos os elementos emocionais e espirituais que não podem ser quantificáveis e referiu-se a eles como sacerdotes desse credo materialista. Em sua gravura, que mostra Newton desenhando com um compasso (fig. 01), personifica Newton como a razão humana limitada.



Fig. 01. Newton (1795) © Tate

Principalmente na Inglaterra, seu berço, a Revolução Industrial provocou profundas transformações na vida econômica, social e política a partir da segunda metade do século XVIII, que, ao lado de inegáveis benefícios (especialmente para a burguesia ascendente), trouxe problemas sociais muito graves, aos quais não ficarão indiferentes os escritores desse período. Numa época em que a filosofia, as letras e as artes se guiavam pela Razão, alguns pensadores viam as mazelas dessa nova ordem como resultados de uma visão de mundo cerebral da vida e do próprio ser humano. Isto é muito visível em Blake quando condena a incipiente indústria do século XVIII como “*dark satanic mills*”, tingindo com o cinza de sua fuligem as cidades inglesas.

Em seu poema visionário, “*The Tyger*”, Blake prenuncia a figura terrível, luciferina, desse mundo novo e assustador. Trata-se do mundo moderno, o mundo das indústrias, das cidades e do homem-lobo-do-homem. Já em Blake, um pré-romântico segundo as rotulações da história literária, vemos prefigurada a perda da inocência de que

se ressentirão profundamente os românticos e ainda mais os herdeiros de Baudelaire. O século dezenove sentirá agudamente a perda do espaço idílico da natureza e sofrerá o golpe da ruptura dos laços da sociedade pré-moderna que sempre uniram o homem à terra, o burgo ao campo, o artesão ao seu ofício. A modernidade nasce desse desterro. E a primeira modernidade, a de Baudelaire, sofre da melancolia e da revolta por essa perda, enquanto haverá outra modernidade mais celebratória, como a do saint-simonismo.

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

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

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

humanidade em células, das quais cada uma tem um princípio de vida próprio, essa atomização do mundo é aqui levada ao extremo. (ENGELS, 1985, p. 35-36)

Em Londres, dizia ele, ninguém atentava para o outro. Transitando pelas ruas, os habitantes da capital mostravam uma "indiferença brutal" para com o que se passava ao seu redor, cultivando apenas os interesses pessoais voltados para um desavergonhado "egoísmo mesquinho", lembrando a ele a descrição da sociedade feita há muito tempo por Hobbes – a de que a sociedade nada mais era do que o produto de uma guerra social, "a guerra de todos contra todos" (ENGELS, 1985, p. 36). E acrescentava que o que valia para Londres, valia para todas as grandes cidades da Europa.

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

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

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

3.3 O *flâneur* e o homem da multidão no conto de Poe

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

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

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

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito já sonhadas

(BAUDELAIRE, 2006, p. 295)

Com esse lance de esgrima, com que Baudelaire espeta a corrente do fluxo dos estímulos condicionados, a fantasmagoria é extraída da natureza, a vida, mesmo a agitada do mundo moderno, é ressuscitada ao ser textualizada e os “privilégios da circunstância” (BAUDELAIRE, 1991, p. 110) permitem com que o estampilho do tempo coloque seu selo de originalidade na obra poética. Nessa obra, nascida do “duelo entre a vontade de ver tudo, de nada esquecer e a faculdade da memória, que se habituou a absorver vivamente a

cor geral e a silhueta, o arabesco dos contornos”, encontram-se, segundo Baudelaire, duas coisas: “uma contenção de memória ressurecionista, evocadora, memória que diz a cada coisa: ‘Levanta-te, Lázaro!’” e um “fogo, embriaguez de lápis, de pincel, assemelhando-se a um furor” (BAUDELAIRE, 1991, p. 111).

O narrador de Poe pode ser considerado uma versão londrina do flâneur parisiense de Baudelaire. Londres e Paris eram duas grandes capitais, mas Londres, já por volta de 1844, quando o conto é escrito, encontra-se mais marcada pela industrialização e por todas as consequências da revolução taylorista nas formas de produção do capital do que Paris. Nesse ambiente, é de se esperar que o flâneur não existisse ou já nascesse fadado a desaparecer. Como diz Benjamin, citando Georges Friedmann, “A obsessão de Taylor, de seus colaboradores e sucessores, é a guerra à *flânerie*” (FRIEDMANN, 1936, p. 76).

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

Poe descreve Londres como possuindo algo de bárbaro, que a disciplina social mal consegue sujeitar. A industrialização e suas “benesses” isolam os seus beneficiários e os aproximam da mecanização. Segundo Benjamin, “O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (BENJAMIN, 1994, p. 126). É a visão desses autômatos em suas marés humanas no anoitecer que enche o narrador de Poe com “*with a delicious novelty of emotion*”⁵ e o faz desinteressar-se pelo que se passava no salão do Café

⁵ “uma emoção demasiadamente nova” (p. 164). As traduções dos fragmentos do conto de Edgar Allan Poe aqui utilizados foram retiradas da obra *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

onde se encontra, para se absorver na “*contemplation of the scene without*”⁶. (POE, 2002, p. 425)

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

*Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow—window of the D—Coffee-House in London. For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui—moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs—achlus os prin epeen- and the intellect, electrified, surpasses as greatly its everyday condition, as does the vivid yet candid reason of Leibnitz, the mad and flimsy rhetoric of Gorgias.*⁷
(POE, 2002, p. 425)

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

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

⁶“contemplação da cena lá de fora” (p. 164)

⁷ “Há não muito tempo, ao fim de uma tarde de outono, eu estava sentado ante a grande janela do Café D em Londres. Por vários meses andara enfermo, mas já me encontrava em franca convalescença e, com a volta da saúde, sentia-me num daqueles felizes estados de espírito que são exatamente o oposto do *ennui*; estado de espírito da mais aguda apetência, no qual os olhos da mente se desanuviam e o intelecto, eletrificado, ultrapassa sua condição diária tanto quanto a vívida, posto que cândida, razão de Leibniz ultrapassa a doida e débil retórica de Górgias” (p. 164).

*With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street*⁸. (POE, 2002, p. 425)

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

De fato, nessa época, a população das grandes cidades estava se tornando alfabetizada e os sinais urbanos começavam invadir as ruas, tanto os verbais como os não-verbais. O narrador de Poe deixa-nos ver que, ao observar as ruas tanto literalmente quanto figurativamente, a cidade estava-se tornando um texto e, para expressá-la, a linguagem escrita deveria assumir as qualidades da imagem.

Para tanto o observador deveria ter uma sensibilidade excitada, apta a captar os fragrantos de um mundo em rápida mutação. Como o pintor da vida moderna de Baudelaire, o narrador de Poe busca flagrar na vida trivial das ruas aquele “movimento rápido que impõe ao artista uma igual velocidade de execução”. (BAUDELAIRE, 1991, p. 105)

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

⁸ “Com o charuto entre os lábios e o jornal sobre os joelhos, divertira-me durante grande parte da tarde, ora a meditar os anúncios, ora a observar a companhia promíscua reunida na sala, ou ainda a espreitar a rua através das vidraças enfumaçadas” (p. 164).

sinais visíveis da ociosidade. É como o emblema do caráter, é a estampilha da fatalidade” (BAUDELAIRE, 1991, p. 114).

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

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

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

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

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

The division of the upper clerks of staunch firms, or of the "steady old fellows," it was not possible to mistake. These were known by their coats and pantaloons of black or brown, made to sit comfortably, with white cravats and waistcoats, broad solid-looking shoes, and thick hose or gaiters. They had all slightly bald heads, from which the right ears, long used to pen-holding, had an odd habit of standing off on end. I observed that they always removed or settled their hats with both hands, and wore watches, with short gold chains of a substantial and ancient pattern. Theirs was the affectation of respectability—if indeed there be an affectation so honorable⁹ (POE, 2002, p. 426)

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

⁹ “A subdivisão dos funcionários categorizados de firmas respeitáveis era inconfundível. Fazia-se logo reconhecer pelas casacas e calças pretas ou castanhas, confortáveis e práticas, pelas gravatas brancas, pelos coletes, pelos sapatos sólidos, pelas meias grossas e pelas polainas. Tinham todos a cabeça ligeiramente calva e a orelha direita afastada devido ao hábito de ali prenderem a caneta. Observei que usavam sempre ambas as mãos para pôr ou tirar o chapéu e que traziam relógios com curtas correntes de ouro maciço, de modelo antigo. A deles era a afetação da respeitabilidade, se é que existe, verdadeiramente, afetação tão respeitável” (p. 168-169).

With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age)—a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense—of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. "How wild a history," I said to myself, "is written within that bosom!" Then came a craving desire to keep the man in view—to know more of him. Hurriedly putting on all overcoat, and seizing my hat and cane, I made my way into the street, and pushed through the crowd in the direction which I had seen him take; for he had already disappeared. With some little difficulty I at length came within sight of him, approached, and followed him closely, yet cautiously, so as not to attract his attention¹⁰ (POE, 2002, p. 428).

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

¹⁰ “Com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco anos de idade), um semblante que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiosincrasia de sua expressão. Nunca vira coisa alguma que se lhe assemelhasse, nem de longe. Lembro-me bem de que meu primeiro pensamento, ao vê-lo, foi o de que, tivesse-o conhecido Retzch, e não haveria de querer outro modelo para as suas encarnações pictóricas do Demônio... Senti-me singularmente exaltado, surpreso, fascinado. "Que extraordinária história", disse a mim mesmo, "não estará escrita naquele peito!" Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... de saber mais sobre ele. Vesti apressadamente o sobretudo e, agarrando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois, a essa altura, ele já sumira de vista. Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo, aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção” (p. 177-178).

And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. "This old man," I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow, for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae,' and perhaps it is but one of the great mercies of God that "es lasst sich nicht lesen."¹¹ (POE, 2002, p. 430)

Dessa maneira, o conto se fecha, com a frase em alemão que, no primeiro parágrafo do conto, é utilizada para introduzir a tese de que há coisas que não se deixam ler. Em outras palavras, há segredos que não podem ser ditos porque não se deixam ler. Assim, o conto se fecha dentro de uma estrutura circular, conferindo-lhe certo hermetismo que lhe acentua a atmosfera de mistério. De fato, o início e o final do conto remetem à ilegibilidade da própria cidade, propondo afinal um conceito de cidade que se funda na noção de mistério e segredo das coisas que se escondem sob o véu superficial da vida urbana.

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

¹¹ “Quando se aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente o rosto. Ele não deu conta de mim, mas continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, fiquei absorvido vendo-o afastar-se. "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'" (p. 189-190).

(daquele estado de convalescença) e termina no aborrecimento mortal da dúvida. Da mesma maneira que “a espera parece ser o estado próprio do observador impassível” (BENJAMIN, 1994, p. 197), a dúvida seria a condição final do processo investigativo do *flâneur*.

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

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

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

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

Um primeiro elemento diluidor dessa superfície de materialidade é a introdução do tempo interior, psicológico, e a consequente fragmentação do espaço exterior resultante

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

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

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

Um processo muito diferente pode ser verificado, todavia, na produção literária mais recente. Hoje se experimenta a grande cidade como um tecido urbano disseminado e difuso, semeado de “não-lugares” (Augé, 2005), como uma rede composta de pontos nodais que desautoriza a noção de centro e periferia. Esse complexo urbano inviabiliza a atividade do *flâneur*, uma vez que sua atividade primordial – a deambulação – fica irremediavelmente comprometida. O centro da cidade, que tradicionalmente funcionava como ponto de confluência dos habitantes em seu tempo de lazer e local propício às observações do *flâneur*, hoje se transformou em espaço comercial, ocupado por conglomerados de empresas de serviços e por onde os transeuntes passam apressados.

Além disso, os espaços metropolitanos atuais não favorecem a atividade pedestre. A mobilidade dá-se principalmente por meios de transporte motorizados, individuais e coletivos, muitas vezes até subterrâneos, o que impede a visão de superfície da cidade e dificulta perceber a cidade como um *locus* de sentido completo e total.

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

Como exemplo de ficção atual que toma a cidade como texto, tomo o primeiro conto do livro *The New York Trilogy* (1990), de Paul Auster, chamado “*City of glass*”. Nessa narrativa, que segue a tradição do conto policial de Edgar Allan Poe, o leitor se vê obrigado a entender que o verdadeiro enigma é o da confusão das identidades entre autor, narrador e personagens. Auster cria um conto adequado para representar uma paisagem urbana, distante da visão típica de Nova York, em que todos os objetos da cidade se assemelhem a sinais linguísticos que precisam ser decodificados. Os perigos da cidade resultam da entre percepção e linguagem de modo que, junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador:

New York was an inexhaustible place, a labyrinth of endless steps, and no matter how far He walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well (AUSTER, 1990, p. 4).

Auster escolhe a perda da estabilidade e segurança do ambiente urbano como tema principal do conto. Ele descreve um mundo caótico implorando por ordem e

significação onde nada é real senão o acaso. O tipo de deambulação que o personagem Quinn faz pela cidade difere da que faz o típico *flâneur*, principalmente pelo forte niilismo que caracteriza a sua *flânerie*. O que importa para Quinn não é a deambulação *per se*, mas o objetivo de fazer de sua *flânerie* um motivo para sua escrita, tornando-se assim um *flâneur-écrivain*. Segundo a reflexão de Jacques Réda:

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

O acaso é o princípio que norteia suas caminhadas, que são como uma entrega corporal ao corpo da cidade, reduzidas à essência do puro movimento – “*Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body*” (AUSTER, 1990, p. 4). Nesse *drifting* corporal, ocorre também um processo de despersonalização do “eu” do narrador, que se desobriga do ato de pensar para entregar-se a um completo voyeurismo:

Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a solitary emptiness within. (AUSTER, 1990, p. 4)

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

para se relacionar com o mundo, de maneira que “*although in many ways Quinn continued to exist, He no longer existed to anyone but himself*” (AUSTER, 1990, p. 5).

Essa relação entre a figura abstrata de William Wilson e Quinn torna-se mais complexa na medida em que ganha forma e conteúdo a figura ficcional de Max Work, o personagem-detetive das histórias de Quinn, ou melhor, de William Wilson. Com os anos Max Work torna-se muito próximo de Quinn, enquanto William Wilson permanece aquela figura abstrata. Nessa tríade de “eus” que Quinn se torna, Wilson servia como um tipo de ventríloquo, enquanto Quinn era o boneco e Work a voz que dava um propósito a esse empreendimento.

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

Há nessa divisão tripartite uma complexa relação entre o sujeito, o mundo e a linguagem ou, colocada em outras palavras, entre o eu, a cidade e o texto. Quinn tem sua identidade desconstruída pela “*flânerie*”. Auster desconstrói a figura do *flâneur* na medida em que vai desconstruindo a narrativa clássica do conto policial. Assim procedendo, ele constrói o seu personagem, Quinn, como figura típica da pós-modernidade, à medida que este se dilui nas coisas que vê, valendo-se de máscaras que vai construindo para si. Ao

desconstruir a figura do *flâneur*, ele apresenta uma personagem pós-moderna, ou seja, uma personagem que não está fora da modernidade, se pensarmos com Calinescu (1999), que a pós-modernidade é uma das faces da modernidade, mas que a desestrutura, por radicalizar a dissolução do eu.

Nesse processo o próprio espaço urbano é desconstruído e a *flânerie* de Quinn reduzida a uma errância interior enquanto a cidade, Nova York se transforma em lugar-nenhum, um *Nowhere City*, num espaço desmaterializado.

3.5 Da cidade moderna à megalópole: o surgimento de uma outra *flânerie*

Retornando ao conto de Poe, o que podemos notar é que ele antecipa uma questão básica que está na essência da *Modernité*. Seu narrador representa o protótipo do escritor moderno, ocupado em capturar a beleza do efêmero e do transitório e, para consegui-lo, ele deve emergir na experiência de sua condição enquanto elemento integrante dessa nova sociedade.

Na *flânerie*, isto é, no deambular desprovido de propósitos, o *flâneur* nos oferece a imagem movente, resultado da apreensão de uma fugidia profusão de imagens instantâneas, cuja essência reside nas fantasmagorias de um cotidiano vivido nos subsolos do consciente. Na psicologia do *flâneur* opera a memória ressurecionista, que faz com que “as cenas impagáveis que todos nós podemos rever fechando os olhos”, não sejam aquelas que “contemplamos com um guia nas mãos”, ou seja, aquelas para as quais dirigimos nossa atenção segundo propósitos ou interesses despertos; antes, são “aquelas a que não prestamos atenção, que atravessamos pensando noutra coisa, num pecado, num namorico ou num dissabor pueril”. (In BENJAMIN, 1994, p. 213-214)

Essa é a psicologia do *flâneur*, que encontra seu correspondente hoje em uma forma de percepção representada pela experiência pós-moderna do indivíduo que, seja no shopping, seja encapsulado em seu carro, ou defronte a uma tela de TV ou computador, depara-se com a velocidade e a fragmentação dos fenômenos num nível que Margareth Morse em seu artigo “*Ontology of Distraction*”, chama de “semi-ficção”, semelhante à “experiência da multidão”, que o *flâneur* urbano vivenciava nas ruas, avenidas, nas

passagens, nos palácios de cristal de fins do século dezenove e início do século vinte. Pode-se dizer que a fragmentação do eu e do mundo à sua volta é a mesma, mas o que ocorre, é que, na pós-modernidade, a fragmentação alia-se à desintegração da personalidade, substituída por máscaras que assumem o mesmo lugar do eu e o contexto urbano se desmaterializa em paisagens virtuais, ou, em paisagens de signos que se confundem com os objetos e o contexto que representam – não se trata mais, portanto, do contexto a que pertencia o flâneur de Baudelaire.

Morse investiga como a televisão é similar a outros modos de transporte e troca da vida cotidiana. Ela compara a televisão com os *shopping-centers* e as *freeways*. Para ela, os três, de modo análogo, conceituam-se como um nexo interdependente de formas culturais, bi e tridimensionais, que não apenas se assemelham, mas observam princípios semelhantes de construção e operação. O mundo deles dá origem a um efeito atenuado de ficção, isto é, uma perda de contato com o aqui e o agora, que ela chama de “distração”. A respeito deste efeito sobre a percepção, ela diz:

This semifiction effect is akin to but not identical with split belief-knowing a representation is not real, but nevertheless momentarily closing off the here and now and sinking into another world-promoted within the apparatuses of the theater, the cinema, and the novel. Its difference lies primarily in that it involves two or more objects and levels of attention and the co presence of two or more different, even contradictory, meta-psychological effects. Ultimately, distraction is related to the expression of two planes of language represented simultaneously or alternately, the plane of the subject in a here and now, or discourse, and the plane of an absent or nonperson in another time, elsewhere, or story (MORSE, 1990, p. 193).

Nesse deslocamento entre dois planos de linguagem, em relação a dois tempos e dois espaços, muitos aspectos da distração são deixados para a imaginação ou para um tratamento posterior: uma espécie de revisão de um rico campo da iconografia que promove esse estado mental dividido, ao qual ela chama de “a fantasmagoria do interior”. Não só a televisão, mas outros meios eletrônicos constituem-se em aparatos que incluem o espectador em um discurso através de modos de representações que alteram constantemente campos de referência e relações subjetivas por meio vários níveis ontológicos. Esse dualismo de passagem e segmentação na base operacional desses meios, Morse o trata em termos de uma relação entre discurso (*discourse*) e relato (*story*).

Para desenvolver teoricamente essa relação, ela se inspira na obra *The Practice of Everyday Life (A invenção do cotidiano)* de Michel de Certeau (1984) como premissa básica da intercambialidade entre signos e objetos. A sua visão de liberação da determinação formal, da vigilância e do controle baseia-se na distinção entre linguagem e sociedade, enquanto sistemas formais *versus* linguagem do modo como é enunciada, ou uma forma social como realizada na prática.

Essa distinção é expressa espacialmente como a diferença entre lugar e espaço, sendo o primeiro uma localização estável e definida, enquanto o segundo seria composto de intersecções de elementos móveis, que levam em conta vetores de direção, velocidade e tempo variáveis. Para Morse, o espaço é um lugar co-praticado, o qual, como propunha Benjamin com relação à cidade moderna e seus *flâneurs*, é apropriado e redefinido por uma prática enunciativa própria da *flânerie*.

Entretanto, a noção de práxis enquanto enunciação, seja pedestre ou linguística, que escapa aos itinerários pré-determinados de uma realidade literal e evade-se para um “lugar outro” e outros níveis de consciência, está presente quando pensamos nos caminhos virtuais do ciberespaço propiciado pelos meios eletrônicos. Nesse universo novo, a “distração” baseia-se na representação do “espaço” dentro do “lugar”. Para ilustrar essa transição retomo uma questão presente no filme *The Matrix*. Pensemos em termos do construto Matrix, enquanto localidade abstrata, planejada, com coordenadas determinadas onde predominam a determinação formal, a vigilância e o controle, enquanto o despertar do personagem Neo provoca um deslocamento para o espaço das representações. Para usar a terminologia de Lefêbvre, Neo toma consciência, através da prática espacial (*espace perçu*) e se desloca progressivamente das representações do espaço (*espace conçu*), universo de simulacros, para o espaço das representações (*espace vécu*). Nesse processo, o espaço vai se deslocalizando e se tornando um não-espaço que vai abrindo caminhos para “lugares outros” que encantam o aqui e o agora. Caminhos esses que podem levar ao buraco do coelho branco, como indica o filme, numa referência a Lewis Carrol, sugerindo a prática liberadora da imaginação.

Como diz Morse, o final do século vinte testemunhou o crescente domínio de uma espécie diferente de espaço, um não-espaço tanto da experiência como da representação, um “lugar outro” inserido no cotidiano. Segundo a autora, o não-espaço não

é nem misterioso nem estranho para nós, mas assombroso para as “criaturas de hábito”. Práticas e habilidades que podem ser desempenhadas semi-automaticamente, em estado distraído, como dirigir, comprar ou assistir televisão, são raramente reconhecidas como a base da experiência diária. Uma base sem loco, um domínio parcialmente desrealizado do qual uma nova ficção do dia-a-dia emana. Esse não-espço é o terreno no qual a comunicação, enquanto fluxo de valores entre duas e três dimensões e entre virtualidade e atualidade, acontece.

Nesse ambiente das novas tecnologias informáticas e audio-visuais, com sua fragmentação (ou segmentação) e velocidade de fluxo, desenvolvemos uma cumplicidade cognitiva e expressiva que nos permite trafegar com facilidade por infovias saturadas por ritmos, idiomas, relatos e imagens. Conseqüentemente temos um estado de “desencravamento” que “introduz a modernidade na percepção do espaço, possibilitando a desterritorialização da atividade social dos contextos da presença, libertando-a das restrições impostas pelos mapas mentais, hábitos e práticas mentais” (Martin-Barbero, 1999). Essa libertação da presença é consequência direta dos processos de representação possibilitados pelos novos meios. O conceito de representação é assunto antigo das discussões filosóficas e desde as cavernas (as pinturas rupestres) configura-se em um procedimento que nos torna humanos, qual seja: a linguagem.

A novidade é que hoje vivemos o que se chama uma “crise da representação”. Essa “crise”, se é que existe, deve-se ao fato da proliferação dos meios (re)produtores de *simulacra*, e a força crescente da simulação enquanto processo final da representação, no qual o signo usurpa a natureza do objeto representado. Uma coisa é que eu me faça representar por alguém e fique estabelecido que este alguém me represente; outra é que alguém, ao invés de me representar, por assemelhar-se tanto a mim, seja tomado por mim, não apenas dispensando minha presença, mas o fato mesmo de minha existência real. A simulação desrealiza-me e, ao materializar-se em epifania digital, desmaterializa-me. Entro numa nova dimensão, a virtual, um espaço volatilizado pela velocidade com que eu e o mundo somos representados.

4. Do tempo ao espaço: um novo regime de percepção

“A escrita avançará cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade”

(Walter Benjamin)

*A Idade de Ouro voltará
quando todas as palavras,
as imagens das palavras, os
mitos
e todas as imagens,
as imagens dos pensamentos
forem hieróglifos*

(Novalis)

Abandonando o problema da apreensão do espaço como categoria empírica, dou início agora à discussão do espaço como categoria de linguagem, isto é, do espelhamento entre o espaço representado e sua representação, espaço recriado pelo homem através dos meios a serviço da representação. Lefèbvre chama este espaço de *espace conçu*, ou seja, as representações do espaço, que podem ser construídas pelas linguagens verbais e não-verbais ou sincréticas, como por exemplo, relatos de viagem, romances, contos, poesias, pinturas, mapas – enfim, um construto mental, um espaço *imaginado*. Já de início, deparo-me com um problema de base na representação do espaço: o da dificuldade de representar o que é simultâneo e visual através da linguagem escrita, que é fundada, principalmente, na sucessão e na linearidade.

A noção de representação teve relevância central em diferentes momentos da história da filosofia e através de problemas de diferentes naturezas. A noção de representação tem sido empregada, em termos gerais, para designar a forma sob a qual algo se apresenta, como distinta da simples apresentação de alguma coisa. Representar seria basicamente o ato de tornar sensível (um objeto ausente ou um conceito) por meio de uma imagem, de uma figura, de um signo, o que pressupõe um distanciamento em relação a uma

presença. Num primeiro momento, a representação implica, portanto, uma perda do presente ao mesmo tempo em que marca sua incidência. O objeto ausente pode pertencer ao mundo factual ou ao fictício. Podemos tomar como exemplo uma representação jurídica em que uma pessoa se faz representar por outra, ou uma representação teatral, em que a representação dos atores no palco dá uma aparência concreta a situações imaginárias.

Representar implica também uma cisão entre ver e pensar. Para pensarmos, precisamos deixar de ver em um movimento de afastamento do objeto em direção à abstração. Deste modo o pensamento começaria por uma extirpação do ver, o que quer dizer que ele jamais poderia se apresentar desde logo, isto é, na presença mais imediata. Portanto, representar é fazer ver novamente, pôr diante dos olhos algo que se viu ou imaginou (viu na mente) de maneira mediada, ou mediatizada, pela concretude de um signo. Concretude remete evidentemente à face sensível do signo, isto é, ao significante. A representação seria uma apreensão indireta, que permite conhecer uma realidade ausente. Assim, esse duplo movimento implica o processo de conhecimento: ao termo desse processo, a representação se torna um processo de conhecimento. Deste modo, o termo *representação* refere-se ao modo de apreensão de um objeto ou fenômeno por parte de um sujeito (ou meio de representação, como o caso de um livro, de uma pintura, etc.), o que significa que, para haver um ato de representação, é preciso que haja alguém (ou algo) representando alguma coisa (não necessariamente algo distinto de si mesmo; no caso do sujeito, é possível falar deste como representando a si mesmo).

Dessa maneira, a filosofia moderna concentrou seu interesse na noção de representação, uma vez que é um problema central para a filosofia moderna a relação cognoscitiva do sujeito e do mundo e, portanto, o alcance e as formas de representação, de tal forma que nos vemos com pelo menos três componentes para desenredar: o ato de representar (as capacidades cognitivas do sujeito cognoscente), o representado (que suscita o problema do alcance do conhecimento e tem implicações realistas, idealistas, céticas, dependendo do grau de confiança no seu acesso) e a representação como resultado da referida ação sobre o objeto. É por isso que os empregos da noção de representação que mais importaram para a filosofia, desde a modernidade, têm sido aqueles de viés

cognoscitivo, visto que as preocupações nas quais estavam imersos vários dos distintos usos de representação eram de natureza epistemológica.¹²

Pensando dessa maneira, somos levados a relacionar a representação a um objeto que é exterior ao sujeito. Entretanto, o problema complica-se quando consideramos à maneira kantiana o mundo dos objetos para além dos fenômenos que são dados à consciência, isto é, em sua dimensão de noumenos¹³. Foi o que levou Schopenhauer a dizer que o mundo é minha representação, porque nada sei dele, exceto o que percebo ou penso. Mas, podemos perguntar: se somente houvesse representações, o que elas representariam?

Para a modernidade, a separação entre o sujeito que percebe, que presencia um mundo que está fora de seu entendimento, e o mundo como algo objetivo, independente de quem o apreende, é uma separação que, embora inegável, é problemática. A moderna filosofia do conhecimento andou em torno da tentativa de determinar onde um e outro começavam e terminavam. Enquanto o problemático era o acesso à realidade, o que não estava em dúvida era que o conhecimento, para ser conhecimento, tinha que ser objetivo, sendo que o objetivo é relativo ao mundo e nunca pode conter elementos do sujeito cognoscente. Dentro desse enquadramento, a realidade é sempre realidade externa, a representação que a filosofia considera valiosa é a representação cognoscitiva e, por conseguinte, é uma representação que apreende de algum modo o mundo externo ao sujeito; é em virtude de sua capacidade para captar a realidade que as representações cognoscitivas têm importância para a filosofia.

Como consequência dessa separação mente-mundo, sujeito-objeto, podemos reconhecer outro pressuposto intimamente implicado na ideia de que as representações da mente referem-se a um determinado objeto e, por conseguinte, adquirem seu conteúdo a partir da realidade que representam. Seu conteúdo é, portanto, referencial. Neste contexto, a filosofia privilegiou a noção de representação como um tipo de relação especular e, portanto, referencial. Contudo, nessa relação de espelhamento se intepõe o *médium*, isto é o

¹² Para um quadro geral do problema da representação na epistemologia atual, ver Ibarra e Mormann (2005).

¹³ Kant diz que o sujeito pode conhecer *a priori* unicamente os fenômenos, mas não as coisas em si, ou seja, em linguagem kantiana, os noumenos. O centro da argumentação é o seguinte: uma coisa é a realidade tal como ela é, e outra coisa é a maneira como essa mesma realidade aparece diante de mim enquanto sujeito do conhecimento. A realidade, tal como ela é, em sua essência (noumeno) é incognoscível, ou seja, não podemos conhecê-la. Contudo, eu posso conhecer o modo como ela me aparece (fenômeno), posto que o modo de seu aparecimento não dependerá só dela, mas também de mim. Portanto, jamais conhecemos as coisas em si (noumeno), mas somente tal como elas nos aparecem (fenômenos).

próprio espelho: o representante, que são as diferentes linguagens que usamos para representar.

Sem nenhuma pretensão de encaminhar o problema para uma discussão psicanalítica sobre o processo de representação, é preciso ao menos reconhecer que o processo de representar os objetos é antes de tudo um fenômeno psicológico que, desde a mais tenra idade, media a relação entre o homem e o mundo. Entre o sujeito e o objeto está a linguagem. O símbolo, o signo, o significante, o interpretante – enfim, o código da linguagem contém e significa a experiência corporal, antes de se objetivar a si mesmo como código. O espaço do código duplica o espaço corporal, tanto no nível da imagem enquanto *Gestalt* totalizante (continente especular) como no nível do sentido (experiência corporal dos conteúdos fragmentados). Isso equivale a dizer que a palavra toma o lugar da coisa e passa a representá-la. Digo palavra, mas no sentido de um símbolo, que pode ser visual (uma imagem) ou fonética (um vocábulo), simultaneamente e alternativamente. Um desenho de uma árvore ou a grafia dessa palavra são, ambos, duas formas muito diferentes de representação, que implicam em dois processos de relação com o mundo muito distintos – o pictórico mais concreto, sensorial; o fonético, mais abstrato, intelectual. Um remete mais diretamente ao objeto representado, enquanto o outro, mais arbitrário e convencional, o refere mais indiretamente. Durante muitos séculos vivemos sob o domínio de uma visão logocêntrica, fundada na visão da filosofia grega que dava inicialmente ao termo “logos” o significado de palavra escrita ou falada (o Verbo), mas que a partir de filósofos gregos como Heráclito passou a ter um significado mais amplo, passando a ser um conceito filosófico traduzido como razão, referindo-se tanto à capacidade de racionalização individual ou a um princípio cósmico da Ordem e da Beleza. Assim a razão ficou como entidade instauradora da ordem no caos da matéria amorfa e a palavra como ordenadora e reguladora do mundo.

Pode-se retroceder ao Egito antigo o princípio de entronização desse Logos, racional e fálico, fecundante da natureza, feminina e passiva. Pictogramas, os hieróglifos, a forma mais antiga da escrita egípcia, são signos gravados com valor sagrado (do grego *hiéros*, sagrado, e *glyphéin*, gravar), sendo que cada signo denota uma palavra, tornando-se posteriormente uma escrita que denota também os sons, ou seja, uma fonética. A partir dos hieróglifos egípcios surge uma escrita alfabética chamada *protossinaítica* da qual

progressivamente derivarão as línguas alfabéticas. Na passagem da imagem (pictograma) para o signo fonético silábico (fonograma), teve papel preponderante a descoberta do monoteísmo e o interdito da produção e adoração da imagem, consignado no segundo dos dez mandamentos. Os povos semitas, ao reprimirem a representação em imagens, acabaram por abandonar a dimensão espacial e pictorial do signo e procurar um alfabeto não pictográfico, formado os caracteres abstratos. Isso, evidentemente sugere que nesse processo em direção à abstração cria-se uma cisão entre mente e corpo, alma e matéria em direção a um acentuado domínio do espírito sobre a natureza e do elemento masculino, fálico, sobre o feminino.

Freud (1856 – 1939) diz que a interdição de fazer uma imagem de Deus conduziu ao triunfo do espírito sobre a sensualidade, abrindo a intelectualidade para um novo mundo de representações e raciocínios que se afasta das percepções imediatas sensoriais. E ao interdito da imagem junta a referência ao Pai como fundamental na consolidação dessa linguagem: a maternidade é revelada pelos sentidos e a paternidade é uma conjectura baseada em deduções e hipóteses, pelo que a passagem do matriarcado da imagem ao patriarcado da escrita implicaria uma vitória da inteligência sobre a sensualidade. Ainda é de Freud, de um artigo chamado “O Inconsciente” (1915), a distinção básica entre “representação de coisa” e “representação de palavra”. Para Freud uma representação consciente se distingue de uma representação inconsciente na medida em que a representação inconsciente compreende a representação de coisa, enquanto a representação consciente compreende a representação de coisa mais a representação de palavra.¹⁴

Essa distinção entre a representação no nível do não-verbal (imagem) e do verbal (palavra) também pode ser problematizada. Os signos da escrita pictográfica são imagens que reproduzem uma realidade do mundo da maneira mais fiel possível, constituindo-se numa escrita das coisas, que se revela pouco econômica, pois obriga ao desenho de milhares de coisas. Para evitar a multiplicação infinita de signos foi preciso

¹⁴ Para uma maior compreensão destes dois conceitos, ver *A distinção entre representação de palavra e representação de coisa na obra freudiana: mudanças teóricas e desdobramentos filosóficos* de Magdalena Arnao, *Ágora* v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, jul/dec. 2008, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982008000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

enriquecer a relação destes com as coisas do mundo, segundo um processo que podemos assimilar à metáfora: o pictograma assim pode remeter a outras coisas que não à primeira visada. Isso se dá por meio de processos mentais mais ou menos ligados à realidade ou convencionais, aproximando o signo de uma abstração, uma ideia, aumentando suas possibilidades semânticas, o que transforma o pictograma em ideograma. Por outro lado, para chegar a uma escrita de palavras, foi preciso cortar a relação primordial do signo com um objeto para comprometê-lo com um fonema, uma realidade não externa, mas intralinguística. A imagem ainda existe no fonograma, mas o signo já não remete à imagem. Ora, a indagação que faço é: dada a já reconhecida primazia da espacialidade sobre a temporalidade em nossa época, ao predomínio do escópico, do visual, da imagem, instaurado pela fotografia, pelo cinema e mais recentemente pela televisão, o vídeo e o computador, qual se torna o lugar e a função da escrita? Como ela se insere nessa cultura contemporânea da visualidade?

4.1 Considerações sobre a poesia visual – acessando a pós-modernidade através da espacialização da escrita.

A fim de esclarecimento, uso o termo poesia visual, em detrimento de uma série de outros que têm sido usados para denominar diferentes tendências da produção poética mais recente que seguiu o impulso de explorar espacialmente os limites da palavra enquanto elemento visual. Obviamente toda poesia é visual. Mas, devo reconhecer com Valdevino Soares de Oliveira (1999), que “Quanto mais verbal for a poesia, mais temporal e vice-versa; quanto mais visual, mais espacial. A passagem do verbal para o visual é marcada pela transformação do tempo em espaço” (p. 45). Essa passagem do verbal para o visual, no entendimento do autor, não é de data recente e o pressuposto dessa ligação se inicia na Antiguidade Greco-latina e atravessa toda a história da literatura para desaguar na poesia visual moderna. A esse respeito ele escreve:

Em alguns momentos da história literária, a identificação da poesia com a forma visual e pictórica se mostrou de modo bastante incisivo. É o caso, por exemplo, de boa vertente da poesia homérica, do Barroco e a arte do

Renascimento. Na contemporaneidade o código poético é revigorado pelo visual das artes plásticas e pelos recursos imagéticos dos meios eletrônicos. É ainda a tela, o suporte da imagem: no Renascimento, a tela do pintor; hoje, a tela de vídeo. A poesia visual funde as duas e transporta para a página os processos criativos de uma e outra. Tempo e espaço se misturam para produzir o objeto estético (OLIVEIRA, 1999, p. 12).

Nessa obra, Oliveira problematiza a dicotomia das artes do tempo e das artes do espaço tratada já no século dezoito por G. E. Lessing no seu ensaio *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. A classificação tradicional opõe as três artes plásticas (arquitetura, pintura e escultura) às três artes rítmicas (dança, música e poesia). Ele mostra, por meio das pesquisas de Etienne Souriau (1892 – 1979), a partir de Huysmans (1848 – 1907), que essa relação pode ser subvertida, de modo que as artes plásticas podem e efetivamente comportam um tempo essencial, como as artes ditas do tempo, e que, por outro lado, as artes rítmicas, chamadas de artes do tempo, são tão espaciais quanto as artes ditas do espaço. Assim, ele demonstra que poesia e pintura aproximam-se por atributos visuais, mostrando-se em sua materialidade física ou provocando a visão por mecanismos próprios de suas linguagens. Desta forma, tempo e espaço imbricam-se e se reequilibram por meio de uma aproximação possível não apenas mediante procedimentos compositivos, mas também através categorias equalizadoras.

Lembremos que o desequilíbrio que há entre tempo e espaço na literatura, tanto na poesia como no romance, deve-se evidentemente à própria organização da escrita, principalmente se pensarmos na escrita tradicional, isto é, aquela que deve sujeitar-se à ordenação linear e sintagmática, subordinando a imagem à palavra articulada na oração que não se dá toda de uma vez, mas encadeia-se numa sucessão em que o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. A univocidade da escrita, ao representar uma imagem, pressupõe uma mediação e uma temporalidade. Isso se deve à própria natureza da linguagem escrita. Edward Soja, no prefácio de seu livro *Geografias pós-modernas*, já reconhece esse problema ao dizer que: “A disciplina imprimida a uma narrativa que se desdobra sequencialmente predispõe o leitor a pensar em termos históricos, dificultando a visão do texto como um mapa, uma geografia de relações e sentidos simultâneos que se vinculam por uma lógica espacial, e não temporal” (1993, p. 07).

Dito de outra forma, Soja revela o aprisionamento, por uma ordem temporal, de um objeto que se define por relações e sentidos simultâneos, isto é, que por natureza

pertence ao domínio do espaço. Aquilo que é apreendido simultaneamente pelo olhar deve sofrer, nessa mediação da escrita, um constrangimento. Essa limitação física da sequencialidade acaba frustrando qualquer tentativa de representar, traduzindo em palavras, as espacializações reveladoras de um real que é essencialmente uma combinação de tempo e espaço, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade. Uma limitação que Soja identifica ao escrever que:

Todo exercício ambicioso de descrição geográfica crítica, de traduzir em palavras a espacialidade abrangente e politizada da vida social, provoca um desespero linguístico similar O que se vê ao olhar as geografias é obstinadamente simultâneo, mas a linguagem dita uma sucessão sequencial, um fluxo linear de afirmações alocutivas, limitadas pela mais espacial das restrições terrenas, a impossibilidade de dois objetos (ou palavras) ocuparem exatamente o mesmo lugar (como numa página) (SOJA, 1993, p. 09).

Com as experimentações no campo da mediação, possibilitadas pelo advento do que McLuhan denomina de “era da eletricidade”, essas restrições passaram a ser desafiadas, seja no campo das artes plásticas, seja na literatura, especialmente na poesia. Com essas experimentações, cuja origem localiza-se nas experiências de alguns visionários da segunda metade do século dezanove e se radicaliza nas vanguardas do início do século vinte, o fluxo sequencial da sintaxe tradicional começou a ser frequentemente desviado para levar concomitantemente em conta as simultaneidades, os mapeamentos laterais do real. Esse procedimento, mesmo que de maneira incipiente, mostrou que era possível ao espectador/leitor entrar na narrativa da obra quase que em qualquer ponto, sem perder o de vista o objetivo geral: criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação de tempo e de espaço.

A colagem, por exemplo, foi uma dessas técnicas das artes visuais e plásticas que permitia produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dessemelhantes entre si, reagrupando-os num todo para comunicar um novo sentido. Picasso e Braque foram os primeiros cultores plásticos da colagem, inaugurando uma nova estética da fragmentariedade e da surpresa, explorando todas as possibilidades do cubismo. O material de suporte da colagem, que não se restringia já às artes visuais e plásticas, chegando à literatura, podia incluir recortes de jornais e revistas, etiquetas, rótulos, bilhetes

de espetáculos e receitas várias, entre outros. Tratava-se, pois, de um conceito que necessitava da citação e do *pastiche*. Tratava-se, sobretudo, de um ato de reapropriação de elementos preexistentes, mas que, isolados entre si, não formavam um sentido. O artista procedia à colagem não para recuperar um sentido perdido ou oculto, mas, muitas vezes, para parodiar sentidos esperados ou convencionais. A criação de uma colagem raramente tem como objetivo a restauração ou remediação de um sentido: visa antes a desintegração, a ruptura e o choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados. Além da colagem, outros procedimentos como a técnica do *cut-up*, do *pastiche*, da paródia, entre outros, serão instrumentos de subversão da ordem linear, da hierarquização e do estancamento característicos das formas tradicionais de linguagem não mais aptas para representarem a complexidade da vida moderna.

Como ficou estabelecido acima, estas técnicas não se limitaram às artes visuais e plásticas, chegando à literatura. Dessa maneira, voltarei minha discussão para o que me interessa aqui – aquela poesia que explora seu aspecto plástico e material para criar formas estruturantes produtoras de sentidos que possam ser aprendidos simultaneamente, sinestesticamente, sinteticamente, sincreticamente; enfim, de uma maneira que possibilite acessar o texto poético em sua forma objetual, isto, é em sua materialidade visível, palpável e audível, para além do meramente conceitual.

Nessa ampla categoria encontramos muitos termos para designar esse procedimento poético em suas especificidades, tais como poesia fonética, poesia objetiva, poesia concreta, poesia espacial, poesia intersemiótica, poesia digital, entre outros. O que assemelha essas diferentes categorias, a meu ver, é que, ao tenderem à objetividade, deixam de funcionar como veículos de conteúdo moral ou filosófico, ao mesmo tempo em que deixam de ser a expressão de um *ego cogitantis*, auto-centrado em sua subjetividade e, desta maneira, passam a ser uma poesia de todos e para todos. Essa objetificação da linguagem, enquanto esfera autônoma em relação ao indivíduo e sua ideologia, liberta a palavra para que adquira um poder estético capaz comunicar uma realidade universal. Na raiz dessa liberação estão as profundas mudanças acarretadas pela modernidade

Isto posto, passarei a focalizar a transformação que mais operou uma mudança radical nos nossos modos de representação – a substituição da palavra pela imagem nos processos comunicacionais, juntamente com a predominância da simultaneidade sobre a

linearidade, da espacialidade sobre a temporalidade, da exterioridade sobre a interioridade. Processo a que não ficarão imunes a teoria e a crítica literária e que alterará não apenas os modos de representação, mas, sobretudo, as formas de percepção. O discurso moderno, especialmente a partir das primeiras duas décadas do século vinte, inaugura uma nova sensibilidade a partir do advento das novas tecnologias que pressupõe a imbricação entre o desenvolvimento da tecnologia e a constituição da cultura, de forma que, ao falar de uma nova forma de percepção, imediatamente pensemos na relação entre as tecnologias, os meios de comunicação e os nossos hábitos perceptivos que subjazem ao fazer artístico daquele momento. Benjamin já demarcava essa mudança em nossa estrutura perceptiva quando escreveu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), formulando que o meio pelo qual se organiza a percepção humana passa, não só pelo condicionamento natural de nossos órgãos, mas também pelo condicionamento histórico-cultural.

Há uma tendência em alinhar o conceito de modernidade com a emergência da burguesia durante o século dezenove na esteira da Revolução Francesa e sua adesão aos princípios do racionalismo e do positivismo. Por essa perspectiva, portanto, a modernidade é vista como o corolário da racionalidade ilustrada, com suas crenças na ciência e no progresso como instrumentos de redenção da humanidade. Em seu texto *Dialética do Esclarecimento* (1985), Adorno e Horkheimer equiparam o conceito de ilustração com o de totalitarismo, ao entender a racionalidade esclarecida como um modo de pensar comprometido com a ideia de conhecimento enquanto um instrumento de domínio da natureza, incluindo a natureza humana, cujos fins messiânicos foram atingidos na época em que escreveram sua obra, tendo seu emblema mais macabro nas execuções tecno-científicas dos campos de concentração nazistas, bem como na detonação das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki.

Já autores como David Harvey ou Fredric Jameson, duas ou três décadas mais tarde, então dentro de outro estágio de arranjo das relações sociais, colocaram menos ênfase na racionalidade instrumentalizada e se concentraram mais na ideologia e no advento do capitalismo industrial como elemento liberador de forças de “destruição criativa”, segundo a ideia marxiana de que o capitalismo, por sua natureza revolucionária na economia, põe em jogo de maneira simultânea forças criativas e desagregadoras. É justamente a fase de expansão do capitalismo industrial, a partir do século dezenove, que diferencia a época

moderna de tudo o que houve antes. Assim, o capitalismo, na visão de Marx, deve ser entendido como “um sistema social que internaliza regras que lhe permitam permanecer como uma força permanentemente revolucionária e desagregadora em sua própria história no mundo” (HARVEY, 2003, p.107). Portanto, uma revolução constante nos meios de produção, associada a um ininterrupto esgarçamento de todas as relações sociais distinguem esse período. Para citar o próprio Marx

todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profano, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX *apud* BERMAN, 1998, p. 20)

Harvey, em *A condição Pós-moderna*, afirma que, desde a metade do século dezenove, o capitalismo tem passado por crises sucessivas de sobre-acumulação, levando a um fenômeno que ele denomina “compressão espaço-tempo”, e o leva a dizer que “o progresso implica a conquista do espaço, a derrubada de todas as barreiras espaciais” (HARVEY, 2003, p. 190). Esse processo leva a experiências novas e desorientadoras nas formas de percepção de espaço e tempo e, por conseguinte, instaura uma crise na representação espaço-temporal, estimulando respostas estéticas inusitadas.

Cada vez menos os indivíduos são determinados por seu lugar no mundo ou sua posição na sociedade em que vivem em termos de classe, raça e gênero. Cada vez mais o que os define é a função que desempenham na sociedade e no mundo através de sua percepção dos fatos, da informação, das linguagens e da tessitura que alinhava estes na sua visibilidade espacial. Já vivemos nesse novo ambiente e nos adaptamos aos seus movimentos e sua forma de se organizar. Porém é preciso reconhecer que é na segunda metade do século que esse processo de espacialização da escrita teve início.

A poesia, desde o início da modernidade se metamorfoseou, passou da recitação para a constelação, da contemplação para a ação, da frase para a estrutura. Ao se estender para além da página impressa, para os espaços liminares, fronteiraços, com outros sistemas de representação e comunicação, tais como a pintura, a fotografia, o cinema, o design e a

publicidade, entre outros, a poesia passou a reclamar novos meios de realizar a experiência poética. Na medida em que artistas e escritores começam a acessar uma gama de recursos técnicos mais vasta, novos métodos de ampliar a experiência do leitor tornam-se possíveis. As possibilidades de se ler uma obra podem se alterar conforme a visada, o ordenamento e a espacialização dos seus signos. A experimentação com essas novas tecnologias, desde o arranjo tipográfico na página impressa até os poemas digitais, estende o limite da poesia. Aliás, como afirma o poeta e ensaísta português E. de Melo e Castro em seu texto *Vídeo Poetry*:

*Poetry is always on the limit of things. On the limit of what can be said, of what can be written, of what can be seen, even of what can be thought, felt and understood. To be on the limit means often for the poet to be beyond the frontier of that we are prepared to accept as being possible.*¹⁵

Em seu artigo “A metrópole como médium-de-reflexão”, Willie Bolle (1999) diz que a metrópole moderna encontrou sua representação adequada num meio literário com o surgimento do gênero do tableau urbano no século dezoito, com o *Tableaux de Paris* (1781-1788), de Louis-Sébastien Mercier. Para Bolle:

As mudanças ocorridas de lá para cá, como a expansão da mídia, inicialmente em forma de revistas e jornais; a explosão da publicidade em passagens, vitrines e anúncios; a aceleração das informações, ligada a invenções técnicas como fotografia, cinema, rádio, TV, vídeo, computador, internet, obrigaram a tradicional cultura literária a repensar seu ofício (BOLLE, 1999).

Essas transformações e esse repensar, que estão na base da discussão deste capítulo, foram primeiramente realizados pelo trabalho de Walter Benjamin, que percebeu que, como consequência, surgiria uma nova escrita (e uma nova literatura) que se daria sob uma dupla condição social e tecnológica: primeiro, a redefinição das funções e das estratégias da escrita, juntamente com uma conscientização do seu “teor adequado” e uma transformação da quantidade em qualidade; segundo, a criação de uma escrita imagética com nova e excêntrica figuralidade, e a exploração dos domínios do diagrama estatístico e técnico.

¹⁵ http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm

Esse aspecto tecnológico, no entanto, é apenas uma parte da proposta de Benjamin. Na verdade, ele, que observou uma profunda discrepância entre progresso tecnológico e qualidade da vida social, almejou uma síntese utópica entre ambos. Nesse sentido, essa nova escrita, a qual chamou de “escrita de transformação internacional”, pode ser:

- Uma escrita (e uma literatura) de extraordinária mobilidade e irradiação, compreensível em toda a parte;
- Uma escrita visando transformações históricas;
- Um médium-de-reflexão sobre a transformação da escrita e dos demais meios de comunicação.

O conceito de médium-de-reflexão (do alemão *Reflexionsmedium*), Bolle foi buscá-lo em Benjamin, que por sua vez o retomou dos românticos de Iena. Esse termo é usado por Benjamin para se referir à qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico. O crítico judeu-alemão entendia que a experiência urbana da grande cidade teria um impacto considerável sobre a cultura do livro. Benjamin chega a dizer que o livro, na sua forma tradicional, vai ao encontro de seu fim, "a escrita, que no livro impresso havia encontrado um refúgio onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para a rua pela publicidade e submetida às brutais heteronomias do caos econômico". (BOLLE, 1999). As cidades modernas demandarão um olhar e uma forma de representação que confrontam a escrita tradicional, fundada numa lógica e numa linearidade incapazes de dar conta da polifonia do cenário urbano.

4.2 A crise da arte e da linguagem instaurada pela modernidade

No capítulo anterior, referi-me a uma visão, instaurada no início da idade moderna pelas visões de um Descartes e um Newton, que naturalizava o espaço como objeto a ser explorado, conquistado e dominado segundo leis inflexíveis e imutáveis, o que acabou dando origem a uma filosofia natural, aceita por séculos, que explicaria praticamente qualquer questão em termos de movimento, força e aceleração. A modernidade, portanto, tem origem nessa aceleração do domínio sobre a natureza e o

espaço pela razão instrumental, à qual não ficará imune a arte especialmente no que diz respeito à relação entre a obra e o meio (*environment*) e à multiplicidade de meios (*media*) de representação engendrada pelo desenvolvimento técnico.

O advento da modernidade estabelece marcos definidores, que formam seus quadros de referências epistemológicos, sociológicos e estéticos, e sinalizam para uma grande mudança de paradigmas. A hora e o local dessa mudança não são de fácil localização. Octávio Paz (1984) hesita em situá-la no florescimento das cidades mercantis, no período das grandes navegações ou no século dezanove, com a autofagia crítica instaurada pelo iluminismo que dará origem a uma tradição de rupturas. Hans Robert Jaus (1996), em seu artigo “*Tradição literária e consciência atual da modernidade*”, retrocede a períodos mais longínquos. Mas o fato é que, a certa altura do século dezanove, houve uma ruptura decisiva e irreversível entre a modernidade enquanto um estágio na história da civilização ocidental – um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial e das mudanças avassaladoras realizadas pela economia capitalista – e modernidade enquanto conceito estético.

De um lado temos a ideia burguesa de modernidade, isto é, a da continuidade do projeto iluminista com seus postulados teleológicos sobre a crença no progresso inevitável, confiança nos benefícios decorrente dos avanços na ciência e na tecnologia, racionalização do tempo e da produção, ideal de liberdade com um humanismo abstrato, pragmatismo, culto da ação e do sucesso. De outro, a atitude anti-burguesa que acarretaria nos movimentos de vanguarda, com sua crítica contra a mentalidade filistina daquela outra modernidade, que aprofundaria a alienação do escritor romântico e o isolaria no universo autônomo da arte pela arte e sua repulsa pela banalidade e falta de sentido da vida moderna. Contra o pragmatismo e o utilitarismo, a arte como instrumento de resistência.

Vemos aí duas formas de reação cultural ao novo ambiente: de um lado, uma que tenta engajar-se com as transformações e reviravoltas sociais e com as experiências intensificadas pela violência do meio urbano; de outro lado, uma que se distancia, retira-se, evitando os choques e acotovelamentos de um ambiente social alienado e alienante para refugiar-se um mundo estético e nostálgico.

Pode-se dar, entretanto, um compartilhamento desses dois impulsos, e termos uma modernidade internamente dividida e confusa, ou esquizofrênica. Peter Burger defende

essa tese no seu já clássico *Teoria da vanguarda* (1993), em que tenta elaborar uma teoria sobre os movimentos culturais desde a virada do século até a Segunda Guerra Mundial. Ele faz uma distinção clara entre modernismo e o que chama de “as vanguardas históricas”. Modernismo é entendido por ele como um gesto de auto-proteção. Para exemplificar, ele toma frequentemente o caso de “A terra devastada”, de T. S. Eliot, como um caso paradigmático da tentativa do texto modernista recusar ou evitar sua indiferenciação ou homogeneização por um utilitarismo burguês, ou, num estágio posterior, por um mercado de consumo de massa. Assim, o texto modernista cerca-se de um discurso defensivo, de modo a resistir a um processo de redução a mera mercadoria, numa clara relação antagônica com a modernidade. Se por um lado busca adensar sua textualidade, ou sua tessitura, para evitar sua apropriação, por outro se encontra ainda preso a um desejo de reorganizar os cacos produzidos pela desestabilização provocada pela modernidade em um todo orgânico e gerador de significados.

O importante para Burger, contudo, é que o artefato modernista, por sua natureza esquizóide, não consegue reconhecer sua postura defensiva como sendo ideologia, bem como tampouco interroga sua própria condição enquanto arte, alinhando-se a uma política reacionária que valoriza seu papel institucional de arte autônoma, distanciando-se da multidão, das massas. Vemos, nessa atitude, que aquela suposta autonomia estética, dentro de uma sociedade burguesa, enquanto domínio privilegiado de uma liberdade artística, está, na verdade, a serviço do sistema capitalista, provendo-lhe de um espaço institucional pretensamente neutro no qual é possível acreditar que se é livre.

Por outro lado, ainda segundo Burger, a vanguarda reconhece essa atitude “apolítica” do modernismo e rejeita a ilusão de autonomia da arte dentro de uma “alta” cultura legitimadora e auto-indulgente. A vanguarda toma o caminho inverso de uma abertura às energias criadoras da cultura popular e mesmo da cultura de massa. Ao contrário da alta cultura, busca, ao levar sua arte para as ruas, fazer de seu projeto estético um elemento transformador de toda a esfera social e não apenas de uma elite.

Essa é, obviamente, uma visual dualista e simplificadora do papel histórico desenvolvido pelo modernismo e pelas vanguardas que merece uma problematização. Se fizermos uma revisão da história do conceito de vanguarda, torna-se aparente que quando usado pela primeira vez aplicado a movimentos artísticos, isto é, antes do modernismo, os

movimentos de vanguarda eram considerados forças aptas a levarem a sociedade adiante, forças propulsoras em termos sociais e políticos, portanto, e não apenas bastião de valores estéticos numa época em que o consumismo das massas ameaçava as bases do que se tinha por beleza na arte. Contudo, ironicamente, hoje, ao referir-se às vanguardas, geralmente falando, o que é chamado de “arte de vanguarda” é entendido como uma arte totalmente despolitizada, uma faceta do modernismo, segundo a visão de que o modernismo enfatiza duas dimensões:

- 1) uma preocupação com a forma; e
- 2) a autonomia da arte em relação a outras preocupações da vida social.

A emancipação da linguagem poética, e da arte em geral, ocorrida no século dezanove provocou, como afirma Haroldo de Campos, uma separação entre o plano do discurso (referencial) e o do próprio ser reflexivo da arte (poético e metalinguístico). Há então um descolamento da arte em relação à sua função tradicional de manifestação da superestrutura alienada, como vaticinou Marx, para se tornar instância supérflua e autônoma, de modo que, como também constatou Hegel, a reflexão sobre a arte passou a ser mais importante que a própria arte. (CAMPOS, 1997, p. 254)

Essa tomada de consciência da crise da linguagem e da própria arte se dá em um momento que emerge uma nova sensibilidade à pele dos artistas do século dezanove e essa estética do mundo urbano-industrial, a qual Baudelaire chamará de *modernité*, é a forma de extrair do efêmero e do transitório o que ele tem de eterno. Maior será o grau de poesia quanto mais beleza se extrair do instante que passa. E o belo para Baudelaire “é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 1991, p. 104). Para Baudelaire, há beleza duradoura nos fenômenos, que permanecem através de diferentes épocas e há a beleza do acidental, do instantâneo. Essa última beleza, a da modernidade, para que seja digna de tornar-se antiguidade, deve ser extraída pelo artista com todo o mistério “que a vida humana coloca nela involuntariamente” (BAUDELAIRE, 1991, p. 104). Esse trabalho, como já ficou dito a respeito de Constantin Guys, demanda uma sensibilidade ligeira e aguçada que permite traduzir em seus rápidos esboços e aquarelas o efêmero e o transitório,

isto é, a natureza momentânea e dinâmica da vida citadina. Em suma, o fenômeno urbano requer uma nova forma de apreensão do espaço e uma nova maneira de representá-lo.

Para extrair essa beleza do efêmero e ser “absolutamente moderno”, o artista deve, nas palavras de Rimbaud, criar e cultivar verrugas no próprio rosto, querendo dizer com isto que o primeiro estudo para o poeta é o seu próprio conhecimento, por inteiro, a busca pela sua alma. Para inspecioná-la, experimentá-la, apreendê-la, entretanto, ele inevitavelmente levará ao limite o seu instrumento – a linguagem poética. A segunda metade do século dezenove e início do século vinte caracterizam-se não apenas por essa radicalização interior do artista em relação ao seu lugar na sociedade, mas ocorre nesses dois momentos profundas transformações nos diferentes meios de que ele se utiliza em sua investigação; daí decorre uma crise da linguagem e sua sintaxe tradicional. Vejamos o que diz Haroldo de Campos a respeito dessa crise:

A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama a civilização do mosaico eletrônico, uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela da simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico. (CAMPOS, 1997, p. 255)

4.3 A velocidade e o tempo devorador da máquina na origem da iconofagia pós-moderna

“Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente.” Assim Fellipo Tomasio Marinetti (1980, p. 34) expressa o espírito de uma nova época, deslumbrada com os avanços técnicos que marcaram o início do século vinte. As tendências vanguardistas pretendiam habitar o devir, e a valorização do futuro se impôs dentro do sistema de valores da modernidade, cuja escala se orienta por valores cronológicos. O Futurismo foi o primeiro grande movimento de vanguarda global que conseguiu ter uma incidência internacional de vulto, e propagou o desejo de substituir o culto do passado pelo culto do futuro, no qual a convergência entre

homem e máquina se realizaria no cenário mundial transformado pelo telégrafo, o automóvel, o avião e a indústria. Neste contexto, a poesia experimental de Marinetti realiza na escrita o que se fazia nas artes plásticas, isto é, liberar a poesia da contemplação meditativa e torná-la apta a representar a experiência-turbilhão moderna, ao colocar as palavras em liberdade e explodir a sintaxe.

Entre 1913 e 1920, inúmeras publicações futuristas floresceram, em cujas páginas encontram-se composições destinadas a realizar o que os futuristas chamavam “*parole in libertà*”, com o objetivo de mimetizar a velocidade e o dinamismo da vida que lhes era contemporânea. Este novo tipo de poesia refutava a gramática e a pontuação convencionais e buscava recursos vindos de sistemas não-verbais. Uma vez estabelecida essa interseção entre arte e literatura, esses poemas exigiam uma leitura ao mesmo tempo verbal e visual, analítico-linear e iconográfica e simultânea. *BIF&ZF + 18 / Simultaneità e Chimismi lirici* (fig. 02), de Ardengo Soffici, , *Une assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique* (fig. 03), de Marinetti, *Deretani di case*, de Vincenzo Volt (fig. 04), são exemplos de experimentação em que técnicas próprias das artes visuais são empregadas como elementos dinamizadores na representação da vida moderna.



Fig. 02. “*BIF&ZF+18 simultaneità e chimismi lirici*”



Fig. 03 “*Deretani di case*”

modernidade de algumas experiências culturais que não se deixavam domesticar pelos gostos e cânones vigentes até então. Ao transformar nossa relação com a alta cultura e os produtos de massa, os novos meios provocaram uma nova mudança no campo da representação e da percepção. Na base da experiência da multidão moderna estão a velocidade, o deslocamento no espaço, a compressão do tempo e a simultaneidade operando como desestabilizadores da linguagem centrada e do lirismo introspectivo.

Nesse contexto, a poesia começa a demandar do poeta uma apreensão mais rápida, superficial e provisória da realidade, com antes já havia notado Baudelaire. A paisagem com suas mudanças, a exterioridade multiforme, capturam, através da velocidade da máquina, a interioridade do poeta que se vê disperso no tempo e no espaço na ânsia de devorar, por todos os sentidos, o mundo, cada vez mais diverso e instável. Da interioridade do tempo à exterioridade do espaço, da contemplação à ação, do individual ao coletivo – esses deslocamentos marcam a poesia moderna.

Vale aqui observar, no que tange à literatura, de que maneira essa sintaxe restrita, na qual as palavras foram substituídas pela ação, forneceu a base para uma reforma da linguagem poética. O poeta franco-suíço Blaise Cendrars, um dos criadores da poesia cubista, foi um dos primeiros a entender que a arte modernista deveria olhar para a frente e não ignorar seu papel comunicativo. Para ele, depois de se apropriar da cultura de massa, ela deveria, para usar um de seus termos, “elastizar” e conscientemente subverter suas formas.

Cendrars visitou esporadicamente o Brasil, e se apaixonou pela cidade de São Paulo, onde iria passar longos períodos durante a década de 1920. Após a guerra, curiosamente, Cendrars publicou um livro de poemas intitulado simplesmente Kodak. Segundo Nicolau Sevcenko,

O título diz o essencial sobre o livro. Cendrars não queria comentar, nem fazer reflexões, nem mesmo poetizar os temas sobre os quais escolheu escrever. Seu único objetivo era revelar esses temas da maneira mais direta, retendo apenas o impacto que poderiam ter causado em seus sentidos no momento em que pela primeira vez chamaram sua atenção. Em poucas palavras, ele queria suprimir a consciência, em todas as suas formas, do fazer poético. Queria reduzir sua percepção à de um celulóide coberto por uma solução química de sais de prata, como o filme numa câmara Kodak. O poeta torna-se assim uma máquina de retratos, e as máquinas são uma outra metáfora da ação contínua e não reflexiva. Um

rápido olhar sobre Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Luís Aranha basta para vermos o quão enraizado eles estavam nos princípios estéticos de Cendrars, coisa que eles próprios muito se orgulhavam de proclamar. (SEVECENKO, 1993)

Cendrars possuía essa fome pela imagem, e sua relação com as artes plásticas era muito explícita: movimento, espaço, compulsão em tornar sensível a profunda imbricação entre espaço e tempo. As vanguardas se beneficiaram especialmente das pesquisas sobre a cronofotografia do fisiologista francês Etienne Jules Marey (1830-1904), que era médico e procurava mapear a fisiologia e a fisionomia dos corpos em movimento. Criou então um sistema que lhe permitia, por meio da fotografia em movimento, encontrar todos os momentos do movimento, desenhando fenômenos que a câmara atestava e os quais, porém, os nossos olhos não conseguiam captar. O que Marey procurava eram os interstícios dos corpos em movimento. Esses espaços em branco que pareciam escapar-nos sempre. Descrever, fotografando ou filmando, uma realidade física como o movimento significava, pois, dar conta do real, de todo o real. Partindo dos estudos de Marey, os futuristas, de todos os tipos, irão teorizar sobre essa ideia de uma quarta dimensão reivindicada pelos pintores e obtida pelo processo que Robert e Sonia Delaunay chamaram de “contrastes simultâneos da cor” (PERLOFF, 1997, p. 40)

Para obter os mesmos efeitos na poesia, os poetas passam a se utilizar de técnicas que desconstroem e dinamizam o verso tradicional, tornando-o apto a expressar a velocidade e a fragmentação do mundo moderno. Na *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, Cendrars utiliza o verso de maneiras inusitadas, na ansiedade de dar forma à ânsia de devorar todas as faces do real simultaneamente.

Pourtant, j'étais fort mauvais poète.
 Je ne savais pas aller jusqu'au bout.
 J'avais faim
 Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés
 Et tous les verres
 j'aurais voulu les boire et les casser
 Et toutes les vitrines et toutes les rues
 Et toutes les maisons et toutes les vies

O trem, máquina devoradora de distâncias, torna-se, para Cendrars, o franqueador da nova perspectiva capaz de revelar o espaço como cenário dinâmico onde os objetos e eventos convergem para uma temporalidade compacta. Essa implosão libera forças até então represadas na cadeia da sintaxe linear do pensamento organizado. Como “uma trovoada sob o crânio de um surdo”, a poesia simultaneísta traz para dentro do verso,

além das múltiplas facetas da dimensão visual, a dimensão acústica. Não por acaso o poema de Cendrars traz como subtítulo um dedicatória aos músicos (*dediée aux musicien*), o que a priori parece contradizer a associação do poema com a ilustração de Sonia Delaunay, ou seja, com o elemento puramente não-verbal da pintura. Essa aparente contradição não passa despercebida por Marjorie Perloff, quando afirma que:

(...) se o *avant-guerre* é, como posso argumentar, o período da ruptura artística – a ruptura dos gêneros estabelecidos e das formas do verso assim como da integridade do meio (*medium*) –, o próprio título e a dedicatória do poema de Cendrars armam o palco para esse processo. Pois aqui, somos informados, está um poema que é verdadeiramente uma prosa e, além disso, um texto verbal que é ‘dedicado aos músicos’, ainda que o verbal seja absorvido pelo visual da pintura de Sonia Delaunay (PERLOFF, 1997, p. 57).

Portanto, na base de tal operação está a aspiração do artista a um meio (*médium*) capaz de realizar a convergência necessária para representar o caleidoscópio em que o real se transformara. É preciso considerar, já nessa época, o advento dos meios sonoros, principalmente o rádio, e sua ação sobre a audiência, como um tambor tribal capaz de causar ressonância simultânea na psique do ouvinte através de imagens auditivas.¹⁶

Em *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, o texto fonético está estruturado em sons que requerem uma realização acústica, que se diferencia da tradicional poesia declamada ou recitada por meio da introdução de técnicas fonéticas, ruídos e sobretudo por seu caráter experimental.

Les démons sont déchaînés
 Ferrailles
 Tout est un faux accord
 Le broun-roun-roun des roues
 Chocs
 Rebondissements
 Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...

Certamente os poetas há muito tempo se utilizam das palavras evocando a imagem visual mediante acentuação da sonoridade como forma de presentificar, através da

¹⁶ Cf. Marshall McLuhan, 1974, p. 338

audição, uma coisa que não está presente. Entretanto, em *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, verificamos esse “deslizamento constante, essa erosão de contornos, seja no nível da narrativa ou da imageria ou da sintaxe, que faz a viagem de Cendrars parecer tão curiosamente contemporânea” (PERLOFF, 1997, p. 49). Som, imagem e escrita convergem para esse texto *verbi-voco-visual*, como diriam mais tarde os nossos concretistas. Publicado em 1913, em *Les hommes nouveaux*, e chamado de *Le premier livre simultané*, o poema-pintura foi impresso em uma única folha de papel, dividida ao meio, que se desdobrava em vinte e dois painéis.

Além disso, *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, com toda a estratégia de divulgação que cercou seu lançamento, faz com que Perloff veja nela não apenas mais um poema, “mas um acontecimento, um sucesso” (PERLOFF, 1997, p. 44), um predecessor dos *hapennings* dos dadaístas e das artes performáticas contemporâneas, e se concretize como uma “particular versão da modernidade”, que faz dele um emblema especialmente adequado do que ela chama de “momento futurista” (PERLOFF, 1997, p. 33).

Outro aspecto que Perloff observa, e que me interessa nesse trabalho, é a proximidade que ela estabelece entre o poema de Cendrars e um cartaz publicitário, ao dizer que:

o poema pintura como uma espécie de cartaz de propaganda – eis a analogia contida no âmago das *parole in libertà*, as “palavras em liberdade” artificialmente arranjadas na página em tipologias e cores diferentes. Mas a transformação da página convencional que se acha em *La Prose (...)* é especificamente relacionada pelo próprio Cendrars com a disposição do ‘resplandecente’ quadro para anúncios. “A flor da vida contemporânea”, como ele mesmo chama jocosamente a publicidade, numa curta peça chamada “Publicidade = Poesia” (1927), “é o mais caloroso sinal do vigor do homem de hoje – na verdade, uma das sete maravilhas do mundo”.(PERLOFF, 1997, p. 47)

Para dar uma expressão estética à intensa e tumultuada vida moderna, a poesia futurista encontra a publicidade. Esta era a chave para abrir a janela da paisagem industrial e atingir a sensibilidade rápida das massas urbanas. Quando Cendrars afirma que “A função da poesia é jogar os tesouros de qualquer um pela janela, entre as pessoas, dentro da multidão, dentro da vida. Eu jogo dinheiro pela janela”, parece estar reconhecendo essa

necessidade de um apelo impactante, embora não necessariamente demagógico ou mercantilista, se a arte de vanguarda quiser atingir a sua meta final e utópica. Vemos, de um lado, o compromisso de que “é preciso mudar a vida” (Rimbaud) e de que “a poesia deve ser feita por todos, não apenas por um” (Lautréamont); de outro, a arte como despojada de egoísmos. No front dessa utopia estético-revolucionária havia que se fazer a revolução na arte, ao mesmo tempo em que pôr arte a serviço da revolução.

4.4 A poesia visual de Luis Aranha, um lírico nas margens da modernidade

Aqui no Brasil, nossos jovens poetas do início do século vinte não ficarão indiferentes a essas novas experimentações estéticas. Nelson Ascher, escrevendo sobre Luis Aranha, diz que o que valia para a Europa, em termos de transformações tecnológicas e culturais, valia para o Brasil. Aqui havia menos acidentes ferroviários e menos greves, pois havia menos trens e indústrias (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 09). Mas a vida cotidiana dos homens concretos, vivendo numa cidade em ebulição modernizante como São Paulo, alterava-se profundamente.

Aliás, o caso de cidades americanas como Chicago, Nova York, São Paulo, para ficar nas principais é bastante sintomático, pois nas primeiras décadas do século vinte cresciam num ritmo alucinante num momento em que os grandes centros europeus se viam em meio a crises e duas grandes guerras. Além disso, faltava a elas a lenta sedimentação do processo de industrialização por que já tinham passado as grandes cidades do Velho Continente. São Paulo, para ficar no exemplo nacional, em vinte anos deixa de ser uma pequena capital provinciana para tornar-se um populoso centro cosmopolita.

Por volta da segunda década do século vinte, São Paulo vivia o auge do seu processo de metropolização. Naquele momento sua identidade já se revelava como um enigma para seus próprios habitantes – milhares de seres desenraizados que, mesmo submetendo-se a um processo de aviltamento provocado pelo caos resultante de seu crescimento abrupto e desordenado, para ali se deslocavam em busca de oportunidades. Um grande centro multi-étnico com as contradições que sempre a caracterizaram. Ao escrever sobre a São Paulo de 1919, Svecenko diz:

Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado (SVECENKO, 1993, p. 31).

Começava naquele período um novo tipo de mobilização coletiva, a ritualização dos movimentos de massa, que é o que caracteriza a cidade moderna - nos esportes, especialmente no futebol e nas corridas de automóvel, no carnaval, em hábitos urbanos como o flerte, no trânsito, nos comícios com grandes concentrações populares e, já nos anos seguintes, nas grandes festas de iniciativa estatal. Em lugar da razão e da palavra, o universo imprevisível da ação que atropelava tudo, tomando a dianteira aos fatos da consciência reflexiva.

O otimismo muitas vezes “acrítico” (FABRIS, 1994, p. 03) que enformou o ideário do movimento modernista em São Paulo, representou sobretudo a necessidade de demarcar uma linha divisória entre o Brasil oitocentista, com seus arcaísmo e sua cultura passadista, e a vocação futurista da Pauliceia. De um lado havia uma cultura que, devido a dois séculos de escravidão, havia tirado do trabalho a sua nobreza, desmerecendo-o como coisa de escravo. Isso, além de criar uma sociedade parasitária que sempre havia se apoiado no “amplo, sólido e achatado pé africano”, afastou o elemento brasileiro das profissões manuais, da indústria e do comércio, que ficaram entregues ao elemento estrangeiro. A elite brasileira elegeu como áreas compatíveis com sua “dignidade” o funcionalismo público as profissões liberais e a política, formando uma república de bacharéis. Como apontou Monteiro Lobato, em um de seus primeiros artigos, ainda como estudante, o “dente”, o “bonito” para uma família rica era doutorificar os filhos para metê-los na política; para uma família remediada era alistá-los na “coorte do funcionalismo” (LOBATO, 1982, 95)

Por outro lado, as atividades produtivas que, antes da chegada da mão-de-obra branca no final do século dezenove e início do século vinte, eram desprezadas pelos nacionais, foram abraçadas pelo estrangeiro que soube aproveitar as oportunidades de prosperidade proporcionadas pela indústria e o comércio. Grande centro receptor de imigrantes italianos, alemães, espanhóis, entre outros, São Paulo, com sua efervescência, se tornará nas duas primeiras décadas do século vinte a nova capital do Brasil, não política mas industrial, apontando para a formação de uma cultura nova. “Se o Rio de Janeiro era a

capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade líder da nação, como a capital moral do novo país em construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. É por isso que a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, constituindo um painel em que não lugar para dúvidas e hesitações e sim tão-somente para a visão prospectiva, para a ‘vocação futurista’ de um povo de mil origens, arribados em mil barcos, com desastres e ânsias” (FABRIS, 1994, p. 03).

O próprio Mário de Andrade, em seu artigo “O movimento modernista”, escrito vinte anos depois da realização da Semana de Arte Moderna, aborda essa diferença de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro. Mário atribui ao Rio certa atmosfera “internacionalista”, porém contesta que mantém “dentro de sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo”, além de apresentar um “exotismo folclórico”. Por outro lado, São Paulo por ocasião da eclosão do movimento modernista era, segundo ele, “espiritualmente mais moderna”, não obstante seu provincianismo. A interpenetração visível no Rio entre o rural e o urbano, era impossível de se perceber em São Paulo. São Paulo, com sua economia turbinada pela produção do café estava, “pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”. (ANDRADE, 1978, p. 236)

Neste novo contexto vai se formar o movimento modernista brasileiro, de que a Semana de Arte Moderna de 1922 será o “brado coletivo principal”, cujo mérito foi, o “ter servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexas” do que o próprio grupo, que impunha a criação de um “espírito novo” que iria exigir a “remodelação” e a “reverificação” da inteligência nacional. Esse espírito novo com suas modas foi importado da Europa, o que gerou acusações de serem os nossos modernistas “uns antinacionalistas, uns antitradicionistas europeizados”. (ANDRADE, 1978, p. 231)

Havia nesses instantes que antecederam a Semana de Arte Moderna um encantamento, uma pré-consciência que vai condensar-se em uma forte convicção de um espírito e uma arte novos. Mário de Andrade diz que num primeiro momento desse processo de conscientização o que houve foi “um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um...estado de poesia”. Sacudido pelo entusiasmo com as obras de

Anita Malfatti e Victor Brecheret, Mário revela a angústia do artista que não encontra a expressão dessa arte e ao mesmo tempo a dificuldade em desaprender a linguagem dos velhos manuais de poesia (o Simbolismo e, no Brasil principalmente, o Parnasianismo).

Embora soe como um misto de pieguice e moralismo, ele diz ter resolvido essa dificuldade quando, após a aquisição de uma “Cabeça de Cristo” de Brecheret, sua família reage indignada e o “esconjura”, pois onde já se tinha visto um Cristo de trancinha. Esse conflito doméstico lhe causa um “estado inimaginável de estraçalho” que o leva para a sacada, onde fica “olhando sem ver o meu largo”, com seus “ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel”. Nesse momento, em contato com as vozes da cidade, chega o fim de um ano de “angústias interrogativas”, vai a escrivaninha e escreve o título de um “canto bárbaro”, que em uma semana estaria “jogado no papel” – *Pauliceia Desvairada* (ANDRADE, 1978, p.234).

Essa explicação mariodeandradiana parece intuitiva demais, principalmente se pensarmos retrospectivamente e perscrutarmos nos anos antecedentes uma série de eventos que prepararam o terreno para a eclosão do novo movimento que foi o Modernismo. Dentre esses eventos, o menos visível foi a leitura que os jovens poetas brasileiros vinham fazendo do poetas das vanguardas europeias. Poetas como Appolinaire, Marinetti, Verharen, Cendrars entre outros eram lidos por aqui e essa leitura foi o que forneceu principalmente o código dessa arte nova.

Nesse contexto, a poesia de Luís Aranha aparece como uma “visualização prototípica da cidade de São Paulo como excelência da modernidade brasileira” (FABRIS, 1994, p. 03), uma visualização que se realiza no nível dos temas ao exteriorizar aqueles atributos da modernidade tão efusivamente propalados pela perspectiva futurista, isto é, segundo uma visão heróica e apaixonada da civilização industrial. Trata-se, porém, de uma visualização que não se esgota nos temas, mas que parte para a experimentação técnica, buscando um novo código e uma nova sintaxe que estejam aptos a representar a nova paisagem marcada pela velocidade, simultaneidade e dinamicidade. Aranha, com sua sensibilidade precoce (o único dos nossos modernistas de primeira hora nascido no século vinte), percebeu como nenhum outro a equação: São Paulo = cidade moderna = cidade nova. Não há em sua poesia a divisão que caracteriza os olhares mais conscientes de nossas contradições que encontramos, por exemplo, em Oswald e Mário de Andrade. Entretanto,

há nos seus versos soluções técnicas inovadoras em relação às produções que antecedem a Semana de Arte Moderna

Essa aglutinação entre motivos e sintaxe, que possibilitam a representação desse novo cenário, realiza-se, em Aranha, através de suas montagens de flashes do cotidiano, ritmadas pela rapidez da vida urbana, aproximações fotográficas, angulações estranhas, cortes abruptos, tudo (des)arranjado em versos que se (des)estruturam de acordo com disposições verticais, circulares, horizontais, transversais, não privilegiando nenhum eixo de direção, a fim de fazê-los convergir e quase precipitar-se ao mesmo tempo na imagem da metrópole americana. (FABRIS, 1994, p. 02)

Aqui a poesia também precisava adequar-se a uma estética capaz de representar o cenário internacional de um mundo sacudido pela guerra e pela psicanálise, pela revolução russa e pelos surtos inflacionários, pelo cinematógrafo e pelo aeroplano. Como bem aponta Ascher, “entre o divã do psicanalista e o partido revolucionário, a infinidade de bens de consumo e o *merchandising*, a poesia alterou sua estratégia mercadológica” (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 10-11). Luís Aranha, ávido leitor dos vanguardistas europeus, foi, dos nossos primeiros modernistas, o que melhor traduziu essa tendência de trazer para dentro da poesia códigos de outros meios de comunicação, como no início de sua épica futurista “Drogaria de éter e de sombra”: Podemos ver até mesmo em sua poesia aquele distanciamento crítico que mais tarde proporá Walter Benjamin em relação à nova escritura da cidade, notadamente na absorção consciente do vozerio urbano:

DROGARIA
SOCIEDADE ANÔNIMA

Produtos Químicos e Farmacêuticos
Especialidades em artigos para toilette
Perfumarias Finas
Aparelhos e objetos de cirurgia
Importação direta
Atacado e varejo
Preços módicos
Informações gratuitas
As contas são liquidáveis invariavelmente
No fim de cada mês
Vende-se
Livro de Ouro do Veterinário

Manual do Farmacêutico
 Formulário de Chernoviz
 Tratado de Versificação
 (ARANHA,, 1984, p.25)

Como se pode notar, já de início o poema abre-se com a linguagem publicitária de uma placa de propaganda que salta para dentro do poema sem qualquer aviso. Não há qualquer lirismo, apenas a apropriação do elemento visual da cidade moderna. Porém a apropriação se dá mediante a ironia paródica no processo de descontextualização e recontextualização. Aranha ressignifica a tabuleta com um distanciamento crítico completamente novo para sua época.

Num primeiro momento, não seria a própria metrópole a expressão mais patente da nova escrita? 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. A metrópole, portanto, se configura como um médium. Será que é possível transformá-la em médium-de-reflexão? Na imagem de pensamento Alugam-se estas áreas, Benjamin confronta o novo médium da metrópole com a ideia tradicional de crítica:

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. A crítica é uma questão de distanciamento adequado. Ela faz parte de um mundo onde contam enfoques e perspectivas e onde ainda era possível adotar um ponto de vista. Ora, nesse meio tempo as coisas encostaram à queima-roupa na sociedade humana. [...] O olhar essencial de hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se publicidade. Ela dismantela o espaço da contemplação desinteressada confrontando-nos perigosamente com as coisas, assim como, na tela de cinema, um automóvel, agigantando-se, avança vibrando para cima de nós. [...] O que é que, em última instância, torna a publicidade tão superior à crítica? Não é o que diz o luminoso vermelho é a poça de fogo que o espelha no asfalto. (BENJAMIN, 1995, p. 54)

Como uma espécie de advogado do diabo da cultura letrada, Benjamin diagnostica o declínio da crítica, assim como diagnosticou o declínio da cultura do livro. Aquilo que poderia ser chamado de “escrita da cidade”, constituiu-se, investido de autoridade, poder e dinheiro, num enorme desafio para o escritor moderno. Pela sua onipresença, a publicidade e a propaganda, ligadas às tecnologias mais avançadas da escrita, submetem a tradicional cultura literária a um questionamento radical, colocando em

xeque a própria existência da crítica. Com efeito, a constatação da superioridade da publicidade sobre a crítica resume uma situação com a qual a maioria dos autores, por resignação ou por oportunismo, já se acomodou.

Na estrofe seguinte do poema de Aranha, o contraste entre a interioridade do eu-lírico e a exterioridade do mundo social contrapõe o poeta e a impossibilidade de ser poeta num mundo dominado pela fúria devoradora do mercado.

Eu era poeta...
Mas o prestígio burguês dessa tabuleta
Explodiu na minha alma como uma granada.
(ARANHA, 1884, p. 25)

Mais adiante, novamente a oposição entre poesia e o mundo moderno cuja influência norte-americana se faz sentir por meio do cinema – já então divulgador do novo *modus vivendis* apoiado na economia de produção e consumo de massa.

Processo financeiro dos milionários
norte-americanos
Que via no cinematógrafo:
Multiplicação incessante da riqueza
De ano em ano
Com acumulação dos juros ao capital...
Procriação e desenvolvimento das drogas na prateleira
Pelos métodos científicos moderníssimos...
Prestígio dos comerciantes fortes
Desvalorização crescente da poesia...
(ARANHA, 1884, p. 26)

A lógica mercantil é perversa, uma vez que inverte os velhos conceitos essência/aparência. No mercado, uma mesa deixa de ser o que é, para se tornar um produto cuja forma depende das leis volúveis do mercado. Já a arte, para sobreviver deve inverter essa lógica, travestindo-se de mercadoria, como diz Nelson Asher, “não só para sobreviver, mas também para melhor realizar através desta inversão, sua essência antimercantil”. (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 10)

Encontramos, no fazer poético de Luis Aranha, procedimentos semelhantes aos que utilizava Cendrars, isto é, a catalogação de nomes próprios e de imagens concretas, a estrutura paratática, a sintaxe sincopada para captar o “atropelo veloz dos eventos

modernos” como diz Antonio Risério sobre a poesia de Luis Aranha (In ARANHA; ASCHER, 1984, p. 139), somando-se a isso técnicas, no mínimo raras para a época, como o apelo ao subconsciente ou o enquadramento de poemas dentro de um mesmo poema, como acontece com o Poema Giratório e os dois haicais dentro do Drogaria de éter e de sombras. Há na sua poesia muita coisa de melopaico e espacial, que muitas vezes obedece a um processo ideogrâmico de composição. Deste modo, embora sua poesia inovadora tenha ficado relegada ao silêncio, os concretistas iriam posteriormente recuperá-la criticamente através de suas “revisões”.

Quem conhece o movimento concretista sabe que essa transposição do código icônico da publicidade para o verbal da literatura era uma das preocupações dessa corrente que buscou romper com o discurso lógico e linear do verso tradicional, para conferir à palavra um status semiótico que, além do verbal, incorporasse também valores gráficos e fônicos que levassem à superação dos laços sintáticos em favor de uma conexão direta entre as palavras, principalmente através de associações paronomásticas.

4.5 *Un Coup de Dés: uma antevisão da constelação pós-moderna*

Haroldo de Campos, ao investigar a origem dessa espacialização na escrita poética, escreve que Jauss, ao criticar a visão benjaminiana de Baudelaire, sobretudo quando esta enfatiza a função negativa nas relações entre poesia e modernidade, nega o caráter passivo da poesia contida em *Les Fleurs du Mal* como testemunho histórico da existência desnaturada da massa urbana e como “desmascaramento crítico, que indigna a ‘sensação da modernidade’ como perda da ‘aureola’ da aura na vivência do choque” (CAMPOS, 1997, p. 257). Ainda, escreve Campos, o teórico da Estética da Recepção enfatiza também a força produtiva da vida moderna e o impulso criador que leva o homem a sobrepujar as condições da natureza e da história, de modo que “A arte não é apenas o índice de uma constelação social existente, mas possui também o poder de antecipar uma constelação futura” (CAMPOS, 1997, p. 258).

Para Haroldo de Campos, o poema visual de Mallarmé é pós-moderno na medida em que antecipa essa “constelação futura”. Ao levar uma página à potência de um

céu estrelado, como afirmou Valery, Mallarmé realiza uma espécie de “ecumênica suma poética, visualizável e iconizada”, verdadeiro testemunho de “uma crise levada ao seu zênite e prospecto de uma aventura em devir. (CAMPOS, 1997, p. 259). Obra, portanto, premonitória, que propõe uma revolução que não se limita apenas ao nível lexical e semântico, mas também ao sintático e epistemológico. Segundo Campos, ao romper a clausura da estrutura fixa e estrófica, o poema dispersa a medida tradicional do verso e, ao realizar isso, rompe com a clausura metafísica do Ocidente, indicada por Derrida, em sua obra *Gramatologia* (1973), apoiada em um modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história. (CAMPOS, 1997, p. 260)

Essa função antecipadora da poesia na era industrial foi percebida por Benjamin, a despeito da crítica que lhe faz Jaus, quando, falando do *Coup de Dés*, diz que “Mallarmé reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita” (*Apud* CAMPOS, 1997, p. 258). O que veio em seguida foi o desdobramento dessa visão luminosa e iluminadora. Ao virar o século, a agitação nervosa, na economia e na cultura, que marcou as primeiras décadas do século vinte, estimulou a investigação estética no sentido apontado pelo poema de Mallarmé. Vejamos o que diz Benjamin a respeito:

Posteriormente os Dadaístas empreenderam a pesquisa da escrita, mas o seu ponto de partida não era a construtividade e sim, antes, o acurado reagir dos nevos dos literatos. Por isso a pesquisa dadaísta é muito menos consistente que a de Mallarmé [...] Fica, assim, patente a atualidade da descoberta, daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recôndito de seu estúdio, porém em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica, deu a público. A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carrear o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. (*Apud* CAMPOS, 1997, p. 259)

Essa ideia monádica do poema como uma galáxia de signos frequentou a imaginação de um arco de tendências vanguardistas que vai das primeiras experiências cubistas de Apollinaire, passando pelos futuristas, dadaístas, surrealistas, por e. e. cummings, Ezra Pound, pelos concretistas, e por experimentações mais recentes que se valem das mais recentes tecnologias como os recursos gráficos digitais. Quando vemos um

poema, como o *open.ended: a spatial poetry installation*¹⁷ (Fig. 05), de Aya Karpinska, é impossível não ver em ação procedimentos já utilizados por aqueles movimentos.



Fig. 05. *open.ended*

A diferença é a possibilidade de estender a experimentação poética para além da página impressa. Na medida em que os artistas podem acessar um mais amplo leque de recursos tecnológicos, novos métodos de ampliar a experiência do leitor tornam-se possíveis. O significado de um poema digital como esse é gerado interativamente na medida em que o leitor atua sobre o poema, e as linhas e versos aparecem, desaparecem e se combinam. Novos potenciais para associação, justaposição e camadas de significados são possibilidades em tempo real, que se tornam um componente básico da experiência poética.

O que aconteceu é que a partir da segunda década do século passado as formas de representação mudaram devido às pressões das novas descobertas, da sofisticação dos meios de comunicação disponíveis e sua influência sobre nossa percepção do mundo e de nós mesmos. A página branca do papel é substituída por um aparato eletrônico com infinitas possibilidades de imbricar texto e imagem em movimento, ao mesmo tempo em que o livro deixa de ser o suporte privilegiado, abrindo caminho para suportes eletrônicos com maior capacidade de memória e mais possibilidades de produção e recepção em

¹⁷ É possível baixar o arquivo na página <http://mrl.nyu.edu/~dhowe/open.ended/>

sequências simultâneas de tempo-espaço. Aquela aspiração dos simultaneístas – de fundir tempo e espaço – é agora possível no espaço multidimensional da computação gráfica.

Como diz José Luis Valero Figueiredo, em sua tese de doutorado, *Tipografia & Poesia: a tipografia na sintaxe da poesia visual no Brasil*, tratando do tema da evolução dos meios, desde os tipos móveis de Gutenberg às novas tecnologias,

O aprendizado de uma tecnologia amplia o domínio de uma nova. Tendo ideias, o domínio tecnológico tecnologias.– pelo menos em termos de novas tecnologias operativas – ajuda muito. Tecnologias novas podem oferecer mecanismos inspiradores aos operadores poetas; partindo da observação do funcionamento dos tais mecanismos e mesmo de outras tecnologias. (FIGUEIREDO, 2003, p. 76)

Os traços fundamentais da cultura pós-moderna incluem técnicas que derivam do arsenal de meios de produção e reprodução disponíveis para a criação artística, tais como o pastiche, a colagem, a parodização, que são vulgarmente tomados como sendo uma pilhagem de estilos acumulados ao longo da história. Na verdade, o fato de estes procedimentos se constituírem em técnica de composição é uma tendência natural de qualquer conceito literário; como vimos, a colagem, por exemplo, embora se constitua em procedimento que tem origens mais antigas, foi reincorporada na arte do século vinte, com as experiências cubistas como os *papiers collés* de Picasso. Ao justapor no espaço elementos diversos quanto à sua materialidade e sua origem, caem as fronteiras rígidas entre as diferentes artes visuais.

Períodos em que empréstimos, alusões e referências são utilizados como operações de síntese são cíclicos. Essa popularização de certos procedimentos, comum em épocas de saturação, de decadentismos, é criticada por empobrecer muito a cultura. Enveredar por esse caminho é perigoso, especialmente num momento em que a entrada da informática, da cibernética, das novas mídias possibilita fusões e empréstimos de uma forma jamais pensada. Além do mais, a arte foi desde sempre imitativa. Ela sempre será uma leitura da realidade e uma releitura de outras leituras, o que caracteriza o dialogismo entre diferentes épocas e estilos que está na base da cultura pós-moderna.

O conceito de representação é assunto antigo das discussões filosóficas e desde as cavernas (as pinturas rupestres) configura-se em um procedimento que nos torna humanos, qual seja: a linguagem. A novidade é que hoje vivemos o que se chama uma

“crise da representação”. Essa “crise” deve-se ao fato da proliferação dos meios (re)produtores de *simulacra* e a força crescente da simulação enquanto processo final da representação, no qual o signo usurpa a natureza da coisa representada.

As produções culturais pós-modernas, portanto, entregam-se à canibalização aleatória de estilos do passado, bem como praticam também o jogo aleatório de alusões a outros estilos. Essa onipresença do pastiche, entretanto, como Jameson argumenta, não é totalmente desprovida de paixão, sendo compatível com a dependência e o vício, com um apetite de consumidores por devorar um mundo transformado em mera imagem de si próprio e fascinado por pseudos-eventos e espetáculos (JAMESON, 2004, p. 45). Hoje lidamos com a ideia de um real dominado pelo processo da simulação.

Atualmente, com o advento das novas tecnologias informáticas e audio-visuais, com sua fragmentação (ou segmentação) e velocidade de fluxo, desenvolvemos uma cumplicidade cognitiva e expressiva que nos permite trafegar com facilidade por infovias saturadas por ritmos, idiomas, relatos e imagens. Conseqüentemente temos um estado de “desencravamento” que “introduz a modernidade na percepção do espaço, possibilitando a desterritorialização da atividade social dos contextos da presença, libertando-a das restrições impostas pelos mapas mentais, hábitos e práticas mentais” (MARTIN-BARBERO, 1999). Essa libertação da presença é consequência direta dos processos de representação possibilitados pelos novos meios.

5 Desmaterialização e reconstrução do espaço da grande cidade: interrogando Lisboa

“Vou em um elétrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim, os pormenores são coisas, vozes, letras”

(Bernardo Soares, 1995, p. 93)

São muitas as representações de Lisboa. É uma cidade que, ao longo dos tempos, foi permeada por muitas falas, chegando até nós inumeráveis relatos históricos e ficcionais que nos permitem reconstituir a paisagem da cidade em momentos diferentes da sua memória. Neste capítulo, tomarei dois objetos primários de investigação, um advindo da área visual por excelência, o cinema, por meio do filme *Lisbon Story*, de Wim Wenders, e outro da literatura, *Lisboa – Livro de Bordo*, de José Cardoso Pires. Pretendo analisar como essas duas obras revelam e criticam o processo de transformação do espaço urbano em cenário espetacular, em simulacro de lugar para satisfazer às necessidades do capitalismo global.

A segunda metade do século vinte marca a transição de uma sociedade apoiada nos modos de produção de um capitalismo industrial para outro mais flexível, mais complexo e mais intenso, que se firmará progressivamente no pós-guerra. Fala-se de um estágio pós-industrial de organização da economia, conforme se apreende nas obras de De Mais (2000), Daniel Bell (1973) e Alain Tourraine (1970), para citar alguns dos estudiosos desse processo. Um dos resultados mais importantes desse processo, ao lado da liquefação das relações sociais (BAUMAN, 2001), é o desaparecimento do sujeito moderno, em um mundo estável e esteticamente centrado, e a perda do sentido mítico da experiência humana

A partir da segunda metade do século vinte, ocorre, ao lado de um processo de globalização crescente, uma circulação cada vez mais intensa de informação, imagens, mercadorias e capitais. Observamos um fluxo crescente de pessoas, a nos defrontar com “um mundo que não contém apenas sujeitos móveis, mas objetos móveis, ou melhor, um mundo no qual a distinção entre sujeitos e objetos torna-se estreita e eclipsada, na medida em que ambos se unem e se dispersam, em um campo informativo cada vez mais fluído”

(FEATHERSTONE, 1997, p. 176). Trata-se do estágio pós-industrial do processo de acumulação capitalista, que levou o processo de troca de mercadorias e de mão de obra a uma escala global.

As migrações transnacionais em curso desde o término da Segunda Guerra Mundial e aceleradas a partir do final da guerra fria são bem um sintoma desse processo de acumulação originária. É verdade que se desenvolve o mercado de força de trabalho, compreendendo deslocamentos múltiplos, entrecruzados, pouco comuns na época da divisão internacional do trabalho predominante nos séculos XIX e inícios do XX. (...) A dinamização das forças produtivas, em escala mundial, agiliza os deslocamentos e as realocações. (IANNI, 1996, p. 45)

Neste cenário, questões como a de mobilidade, trânsito, fluxo, transculturalidade, migração são centrais se se pretende abordar o problema da espacialidade urbana e suas representações na pós-modernidade. Nos debates que surgem, vemos formarem-se duas linhas de encaminhamento que, ao final, se imbricam de maneira muito íntima: estudos do espaço e estudos da identidade. Vemos de uma lado surgirem categorias geográficas que remetem a um outro lugar que não o *lugar que* era o *locus* onde se concretizavam a história e a geografia, e ao qual estavam atrelados a cultura e a identidade pessoal e coletiva, local ou nacional. O processo de desterritorialização levado a cabo pela globalização exige um novo olhar e um repensar sobre a organização espacial. Dessa reflexão surgem conceitos como "heterotopia", "espaços outros", "entre-lugares", "não-lugares", "espaço liminal" (FEATHERSTONE, 1991; BHABHA, 1998; FOUCAULT, 2001; AUGÉ, 2005). De outro lado, vemos o emprego teórico de termos identitários como "nômade", "turista", "vagabundo" (DELEUZE, 1997; BAUMAN, 2001; HALL, 2001). Esses termos trazem à luz questionamentos muito pertinentes em relação a alguns aspectos que apontam para a desestruturação da modernidade como forma de civilização fundada numa concepção de tempo progressivo e linear, racionalista e antropocêntrica e, sobretudo, homogeneizadora. Problematizar a crise da modernidade, portanto, é colocar em questão a própria crise do tempo, e, por extensão, do indivíduo e da história.

Junto a esse fenômeno, vemos acentuar a rapidez e a facilidade do transporte aéreo, eclodir o turismo de massa e, principalmente, o proliferar das tecnologias de informação. Deslocar-se física ou simbolicamente ficou mais fácil e rápido, enquanto o mundo foi-se tornando acessível em sua quase totalidade. Trata-se de um universo

dominado principalmente pela produção, circulação e consumo em massa de um novo tipo de mercadoria, a mercadoria simbólica (Bourdieu), cuja representante quintessencial é a imagem. Fredric Jameson diz que é justamente a predominância da imagem que marca a transição do mundo moderno para o pós-moderno. O visual como forma central de apreensão, compreensão e representação do real caracteriza a cultura pós-moderna como a cultura da imagem e do simulacro. De acordo com Jameson, nesse novo estágio do capitalismo, não se constroem mais máquinas voltadas para a *produção*, mas para a *reprodução* (a televisão, o vídeo, o computador), tornando assim nossa relação com o real cada vez mais intensamente mediatizada. Como Baudrillard, Jameson também vê o real desaparecer da nossa cultura enquanto categoria epistemológica e ontológica, uma vez que o predomínio do simulacro provoca o desaparecimento do referente.

Nessa sociedade, os objetos existem principalmente como bens de consumo, fetichizados como mercadoria e destituídos de sua significação e de sua funcionalidade intrínseca. Seu valor de troca, portanto, reside em seu valor simbólico. Daí resulta que o mundo perde sua profundidade. Nessa crítica de Jameson, o mundo pós-moderno existe enquanto imagens de si mesmo, mera superfície de uma aglomeração de imagens e representações do espaço real, que torna inúteis dicotomias tão caras à modernidade tais como essência/aparência e latente/manifesto. Na hiper-modernidade de Marc Augé (1995), o surgimento dos não-lugares, resultante de uma “lógica do excesso”, provoca, se não a perda do referente, a perda do lugar antropológico, e, junto com este, a perda da história, da identidade e das relações urbanas.

Representar, portanto, esse espaço multifacetário (e seus habitantes) é um desafio talvez impossível para o artista pós-moderno uma vez que, de um lado, o presente é experimentado como um presente indistinto que se prolonga indefinidamente; de outro lado, o passado encontra-se duplamente afastado – primeiramente devido aos problemas epistemológicos que a sua constituição como entidade significativa no presente sempre suscita e, em segundo lugar, porque agora somente temos acesso a ele por meio das imagens e estereótipos que dele criamos. Vejo uma confluência de dois fenômenos aqui: de um lado, a presença dos meios de comunicação tornaram possível um contato cada vez maior com a representação do real; por outro lado, com o incremento de teorias da linguagem, houve uma conscientização maior sobre o fato de que só temos acesso ao real

por meio de códigos de representação – são duas coisas diferentes que, a meu ver, confluem e tornam esta questão um dos pontos importantes na caracterização da condição pós-moderna. O real, presente e passado, se desvanece diante do olhar perplexo de quem o interroga, passando a existir apenas como reflexo de si mesmo nas representações que dele se fazem ou se fizeram. É a esse fenômeno que Jameson (assim como David Harvey) se refere como a *estetização do real*, que passa a existir somente como texto. Esse conceito de “estetização da realidade” já tinha sido apresentado por Benjamin e pode ser entendido como a percepção que o sujeito obtém da materialidade do mundo, das representações e linguagens construídas na interação com a tecnologia. A percepção humana decorrente dessa mediação não requer presencialidade e identificação do sujeito no processo comunicativo, ainda mais pela separação entre produção e momento de recepção e alterações nas relações de temporalidade e de lugar. A estetização da realidade pode ser compreendida também a partir de outro aspecto, qual seja: a tentativa dos meios de comunicação de massa em espetacularizarem fatos utilizando recursos de repetição, fragmentação e destaque para determinados ângulos da mensagem. Não obstante (e talvez justamente por causa de) esse impossível acesso ao real, alguns sentimentos, como o de nostalgia e o de ansiedade, afloram, tornando a questão da representação do espaço ainda mais problemática.

No seu conhecido ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935), em que escreve sobre o fim da aura da obra de arte nas sociedades industrializadas, Walter Benjamin antecipou-se à emergência do capitalismo tardio, dentro do que lhe possibilitavam as condições produtivas de sua época. Já então desenvolveu a ideia de que o crescimento em termos absolutos da escala de reprodução técnica correspondeu significativamente ao crescimento da exponibilidade da obra de arte e a consequente perda de sua “aura”. Assim pode-se falar de uma “nostalgia da aura”. Talvez a ideia mais radical a esse respeito seja a de Baudrillard, que fala de uma “alucinação” estética da realidade e que a sociedade pós-moderna produz uma cultura da superficialidade em que todos os valores foram comoditizados na forma de imagens-mercadoria. Daí o filme *Lisbon Story*, de Wim Wenders, constituir-se em uma defesa da imagem não degradada, autêntica, materializada na ansiedade experimentada por Friedrich. Afinal, a morte do social, a perda do real conduz a uma nostalgia por pessoas autênticas, valores autênticos,

por lugares autênticos. Essa é estória de Lisboa que Wim Wenders conta, através da viagem exploratória dos dois personagens em sua busca por captar e representar a cidade como lugar.

5.1 Por que Lisboa?

Como sugerido no título deste capítulo, proponho um olhar interrogativo, que pede ao visível e ao legível nestas duas obras (*Lisbon Story* e *Lisboa – Livro de bordo*) que desvelem aquelas qualidades que, ao olhar desatento, são geralmente invisíveis simplesmente porque não são vistos e que, uma vez desvelados, sejam úteis ao objetivo maior deste trabalho: o de entender por que caminhos o espaço se deixa (ou não) representar. Não se trata, entretanto, da pergunta daquele que sabe àquele que ignora, isto é, “a pergunta do professor primário. É a interrogação daquele que não sabe a uma visão que sabe tudo, que nós não fazemos, que se faz em nós” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 28). Porque, muito provavelmente, o que vê e o que é visto compartilham da mesma essência, vidente e visível são feitos do mesmo estofó, de modo que se faz necessário que a visibilidade manifesta das coisas se reflita no interior do vidente como uma “visibilidade secreta” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 21). Aí entra o problema da mediação ou da linguagem, seja a fílmica, seja a escrita. Afinal, por que o equivalente interior do que Merleau-Ponty (tratando da pintura) chama de “o corpo do visível”, essa “fórmula carnal” de sua presença, não pode estar em um “traçado visível” onde qualquer outro olhar o reencontraria? Segundo Ponty (1996), nesse terceiro espaço, aparece então um visível de segundo grau, que ele chama de “essência carnal ou ícone do primeiro” (p. 25), mas que não se constitui de um “duplo enfraquecido”, de um *trompe d’oeil*, de uma outra *coisa*. Há nesse “outro” uma irradiação que torna difícil localizar seu lugar em relação ao eu que o observa, daí o desafio de tentar fazer o seu mapeamento ou, quando muito, de empreender a sua procura.

Escrever a cidade tornou-se uma tarefa complicada, principalmente na medida em que a cidade contemporânea extravasa os limites de um perímetro urbano determinado, de modo que se torna difícil que ela possa conter um discurso que a compreenda dentro de uma visão totalizante. Hoje parece ser consenso essa *ininteligibilidade* da cidade, que,

consequentemente, aponta para sua irrepresentabilidade. Da *polis* (estrutura ainda unificada), à *cosmopolis* (que pressupõe já multiplicidade e diversidade), à *metropolis* (cidade imperial, cujo poder se estende além de suas fronteiras) até chegar à *megalopolis* pós-moderna, percebe-se uma gradação de complexidade em sua organização espacial que torna sua representabilidade um imenso desafio. No entanto, a cidade, como a esfinge, não cessa de convidar seu observador mais arguto à tarefa de sua decifração, e mais e mais textos se produzem a seu respeito.

Ademais, como muito apropriadamente escreve Maria Jacinta Matos, a história da cidade se confunde com a história da escrita, havendo uma relação entre a fixação das populações em determinados locais e a fixação por escrito de seus acontecimentos mais importantes. No momento em que a humanidade trocou seu modo de vida nômade pelo *stabilitas loci*, acabou também por trocar a fluidez da oralidade pela estabilidade da escrita. Devido a sua complexidade social e econômica, a vida urbana demanda uma forma mais permanente e estável de seu registro, isto, é, “a cidade encontra na escrita o meio ideal de se auto-representar e auto-legitimar – e, consequentemente, de se distinguir da barbárie” (MATOS, 1999, p. 86-87). Esse argumento, entretanto, complica-se quando verificamos um retorno das formas mais movediças de registro. Após a “implosão da galáxia de Gutenberg” (McLuhan), assistimos ao retorno de uma cultura da oralidade à qual se junta uma cultura da visualidade, e seus registros se acumulam, se sobrepõem e a cidade ganha qualidades de palimpsesto, intertexto e mesmo de hipertexto.

Escolhi Lisboa para este capítulo por ser talvez a última grande capital da Europa ocidental a ser invadida por uma onda de transnacionalização da economia que varreu o mundo nas últimas décadas do século passado. Portugal aderiu à Comunidade Econômica Europeia em 1986, após um curto período de vivência democrática, antecedido pelo longo período da ditadura salazarista e sua política do “orgulhosamente sós”. Pode-se falar, pois, de certo isolacionismo e descompasso em relação a outras capitais europeias. Lisboa, por sua condição liminar entre Europa e Não-Europa, com suas construções morosas, inacabadas ou provisórias de monumentos emblemáticos, contrastava então com a aceleração e procura de perfeição no capitalismo burguês urbano e moderno dos países do Centro ou do Norte europeu.

A sobremodernidade de que fala Augé era ali ainda incipiente e pode-se dizer que ainda o novo convivia com o antigo como na modernidade baudelaireana. Entretanto esse convívio, a partir da década de 1990, começa a se tornar problemático e, para fazer um recorte diacrônico, escolhi duas obras sobre a cidade que se detém na problematização do convívio entre o lugar e o não-lugar na grande cidade portuguesa, Lisboa, e sua representação: *Lisbon Story* (1994), do cineasta alemão Wim Wenders, e *Lisboa – Livro de Bordo* (1996) de José Cardoso Pires. Ironicamente, no momento em que escrevo este trabalho, leio nos jornais que Lisboa foi a vencedora dos prêmios de turismo World Travel Awards (WTA) ao ganhar três distinções para Melhor Destino Europeu, Melhor Destino para City Breaks e o Melhor Destino de Cruzeiros.¹⁸ Digo ironicamente porque as duas obras analisadas constituem-se justamente em uma crítica à transformação do espaço urbano pela indústria turística.

Farei uma abordagem de ambos os textos, não me (pre)ocupando tanto com as representações que se fazem de Lisboa, mas sim com o problema da (ir)representabilidade dos espaços da grande cidade na pós-modernidade. Para esta finalidade, tomo os dois textos como narrativas de viagens que pretendem evitar ou contornar os obstáculos que a massificação do turismo, a homogeneização do globo, e a supremacia da imagem na cultura contemporânea colocam ao viajante e ao escritor de narrativas de viagens, um gênero cuja natureza se assenta na noção de movimento entre espaços. Minha leitura, entretanto, parte do pressuposto de que hoje, devido às transformações brutais nos meios de locomoção e comunicação, a narrativa de viagens já não é um gênero puramente informativo (função assumida pelos meios de massa), uma vez que o leitor do texto é ele mesmo um viajante, real ou virtual.

Vejo nesses dois textos espécies de narrativa de “meta-viagens”, viagens por meio de outras viagens, dentro daquela perspectiva de que esse gênero já não pode existir mais como meio de transmissão documental de realidades factuais e verdades absolutas. Portanto, o invisível, o indizível e o ininteligível tornam-se a matéria da viagem visto que qualquer experimentação do mundo, segundo a perspectiva bartheana da impossibilidade de

¹⁸ A eleição para os World Travel Awards é feita através de votação online - www.worldtravelawards.com -, por milhares de profissionais do sector à escala mundial. Criados em 1993, estes "Óscares" do Turismo distinguem a excelência da indústria de viagens e Turismo à escala global, promovendo os melhores destinos e serviços.

vivermos fora do texto infinito, processa-se “sempre por vias de esquemas e dispositivos perceptuais que são, por sua vez, determinados por uma interminável teia de *pré*-textos de ordem quer pessoal quer coletiva” (MATOS, 1999, p. 30).

Tanto em *Lisbon Story* quanto em *Lisboa - livro de bordo*, interessa-me o problema da representabilidade dos espaços desmaterializados da pós-modernidade, seja em face da transformação dos *lugares* em *não-lugares*, seja pela erosão totalizante do mundo e a consequente impossibilidade de acessar o “real” de uma forma não mediatizada, isto é, através de uma mimesis “ontologicamente pura”.

Tanto em uma quanto na outra dessas leituras de Lisboa, a cidade se materializa como texto e imagem nas representações culturais, enquanto seu espaço social se volatiliza diante do processo brutal de virtualização da cultura realizado nas últimas duas décadas. De modo que, para semiotizar a cidade, como o fez o “botânico do asfalto” de Benjamin, se requer considerar o espaço urbano como lugar ao mesmo tempo visível (imagem) e legível (texto) e buscar, nas suas tessituras e dobras, a relação complexa entre ver e ler, e também ouvir, a cidade como espaço (físico, mental e social) e como texto (registro), entre sua transitoriedade e suas representações.

5.2 Sons em liberdade em *Lisbon Story*: a autonomia do som em relação à imagem como formador de sentidos

O filme, traduzido em Portugal por *Viagem a Lisboa* ou no Brasil por *O Céu de Lisboa*, nasce de um convite do Estado português para filmar Lisboa como Capital Europeia da Cultura, em 1994. Atendendo ao pedido do produtor Paulo Branco, Wim Wenders alia-se às encomendas financiadas pela Sociedade Lisboa 94 com realizadores portugueses como Joaquim Leitão com *Uma cidade qualquer*, João Botelho com *Três Palmeiras*. Nesse mesmo ano também é realizado o filme *A Caixa* de Manoel de Oliveira. Com esta motivação, não surpreenderia que o filme usasse atributos promocionais e apresentasse os encantos da cidade de Lisboa, atraindo grande número de turistas. Mas quem o vê pela primeira vez, não fica com essa impressão. Pelo contrário, o que se tem ao final é um filme que faz uma crítica clara à crescente criação de “*não-lugares*” pela

indústria do turismo e que recusa mostrar a cidade na perspectiva de sua visível claridade. Aliás, em *Lisbon Story*, a cidade “não é palco, mas a personagem principal”, apresentada numa visão que se pretende “pura e não adulterada da cidade, tocada pelo olhar e narrada, não no sentido clássico aristotélico, mas pela pluridiscursividade que se forma a partir do visível (plano imagético), do audível (plano sonoro) e do legível (plano literário)”¹⁹.

Assim, o realizador alemão refuta a ideia de encenar uma imagem positiva para “vender” a capital portuguesa e, ironicamente, parece aproveitar o contexto da Capital Europeia da Cultura, na Lisboa ainda em obras, com os monumentos tapados, “para captar as (*e*)*motion pictures* que neguem a comercialização das imagens”.²⁰ Deste modo, Wenders emancipa-se das influências da indústria cinematográfica norte-americana ao mesmo tempo que assinala o regresso da narrativa no cinema de autor²¹ no espaço europeu, contrariando a tendência do documentarismo e das formas não-narrativas com função de natureza didáctica e política, predominante até aos anos 80-90. (Coury, 2004: 103)

Lisbon Story explora o potencial do som para agir no filme de modo similar à imagem fílmica. Alexander Graf, em seu livro *The cinema of Wim Wenders, the celluloid highway*, afirma que Wenders refere às pressões que ele percebe ameaçarem a integridade e a força expressiva das imagens, e a sua degradação resultante, para especificar seus motivos em fazer esse filme:

We live in a time when the visible aspect is so predominant that sometimes words, sounds, and music are able to strengthen images, to sustain them. The aim of this film is to show that sounds can help things to be seen differently. (In GRAF, 2002, p. 140)

A imagem é a própria essência do cinema, que na sua origem era mudo – *motion pictures* projetadas pela luz sobre um *écran* como fantasmas desprovidos de voz. Portanto é natural que se pense que o som sempre lhe venha a reboque, como um suplemento ou um complemento, em uma clara relação de subordinação. *Lisbon Story*,

¹⁹ *Landscapes e soundscapes* portuguesas em *Lisbon Story* de Wim Wenders. Sofia Unkart (Universidade de Hamburgo), palestra proferida durante o Projeto: *Mnemo-Grafia Intercultural. Portugal, Itália e Alemanha em representações transmediais desde o século XIX* (Mne-GIC), realizado na Universidade do Minho e disponível em http://www2.ilch.uminho.pt/deg/mne-gic/Unkart_palestra.pdf

²⁰ Idem

²¹ Com as emergências do neo-realismo no cinema de autor, em particular o italiano de Michelangelo Antonioni e da *nouvelle vague*, alguns realizadores consideravam que as imagens individuais eram capazes de narrar. (Cf. Coury, 2004: 93)

como outros filmes de Wim Wenders, explora o potencial do som fílmico de modo a fazê-lo tão importante como a imagem. Porém há em *Lisbon* a figura emblemática de Winter que, com seu microfone de alta captação, percorre Lisboa à cata de “imagens sonoras” e acaba por ocupar a maior parte do filme. Seu papel de codjuvante em relação a Friedrich, seu amigo cineasta que o contrata para ir a Lisboa, é apenas aparente.

Para além de sua intervenção constante e de sua missão de resgatar as imagens feitas pelo *cameraman* de sua escuridão, a sua figura simboliza o poder evocativo do som, desde o início, quando ainda não vemos o seu rosto e só ouvimos a alternância de emissoras de rádio no seu carro, cujas transmissões em diversas línguas, mais do que a paisagem, compõem e indicam o itinerário da sua viagem. Por volta de quatro minutos de exibição do filme, ele começa a narrar sua viagem ao microfone, começando com um típico: “Testando, testando...um...dois...três...”, numa chamada metalinguística para o papel do som como elemento fílmico.

A seguir, em sua narração, que se assemelha a um diário de bordo, diz que havia tempo que não viajava tanto de carro e que se dá conta que a Europa está se convertendo em uma grande nação: as línguas, as músicas, as notícias mudam, mas a paisagem conta uma mesma história – a de um velho continente cheio de guerra e paz, que, afirma ele, é a sua casa (*mein Heimatland, ma patrie, la mia patria, my homecountry*). Assim, com essa fala de Winter, Wenders localiza seu discurso em relação ao momento político por que passava o continente no ano da produção do filme. Mas esse discurso, como se nota, é problematizado pela contraposição da uniformidade da paisagem, do visual, e a diversidade do que é veiculado pelo som.

O contraponto entre som e imagem é uma constante no filme, não apenas no arranjo técnico ou na ênfase dada ao trabalho Winters. Há, entre os inúmeros versos de Pessoa semeados ao longo do filme, alguns que referem-se particularmente ao descompasso entre esses dois sentidos:

“Thought was born blind, but Thought knows what is seeing.”

“In the broad daylight even the sounds shine”

“I have wanted, like sounds, to live by things

And not be theirs”

“I listen without looking and so see”

Podemos perceber em *Lisbon Story*, assim como em outros de seus filmes, que Wenders explora a imagem fílmica como elemento básico portador de informação sobre o real, pois, sendo uma reprodução fotográfica da realidade, ela extrai de um dado ambiente sua materialidade para enfatizar a presença deste ou de objetos que o povoam. Se o som em um filme limitar-se a fazer o mesmo, ele desaparece, torna-se por assim dizer “invisível”. Por exemplo, se um carro vai por uma estrada e ouvimos o som de seu motor e dos pneus sobre o asfalto, a imagem torna-se tão completamente empírica que é como se não o escutássemos. Se essa “familiaridade” se rompe, há de imediato um acréscimo de sentido à cena, principalmente se o som não tiver relação com o tema da imagem, ou melhor, não for gerado por ele.

A separação do som e da imagem, e a autonomia resultante que o som fílmico pode gozar, provocam uma inversão da tradicional subordinação do som à imagem no cinema, onde a imagem normalmente predomina sobre o som devido a sua habilidade em convencer o espectador da autenticidade do objeto percebido, sendo o som não mais que um atributo da imagem. Wim Wenders tenta libertar o som do jugo da imagem, mesmo sem abandonar sua obsessão na busca de imagens não degradadas ou autênticas. Em *Lisbon*, particularmente, ele se entrega de maneira muito explícita a essa tarefa de conferir autonomia às “imagens acústicas”, que aparecem sempre em uma relação de subserviência com as “imagens óticas”.

Utilizo-me deste binômio imagem óptica/imagem acústica para dissociá-las naquilo em que são coisas (e conceitos) completamente distintas, na medida em que são apreendidas por canais sensoriais muito diferentes, não obstante o caminho de sua construção se dê por via semelhante (sensação – percepção – sentido). O conceito de imagem acústica serve ainda para indicar que algo que não é visto está em algum lugar, sempre se levando em conta que esse algum lugar não precisa ser necessariamente “lá fora”, como uma presença. Quero dizer que, como ocorre com a imagem, o som pode desdobrar-se em representação de uma representação e realizar-se como metalinguagem, chamando a atenção sobre si mesmo enquanto código.

É o que faz Wim Wenders na sequência em que Winter brinca com seu laboratório portátil de sonoplastia, fazendo com que as crianças associem os sons que produz às imagens acústicas que lhes correspondem. Fica ali claro que sons e imagens acústicas não são a mesma coisa. Há a cena em que um dos meninos pergunta a Winter o que este traz nas valises. A resposta é: sons. Ao abri-las, o menino contesta que há apenas objetos. Winter responde: objetos de fazer sons. Nessa relação auricular *som/imagem acústica*, pode-se estabelecer sua contraparte visual – *objeto/imagem óptica*. O objeto, não podemos esquecer, não é a sua imagem, não obstante essa associação seja bastante comum. É preciso separá-los. O objeto jaz (ou se move) alhures, no reino secreto e misterioso das coisas em si, e como tais está inacessível a nós, que não podemos conhecê-lo senão através de seu duplo, seu espectro, a imagem óptica.

Na visão do objeto, entretanto, a imagem se dá de maneira simultânea, num movimento gestáltico e espacial, enquanto os sons são aprendidos aos poucos, de maneira sequencial, linear e temporal. Talvez esteja aí, subjacente, a lógica que orienta a percepção do universo verbal e do não-verbal. De um lado, o ordenado, linear e sequencial mundo das palavras em sua cadeia fonológica assentada na oralidade e na articulação do alfabeto, conclamando o pensamento abstrato; de outro, o mundo simultâneo da imagem, que se dá acontecer de maneira quase imediata, ou imediata.

Há, portanto, um abismo entre ver e ouvir (ou ler), de modo que, ao se ver um *cowboy* cavalgando em seu cavalo, todo o quadro é visualizado de maneira instantânea, enquanto que ao se ouvir a mesma cena requer-se um processo de construção que demanda a síntese de elementos fragmentários a serem fornecidos cumulativamente.

Entretanto, quando utilizo o binômio imagem acústica/imagem óptica, não busco apenas enfatizar suas diferenças; procuro também resguardar suas semelhanças, se não quanto à sua natureza e forma de apreensão, quanto à sua conformação desde o virtual ao atual. Para tanto me valho, ainda que de maneira incipiente e experimental, da conceituação que Deleuze faz desses dois conceitos.

Quando Deleuze desenvolve o seu conceito de imagem-cristal, ele o faz englobando tanto sua natureza ocular como auricular. E, para ambas, imagens ópticas e imagens acústicas faz valer o princípio de que podem ocorrer enquanto virtuais e atuais. Trata-se de uma noção de alcance alargado, que ele utiliza para a filosofia estética do

cinema. Contudo, o cristal encerra toda uma ontologia do virtual e da diferença que ultrapassa os limites da estética, de modo que cinema e ontologia não podem ser separados em dois campos comunicáveis, sem que isso limite o alcance do pensamento. Deleuze afirma que a imagem-cristal está ligada àquela imagem atual à qual corresponde uma imagem virtual. Seria como um reflexo que é formado por uma imagem bifacial. Haveria, portanto, coalescência entre o atual e o virtual.

A imagem-cristal é a unidade indivisível da imagem virtual e da imagem actual. A imagem virtual é subjectiva, no passado, e recordada, lembrada. A imagem virtual como 'pura lembrança' existe fora da consciência, no tempo. Está sempre algures num passado temporal, mas está sempre a ser chamada pela imagem actual. A imagem actual é objectiva, no presente, e percebida. A imagem cristal vive sempre no limite do indiscernível actual e a imagem virtual....A imagem tempo flutua entre actual e virtual, inscrita ou reconhecida pela memória, confunde o tempo mental com o tempo físico, actual com virtual, e é, muitas vezes, marcada por incomensuráveis elos espaciais e temporais entre imagens. (DELEUZE, 2004, p. 09).

De volta à cena do laboratório de sonoplastia do filme de Wim Wenders, *Winter* mimetiza sons em uma sequência enquanto as crianças, tendo a parede como um biombo que lhes oblitera a visão do que faz *Winter* na outra sala, vão lhes atribuindo sentido. Podemos notar nesse trecho como se dá o processo de transformação do virtual em atual. As crianças vão progressivamente atualizando os sons em imagens para comporem ao final, a partir de traços sonoros, uma sequência de acontecimentos, formando uma narrativa completa. A realização da atualização, ou seja, tornar atual um real, ou uma realidade, só é possível pela ação germinal, fecundante, do virtual. Lembrando que à dualidade virtual/real Deleuze acrescenta as de subjetivo/objetivo e interior/exterior e enfatiza a relação dinâmica e comunicante entre esses binários, mediante a qual a realidade converte-se num constate deslizamento entre esses dois pólos. Em suma, a realidade é sempre algo a se atualizar, de modo que o “real” só o é de maneira incompleta e provisória.

Quando *Winter*, por detrás da parede, produz sons semelhantes aos de cascos de cavalos a partir do choque de objetos contra o solo, notamos que esses sons suscitam nas crianças respostas que são sempre passíveis de serem complementadas, preenchidas em seus vazios pela subjetividade de cada uma delas, que, coletivamente e consensualmente, vão conferindo-lhes objetividade:

- *É um cavalo!*
- *E vem a galope!*
- *Está galopando!*
- *É um cowboy que vem a galope! Está a fugir!*

Nesta cena Wenders subverte aquela relação de subordinação do som à imagem. Ao invés do som vir a reboque da imagem, ele a precede e a antecipa. De elemento determinado passa a determinante. Ao mesmo tempo, no seu interior, isto é, em sua própria dimensão acústica, é desconstruído e reconstruído, num processo que vai do fragmento ao conjunto. Digo conjunto para não cair na armadilha de que o todo é igual à soma das partes. Conjunto está sempre por completar-se, ao passo que o todo remete à ideia de realização completa, de finitude. Vemos nessa cena as crianças brincarem de montagem com os sons como se fossem peças de Lego (peças do Logos?). Dos fonemas aos vocábulos, dos vocábulos aos sintagmas, os sons vão se transformando em imagens – primeiramente em imagens acústicas; em seguida, em imagens óticas.

5.2.1 *Lisbon Story*: uma meta-viagem pelos lugares de Lisboa.

Lisbon Story é antes de tudo uma tentativa de um estrangeiro olhar para a cidade, aproximar-se dela, num percurso literalmente *cross-country*, cruzando fronteiras, desde a Alemanha, passando por França e Espanha, através de uma viagem de automóvel, para se chegar a Lisboa. Um percurso metafórico, no ano 1994, que se pode chamar de o “ano zero”²². Essa travessia de uma Europa unificada e sem fronteira, embora marcada por “uma história de guerras” como diz Phillip Winter, o engenheiro de som, a caminho de Lisboa para encontrar seu amigo Friedrich Monroe, seu amigo cineasta, materializa o ideal de uma nova nacionalidade, marcada pelo prefixo *trans*: transnacional, transcultural,

²² cf. Chamberlin, C.J. *Lisbon Story*: Portugal Year Zero 2003

translinguística. Em seu trajeto, Winter vai cruzando fronteiras nacionais, culturais e linguísticas: a paisagem, os sinais de trânsito, as estações de rádio são atravessadas por um indivíduo que, em última instância, podemos dizer que é um estrangeiro em sua própria casa: um europeu. Esta é a resposta que dá, já em Lisboa, ao barbeiro, num diálogo condensado:

- *Americano?*

- *Europeu!*

- *Turista?*

- *Arbeiter!*²³

Duas perguntas e duas respostas que, malgrado sua concisão, dão ocasião a uma reflexão sobre essas categorias que se opõem de maneira enfática nessa conversa atravessada pelo mal entendido. Por um lado, temos: americano = estrangeiro, europeu = não-estrangeiro. Winter podia ter dito alemão, mas isso confirmaria sua condição de estrangeiro. Por outro, temos a oposição “Tourist” – lazer vs. “Arbeiter” – trabalho, ou seja, Winter reforça seu *status* de não-estrangeiro e estreita seu vínculo com o espaço de Lisboa, não está ali a lazer, mas para fazer seu trabalho, o objetivo que desencadeou sua viagem.

Aqui faço uma aproximação de Winter com a figura clássica do viajante das narrativas de viagens, que é muito diferente da do turista, uma vez que sua viagem se reveste de uma natureza mais exploratória e profissional. Aliás, pode-se dizer que o filme de Wim Wenders se apresenta inicialmente como uma narrativa de viagem, mas que vai progressivamente se revelando como uma meta-viagem, posto que o que seria de se supor uma viagem no espaço físico (o que não deixa de ser) acaba se tornando uma viagem exploratória pela própria história do cinema e uma investigação sobre a natureza da imagem e do som – portanto, uma viagem para dentro do território da estética cinematográfica, do cinema em branco e preto ao digital e vice-versa, da película muda à sobreposição sonora. Dois viajantes: um emissário em busca da imagem não degradada, que se perde e fica à deriva e que, de viajante em busca de um resgate do próprio fazer do

²³ Trabalhador.

cinema, se transforma num *drifter*²⁴ niilista. O outro, que vem a socorro, tem a tarefa de, com seu microfone, tirar as imagens de sua escuridão.

Desde que Winter recebe o cartão postal e bota o pé na estrada, o filme incorpora e adapta o tema do movimento, do deslocamento espacial e ganha a feição de uma narrativa de viagens como se tornou comum na história do cinema com o surgimento do *road movie* americano e sua contraparte europeia, o *road film*. Michel de Certeau, citado em Augé (2005), diz que toda narrativa é uma narrativa de viagem. Poder-se-ia também dizer que todo cinema é cinema de viagem, porém afirmar isso seria obliterar as distinções que caracterizam esse gênero, já tão elástico, que é a narrativa de viagens. Assim, limito-me aqui a fazer algumas aproximações entre o filme de Wenders e esse gênero, que tem suas origens na literatura. Primeiramente, recorro ao o que diz Maria Jacinta Matos sobre como se estrutura o início de uma narrativa de viagem:

Dita uma das convenções mais generalizadas da narrativa de viagens que ela se inicie com o relato dos objetivos que presidem à partida do(a) viajante, com uma referência às motivações que o(a) levam a deixar o mundo conhecido e familiar e a partir à procura do desconhecido e do exótico, e com a descrição da bagagem e instrumentos necessários a um percurso que o(a) viajante sabe poder ser, no pior dos casos, perigoso, no melhor, estimulante, mas sempre imprevisível e inesperado”. (MATOS, 1999, p.09)

Ou então: “A narrativa de viagem já nos habituou também a esperar que nos seja fornecido logo nas primeiras páginas o itinerário geral da viagem...”. (ibid., p. 09)

Guardadas as devidas diferenças, visto tratar-se de um filme, e não um texto escrito, vemos esses elementos presentes no início da narrativa. E, obviamente, as semelhanças não se resumem a isso. Não obstante a natureza do seu código ser principalmente visual, e o seu suporte (*medium*) a película, é bem sabido que o cinema empresta muitas de suas categorias da literatura. Não apenas no que tange à classificação quanto a gêneros (épico, policial, ficção científica, etc.), mas também quanto à organização do plano diegético como anacronias (analepses, prolepses, elipses, resumos), isocronias,

²⁴ Em inglês o substantivo *drifter* deriva do verbo *to drift*, que significa “mover-se à deriva”, como que impelido por forças naturais ou o acaso, e engloba termos mais específicos como *vagabond*, *tramp*, ou *rogue*, por exemplo. Uso o termo aqui para expressar melhor o estado de Friedrich ao final de sua trajetória por Lisboa, seu lugar marginal e mesmo seu extravio filosófico e mesmo existencial, que difere muito da figura típica do *flanêur*.

focalização, enfim procedimentos que presidem a narração dos eventos.

O enredo começa com o recebimento, por Winter, de um postal de Lisboa. A primeira imagem do filme é a do postal flutuando com a imagem de uma cidade ao fundo para cair à porta da casa do especialista de som sobre um jornal que ostenta na primeira página uma foto de Frederico Fellini, morto em fins de 1993. Acima da foto de Fellini, a frase “Ciao Frederico!” que aparecerá também na cena final do filme, numa homenagem ao cineasta italiano. No verso do cartão, o convite a Winter em meio a siglas, umas identificáveis e outras herméticas. O motivo inicial da viagem é um trabalho de pesquisa que vem cumprir a Portugal num espírito messiânico adaptado à sétima arte de salvar o filme de Frederico Monroe, compondo uma “Ode Lisboeta”. Esse messianismo lê-se no postal que Philipp recebe: “Mensch, Philipp I need your help! MOS²⁵ SOS” que lembram – na interpretação de Sofia Unkart – a carta ao Conde Hermann de Keyserling na sequência da sua visita a Portugal em 1930 escrita por Fernando Pessoa e assinada com O.S., iniciais que significam Ordo Sebástica.²⁶

O que se desenrola a seguir é uma aproximação com Lisboa que se cumpre no sentido inverso da concretização do estereótipo fornecido pelo cartão-postal. O que poderia sugerir inicialmente um encontro com a cidade em termos de uma abordagem típica dos não-lugares de viagens de que fala Augé, com sua programação orientada pelos códigos dos guias turísticos, é apresentado numa perspectiva mais aventureira, chegando mesmo ao cômico. Na sua chegada, o desencontro com o amigo, o alojamento em sua casa que congrega a tradição e a decadência, o contato não ortodoxo com os hábitos, os livros, e os amigos do amigo desaparecido, tudo parece conduzir a um conhecimento da cidade pelo veio de uma intimidade que revela antes o seu avesso do que a sua face oficialmente revelada pelos documentos turísticos de que o cartão-postal havia sido o portador irônico.

5.2.2 A busca pela imagem pura da cidade.

²⁵ Abreviatura de “Mit out Sound” que em cinematografia significa gravar sem som.

²⁶ Fernando Pessoa dirige uma carta ao Conde de Keyserling explicando que a grandeza da alma portuguesa é tripartida: “(...) é esta alma da própria terra, emotiva sem paixão, clara sem lógica, enérgica sem sinergia, que encontrará no fundo de cada Português (...)” (Pessoa, 1988: 13), uma divisão que, em certa medida, corresponde à Lisboa audível, legível e visível criada por Wim Wenders, testemunhando a influência de Fernando Pessoa neste filme. Contudo, a interpretação de Sofia Unkart corre o risco de sobrevalorizá-lo face à outras referências.

É esse veio de intimidade que leva Friedrich a perder-se pelos espaços da cidade que estão também a perder-se, num claro propósito de registro. Em um momento do filme, em que Winter, enquanto observa do alto de uma marquise a parte baixa da cidade, onde máquinas estão construindo uma *freeway*, um dos meninos lhe diz que as casas que vê serão derrubadas para a construção de outro trecho da *freeway* e que Friedrich lhe havia dito que, quando todas essas casas antigas estivessem desaparecendo era preciso fazer com que as histórias por elas escondidas viessem à luz. Em seguida, há um longo trecho do filme em que imagens colhidas por Friedrich, de tipos humanos do bairro da Alfama, são exibidas como um quadro das fisionomias fadadas a desaparecer: o amolador de facas, o homem do talho, as lavadeiras – figuras de um lugar morrente, depositário de memórias que precisam vir à luz antes de seu desaparecimento. Esse nobre propósito, porém, esbarra na crise em que entra Friedrich, ao entender que, segundo sua própria fala, as imagens não são mais o que costumavam ser, não contam mais histórias, como faziam outrora. Agora as imagens vendem histórias e coisas:

– “*Images are selling out the world, Winter, and at a big discount!*”

Friedrich queria evitar isso, filmando em preto e branco como Buster Keaton em “*the camera man*”. Nesse seu intuito um tanto quixotesco, parte para Lisboa com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, segundo o mote glauberiano, fingindo que a história do cinema nunca existiu e que poderia, cem anos mais tarde, recomeçar do zero:

– “*Viva Dziga Vertov!*” grita ele, para, em seguida, reconhecer que falhou em seu intento. A despeito de seu amor por Lisboa: – “*I really love this city – Lisboa!*” uma cidade que, por algum tempo, ele de fato *viu de verdade* diante de seus olhos. Após algum tempo de filmagens, porém, descobre que “*pointing a camera is like pointing a gun*” e cada vez que a apontava era como se a vida da cidade fosse se desvanecendo, como o gato de Cheshire, numa referência a Lewis Carrol.

É nesse momento que descobre uma solução, aliás, uma saída para esse “*dead end*” com o qual se deparara – uma imagem que não pode ser vista não pode vender nada,

isto, é está imune à corrupção do mercado: – “*It’s pure and therefore true and beautiful, in a word: innocent!*”

Essa obsessão pela imagem “pura”, “não degradada” marca a trajetória de Wim Wenders e está na base do problema da representabilidade que se coloca aos artistas, seja nas artes visuais seja na escrita. Buscar ver o mundo como se fosse pela primeira vez, ver o mundo com olhos virgens, contemplar os objetos em sua absoluta originalidade, no reino secreto das coisas em si. Desvelar seus segredos mais recônditos. Friedrich representa o mesmo papel do pastor de rebanhos de Alberto Caeiro:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

A diferença é que seus olhos são substituídos pelo olhar neutro de uma câmera digital. Friedrich é uma espécie de Alberto Caeiro que tem como discípulos Philipp e Ricardo (que poder ser visto como uma alusão a Ricardo Reis), o garoto surdo-mudo que o guia pela cidade como uma espécie de terceiro olho, destituído de fala e de audição, encarnação do olhar puro (ou quem sabe possível referência ao cinema mudo?). Defensor da objetividade e da visão transparente, Friedrich, como Buster Keaton (ou Friedrich Murnau?), queria fazer um filme em preto e branco, numa tentativa de resgate no tempo da imagem pura e inocente. Para tal, inicia um documentário do qual desiste, em virtude de um processo de auto-transformação provocado pela experiência da viagem. Friedrich, cuja presença se visualiza após uma hora de filme, mas cujo espectro assombra toda a narrativa, seja pelo seu livro de leituras de Fernando Pessoa, seja pelas imagens que colheu, pelas gravações com seus experimentos, passa a deambular pela cidade como um *flaneur*, sem roteiro, sem mapas, narrando em monólogo e a viver isolado dentro do carro pequeníssimo, colocando-se num “não-lugar” e numa posição periférica.

É essa solidão a condição que lhe possibilita desenvolver um olhar puro, como

comprovam as suas palavras: – “*Solitude as a condition for what I’m doing*”.

Podemos ouvir um eco de Benjamin nas palavras de Friedrich, quando fala dessa condição essencial da *flânerie*: – “*I’m worried to go back home. The house is a place that keeps me from being with the city. It creates a protection that I no longer want. I can feel my heart beat of pleasure literally. My view can slide over the city, my eyes can touch it as if they were hands, what I see and what I am become one.*”

Este posicionamento, além de revelar o desejo de confundir-se com o corpo da cidade através de uma sinestesia tátil-visual, inaugura uma nova percepção no interior do indivíduo que permite intensificar um conhecimento, mas sem associações. Friedrich está centrado na essência da imagem e, sobretudo, em captar o presente, criando um núcleo de harmonia estrutural entre indivíduo, espaço e tempo sem considerar a sua associação para contar histórias (COURY, 2004, p. 146), num abandono à livre associação metonímica, abdicando de uma lógica narrativa, tal como acontece com as imagens captadas pelas crianças. Aliás, ao fazer-se acompanhar das crianças, Friedrich sinaliza estar buscando um estado regressivo que revela a ânsia de uma consciência de sensações transparentes, inocentes e autênticas.

Há, conseqüentemente, nessa ânsia de uma apreensão imediata e clarividente, uma negação da representação artística, deixando implícito que qualquer tentativa de representar o mundo, o que implica algum tipo de mediação, resulta em cegueira, ou seja, representar é deixar de ver. Friedrich crê ter libertado o seu olhar ao descobrir que pode sair com uma câmera digital às costas filmando aleatoriamente a cidade. Afinal, quando se está gravando, a imperiosa necessidade de se fixar naquele instante preciso, faz com que o antes e o depois deixem de ter importância, aprisionando o olhar em um *descontinuum*. Isso é o que ele registra em seu diário, no quarto dia de experimentação: – “*Time is a whole new experience, it has no peaks, everything counts, has a big importance. I do not select. What a freedom!*”

5.3 O declínio da visão metafórica da cidade

Temos nessa experimentação de Friedrich uma proposta estética de abandono

do eixo paradigmático e uma ênfase absoluta no eixo sintagmático, para usar a terminologia de Roman Jakobson, para quem a função poética reside justamente na projeção de um eixo sobre o outro, isto é, do eixo da seleção (paradigmático) sobre o eixo da combinação (sintagmático). Ao mesmo tempo, conseqüentemente, há um abandono da metáfora para privilegiar a metonímia. A função poética pressupõe justamente o ato da seleção, do qual Friedrich abdica em nome da libertação do seu olhar. Abandona conseqüentemente a construção metafórica da cidade que implicaria na seleção de alguns de seus traços e na desativação de outros, tendo em vista a construção de uma visão paradigmática do espaço urbano, capaz de representá-lo como uma totalidade.

Entendo que o problema da conceituação de metáfora e metonímia é muito mais complexo do que a maneira como são apresentados em manuais de linguística ou semiótica, porque extrapolam a dimensão literária para entrar em outras áreas de estudos. Maria Jacinta Matos problematiza essa relação, seja em relação à natureza da metáfora, seja quanto a sua operacionalidade ou quanto à área a que pertence:

Pontos ainda controversos referem-se quer à natureza da metáfora (será ela um desvio, uma forma de transgressão em relação à linguagem comum?, ou uma estrutura conceptual básica no nosso relacionamento com o mundo? Terá a metáfora um significado para além do significado literal de cada um de seus termos e, se sim, que tipo de significado?), quer ao modo como a metáfora opera (através de uma semelhança que pode ser pré-existente ou é criada pela e na metáfora, ou também chamando a diferença para entre os dois termos?), quer ainda quanto à área de investigação a que pertence (à retórica, à semântica ou à pragmática?) (MATOS, 1999, p. 113)

Entretanto, para falar do “fim da visão metafórica da cidade”, a autora vale-se da famosa distinção entre o eixo metafórico e o eixo metonímico da linguagem, que Roman Jakobson estabelece no seu artigo “Dois Aspectos da Linguagem e Dois tipos de Afasia”, que, não obstante o caráter “algo redutor” de sua visão dicotômica, permanecem válidos para se analisar a escrita recente sobre a cidade. Aliás, é bom ainda esclarecer que o próprio Jakobson não é tão radical ao construir essa dicotomia, uma vez que o fez sustentando que a diferença entre ambos os eixos “é apenas uma questão de *tendência* ou *predominância* e não de oposição entre duas categorias que mutuamente se excluem” (MATOS, 1999, p. 118). É bom lembrar também, já que estou a falar do filme de Wim Wenders, que o próprio

Jakobson reconhece que

a predominância alternativa de um ou outro desses dois processos não é de modo algum exclusivo da arte verbal. A mesma oscilação aparece em outros sistemas de signos que não a linguagem. Como exemplo marcante, tirado da história da pintura, pode-se notar a orientação manifestamente metonímica do Cubismo, que transforma o objeto numa série de sinédoques; os pintores surrealistas reagiram com uma concepção visivelmente metafórica. (JACKOBSON, 2006, p. 38)

Outro aspecto importante em relação à prevalência de um desses termos sobre o outro é que essa prevalência define o caráter mais romântico, idealista e subjetivo ou, por outro lado, realista, materialista e objetivo que pode ter uma obra de arte:

O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de "realista", que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. (JACKOBSON, 2006, p. 38)

Se entendermos que Friedrich optou pela predominância do discurso absolutamente combinatório por contiguidade, ao invés do processo de seleção e substituição com base na relação de semelhança entre termos, podemos dizer que também abandonou a visão metafórica da cidade. A cidade desaparece como metáfora para dar lugar a uma experimentação com um “realismo radical” através da “metonímia pura”, com a câmera funcionando como um dispositivo completamente neutro que possibilita a apreensão do real tal qual ele “é”. A esse respeito, lembremos que a circunstância que permite que um filme ou uma fotografia apresente a realidade como ela parece ao olhar nu, como se não houvesse nenhuma mediação, levou à aceitação de que a evidência fotográfica é indubitavelmente “autêntica”. Friedrich parece entender que, quando diz que “*pointing a camera is like pointing a gun*”, a intencionalidade do olhar humano (olhar seletivo) é o elemento contaminante dessa autenticidade que jaz nas entranhas das coisas.

Em qualquer arte, mesmo nas mais realistas, o procedimento da seleção ainda ali está, mesmo que prevaleça o eixo da combinação. Exceções seriam algumas formas vanguardistas como os *ready-made* dos dadaístas, a escrita automática dos surrealistas, por

exemplo. Aliás, o procedimento de Friedrich guarda uma semelhança com aqueles, na medida do seu irracionalismo, o que leva Winter a constatar ao final que ele enlouquecera. Se não há a intervenção do homem, nas palavras de Friedrich, a imagem permanece “em perfeito uníssono com o mundo”.

Para explicar o desaparecimento da metáfora como forma de representação da realidade citadina, Maria Jacinta Matos ressalta o fato de que à metáfora sempre se atribui um valor cognitivo, uma vez que esse tropo veicula sentidos ocultos e esquecidos ou cria sentidos inexistentes, o que não acontece com a metonímia, que apenas reproduz ou representa relações já existentes, oferecendo assim um “efeito de realidade”. Enquanto a metáfora oferece meios para a elaboração de uma metalinguagem visando a construção de sentidos, a metonímia, ao contrário, recusa-se a constituir-se como clara interpretação do real. Daí resulta que a metonímia tem secundarizado a metáfora na representação da cidade atualmente, uma vez que a característica da cidade contemporânea é justamente sua *ilegibilidade*, isto é, sua recusa em deixar-se apreender e representar na sua totalidade.

Portanto, por não pretender construir sentidos, mas apenas veicular as contiguidades existenciais da realidade, a metonímia surge como tropos preferencial no discurso mais recente sobre a cidade, que resta assim como um espaço sem lógica, causalidade e resolução, onde a síntese, a seleção, a substituição e a recontextualização indispensáveis à construção metafórica ficam em segundo plano. (MATOS, 1999, p. 115-116).

Friedrich, ao pender radicalmente para o eixo metonímico, entrega-se a uma canibalização aleatória do espaço urbano. Suas câmeras digitais, às suas costas, em cestos de lixos pelos cantos da cidade, nas mãos das crianças geram um discurso sobre a cidade em que predominam sistemas abertos e potencialmente infinitos, cujos elementos coexistem sem criarem sentido. Na esteira de Baudrillard, Wim Wenders também parece constatar o imenso processo pós-moderno de destruição do sentido, igual à destruição anterior das aparências, realizada pelo Modernismo em favor do sentido. Pela boca de Friedrich, pareceu-me ouvir Wenders a dizer: “O que pelo sentido mata, pelo sentido morre” (BAUDRILLARD, 1991, p. 197).

Entretanto, no filme, essa morte do sentido, levada a cabo pelo niilismo de Friedrich, é problematizada. Afinal, qual seria o lugar do homem em um universo de

imagens puras como o proposto pelo personagem-cineasta? Neste ponto, trago à baila a fala de outro personagem do filme. Agora, porém, ao invés de um personagem-cineasta como Friedrich, temos um cineasta-personagem – o diretor português Manoel de Oliveira – cuja fala, proferida em um estúdio de som, expressa a seguinte mensagem, enquanto Phillip Winter lhe modula a voz:

Já não existe na terra, mas ele persiste em que lugar? Há realmente um lugar próprio para os santos. Deus existe. O universo foi criado por ele. E para que serve o universo, se os homens, se a humanidade desaparecesse? O universo seria inútil. Ou será que ele tem em si próprio uma função, sem a existência do homem? Nós, nós queremos imitar Deus e por isso há artistas. Os artistas querem recriar o mundo, como se fossem pequenos deuses. E fazem uma séria ... um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que se vão passando no mundo, que a gente crê que se passaram, mas porque acreditamos, sim porque *afinal* nós acreditamos na memória, porque tudo passou, e quem nos garante que isso que imaginamos que passou, passou realmente. A quem devemos perguntar? Este mundo, nesta suposição, então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas, a memória é uma invenção. No fundo a memória, quer dizer, no cinema a câmera pode fixar um momento, mas este momento já passou, no fundo o que ele traz é um fantasma deste momento. E já não temos a certeza se este momento existiu fora da película. Ou a película é uma garantia da existência deste momento? Não sei. O que disso sei é que vivemos. Vivemos, afinal, numa dúvida permanente. No entanto, vivemos com os pés na terra, comemos, gozamos da vida...

Ao transcrever-se essa fala, o traço da oralidade que se manifesta no timbre da voz e no sotaque português do falante, que lhe confere uma coloração muito localizada e presente, é perdido no momento em que é transcrita. Perde-se como se perdesse o próprio corpo vivo, restando na página impressa o seu pálido cadáver. Em que pese essa perda resultante da transposição da oralidade com sua mágica sonoridade (ainda mais em um filme em que o som conta muito) para a fria rigidez da escrita, há na fala de Manoel de Oliveira uma contraposição filosófica interessante entre a ideia de uma realidade *per se* e a fabulação da própria construção da memória como, ao mesmo tempo e paradoxalmente, fonte de nossa crença e de dúvida permanente acerca daquilo em que devemos acreditar como o “real”.

Essa ambiguidade entre o que se passou de verdade e seu registro domina o filme de Wim Wenders e está no centro da crise artística de Friedrich, que abandona a película para devorar a cidade com câmeras digitais numa iconofagia cega. Digo

literalmente cega, uma vez que, propositalmente, renuncia ao olhar voluntário, quando coloca a câmera em suas costas e sai a andar pela cidade coletando imagens “puras”, nunca maculadas pelo olhar humano, imagens daquele universo inútil, de que fala Manoel de Oliveira, criado por Deus e do qual a humanidade desaparecesse.

Sua falência como cineasta reside, pois, de um lado, no seu desencantamento em face do desaparecimento da cidade como lugar; de outro, do desaparecimento dela como imagem e sentido. Em seu desencanto, manifesto no vigésimo - primeiro dia de seu experimento: – *“All around us is European post-electronic garbage.”*

Sua descrença no valor cognitivo da visão metafórica e a impossibilidade de conhecer a cidade dos seus desejos em sua totalidade, o leva a renunciar ao seu projeto original, pois quanto mais ele a busca capturar por meio do olhar aglutinador e seletivo das lentes de sua câmera de celulóide, mais ela se distancia e menos se deixa aprisionar no instante do enquadramento, restando apenas sua imagem-fantasma. Seu ceticismo está presente na fala de Manoel de Oliveira quando diz que “no cinema a câmera pode fixar um momento, mas este momento já passou, no fundo o que ele traz é um fantasma deste momento. E já não temos a certeza se este momento existiu fora da película.” Essa ideia corrobora aquela de que apontar uma câmera é como apontar uma arma. Daí decorre sua busca por imagens não tocadas pelos olhos contaminantes do mercado. Como ele diz: – *“An image that is unseen can’t sell anything. It’s pure, therefore, true and beautiful – in one word: innocent”*.

Esse purismo está na base de uma concepção estética que poderíamos chamar de realismo ingênuo, ainda que ingenuamente complexo, à maneira de Alberto Caeiro, que crê aceder ao real sem nenhuma mediação, nem mesmo a do pensamento, uma vez que “pensar é estar doente dos olhos” ou que “há metafísica bastante em não pensar em nada”. É justamente essa viagem em busca da imagem pura que o levará a uma crise à maneira de Álvaro de Campos (“Falhei em tudo”) e a assumir um caminho niilista.

Dentro desse dilema, mas sem crise, aparece a figura de Winter, o sonoplasta com a missão redentora de resgatar Friedrich desse realismo radical, ou dessa ilusão de objetividade absoluta. Winter desperta-o de seu delírio, ao reverter seu discurso de que as imagens são lixo, que nós as transformamos em lixo. Numa mensagem, semelhante a uma mensagem em uma garrafa, mas agora sob a forma de uma longa fala de Winter gravada

em uma câmera digital com a mão tapando a lente, para que lhe chegue apenas o som e colocada numa sacola de lixo, como Friedrich fazia com suas câmeras: – *“This is a message for Friedrich, the king of the garbage images emporium. The Dziga Vertov of the 90’s. The Eisenstein of the unseen images.”*

Essa fala está em uma sequência do filme em que há um jogo intertextual, em que, de maneira lúdica, referências a cineastas dão lugar a uma brincadeira com a letra da canção *“I am the walrus”*, dos Beatles. Numa curta cena, enquanto Winter se afasta, Friedrich continua a ouvir sua voz gravada, dentro de um pequeno carro abandonado: – *“You are the bagman, you are the walrus, goo goo g'joob”*.

Além de ser uma clara alusão ao conteúdo caleidoscópico, lisérgico, da canção dos Beatles, fazendo um trocadilho com *eggman* e *bagman*, é ao mesmo tempo um chamado para que Friedrich saia do beco sem saída em que se meteu e confie novamente nos seus olhos: – *“Why waste your life with disposable junk images, when you can make indispensable ones, with your heart, on the magic celluloid?”*

“With your heart” é uma frase despretensiosa mas fundamental para entender que Friedrich fora demasiadamente influenciado pelo fantasma de Fernando Pessoa, cuja presença permeia o filme do começo ao fim. Pessoa é um autor que exprime ou insinua a solidão interior, a inquietação perante o enigma indecifrável do mundo, o tédio, e mostra-se minado pelo demônio da análise que personifica o que ele chamou “um drama em gente”. O heterônimo Álvaro de Campos é o cantor da fúria e das vertigens da civilização mecânica da sua sociedade, defensor da visão racionalista do universo (“O Binômio de Newton é tão belo como a Venus de Milo”). Este heterônimo conclui que “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem, portanto, uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente”²⁷. É sob o signo de Álvaro de Campos, que Winter encontra Friedrich, enquanto toma um café em uma sacada com seu microfone ligado para captar os ruídos da cidade. De repente ouve a voz de Friedrich: – *“I have failed altogether. As I have not achieved any design, perhaps it was all nothing”*.

Em seguida, passa a segui-lo pelas suas deambulações pelas ruas de Lisboa. Ao descer a Rua de São Mamede, cruza com um pedestre que lhe pede fogo. Um encontro rápido, que pode passar despercebido ao olhar mais desatento. Aliás, esse pedestre seria

²⁷ Excerto do artigo *Ambiente*, publicado na revista *Presença*, no ano de 1927.

uma pessoa qualquer se não fosse o próprio Pessoa, com seu indefectível terno, seus óculos e seu bigode, enfim a caricatura que se popularizou através de fotos, desenho e charges de sua figura. A pergunta que fica: qual é essa Lisboa que Wim Wenders visita, guiado por Fernando Pessoa? Uma primeira resposta: uma cidade que convida seu visitante a entrar no seu espaço labiríntico e exclamar com certa inquietude: "Ah, não ser toda a gente e toda a parte!" (*grafitti* muito presente no filme, inscrito nas paredes do quarto de Friedrich no Palácio Belmonte), poder se despersonalizar, ser ninguém, ser todo mundo! E a sentir essa necessidade da multiplicação do eu para o englobamento de todos os estímulos a essa fragmentação.

Neste sentido, Pessoa, como um guia às avessas (pois que extravia seu discípulo, Friedrich) desestabiliza um modo de ver e sentir o mundo, que se prende a categorias estáveis de identidade e diferença e propõe uma nova ordenação da sensibilidade, sem deixar de produzir, por meio dessa nova ordenação, um sentimento de caoticidade, aqui entendido como um sentimento de imprevisibilidade ou ininteligibilidade da informação estética, no momento da apreensão e da representação do espaço urbano.

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

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

Scherpe refere-se ao empréstimo de termos da nova disciplina de estudos urbanos tais como *megalópole*, *futureopolis*, *collage city*, *suburbia*, *global village*, para mostrar que a “complexidade organizada” da cidade moderna se desintegrou para estabelecer uma nova “natureza inerente” do urbano. Aliás, hoje se tornou comum não mais

falar da cidade, mas do espaço urbano em seu sentido mais amplo e, portanto, mais vago. De alguma maneira percebe-se, nessa mudança, a existência de um sentimento de perda. O que se perde, para Scherpe, é o “eu épico”, o “sujeito da forma épica”, de modo que nem o herói ou o narrador são já capazes de introduzir com sucesso uma ordem simbólica no domínio da cidade, que pudesse estabelecer parâmetros para o curso da narrativa, regulando-a e direcionando-a para um sentido principal (SCHERPE, 1992, p. 138).

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

Para encontrar esse outro caminho ou esse “espaço outro”, capaz de evitar o simbolismo totalizante, que enclausura o espaço urbano no edifício da forma épica e, ao mesmo tempo, contornar o perigo das paixões subjetivas e sua obsessão estetizante, é preciso repensar o espaço em uma nova dimensão, entre a acomodação da metáfora e o desconforto da metonímia, na medida em que esses pólos facilitam e dificultam, respectivamente, a legibilidade e a inteligibilidade. Alguns teóricos nos fornecem soluções ao apontar para novos espaços possíveis: heterotopia (FOUCAULT, 2001), utopia (LEFÈBVRE, 1991), espaço de fluxos (CASTELLS, 2002), third space (SOJA, 1996) entre outros. São instâncias que permitem esclarecer a “narração” da cidade e facilitar a sua “leitura”, na medida em que as condições sociais e o potencial imaginário por elas evocados ali se imbricam num jogo inter-estrutural. Isso é especialmente válido se se pensar o problema da representação da cidade incorporado ao processo maior de auto-

representação por que passam as cidades, por meio da própria arquitetura, da publicidade e de outros traços que a “textualizam”.

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

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

Na cidade moderna, desta maneira, o que Cassirer entende como diminuição da realidade física e aumento da presença dos meios simbólicos de representação e significação do espaço em termos do mito, de religião e de arte, torna-se a pré-condição para a narrativa da cidade. Ou, por outro lado, essa superabundância de signos, resultante do que Marc Augé (1994) chama de “sobremodernidade” e Anthony Giddens (1990) de “modernidade radicalizada”, pode ao mesmo tempo ser pré-condição para a desnarrativização da cidade, se entendermos que essa retração do real físico, por sua vez, é resultado da criação de não-lugares, sendo aqui entendido que um *não-lugar* é todo o lugar considerado vazio de identidade histórica, vivencial, cultural e resulta da perda da relação afetiva entre o indivíduo, bem como uma comunidade, com o espaço. O *não-lugar* não cria uma identidade singular, não é relacional, e é um espaço simultaneamente de solidão e semelhança. O *não-lugar* caracteriza-se pelo excesso, inclusive, pelo excesso da produção de simulacros e a dificuldade em processá-los em termos simbólicos.

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

Augé define uma situação de *sobremodernidade* segundo três figuras do excesso: a superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização das referências. A superabundância de acontecimentos descreve uma história em permanente construção, promotora da crise de sentido e a perda de identidade; por outro lado, através da transformação acelerada da teia urbana, relacionada com as mudanças de escala, a noção da multiplicação de espaços é reconhecida. A superabundância espacial, “exprime-se nas mudanças de escala, na multiplicação das referências sob a forma de imagens como as referências imaginárias e nas espetaculares acelerações dos meios de transporte” (AUGÉ, 2005, p. 32-33), que se traduzem em concentrações urbanas, transferências de populações e multiplicação de *não lugares*.

De volta a Scherpe, agora no que toca à *percepção* da cidade, ele inicialmente postula que “uma percepção ‘não-mediada’, uma origem ‘absoluta’ e uma ‘identidade’ sem alienação, para todos os fins práticos nunca existiram”. O que há hoje é uma maior consciência de uma “segunda natureza” e as primeiras indicações de uma “estética do anorgânico”, e “em nenhum lugar esta consciência de uma percepção fraturada ou em camada, uma percepção que é em todo caso *estruturalmente ativa*, pode ser tão bem ilustrada como na grande cidade” (SCHERPE, 1992, p. 150). Contribui para essa mudança de percepção, a reprodutibilidade das imagens da cidade, através dos novos meios de representação tecnológicos, de maneira que se pode afirmar que um certo padrão de tecnologia torna-se parte de uma equação em que a realidade será concebida como tal em função de uma mudança do aparato perceptual.

Como foi discutido, ainda que *en passant*, no capítulo 3, a partir das experiências dos futuristas, e desde os anos 1920 do século passado, modelos funcionais de percepção tornaram-se progressivamente mais presentes nos textos sobre a cidade. Na maioria desses textos podem-se notar uma fascinação com novas formas *multiperceptivas*, um interesse crescente em ver a paisagem por meio do olhar deslizante dos meios reprodutivos, como o cinema e a fotografia, e um interesse em um novo arranjo estético das funções, formas e materiais disponíveis. Scherpe refere-se a László Moholy Nagy, que, já na metade dos anos 1920, desenvolveu uma teoria sobre a reprodutibilidade, segundo a qual, os efeitos dos “mecanismos funcionais” sobre o aparato sensorial humano substituíram aquela noção de uma percepção “não-mediada” pela convicção de que a

inovação agora devia ser encontrada nas “novas relações”, criadas ao juntar-se “fenômenos funcionais” óticos e acústicos como um “complexo de efeitos”. (SCHERPE, 1992, p. 153).

Essa naturalização em segundo grau do real acarretou um novo *modo de percepção* assentado principalmente no nível da *organização* da percepção sensorial, de modo que modificações nos objetos percebidos impliquem previamente manipulações técnicas sobre a percepção. Essa “tecnologização” e “funcionalização” da cidade teria nos levado à mais moderna das cidades? Essa pergunta a faz Scherpe. Teríamos, enfim, chegado ao que ele chama de *Nowhere City*? Uma cidade, cuja hiperrealidade não pode conter-se numa ideia ou numa imagem ideal da cidade, anulando a, por longo tempo, tão cara efetividade da metáfora, que nos permitia ler o espaço urbano como um livro aberto.

5.4 Entre a estrutura e a fantasmagoria: o prazer do texto

A partir do princípio da identidade da linguagem baseada na diferença postulada por Saussure, Scherpe argumenta que a abordagem da cidade em termos desse princípio da diferença pode levar a “linguagem da cidade” além do “estágio puramente metafórico” para um estágio em que, citando Barthes, “significado real” pode lhe ser conferido no universo urbano de “significantes e correlações”:

Barthes goes beyond the (old) position of a privileged center, opening up new realms of free play that are composed of metonymic chains of meaning, erotic energies, etc. He espouses a new pleasure in the city text of the city with the stipulation that the city be “emptied” of the old symbolic fixations and of semantically fixed perception. In other words, for Barthes, the principally “empty structure” of the city should not be reinvested with “material” narrative elements and be undermined. (SCHERPE, 1992, p. 157)

Nas experimentações de Friedrich, no filme de Wenders, esse percurso é percorrido no caminho indicado por Scherpe. Friedrich abandona qualquer pretensão de conferir sentido a Lisboa e limita-se a percorrer filmando as ruas com seu olho digital como se deslizesse na superfície dos significantes ao longo da cadeia metonímica de que fala

Barthes. Ao mesmo tempo, recusa-se a conferir-lhe material narrativo, pois isso seria tirar a alma da cidade e vendê-la no mercado.

Entretanto, Scherpe contrapõe a essa leitura hedonística de Barthes, a estetização do mesmo fenômeno por Max Bense, em termos mais “puritanos”, muito diferente daquela leitura do jogo, da “cidade de signos” ou cidade de palavras”, que desassocia a leitura da cidade com qualquer realidade funcional ou social:

Bense, on the other hand, conceives the semiotic system of the city as a communicative world of signs that provides orientations, as in traffic, or in the domestic realm. Bense's claim is that this urban system, which can be determined, mitigates the “labyrinthine character of cities” (101). His understanding of the city as a text (as a body of text with subtexts) adhere to both the notion of centralization and to be boundaries and demarcations that limit the city. (SCHERPE, 1992, p. 157)

Em *Lisbon Story* percebemos esse caráter labiríntico, por meio de uma narrativa composta em multi-camadas sígnicas, tanto imagéticas e sonoras, quanto enfatizando a sonoridade, seja por meio dos ruídos urbanos, captados por Winter, seja no acento local da língua ou da trilha musical. *Lisbon Story* combina um retrato acústico da cidade por meio da música de Madreus e os registros feitos pelo engenheiro de som com uma metanarrativa reflexiva sobre a representação estética da realidade urbana no cinema e na literatura.

O recurso a referências ou alusões de figuras como Frederico Fellini, Murneau, Dziga Vertov, Fernando Pessoa e seus heterônimos proporcionam um contexto teórico para Wenders jogar com as oposições entre a estrutura labiríntica de Lisboa e as evocações fantasmagóricas da cidade, nos limite entre ficção e realidade. Assim, pode-se dizer que Wenders, como um narrador da cidade, na medida em que a cidade ainda pode ser narrada, faz o trabalho de um estudioso do espaço urbano, na sua tentativa de estruturar a complexidade urbana. Mas mais do que isso, como mestre em criar imagens (e sons), abre lacunas para um *free play* entre estrutura e fantasia. Já que vivemos em um mundo governado por estruturas funcionais, mas também, como dizia Benjamin, assombrado pela fantasmagoria.

5.5 Lisboa – Livro de bordo: entre os espaços dos desejos e as memórias do espaço.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.

(Walter Benjamin)

Utilizo-me dessa epígrafe como uma ilustração do processo dialético entre desejo e memória. É preciso que os acontecimentos vividos se encerrem, se fechem em si mesmos como perfeitos (acabados) e, desta forma, caiam em esquecimento, para que posteriormente, sob a pulsão de algum desejo, sejam resgatados, não mais em sua dimensão finita, mas transfigurados pela força do imaginário. Os estudiosos costumam teorizar a memória como um processo ativo e construtivo, que envolve seleção, registro e armazenamento, como ocorre no caso das teorias da psicologia cognitiva e do construtivismo. Marc Augé problematiza essa visão, ao reconhecer a íntima e indissociável relação entre memória e esquecimento. Do mesmo modo que o ritmo da vida depende do reconhecimento da inevitabilidade da morte, a memória adquire seu sentido através da possibilidade de sua própria aniquilação. Em outras palavras, a memória não adquire substância e forma mediante a escolha consciente e positiva dos seus conteúdos, mas por um lento processo de maturação desempenhado pelo esquecimento (AUGÉ, 2004, p. 17). Essa relação é muitas vezes utilizada na literatura como forma de desvendar aquilo que, no momento do acontecimento vivido, passou-nos despercebido.

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos, com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que veem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações.

(Italo Calvino, Cidades invisíveis)

Quando era criança
Vivi, sem saber,
Só para hoje ter
Aquela lembrança.

É hoje que sinto
Aquilo que fui
Minha vida flui
Feita do que minto.

Mas nesta prisão,
Livro único, leio
O sorriso alheio
De quem fui então.

(Fernando Pessoa)

Na intersecção dos dois textos acima, entrevejo que o desejo é o palco do conflito entre a passagem do tempo, com seu inevitável rastro de esquecimento, e o assalto tardio da memória. Movidos pelo desejo, submergimos nas águas do esquecimento para, num momento posterior, por meio de um resgate mnemônico, recobramos o sentido do que fomos outrora. Trata-se de um movimento dialético necessário para que nos tornemos humanos. Nietzsche diz que é possível viver quase sem lembranças e viver feliz, como fazem os animais, mas é impossível viver sem esquecer (1983, p. 273-274). Os animais vivem sem lembrar, no domínio absoluto dos seus desejos primários, mas o que nos torna humanos é justamente a possibilidade de esquecer o que vivemos e a consequente necessidade de recordá-lo e contá-lo aos outros. Aliás, falamos tanto sobre nossas memórias somente porque elas já não existem, como afirma Pierre Nora (1997). E se já não existem, como ter a certeza de que um dia existiram de fato? Ou, como saber se existiram da maneira como delas nos lembramos? Some-se a isso o problema de seu registro, na tentativa de se evitar que, novamente, desapareçam sob o manto escuro e silencioso do esquecimento. O medo do esquecimento limita-se com o medo da morte, “morte é a curva na estrada/ morrer é apenas não ser visto” (PESSOA, 1995. p. 142) – em outras palavras,

morrer significa não ser já lembrado. Não obstante nossa obsessão com a lembrança, e em que pese o mau gosto do trocadilho, esquecer é preciso, é absolutamente necessário para que a vida se abra à novidade, livre do fardo do passado. Afinal, assim como lembrar, esquecer também é condição para a constituição da identidade do eu, pois somos aquilo que recordamos e também o que decidimos esquecer.

Esquecer torna-se, logo, condição *sine qua non* daquele alheamento a que se refere Pessoa, o qual lhe permite ler o “sorriso alheio” de quem fora na infância. Esse distanciamento necessário ao mesmo tempo dilui a distinção entre a “realidade” e representação (artística) desse passado. Adormecido pelo desejo que lhe fazia viver esquecido de si, ou viver sem saber (como fazem os animais de Nietzsche), o eu-lírico, assim como o habitante da Isidora de Calvino, descobrem, na idade avançada, que os desejos agora são recordações.

Essa convivência paradoxal entre memória e esquecimento aflige o indivíduo com a sua história pessoal, bem com o coletivo e sua identidade cultural. A partir dos anos 1990, os estudos sobre a memória cultural têm ganhado importância e pertinência na esfera acadêmica, especialmente se considerarmos que, com o colapso dos estados-nação, a memória como forma de identidade de um grupo social também se fragiliza. A ideia de um fim da história (FUKUYAMA, 1992), ancorada no processo avassalador de globalização da economia ocorrido nas últimas décadas, com a respectiva homogeneização cultural, torna mais do que nunca indispensável repensar o papel da memória e o seu lugar nas reflexões teóricas.

Os vários estudos que buscam dar conta da história das reflexões sobre a memória, desde os filósofos da antiguidade até os estudos da neurofisiologia atualmente, enfatizam ao mesmo tempo a complexidade do conceito e a multiplicidade de abordagem que este suscita. No entanto, parece haver um consenso, hoje, no que tange, de um lado, à inviabilidade de se compreender a memória como mero processo de armazenamento de informação, e, de outro, à valorização do esquecimento como pré-condição para um olhar prospectivo, livre do peso da recordação do passado. Em suma, já não parece mais possível historicizar a memória como depósito de experiências fixas e estáveis acumuladas ao longo da história e determinantes do presente e do futuro, segundo uma lógica causal.

Também não parece ser viável querer estender demais a memória em direção ao passado, sem correr o risco de torná-lo mitificado e, portanto, fossilizado. Benjamin nos adverte desse risco ao escrever:

To be sure, only a redeemed mankind receives the fulness of its past – which is to say, only for a redeemed mankind has its past become citable in all its moments. Each moment it has lived becomes a citation à l'ordre Du jour – and that Day is Jugement Day. (BENJAMIN, 1968, p. 256)

Pensando dessa maneira, a obsessão com registro e memória poderia levar a um travamento da própria história, se não entendermos que a memória se constrói a partir de um olhar contínuo e crítico sobre o presente. Mais do que um corpo inerte de experiências passadas, a memória é um processo dinâmico, cujo desdobrar-se abre o campo da história para as forças liberadoras do devir, isto é, para virtualidades que poderão ou não ser atualizadas ou ativadas pelo ato de lembrar. Mais do que um olhar para o passado, a memória se manifesta por meio de um objeto, de um lugar, de uma referência no aqui e agora.

5.5.1 Do lugar ao não-lugar, da cidade à não-cidade e vice-versa.

Hoje há que se fazer um esforço em espacializar a memória, mapeando materiais que, por longo tempo, foram negligenciados e que se constituem em lugares da memória inscritos na paisagem urbana, contando histórias outras, que não constam dos relatos oficiais, embora dialoguem com eles e mesmo o subvertam. No caso de *Lisboa, Livro de Bordo, vozes, olhares, memorações* (1997), de José Cardoso Pires, vamos encontrar nas pedras da calçada, nos azulejos das fachadas, nas estátuas as inscrições de uma memória tatuada na pele da cidade, a contar a história de outras Lisboas – Lisboas invisíveis, filtrada pela memória pessoal do escritor, num texto escrito em estilo refinado, que

oscila entre a procura duma semiótica da cidade-texto, desmedida no seu alcance quase ontológico, e o cepticismo profundo da legibilidade da cidade actualmente visível, originando um inventário provisório de

Lisboas, “cidades que em nós se fazem” (L: 83), através de arte, música e literatura. (GROSSEGESSE, 2009)

O texto de Cardoso Pires materializa uma busca pelo emblema da grande cidade moderna onde o novo e o antigo, o presente e a memória convivem perante o brutal processo de desrealização do espaço urbano, seja pela emancipação de espaços considerados periféricos, subúrbios e cidades-satélite, que entram em simbiose com a organização pseudo-urbana de “CiberCity” (BOYER, 2004, p. 45), ou perante a desertificação e/ou musealização de centros urbanos históricos, transformados progressivamente em *não-lugares*. Pires começa seu texto advertindo o leitor para o perigo do olhar desfocalizador dos vídeo-turistas: olhar a partir de miradouros, que apreende a paisagem na sua totalidade como “cenário de catálogo”, como “frase feita”, bem como avisa que não basta enfronhar-se na cidade em *city tours* sob a orientação de catecismos turísticos (PIRES, 1998, p. 10-11).

Lisboa, como outras cidades, tem se transformado em espaços urbanos de não-lugar. Tem com a “cidade branca”, o mesmo fenômeno que marcou as grandes cidades nessas últimas duas décadas, que alguns autores chamam de “culturalização” (MEYER, 1999) ou “musealização” (HUYSSSEN, 2000), que se iniciam por uma patrimonialização ou museificação de seus espaços, principalmente os espaços centrais, ditos históricos, sempre visando uma revitalização urbana, que possibilitaria uma efetiva inserção dessas cidades dentro de um circuito global de cidades “culturais ou turísticas”.

Podem-se entrever nessa “revitalização” de espaços antigos da cidade duas tentativas de conferir uma visibilidade excessiva que resultam em sua “espetacularização” (DEBORD, 1967), que seria resultante da evolução das estruturas socioeconômicas pós-industriais mundiais, que também teriam influência no próprio conceito de cultura contemporânea (JAMESON, 2002; HARVEY, 2003). Ironicamente, essa tentativa de dar visibilidade, levada a cabo no contexto da pós-modernidade, acaba gerando um efeito contrário: a criação de não-lugares (AUGÉ, 1995), seja por meio da sua musealização (cidade-museu) seja, por outro lado, por meio de uma pasteurização, decorrente de sua modernização (cidade-pastiche).

Em ambos os casos, estamos diante de um processo de criação de um conceito de *não-cidade*, cidades-disneylândia que se tornam centros reificados pela indústria do

"turismo cultural". Ambas as vias, a de preservar o antigo ou de construir o novo, resultam dessa mesma tentativa de espetacularização, cujas intenções são quase sempre mercantilizadoras. Daí os "catecismos turísticos" e suas leituras apoiadas em clichês, estereótipos e frases feitas. Roteiros *à la carte* para atender aos gostos dos peregrinos da indústria turística, que Pires viu amiúde por Lisboa:

Há eruditos em trânsito que praticam as vias sacras dos monumentos para ficarem de bem com a consciência cultural, vi disso aos montes; há os romeiros da dança tarântula, Alfama abaixo, Moraria acima, por amor aos labirintos de roteiro; há os viajantes de museu para os quais este mundo tem de andar sempre muito bem datado e arrumadinho; há de tudo. (PIRES, 1998, p.11)

Há outra ambiguidade nessa busca de conferir visibilidade às cidades: na ansiedade em marcar, identificar a cidade com uma identidade singular, e vendê-la como uma mercadoria dotada de uma cultura própria, a indústria do turismo, que tem como alvo um mercado globalizado, faz com que, ao final, cidades com culturas distintas se assemelhem cada vez mais. Suas particularidades são enfatizadas por mensagens publicitárias que marcariam um lugar singular no competitivo mercado internacional, onde cidades do mundo todo disputam turistas e investimentos estrangeiros. Para tal fim, cedem a modelos homogeneizadores, impostos por grandes financiadores que visam o turista internacional e exigem um tipo de espaço orientado por um padrão global.

Ou seja, essas cidades, ao tornarem-se espaços de fluxo, tornam-se "não-lugares". Como os *shopping-centers*, as vias aéreas, ferrovias, rodovias, as grandes cadeias de hotéis, os parques temáticos, os espaços midiáticos, tornam-se também espaços movediços, transitórios, que são, ao mesmo tempo, algum lugar e lugar nenhum. (AUGÉ, 2005, p. 12). Vários pensadores sobre o fenômeno da pós-modernidade têm denunciado o caráter alienante e uniformizador da cultura econômica, a sua tendência à superficialidade e ao pastiche cultural.

Com a globalização, a cultura teria perdido, de uma só vez, suas características antagônicas de singularidade e de universalidade. A globalização dos mercados implica uma concorrência entre todos os produtores mundiais de bens culturais, tendendo para a produção de uma cultura globalizada, ou seja, uniformizada pela cultura dominante mundialmente. A problemática principal desse momento atual seria o esvaziamento do

conceito de cultura do seu caráter identitário, de diferenças e singularidades da cultura-étnica, mas também dos valores ditos universais da cultura-estética, em prol do puro mercantilismo da cultura-econômica.

Essa cultura globalizada poderia ser vista como um simulacro (Baudrillard, 1991) da própria noção de cultura, pura representação e imagem de si mesma. A preservação do patrimônio cultural urbano passa a ter de, ao mesmo tempo, manter a especificidade cultural local e se manter dentro de um padrão global, visando ao turismo internacional. O que provoca uma estandarização das áreas urbanas preservadas, uma dissolução da especificidade local em prol da padronização de imagens turísticas para serem consumidas globalmente.

É justamente essa *visibilidade* excessiva que, segundo Pires, ofusca e prejudica uma percepção do que constitui o corpo inteiro da cidade com seus outros sentidos, como seus cheiros:

o do peixe de sal e barrica nas lojas da Rua do Arsenal, não vamos mais longe; o da maresia a certas horas das docas do Tejo, o do verão nocturno dos ajardinados da Lapa; os dos armazéns de prestos marítimos entre Santos e o Cais do Sodré; o do peixe a grelhar em fogueiras à porta dos tascos de recanto ou de travessa, desde o Bairro Alto a Carnide; há, no inverno pelas ruas, o cheiro fumegante das castanhas a assar nos fogareiros dos vendedores ambulantes. (PIRES, 1998, p.12).

Ou como os seus sons e as suas vozes: “... acima de tudo há a voz e o humor, o tom e a sintaxe, aquilo que te está, cidade, no mais íntimo” (PIRES, 1998, p.12). Enfim, traços que, da distância do miradouro (“nesta vista tirada do Castelo de São Jorge”), se ocultam pela distância, do alheamento que faz com que não se vinculem à imagem seus sons e cheiros mais íntimos, impedindo que se crie aquela “cumplicidade com a imagem, com os saberes, os gostos e os defeitos dum mundo tão privado” (PIRES, 1998, p.13), sem a qual não é possível perceber o *genius loci* de Lisboa.

Afastando-se do “visual imediato” e das “panorâmicas e vistas gerais”, a que ele se refere como “frases feitas ou cenários de catálogo”, entrega-se a sua navegação em busca das “vozes e cheiros” que se constituem em “registros inconfundíveis do espírito do lugar” (PIRES, 1998, p. 12). Como diz a certa altura: “Ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo. Ou seja, se não tentar por conta própria os acasos que a tornam imprevisível e lhe dão o mistério da unidade mais

dela” (PIRES, 1998, p. 11). Esta “instrução” de leitura, conforme aponta Izabel Margato (1999), é pré-condição para uma reconstrução daquele espaço liminal onde o sujeito que conhece encontra-se com o objeto de seu questionamento.

Entretanto o que está proposto por José Cardoso Pires é uma “dupla interrogação”, necessária para que esse encontro se efetive, pois o processo de conhecimento só poderá resultar dessa interação, desse “encontro que se constrói com os acasos, os indícios, os signos capazes de revelar o mistério das cidades” (GROSSEGESSE, s.d.). Assim, nos vãos, entre desejo e memória, presente e passado, entre o eu (*l'écrivain-flanêur*) e o outro (a cidade) revela-se o intento principal do autor: denunciar o estado desabitado da Lisboa atual e recuperá-la como um lugar identitário, relacional e histórico (AUGÉ, 2005) no espaço bidimensional do livro.

5.5.2 Cidade e memória, espaços de esquecimentos e reminiscências.

Jacob Abraham Latham, em seu artigo, “*The City and the Subject: Benjamin on Language, Materiality, and Subjectivity*”, partindo de uma passagem de Italo Calvino, mais precisamente da que trata da cidade de Zaira, tece uma relação entre lugar e memória tendo como referência teórica o artigo “*On the language as such and the language of man*”, de Walter Benjamin, em que este faz uma distinção entre a linguagem divina, a da criação, a do homem, linguagem da denominação e a dos objetos, linguagem resultante da denominação feita pelo homem. É nesta última, entretanto, a linguagem das coisas, que ele se detém. A linguagem dos objetos, segundo o pensador alemão, difere da dos homens, na medida em que esta comunica por meio de conceitos, de modo que, na linguagem do homem, essa “comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente mental, e o símbolo desta é o som” (BULLOCK, 1996, p. 62-74), enquanto que, na dos objetos, esse princípio formal da linguagem é negado, nomeadamente o som. Assim eles se comunicam uns com os outros por meio de uma comunidade que Benjamin chama de “mais ou menos material”.

Consequentemente, os objetos se comunicam por meio da nossa materialidade, isto é, nosso corpo. Embora Benjamin deixe esse conceito de comunidade material

relativamente inexplorada, fica claro que essa linguagem material está “escrita” nas coisas reais, isto é, nos próprios objetos. Trata-se de uma linguagem material gravada nos objetos, de modo a fazer com que estes contem em sua linguagem muda a sua história e seu significado.

A habilidade de um objeto para comunicar sua história torna-se um elemento fundamental de interpretação no conceito de crítica para Benjamin. O intérprete perceberá que nenhum conhecimento torna-se possível sem o autoconhecimento de que aquilo que deve ser conhecido e aquilo que pode ser despertado pelo centro de reflexão (o observador) no outro (o objeto) só acontece na medida em que, por meio de repetidas reflexões, o primeiro intensifica-se a ponto de incorporar o segundo. O observador deve, portanto, estar apto a retirar o objeto de seu silêncio, de maneira que este possa, então, transformar o observador, comunicar-se com ele. Para incorporar o objeto, o observador deve traduzir a linguagem material para a linguagem humana e este ato de traduzir a autoconsciência do objeto em linguagem humana é um ato crítico.

Deste modo, o próprio objeto determina sua tradução, ou seja, para a crítica, a obra determina a sua própria crítica, sendo o ato de interpretação meramente o ato de tradução da linguagem do objeto para a linguagem humana. A partir dessa concepção de crítica enquanto determinada por uma linguagem imanente ao próprio objeto, Benjamin elucida uma implicação posterior de sua teoria da linguagem, especialmente a da interpenetração entre o mundo subjetivo e o objetivo. Se a linguagem das coisas determina a crítica, o mundo objetivo determina o seu consumo, ou, em outros termos, determina a nossa interação com ele. Como na oposição entre discurso e prática proposta por de Certeau (1986), a partir da relação entre *langue* e *parole*, o observador de Benjamin vivencia a cidade numa relação em que esta não apenas se comunica com ele pela sua linguagem material, mas o molda, forçando-o a jogar segundo suas regras.

Pode-se dizer que a cidade determina a experiência na medida em que o observador se move no seu espaço, obedecendo aos comandos da cidade, criando uma relação “erótica”, construída pela compenetração entre o mundo subjetivo e o objetivo. Segundo Latham, Benjamin também sugere que o efeito do meio na subjetividade incorpora também a memória. Para ele, o meio material não apenas exerce uma influência decisiva na formação da identidade da criança, mas também molda a memória do

indivíduo. Na verdade, Benjamim compara a memória à cidade, e clama por uma similitude ente memória e cidade. Há nessa relação entre a materialidade do mundo e a subjetividade do indivíduo, além da interpenetração ente o sujeito e o objeto, uma homologia entre o exterior, a cidade, e o interior, a memória. (LATHAM, 2006, p. 55-56)

Há, portanto, aí uma dupla mapeabilidade em que o espaço da cidade e a biografia de seu habitante se confundem. E esse dado é fundamental para se compreender a cumplicidade que Cardoso Pires estabelece em seu diálogo com a cidade em Lisboa, livro de bordo. Seu ato de navegar pela cidade é uma incursão, ao mesmo tempo pela memória, forjada desde seus primeiros dias no bairro em que nasceu na tentativa de revelar, por meio de uma relação interrogativa, sua relação com a cidade, uma tentativa contínua de “cumplicidade com a imagem, com os saberes, os gostos e os defeitos dum mundo tão privado”:

Eu, melhor ou pior, cá vou tentando. Para chegar a este entendimento já recapitulei infâncias de bairro, já revisitei lugares; já te disse e contradisse, Lisboa, e sempre em amor sofrido. Por isso desculpa alguma má palavra, aguenta o modo e faz por esquecer, que eu por acaso sou de Arroios (PIRES, 1998, p.13)

A cidade, tratada em sua proximidade, personificada pela segunda pessoa, cresce em *status* de sujeito e as paisagens rememoradas representam mais do que somente uma interação entre o autor e a cidade, elas também descrevem uma história coletiva na medida em que toda identidade humana se forma a partir da interação com um meio socialmente construído. Este aspecto coletivo é o que fundamenta teoricamente a identificação comumente aceita do indivíduo com sua cidade de origem.

Assim, visto pela ótica de Benjamim, as figura humanas e o lugar são homólogos e, por conseguinte, em suas análises da cidade, emerge, simultaneamente, uma análise dos seus habitantes. Benjamim, como Calvino, sugere que memória de outros lugares atualiza a relação com o momento presente e proporciona o choque necessário, como uma viagem a uma cidade estrangeira proporciona aquele olhar inicial no qual há “uma conexão rigorosa entre primeiro-plano e distância” (LATHAM, 2006, p. 65). Para exemplificar essa experiência do choque, ele se vale da seguinte passagem de Peter Szondi:

Anyone who describes his own city must travel into the past instead of into the distance. One might ask why this journey is necessary at all, why the

native cannot remain in the present...the journey into the past is a journey into the distance as well. For without distance there can be no description, except that of mere reportage. The portrait of one's own city is torn from this lower realm by the adult's painful separation from the scenes of his childhood. The city is still there, but that early period lies irrecoverably within it; this is a paradox, which sharpens not only our pain but also our perception. (SZONDI, 1988, p. 19-20)

Orlando Grossegeesse refere-se a este paradoxo como condição, uma legibilidade, sempre parcial, que se faz da cidade, dentro e fora da própria paisagem urbana, que garante a consistência e continuidade de uma cidade, “no sentido geológico de uma sedimentação que resulta dos processos sucessivos de edificação e destruição que Sigmund Freud transferiu à arqueologia da psique humana.” Nessa legibilidade *sempre parcial*, argumenta ele, “assenta qualquer tentativa de tornar uma cidade específica, por um lado, num lugar (mitificado) de memória e, por outro, num ‘médium-de-reflexão’ [*Reflexionsmedium*]”.

Assim, esse processo de duas vias conduz a uma “paradoxal ‘reconstrução’ consciente de um subconsciente (mítico), recuperado e, ao mesmo tempo, irrecuperavelmente perdido no processo da própria reconstrução, um dilema magistralmente representado por Walter Benjamin em *Berliner Kindheit um 1900*” (GROSSEGESSE, 2009, p. 03). A distância, ou melhor, o alheamento de si mesmo é o que permite a separação criada, seja por uma cidade estrangeira, seja pela memória. A experiência do espaço obedece, portanto, ao mesmo padrão da estruturação do indivíduo, o qual, por sua vez, confere ao espaço significados pessoais e memórias.

Cardoso Pires, ao preferir falar da cidade a partir de uma perspectiva marginal, refuta as leituras que se fazem da cidade: ora monumentais, ora panorâmicas, sempre voltadas para a institucionalização do passado ou para a legitimação de objetivos econômicos. Ao se posicionar “um tanto à margem”, face a “tu cidade desfocada”, deixa claro que o que está em jogo é uma leitura da cidade que “diz respeito menos à compreensão da sua totalidade do que ao mergulho no seu cotidiano e no complexo de suas estranhezas que se ‘contrapõem ao visível e facilmente legível’” (SILVA, 1997, p. 17). Essas estranhezas são os registros acústicos e olfáticos que contribuem para anular um outro alheamento (neste caso seria melhor o termo *alienação*) provocado pela leitura do visual imediato que, no caso de Lisboa, não se deve à modernidade da grande cidade, mas,

sobretudo, à configuração turística, criticada por Cardoso Pires. O alheamento que o move é aquele que o motiva a escrever a (re)aprendizagem do lugar através da errância. O alheamento e o desejo de regresso ao *lugar* concedem-lhe essa posição privilegiada de

O tropeçar em recantos, desenhos e inscrições, que de improviso abrem a superfície do quotidiano para camadas subjacentes, evoca o *choc*, no entanto sem a componente do pavor, e não ao serviço da experiência da cidade moderna: agora, a atitude do *flâneur* obedece à missão de reabitar a cidade.²⁸

O confronto entre o novo e o antigo poetizado em Baudelaire, já abordado no capítulo 2, foi essencial para o pensamento benjaminiano do alheamento e do *choc*. Entretanto, para Cardoso Pires, o alheamento é outro: “de se tornar turista da sua própria cidade”. (GROSSEGESSE, s.d., p. 04).

A experiência do choque aqui não deve ser entendida somente como o mecanismo de assimilação dos eventos ao acervo das memórias conscientes, ou voluntárias,²⁹ o que os anularia para vida poética, mas também como a experiência específica de recuperar fragmentos da *mémoire involuntaire*, definida por Marcel Proust. O ato da recuperação significa ao mesmo tempo a perda da sua virgindade devido à passagem destes fragmentos ao consciente. Segundo Benjamin, “O importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Desta maneira, mais do que indicar o reaparecimento de um conteúdo ou objeto, a memória é um movimento, uma ação, que fica mais problematizada na questão que Benjamin se coloca: “Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Nesse ponto, Benjamin já indica que a memória involuntária encontra-se mais próxima do esquecimento do que da lembrança. O esquecimento se faz necessário, pois o movimento engendrado pela memória é aquele que

²⁸ Grossegeesse, Orlando. “Teoria, crítica e criação em *Lisboa – Livro de Bordo (1977)*, de José Cardoso Pires”, artigo apresentado na ABRALIC, 2006., p. 12.

²⁹ A memória voluntária estaria ligada à esfera da consciência desperta, da qual dependeria a proteção contra os estímulos externos, os *chocs*, sem a qual estes poderiam vir a causar efeitos traumáticos no indivíduo. Dessa forma, ao ampliar as situações em que o homem se confronta com os *chocs*, o tempo da grande indústria teria reforçado o âmbito da consciência e da memória voluntária restringindo as condições de florescimento da memória involuntária.

vai associar duas sensações diferentes, distantes no tempo e no espaço. É um movimento de analogias. Em vez de retomar o passado, a memória involuntária vai superá-lo, realizando o entrecruzamento dos tempos.

Esta ambiguidade caracteriza o *choc* que ocorre quando, de repente, a paisagem urbana se abre para camadas subjacentes, de outros tempos. Isto acontece nos momentos nos quais a consciência não cumpre a sua função de proteger contra a carga de estímulos (*Reizschutz*), mostrando-se incapaz de transformar a experiência (*Erfahrung*) do *choc* numa vivência (*Erlebnis*) temporalmente fixada.³⁰

5.5.3 O problema da legibilidade como lugar em Lisboa, livro de bordo.

O exercício crítico em relação ao conceito do espaço, sua produção, apreensão e representação tem dado origem a novas questões sobre terminologia e método. Desde a década de 1960, quando surgiram os textos seminais, passando pela década seguinte, quando, para usar o subtítulo do livro de Edward Soja, procedeu-se a uma “reafirmação do espaço na teoria social crítica”, temos visto a aparição de uma série de tentativas teóricas em situar “o local da cultura”, numa referência ao título do livro de Hommi Bhabha. Nesse período houve uma profusão de teorias sobre o tema, ajudando a crítica contemporânea a abordar os fenômenos sociais e a produção da cultura em relação com os *modos de espacialização*.

Trabalhos como o de Henri Lefèbvre influenciaram profundamente a teoria urbana atual.³¹ Já em seu *La production de l'espace*, publicado em 1974, ele argumentava que o espaço era produzido por meio de três modos inter-relacionados: práticas do espaço, representações do espaço e espaços de representação. Trata-se de um modelo dialético, que muitos geógrafos culturais, bem como historiadores da arte, arquitetos e urbanistas,

³⁰ Do texto de Orlando Grossegeese, "A arte de errância pelo mar de pedra. De Walter Benjamin a José Cardoso", a ser publicado num volume em homenagem à Profª. Fátima Brauer-Figueiredo, organizado por Henry Thorau e Paulo de Medeiros.

³¹ Teoria Urbana é um conjunto de teorias sociais – do clássico ao pós-moderno. Essa referência a teorias sociais pressupõe a não-separação entre as forças sociais, políticas e econômicas. O conceito de sustentabilidade torna-se progressivamente a pedra de toque dos estudos urbanos a essa tríplice relação entre o social, o meio-ambiente e a economia.

adotaram como um quadro referencial teórico, dentro qual era possível elaborar uma crítica da produção espacial e visual. No início de *La production de l'espace*, Lefèbvre observa que um dos problemas-chave nos estudos do espaço é o de que a prática espacial seja entendida como a “projeção” das relações sociais sobre o campo espacial. Problematicando essa relação unívoca, ele propõe que se trata de uma relação ambígua e que o espaço também tem um impacto sobre o social.

Soja descreve esse conceito de Lefèbvre como a noção fundamental da dialética sócio-espacial, isto é, que as relações sociais e espaciais são dialeticamente interdependentes e inter-reativas e que a produção das relações sociais é tanto formadora do espaço quanto contingenciada por ele. Vale dizer, portanto, que não apenas o espaço é socialmente produzido, mas também que as relações sociais são espacialmente produzidas. A reviravolta espacial, no final da década de 1980 e na década de 1990, ressaltou a importância do espaço, ao invés do tempo, no período pós-moderno. Acadêmicos de todos os tipos de disciplinas voltaram-se para a Geografia na busca de uma análise rigorosa e teoricamente embasada acerca da articulação entre as relações sociais e espaciais.

Publicado em 1993, a coleção de artigos editada por Michael Keith e Steve Pile, *Place and the Politics of Identity*, marcou o momento no debate quando identidade e lugar tornaram-se centrais na discussão do espaço. A Introdução e muitos dos artigos destacam um interesse por um lugar de difícil localização, não mais fixo, não mais passivo. Um espaço dialético, porque forças desestruturantes bloqueiam qualquer tendência a considerar o espaço como o receptáculo inerte para o processo social.

No início desta década, houve reflexões decorrentes daquela reviravolta espacial. Em *Thinking Space*, uma coletânea de artigos editada por Mike Crang e Nigel Thrift, os autores procederam a uma revisão dos teóricos seminais do espaço, identificando uma série de novos temas no pensamento espacial, tais como experiência, viagem, mobilidade, prática e *performance* – temas que descrevem o foco de boa parte da teoria e da crítica recente, demarcando uma nova interseção entre arte e geografia em torno do problema da prática espacial.

Em seu texto mais importante, *L'invention du quotidien*, publicado em 1980, Michel de Certeau desenvolve uma compreensão de espaço e lugar orientada segundo a distinção de Ferdinand de Saussure entre *langue* e *parole*. Para o antropólogo francês, da

mesma forma que a língua se constitui em um sistema social de regras e a fala na atualização dessas regras pelos indivíduos, o espaço se constitui na prática do lugar pelos indivíduos, ou seja, o espaço é um lugar praticado.

Ao interrogar o espaço como dinâmico e constituído pela prática, Certeau faz a distinção entre *espaço* e *lugar*, definindo o conceito de lugar como uma “configuração instantânea de posições” (CERTEAU, 1996, p. 201). Uma organização que aponta para uma suposta vitória sobre o tempo, já que os elementos que a compõem mantêm posições fixas e relativas umas às outras. Não há movimento. Certeau chamou as operações que organizam o lugar de estratégias, isto é, operações que existem dentro de relações de poder específicas. Lugar, por conseguinte, estaria para a *langue*, enquanto o conceito de espaço, por ser o “efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1996, p. 201), estaria para a *parole*.

Enfim, *o espaço é a prática do lugar pelos indivíduos, ou um lugar praticado*. De maneira que “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.” (CERTEAU, 1996, p. 202). Como nos conceitos de *espace vécu* de Lefèbvre e de *espace identitaire, relationnel et historique* de Augé, o conceito de espaço de Certeau incorpora uma dimensão prática, um valor de experiência em que o sujeito e o meio (*lieux*) passam a interagir reciprocamente.

Merleau-Ponty (1996) já distinguia de um espaço *geométrico*, que remete a uma espacialidade *homogênea* e *isótropa* análoga ao *lugar* de Certeau, uma outra espacialidade que denominava *espaço antropológico*. Essa distinção tinha a ver com uma problemática diferente, que visava separar da univocidade geométrica a experiência de um “fora” dado sob a forma de espaço e para o qual “o espaço é existencial” e “a experiência é espacial”. Essa experiência é relação com o mundo; no sonho e na percepção, e, por assim dizer, anterior à sua diferenciação. Ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como situado em relação com um meio” – um ser situado por um desejo, indissociável de uma “direção de existência” e plantado no espaço de uma paisagem. Deste ponto de vista, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo.

Nessa intersecção entre a percepção e o espaço ocorre a fabulação, o sonho, a representação desse espaço, enfim. Inventamos o espaço, ou espaços, a partir de nossa prática cotidiana de movermo-nos pelos lugares, inscrevendo e ao mesmo tempo lendo signos que carregam o selo de nossos desejos e memórias:

O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este “mundo memória”, segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história “irracional” ou desta “não-história”, como o diz ainda A. Dupront. O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível...” (CERTEAU, 1996, p. 31)

Certeau propõe que o que interessa à narrativa da cidade é revelar o que ela não mostra, aquilo que é invisível em seu cotidiano, procurar por seus sentidos perdidos ou ocultos, impossíveis de serem significados a partir de um olhar primeiro, panorâmico e contemplativo. Como diz Cardoso Pires, logo no início de seu “livro de bordo”, acerca de Lisboa: “ a distância inventa cidades, como muito bem sabemos. Por essa razão é que eu nunca me esqueço daquele aviso que alguém um dia deixou nesta varanda de curiosos: A Primeira Vista é Para os Cegos!, aviso sábio, sem dúvida ...” (PIRES, 1997, p. 11). Para conhecer as Lisboas invisíveis, Cardoso Pires se afasta da visibilidade ofuscante das paisagens encomendas da *Ville Blanche* para fazer um inventário dos lugares, com seus cheiros e sons, seus fantasmas a partir de uma tessitura entre desejos e memória de modo a diluir a distinção entre o exterior, a cidade, e o interior, a sua representação. Temos então a noção de cidade “trans-discursiva”, que transgride a divisão que Foucault faz entre o plano discursivo (códigos) e não-discursivo (práticas) (SHIELDS, 1996, p. 246). Em outras palavras, entre a Lisboa “real”, trilhada por Cardoso Pires e as cidades invisíveis que se vão se incorporando na paisagem, ao longo do tempo, deixando nela suas inscrições, vamos encontrar as cidades trans-discursivas em que o empírico e o inventado misturam-se, obliterando a distinção ente o real e o imaginado, entre o fatural e o fictício.

6. Considerações finais

“Trop tard j’ai compris la bonne conscience dans le travail alterne des images et des concets, deux bonnes consciences, qui seraient celle du plein jour, et celle qui accept le cote nocturne de l’âme”

(Gaston Bachelard, 1960, p. 47)

Visando proporcionar um fechamento para este trabalho, retomo o problema da progressiva desmaterialização do espaço, que permeou toda a discussão, a fim não perder de vista uma dupla reflexão que está no cerne dos objetivos propostos: de um lado, a preocupação com o perigo da abstração do espaço pelos meios representacionais que hoje, devido aos avanços tecnológicos, tornaram-se onipresentes; de outro, a abertura para a conquista de novos espaços tornados possíveis por esses mesmos avanços.

Atualmente assistimos a uma crescente abstração do espaço social e à configuração de uma nova espacialização em que as distinções entre fronteiras se obliteram e cuja delimitação entre sujeito e objeto, dentro e fora, se confunde. Como sugere Jameson (1990), em seu texto *Cognitive Mapping*, existem três fases básicas no desenvolvimento da lógica espacial durante o capitalismo: primeiramente, a do tipo clássico, relativa ao capitalismo mercantil, governado por uma lógica que reorganizava o espaço antigo, sagrado e heterogêneo em uma configuração geométrica e cartesiana, conferindo-lhe uma forte homogeneidade; em seguida, sob o capitalismo de monopólio, que Lênin identificava com o *capitalismo imperialista*, o espaço representava, e era representado, por imagens distorcidas das determinações reais das relações sociais; finalmente, sob o capitalismo multinacional, essa lógica espacial é simultaneamente homogênea e fragmentária, dando origem a uma espécie de espaço esquizofrênico.

De modo semelhante à discussão de Baudrillard (1991) sobre a cultura imagética pós-moderna, Jameson enfatiza a diversidade e a heterogeneidade representacionais que conduzem à perda do referente, à morte do sujeito e à perda do individualismo. Assim como Baudrillard (1987) discute a percepção de mundo fragmentada do telespectador, viciado em controle remoto, como um fator que conduz à esquizofrenia, também Jameson considera a esquizofrenia como o colapso de relação entre os

significantes, colapso da temporalidade, da memória, do senso histórico. Para ele, assim como para Lacan (1901 – 1981), “a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existencial do tempo – são também um efeito de linguagem” (JAMESON, 1985, p. 22).

Nós podemos ter o que nos parece uma experiência concreta ou vivida do tempo justamente porque a linguagem tem um passado e um futuro e porque uma frase se move no tempo. O esquizofrênico não experimenta uma continuidade temporal porque a esquizofrenia não permite uma apreensão da linguagem. Como consequência, o esquizofrênico é condenado a um eterno presente (JAMESON, 2002, p. 52). A profusão de imagens possibilitada pelos novos meios cria um efeito de esquizofrenia cultural, segundo a qual o indivíduo “é chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical” (JAMESON, 2002, p. 57). Em função da multiplicação dos meios e da rapidez com que as mensagens, cada vez mais especializadas como imagens do real, transitam ao redor do globo, uma nova esfera de realidade vai se formando – a *iconosfera*.

Esse é um conceito para referir-se a uma esfera de imagens que se constituiu quase à revelia do homem, embora criada por ele, mas sem memória de suas raízes, tendo perdido os vínculos de sua origem e gerando, por conseguinte, uma esfera de imagens auto-suficientes e auto-referentes, construída a partir de fragmentos do imaginário coletivo. Esse conceito de imaginário, formulado por Dietmar Kamper, é retomado por Norval Baitello Jr. em seu livro *A era da iconofagia*:

O ‘imaginário’ aqui é a palavra genérica para os sonhos mortos da humanidade, para os artefatos substitutivos da força de imaginação, para os restos de tudo aquilo que se imaginou, que se produziu, que se expôs, para as decepções de uma política utópica de alta-tensão, para os componentes mal administrados da tecno-imaginação e as formas vazias da filosofia e da arte – em uma palavra: para o entulho da história humana que de forma alguma desapareceu, mas que se instalou ao redor do globo como uma barreira impenetrável. A partir de um determinado ponto da instalação desse mundo artificial já não existe mais o fora nem o outro. (KAMPER, Apud BAITELLO Jr., 2005).

A essa esfera eu incluiria todo tipo de imagens que perderam seu vínculo com qualquer experiência vivida, todos os signos gastos pelo uso, exauridos de sua capacidade de significar algo para além de si mesmos, toda sorte de signos naturalizados pelas estruturas de poder e sua capacidade de neutralizar e estabilizar as potencialidades criativas do ato imaginante. Configura-se, assim, essa esfera abstrata, impermeável e refratária, metáfora exemplar para a desmaterialização do espaço físico e seu isolamento. Sua *clôture* dentro de um tempo perpetuamente presentificado (ou esquizofrênico) sinaliza para um fim da História, quer do indivíduo ou da cultura. A cultura passa a funcionar em um universo auto-referencializado que dispensa o espaço físico e social, alimentando-se do seu próprio repertório de objetos-signo, imagens-signo, pessoas-signo.

Para Jameson, como vimos acima, essa ruptura com a referencialidade leva o esquizofrênico a experimentar os significantes como isolados e desconexos. Há, enfim, uma quebra da cadeia de significantes e uma falência em percebê-los em uma sequência coerente. Essa é a razão pela qual existe um senso de saturação em nossa cultura, que às vezes pode provocar uma sensação perturbadora de não-realidade, se essa sensação de saturação ultrapassa certos limites.

A essa clausura o próprio Kamper, citado por Baitello Jr., propõe como alternativa o processo criativo da imaginação, como ato de rebelião corporal diante da abstração petrificada dessa *iconosfera* e sua impenetrabilidade. O ato imaginativo possibilitaria acessar a função de “janela” das imagens e ver as “coisas”. Essa ideia também se encontra em Gaston Bachelard, para quem “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, é *imaginário*.” (BACHELARD, p. 1).

Para Bachelard, mais do que *formar* imagens, a imaginação tem o poder de *deformá-las*, libertando-nos assim das imagens primeiras. A imaginação é, portanto, aberta evasiva, e se constitui, no psiquismo humano, “a própria experiência da *abertura* a própria experiência da *novidade*” (BACHELARD, 1990, p. 04). Este acesso à visibilidade, no entanto, diz Baitello Jr., “entra em profunda crise diante do adensamento da órbita do imaginário, diante de seu fechamento para qualquer olhar que queira transpô-la” (2006, p. 89).

Entendo que essa *iconosfera* de que nos fala Baitello Jr. é a consolidação de um progressivo domínio, para usar os conceitos de Henri Lefèbvre, das representações do

espaço sobre os espaços de representação, bloqueando, assim, a passagem do olhar. Exercendo, como argumenta Vilém Flusser, uma função biombo: "Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo, interpõem-se entre o mundo e o homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passaram a ser biombos." (FLUSSER, 2002, p. 09). Ou seja, as imagens perdem a sua *função janela* e adquirem uma *função biombo*. Cabe-nos indagar o porquê dessa inversão de papéis.

As imagens são superfícies indicando que lá fora, no espaço-tempo, existe algo, configurando-se, portanto, em um produto da nossa imaginação abstrair do mundo tridimensional apenas a dimensão do plano. Essa abstração, entretanto, pode-se dar em vários níveis de relação com o espaço representado. Pode-se dar em uma mera relação mimética de primeiro grau com o objeto representado, como cópia de um ser que lhe dá origem, ou de reprodução, quando se trata da replicação de uma imagem, ou no nível da simulação, em que deixam de ser mapas para tornarem-se biombos que nos impedem de acessar o seu referente. Segundo Baudrillard:

A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território - precessão dos simulacros. (BAUDRILLARD, 1991. p, 0 8)

Parece-me claro que a simulação corresponde a um triunfo daquela segunda modalidade de espaço da "trialeética" elaborado por Henri Lefèbvre, a do *espaço concebido*, em que as representações do espaço estão atreladas às relações de produção e a uma ordem, em que o que é experimentado e percebido no mundo físico se identifica com o que é concebido e lhe confere precedência. Baudrillard exalta o conceito de simulacro e define o significado de simulação através da metáfora do mapa sem território. Por conta desta "precessão dos simulacros", o território não precede o mapa; ao invés disso, o mapa precede o território e mesmo o substitui.

Segundo os conceitos de espaço *percebido*, *concebido* e *vivido*, de Lefèbvre, pode-se reconhecer que o espaço social contém uma multiplicidade de representações específicas desta tripla interação das relações sociais de reprodução social a partir da qual ele elabora a tríade conceitual das práticas espaciais, das representações do espaço e dos

espaços de representação. Entretanto, malgrado essa multitude de representações, nota-se um crescente domínio das representações a serviço da legitimação e estabilização das estruturas do poder político e econômico.

Como adverte Lefèbvre (1991), ao mesmo tempo em que o espaço carrega consigo simbolismos explícitos ou clandestinos próprios do cotidiano, do particular, do vivido, transmite, também, as mensagens hegemônicas do poder e da dominação, expressões do geral, do *concebido* (p. 32). Este é, portanto, o perigo contra o qual se faz necessária alguma resistência, o perigo de um domínio absoluto das representações do *espace conçu*, espaço mental, das representações idealistas, e suas tendências em cristalizar a complexa vivência espacial dos indivíduos concretos.

Seguindo o caminho deixado por Lefèbvre, Soja nos fornece uma visão bastante esclarecedora da dinâmica entre esses dois pólos ao tratá-la como uma dialética entre separação, afastamento e desejo de aproximação. Isso coloca em relevo a adoção, por parte do indivíduo, de posições subjetivas, de modo que falar de espaço não seja apenas uma simples questão de localização fixa, mas uma questão carregada de implicações políticas e ideológicas.

Para tanto, há que se estar constantemente consciente de que o espaço, ao invés de revelar, pode ocultar relações de poder e disciplina inscritas na espacialidade aparentemente inocente da vida social. Há um pensamento binário que pode se constituir em uma armadilha. De um lado, podemos ter a ilusão da opacidade das formas concretas, do espaço como fixo, morto e não dialético, que nos impede de ver a origens sociais mais profundas da espacialidade, a sua produção e reprodução problemática, de contextualizá-lo política e ideologicamente. De outro, uma ilusão de transparência pode desmaterializar o espaço como uma suposta representação real das formas concretas, uma realidade reduzida a um mero construto mental.

Resistir a essa dupla ilusão implica uma política do espaço que pressuponha uma política do “lugar” e que nos convoque a participar na formação de estratégias contra-hegemônicas para identificar os espaços onde possamos começar um processo de re-visão. Essas estratégias devem permitir-nos reconhecer que o espaço urbano invoca uma multiplicidade de “espacialidades” que estão simultaneamente presentes e o tornam ao mesmo tempo real e imaginário.

Pode-se recorrer a noções como as de impureza e hibridismo (BHABHA, 1998), ou de contextualização radical (LACLAU, 2000), imanência espacial (ZUKIN, 1991), bricolagem e remapeamento e (GUHA e SPIVAK, 1988), entre outros. Enfim, há muitas políticas do espaço esboçadas por críticos recentes que podem indicar uma estratégia a adotar.

Num mundo onde o domínio do virtual e da simulação invadiu o espaço das representações, em uma cultura dominada pela simulação, na qual o real foi substituído pelo simulacro³², Baudrillard propõe, ainda que de maneira vaga, a tese de que o terrorismo teórico oferece-se como uma opção de resistência contra essa impostura representacional.

Essa atitude teórica deve necessariamente pressupor a emergência de um novo tipo de niilismo que, como bem observa Baudrillard, é o da transparência e é mais radical que as versões precedentes, cujas aparições ele situa da seguinte maneira: a primeira ocorre no Romantismo, seria “uma forma estética de niilismo (dandismo) e corresponde à destruição da ordem das aparências; já a segunda aparição se dá com o surrealismo e o dadaísmo, “uma forma política, histórica e metafísica (terrorismo)” e corresponde à destruição da ordem dos significados. O niilismo da transparência, por sua vez, não seria nem estético, nem político, nem se apresenta sob uma forma escatológica que vá buscar seus motivos na exterminação das aparências ou do sentido, nem tenta desenhar o apocalipse. Já não há o apocalipse, o que há “hoje em dia é a precessão do neutro, das formas do neutro e da indiferença”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 196).

Para se entender melhor o que o filósofo francês propõe como resistência, é preciso concordar com ele quando diz que, se ser niilista é levar, até o limite insuportável dos sistemas hegemônicos, esse vestígio de irrisão e violência, então a violência teórica é o único recurso que nos resta. Não se trata da violência, que é em si banal, mas da violência simbólica, pois só ela é geradora de singularidade. Contudo, ele reconhece que tal sentimento seja utópico, uma vez que a morte, inclusive a dos próprios terroristas não tem

³² O conceito de simulacro que emprego aqui é semelhante ao que Harvey, em *A condição pós-moderna*, usa para designar “um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida. Com as técnicas modernas, a produção de imagens como simulacros é relativamente fácil. Na medida em que a identidade depende cada vez mais de imagens, as réplicas seriais e repetitivas de identidade (individuais, corporativas, institucionais e políticas) passam a ser uma possibilidade e um problema bem reais. Por certo podemos vê-las agindo no campo da política, em que os fabricantes de imagens e a mídia assumem um papel mais poderoso na moldagem de identidades políticas.” (HARVEY, 2003, p. 261)

mais sentido. Assim o fazendo, Baudrillard parece abandonar a ideia de uma radicalidade na teoria, pois fica revelada sua ambivalência em relação ao terrorismo “real”, já que, para ele, o real está sempre na berlinda. E talvez seja nessa sua ambivalência que resida o terrorismo teórico que ele professa.

Essa torção está tanto no pensamento utópico de uma revolução por meio do intercâmbio simbólico com o sistema, quanto no profundo pessimismo que revela quando afirma que “o sistema opõe ao niilismo da negação o niilismo da neutralização, tendo o poder para reverter tudo, inclusive aquilo que ele nega, na indiferença” (BAUDRILLARD, 1991, 200). Tudo o que é demasiadamente mostrado apaga-se da memória, o excesso de exposição “é a forma mais insidiosa de extermínio da coisa” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 19). Os acontecimentos já não podem adquirir força de realidade e aniquilam-se na tela de alguma TV ou de algum computador. Enfim, o real despotencializa-se a partir de uma reflexão da realidade e se torna, ao dissimular a ausência da realidade, um simulacro que existe independentemente e que não tem nenhuma relação com qualquer realidade, na medida em que não remete a nenhuma práxis que não seja a da repetição do código utilitarista, que fala do mundo não tanto para representá-lo, mas para vendê-lo segundo uma lógica circulatória. Esse fenômeno está na base do processo de criação dos espaços artificiais na pós-modernidade.

Nesse espaço em que o simulacro se tornou mais real que o próprio real, sobraram poucos vestígios do real. Vivemos na abstração dos mapas, e estes não mais funcionam como espelhos que refletem o território e lhe subsistem, como na fábula de Borges. A simulação, que por muito tempo funcionou como o duplo do real, a imagem do espelho, ganhou um status de impostura. A questão que se coloca é: como resistir a esse processo de contínua neutralização que reverte tudo em indiferença?

Baudrillard chama de “imperiosa necessidade de fazer fracassar o sistema na claridade plena” (BAUDRILLARD, 1991, p. 200) a tarefa crítica de reverter esse processo. E isso só pode ser alcançado pelo terrorismo. Segundo ele, o poder simbólico do ato terrorista, reside no fato de que: “Quanto mais hegemônico é um sistema, mais a imaginação é atingida pelo seu menor revés. O desafio, mesmo infinitesimal, é a imagem de uma falha em cadeia. Só esta reversibilidade sem medida comum constitui um acontecimento hoje em dia na cena niilista e desafectada do político. Só ela mobiliza o imaginário.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 200).

Baudrillard se reconhece um terrorista, se ser terrorista é fazer com que “um só lampejo de recusa apague todo o poder e gozo do amor” (BAUDRILLARD, 1991, p. 200). Isto é, ele é terrorista se o menor gesto de negativa simbólica desfaça momentaneamente o efeito da dominação. O terrorismo, entretanto, diz ele, é cúmplice involuntário do conjunto do sistema, devido à forma acelerada de indiferença que contribui para impor. Os acontecimentos já não podem ganhar força de realidade, pois o outro niilismo, o outro terrorismo, aquele do sistema, acaba por destruir todo o sentido. Os acontecimentos, bem como as teorias, não têm consequências. Mas isso não se constitui em problema, afinal quando Baudelaire definiu a modernidade como sendo o transitório, o fugidio, o contingente, como sendo a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável, já havia condenado de morte o sistema do iluminismo, que se apóia sobre uma teologia do sentido.

Baudrillard, do mesmo modo, não vê saída para o sentido. Num mundo que cria *disneylândias*, *oktoberfests*, simulacros miniaturizados para ocultar que o que se tornou simulação foi o mundo real, já não há solidariedade mental ou política. Tudo se apaga na tela da televisão. Entretanto, num argumento que se assemelha ao de Baudelaire, Baudrillard ainda vê esperança, embora não para o sentido. A esse respeito, ele escreve:

Já não há esperança para o sentido. E sem dúvida que está bem assim: o sentido é mortal. Mas aquilo sobre o que ele impôs seu reino efêmero, aquilo que ele pensou liquidar para impor o reino das Luzes, as aparências, essas, são imortais, invulneráveis ao próprio niilismo do sentido ou do não sentido. É aí que começa a sedução (BAUDRILLARD, 1991, p. 201).

Portanto, a reconquista do espaço perdido não se dará por meio da reconstrução do sentido ou pela negação dele, mas pela reabilitação da imagem capaz de mover o imaginário. Aí é preciso que a uma política do espaço corresponda uma poética do espaço, do mesmo modo que, mesmo contra o que pensa Baudrillard, um terrorismo teórico deve corresponder a um terrorismo estético.

Francastel, ao falar da percepção enquanto forma de apropriação da imagem, distingue três níveis na percepção da obra artística, reservando um lugar privilegiado para o imaginário. Assim como Lefèbvre postula três níveis de relações com o espaço, Francastel, de forma bastante análoga, propõe que o “jogo combinatório sobre o qual assenta a

percepção da imagem supõe a existência de três níveis: o da realidade sensível, que cria os *stimuli*, o da percepção e o do imaginário” (1983: 40).

Assim, fazendo uma relação entre essas duas visões, o primeiro destes níveis diz respeito ao nível ontológico das práticas espaciais. Já o nível da percepção confunde-se com o espaço concebido, em que a prática de apreensão do espaço é mentalizada, através da redução fenomenológica das dimensões sensíveis do espaço físico. Finalmente, num terceiro nível, o imaginário seria o lugar da imagem, o que, para além de uma tautologia, quer dizer que ela se fabrica a partir de um espaço que é o espaço vivido de Lefèbvre, o espaço representacional. É no espaço vivo da imaginação que é possível explorar um universo problemático, que diz respeito àquela invenção do cotidiano de que fala Michel de Certeau.

Não é nem no espaço dos *stimuli*, do materialismo desprovido de sentido em que vive o homem da multidão, nem no da percepção, que vamos encontrar a passagem para o imaginário, em outras palavras, nem no território, nem no mapa. Aliás, tanto um como outro só podem existir enquanto espelhos que ocultam o nosso próprio deserto, quer pela opacidade de um, quer pela pretensa transparência do outro.

Muito menos, penso eu, encontraremos essa abertura, essa passagem para o imaginário, no mapa de Borges, o que sobrevive ao território, mapa digital, que oculta o nosso próprio deserto justamente por sua absoluta transparência, ao mostrá-lo para além de toda sua opacidade. Transparência que, segundo Baudrillard, leva a uma Fúria *des Verschwindens* (Fúria do desaparecimento) – o nosso modo próprio de destruição do sentido: ir longe demais no mesmo sentido – “destruição do sentido por simulação, hipersimulação, hipertelia”. Nesse espaço hiper-real do simulacro, o indivíduo encontra-se preso num vazio de alma que não é o *spleen* do fin-de-siècle, mas a melancolia de um “impasse energético”, um “ponto de inércia” de um mundo saturado por imagens de imagens e pelas formas indiferentes (BAUDRILLARD, 1991, p. 198). Uma melancolia que não se apresenta nas cores sombrias de um romantismo desencantado ou apocalípticas de uma crítica niilista e autofágica de uma modernidade que se traveste de tradição (PAZ, 1984). Antes, essa melancolia poderia ser mais bem expressa pelo trecho seguinte de Baudrillard:

Já não é o spleen ou o vazio de alma do fim do século. Tampouco é o nihilismo, que tem em vista normalizar tudo pela destruição, a paixão do ressentimento. Não, a melancolia é a tonalidade fundamental dos sistemas funcionais, dos sistemas actuais de simulação, de programação e de informação. A melancolia é a qualidade inerente ao modo de desaparecimento do sentido, ao modo de volatilização do sentido nos sistemas operacionais. E nós somos todos melancólicos (BAUDRILLARD, 1991, p. 198).

A busca do sentido, portanto, não deve se concentrar nas leituras dos mapas, nas representações do espaço, nem das simulações do real, mas naquela terceira instância espacial, que Lefêbvre chama de *espace vécu*, onde o imaginário ganha forma e significação, e onde as paixões se encarnam em um *pathos* que resiste ao congelamento do sentido. Trata-se de um espaço animado pelo *élan vitale* de que fala Henri Bérson, que não pode ser apreendido totalmente pelas representações de um *espace conçu*. Este último se presta muito bem para os discursos de controle, como no caso de gráficos, mapas, sistemas, etc. Para se chegar ao imaginário, entretanto, é necessária a mobilidade dos espaços de passagem, espaços liminares, fronteiras quiasmáticas onde novas realidades se atualizam. O espaço onde se move este presente performativo é o artefactualismo, que nega qualquer natureza imediata e pretende chegar a outro lugar, um lugar ficcional, factual. Trata-se de um espaço/lugar que é, portanto, ao mesmo tempo, um dispositivo localizador e perspectivador, um aparelho óptico que ajuda a deslocar a relação sujeito/objeto, interior/exterior, etc. Bachelard (1990) aponta que essa passagem para o imaginário encontra-se num lugar fugidio a que ele identifica com o matiz, alegando que “Só a imaginação pode ver os matizes; ela os apreende na *passagem* de uma cor para a outra” (p. 4).

A investigação do imaginário demanda o reconhecimento desse terreno de liminaridade, e sua hermenêutica implica lançar mão de uma teoria que consiga descortinar a dimensão *in-between*, *liminal*, localizada entre o consciente e o inconsciente, o indivíduo e a cultura, o interior e o exterior, a mente e o corpo, e que permite uma aproximação mais aprofundada dessa terra de ninguém, onde as fronteiras da realidade tornam-se implodidas e de algum modo atravessadas.

Esse espaço animado, lugar do imaginário, que não pode ser apreendido totalmente pelas representações de um *espace conçu*, é por excelência o objeto da obra de

arte, uma vez que o artista, “ao organizar sua obra, elimina ou recupera, ele está a seguir uma lógica criadora. A ordem combinatória das formas, dos volumes, das cores, dos sons, corresponde a um racionalismo do imaginário – não menos estrito que o das ciências matemáticas ou o da retórica” (FRANCASTEL, 1983, p. 37). A arte, devido à seleção dos elementos, tanto no momento de percepção quanto no da (des)construção, deve sempre ser vista na perspectiva de uma cultura, comum ao artista e a um grupo social, que normalmente interfere com outros grupos sociais através do tempo e do espaço. Essa interferência gera obviamente estranhamentos e diferenças que necessitam de uma simetria entre a obra e suas diversas possibilidades de recepção.

Francastel (1983), que, ao invés do termo recepção, prefere falar de percepção, sustenta que o mecanismo dessa percepção não deve ser buscado na reconstituição dos todos ocasionais que provocaram a elaboração do suporte formal, através de um tipo particular de linguagem, mas, a partir de relações fragmentárias, em um sistema artificialmente construído que pode remeter a uma pluralidade de conjuntos, situados na memória individual e coletiva de artistas e espectadores, e que possuem um grau de realidades extremamente variáveis (p. 41).

Portanto, o exame de uma obra de arte vai exigir, do leitor, uma atenção considerável; não sendo passivo, qualquer objeto artístico exige de nós um percurso mental, isto é, uma atividade de recepção, ou percepção em que cada um dos pormenores que vai sendo apercebido provoca diversas representações.

É no espaço representacional, e não nas representações do espaço com seus signos fixos, que vamos encontrar a fluidez do signo enquanto elo em uma cadeia de significantes, que não é o duplo do real, mas um “signo-passagem”, que não é nem um ideograma nem um signo sensível, mas uma instância de significação, cujo sentido é acrescido a cada movimento do olhar. É nesse signo-passagem que vamos encontrar o interesse fundamental de se estudar a plasticidade da imagem. É aí que podemos encontrar e compreender a envolvimento material, concreta dos mais diversos grupos de indivíduos e culturas, bem como seu sentido, *não teológico*, que se realiza através de seus conjuntos de significação. Sentido contextualizado, relacional, que não se deixa apreender senão como virtualidade passível de múltiplas realizações e que nunca se realiza totalmente, conservando uma abertura por onde possamos transitar entre o real e o imaginário.

Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 2. ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AMARAL, A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1978.
- ARANHA, L. **Cocktails; poemas**. Organização e apresentação Nelson Ascher. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARNAO, M. A distinção entre representação de palavra e representação de coisa na obra freudiana: mudanças teóricas e desdobramentos filosóficos. In **Ágora**, v.11, n. 2, p.187-201, Rio de Janeiro, 2008.
- AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Ed., 2005.
- _____. **Oblivion**. Translation Marjolijn de Jager. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- AUSTER, P. City of Glass. In:____. **The New York trilogy**. New York: Penguin Books, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução _____. **La poétique de la rêverie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- Antônio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAITELLO Jr., N. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. **L'esprit du terrorisme**. Paris: Le Monde, 2001.
- _____.La violence du mondial. In:____. **Power Inferno**. Paris: Galilee, 2002. p 63-83.
- Translated into English at http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=385

- _____. *Tela total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade**. Tradução Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119.
- _____. **As flores do mal**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BAUMAN, Z. Identidades líquidas. In **Folha de S. Paulo**, caderno MAIS!São Paulo, 19 out. 2003.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BELL, D. **O Advento da Sociedade Pós-Industrial: Uma Tentativa de Previsão Social**. (Trad.) Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1973.
- BENFORD, G. Is something going on? In **Mississippi Review**, v16. p. 18-23. Ed. Frederick Barthelme, Univ. of S. Mississippi, 1988.
- BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: _____. **Obras escolhidas**. 3. ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.
- _____. A imagem de Proust. In: _____. **Obras escolhidas**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.
- _____. **Illuminations**. Edited and with Introduction by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- _____. Rua de mão única. In: _____. **Obras escolhidas**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. v. 5.
- _____. **The arcades project**. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In ADORNO, T. et al. **Teoria da cultura de massa**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- BERRY, T. **O sonho da terra**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1991.

- BOLLE, W. A metrópole como médium-de-reflexão. **Semear**, n. 3, p. 139-160, Rio de Janeiro, 1999.
- BOURDIEU, P. O mercado dos bens simbólicos. In:____. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução e organização Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 99-181.
- _____. **Poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.
- BOYER, M. C. The imaginary real world of cibercity. In EL-KHOURY, R.; ROBBINS, E. (Orgs.). **Shaping the City: studies in history, theory and urban design**. New York: Routledge, 2004. p. 231-251.
- _____. **The city of collective memory**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- BULLOCK, M.; JENNINGS, M. (Orgs.). **Walter Benjamin: selected writings - 1913-1926**. Cambridge: Harvard University Press, 1996. v. 1
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CAMPOS, H. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. Tradução Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CASTIGLIANO, F. Sept questions à Jacques Réda. Entrevista. In **La Revue Littéraire**, n. 42, Paris, 2010.
- CERTEAU, M.; GIARD, L. **A invenção do cotidiano; morar e cozinhar**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- COURY, D. **The return of storytelling in contemporary german Literature and film: Peter Handke and Wim Wenders**. United Kingdom: The Edwin Mellen Press, 2004.
- CRAIG, M.; THRIFT, N. **Thinking space; critical Geographies**. London: Routledge, 2000.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.
- DELEUZE, G. **A imagem movimento**. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997.

- DE MASI, D. **O ócio criativo**. Tradução Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DONALD, J. Metropolis: the city as text. In BOCOOCK, R.; THOMPSON, K. (Orgs.) **Social and cultural forms of Modernity**. Cambridge: Harvard University Press, 1992. p. 6.
- DONATH, J. S. **Inhabiting the virtual city: the design of social environments for Electronic Communities**. Ph.D. dissertation. Massachusetts Institute of Technology, 1997.
- ELDEN, S. Es gibt eine Politik des Raumes weil Raum politisch ist. Henri Lefebvre und die Produktion des Raumes. In: **An-Architektur**, 01, p. 27-35. 2002.
- ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução Rosa Camargo Artigas e Reginaldo Forti. Rio de Janeiro: Global, 1985.
- EULÁLIO, A. **A aventura de Blaise Cendrars no Brasil**. São Paulo: Ed. USP, 2001.
- FABRIS, A. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1994.
- FEATHERSTONE, M. **Consumer culture & post-modernism**. London: Sage Publications, 1991.
- _____. **Culture theory and cultural change**. London: Newbury Park, 1992.
- _____. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel - SESC, 1997.
- FERRARA, L. D'A. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.
- FIGUEIREDO, J. L. V **Tipografia e poesia na sintaxe da poesia visual impressa no Brasil**. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e poéticas visuais) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. Tradução Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.
- FRANCASTEL, P. **Imagem, visão e comunicação**. Tradução Fernando Caetano. Lisboa: Ed. 70, 1983.

- FREUD, S. O inconsciente. In **ESB das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV, p. 165-209.
- FRIDMAN, L. C. **Vertigens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- FRIEDMANN, G. **La crise du progrès**. Paris: Gallimard, 1936.
- FUKYAMA, F. **O fim da história e o último homem**. Tradução Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GIBSON, W. **Neuromancer**. Tradução Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GRAF, A. **The cinema of Wim Wenders, the celluloid highway**. London: Wallflower Press, 2002.
- GROSSEGESSE, O. Cidades que em nós se fazem. *Lisboa – Livro de bordo* de José Cardoso Pires como “entre-lugar”. **Fronteira Z**, Revista digital do grupo de pesquisa «O Narrador e as Fronteiras do Relato”, n. 4, São Paulo, dez. 2009.
- _____. Estátuas, bichos e velhos – a Lisboa carnavalizada: de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires. In JAECKEL, V. (Org.). **Cidade e modernidade na literatura**; actas da secção do 8º Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas – LMU, Munique, 2009. Belo Horizonte: UFMG/FALE. No prelo.
- GUELFY, M. L. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. 393 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.
- GUHA, R., SPIVAK, G. C. **Selected Subaltern Studies**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução. Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. Tradução Adail Sobral e Maria Estela. Gonçalves. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- HASSAN, I. **The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature**. New York: O.U.P., 1982.
- HUISMAN, D. **A estética**. Tradução Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Ed. 70, 1981.

- HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IANNI, O. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- IBARRA, A.; MORMANN, T. Interactive representations. In **Representaciones**, v.1, n.1, p.1-20. Córdoba: 2005.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- JAMESON, F. **Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. Cognitive mapping. In: NELSON, C; GROSSBERG, L. (Orgs.) **Marxism and the interpretation of culture**. Chicago: University of Illinois Press, 1990. p. 347-60.
- Disponível em http://www.intelligentagent.com/ME/Jameson_CognitiveMapping.pdf. Data de acesso: 18/07/2010
- _____. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. Trad. Vincius Dantas. In **Novos Estudos**, nº 12, CEBRAP, São Paulo: 1985, jun.85, pp.16-26,
- JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org). **Historias de literatura**. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- JONES, E. **Metropolis**. Oxford; London; New York: Oxford University Press, 1990.
- KEITH, M.; PILE, S. (Orgs.). **Place and the politics of identity**. London: Routledge, 1993.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.
- LACLAU, E. **New reflections on the revolution of our time**. New York: Verso, 1990.
- _____. "Identity and Hegemony: The Role of Universalism in the Constitution of Political Logics", in Butler, J., E. Laclau and S. Zizek, **Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialigues on the Left**, London: Verso, 2000.
- LATHAM, J. A. The city and the subject: Benjamin on language, materiality and Subjectivity. In **Epoché**: The University of California Journal for the Study of Religion, v. 24, p. 49-67, 2006.
- LEFÈBVRE, H. **The production of space**. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1991.

- _____. La présence et l'absence – contribution à la théorie des representations. In CZESZAK, W. A. C. O conceito de representação de Henri Lefebvre e a questão do diálogo na relação professor/aluno. **Revista Integração**, USJT, ano 3, n. 8, fev. 1997.
- _____. **Dialectical materialism**. Translated by John Sturrock. London: Cape, 1968.
- LESSING, G. E. **Laocoön, an essay on the limits of painting and poetry**. Translated by Edward Allen McCormick. New York: Bobbs-Merrill Company, 1984.
- LEVY, P. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. **O que é virtual?** Tradução Paulo Neves São Paulo: Ed. 34, 2003.
- LOBATO, M. **Mundo da lua e miscelânea**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. 7. ed. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MARCONDES FILHO, C. **A saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker, 2000.
- MARCUSE, H. **Counterrevolution and revolt**. Boston: Beacon Press, 1972.
- MARGATO, I. A primeira vista é para os cegos. **Semear**, PUC, n. 3, p. 37- 52, Rio de Janeiro, 1999.
- MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do futurismo. In BERNARDINI, A. F. (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MARTIN, B. **A sociology of contemporary cultural change**. Oxford: [editora], 1981.
- MARTIN-BARBERO, J. Novos regimes de visualidade e descentralizações culturais. In **Mediatamente! Televisão, cultura e educação**. Brasília: MEC, 1999.
- MASSAGLI, S. R. **Em busca do espaço perdido em Matrix: do terrorismo teórico à violência simbólica**. 2005. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2005.
- MATOS, M. J. **Pelos espaços da pós-modernidade: a literatura de viagens inglesa. Da segunda guerra mundial à década de noventa**. Porto: Afrontamento, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **O olho e o espírito**. Pref. Claude Lefort. 4. ed. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 2002.

- MEYER, H. **City and port. Urban planning as a cultural adventure in London, Barcelona, New York and Rotterdam:** changing relations between public urban space and large-scale infrastructure. Rotterdam: International Books, 1999.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução Décio Pignatari. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. **A galáxia de Gutenberg.** 2. ed. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1977.
- MORSE, M. An ontology of everyday distraction: the freeway, the mall, and television. In MELLENCAMP, P. (Org.). **Logics of television:** essays in cultural criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 193-221.
- NIETZSCHE, F. **Obras incompletas.** 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)
- NORA, P. **Les lieux de mémoire.** Paris: Gallimard, 1997.
- OLIVEIRA, V. S. de. **Poesia e pintura:** um diálogo em três dimensões. Assis: UNESP, 1999.
- PAZ, O. **Os filhos do barro.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, M. **O momento futurista:** avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. São Paulo: Edusp, 1997.
- PESSOA, F. **Obras completas.** Lisboa: Ática, 2007.
- _____. **Livro do Desassossego** de Bernardo Soares. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés, 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- POE, E. A. O homem da multidão. In: _____. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe.** 3. ed. ver. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p. 163-190.
- _____. The man of the crowd. In: _____. **Complete tales & poems.** New Jersey: Castle Books, 2002, p. 425-430.
- PIGLIA, R. **El último lector.** Buenos Aires: Anagrama. 2005.
- PIRES, J. C. **Lisboa livro de bordo;** vozes, olhares, memorações. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- RIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia;** de Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- RIMBAUD, A. **Poesia completa.** Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- SCHERPE, K.; ROETZEL, L. **Nonstop to nowhere city?** Changes in the symbolization, perception, and semiotics of the city in the literature of modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- SANTOS, M. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.
- SCHONHERR, U. Als die Bilder hören lernten: Musik, Ton, Avantgardeästhetik und Geschlechterkonfiguration in Wim Wenders' Lisbon Story. In **Monatshefte, für deutschsprachige Literatur und Kultur**, v. 96, n. 2, p. 234-251, 2004.
- SEVECENKO, N. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. In **Estudos históricos**, v. 6, n. 11, Rio de Janeiro, 1993.
- _____. **O orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHIELDS, R. A guide to urban representation and what to do about it: alternative traditions of urban theory. In KING, A. D. (Org.). **Re-presenting the city.** Ethnicity, capital and culture in the 21st century metropolis. New York: NYU Press, 1996.
- SILVA, R. da. Cidade, minha cúmplice. Entrevista com J. Cardoso Pires. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, p. 17-19, Lisboa, 19 nov. 1997.
- SODRÉ, M. **Antropológica do espelho, uma teoria da comunicação linear e em rede.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- SOJA, E. **Geografias pós-modernas:** a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- _____. **Thirdspace:** journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. London: Blackwell Publishing, 1996.
- SOURIAU, É. **A correspondência das artes;** elementos de estética comparada. Tradução Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1983.
- SZONDI, P. Walter Benjamin's City Portraits. In SMITH, G. (Org.). **On Walter Benjamin:** critical essays and reflections. Cambridge: MIT Press, 1988.
- TOURAINÉ, A. **A sociedade pós-industrial.** Lisboa: Moraes, 1970.
- TUAN, Y.-F. **Space and place:** the perspective of experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

- VALVERDE, M. (Org). **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2003.
- VILCHES, L. **A migração virtual**. Tradução Maria Immacolata Vassallo de Lopes. São Paulo: Loyola, 2003.
- VIRILIO, P. **Open sky**. New York: Verso, 1997.
- WHITE, E. **O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. Tradução Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WILSON, E. The invisible flâneur. **New Left Review**, n. 191, fev. 1992.
- ZUKIN, S . **Landscapes of Power: from Detroit to Disney World**, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.