

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

JEISON KARNAL DA SILVA

PORNOPOPÉIA: EXTENSÕES DA MODERNIDADE DO SÉCULO XIX
E O (*PORNO*)*FLÂNEUR* NA METRÓPOLE DO SÉCULO XXI

PORTO ALEGRE
MARÇO DE 2021

JEISON KARNAL DA SILVA

*PORNOPOPÉIA: EXTENSÕES DA MODERNIDADE DO SÉCULO XIX
E O (PORNO)FLÂNEUR NA METRÓPOLE DO SÉCULO XXI*

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Claudia Luiza Caimi

PORTO ALEGRE

MARÇO DE 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Karnal da Silva, Jeison
PORNOPOPÉIA: EXTENSÕES DA MODERNIDADE DO XIX E O
(PORNO)FLÂNEUR NA METRÓPOLE DO SÉCULO XXI / Jeison
Karnal da Silva. -- 2021.
186 f.
Orientadora: Claudia Luiza Caimi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Modernidade. 2. Flânerie. 3. Pornopopéia. 4.
Walter Benjamin. 5. Pornoflâneur. I. Luiza Caimi,
Claudia, orient. II. Título.

JEISON KARNAL DA SILVA

*PORNOPOPÉIA: EXTENSÕES DA MODERNIDADE DO SÉCULO XIX
E O (PORNO)FLÂNEUR NA METRÓPOLE DO SÉCULO XXI*

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras.

Aprovado em: Porto Alegre, __31__ de Março_ de 2021.

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Luiza Caimi – UFRGS
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Rejane Pivetta de Oliveira – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Rita Lenira de Freitas Bittencourt – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Perrone – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Aos que morreram, aos que ainda nem nasceram e aos que viverão para sempre, apesar dos pesares. Ao meu filho, Francisco Karnal, por ser a obra inapreensível do mais avassalador sentimento. À amada, Helena Lima, pela dedicação a um sonho desperto pelo valor do sonho em si. À orientadora, Claudia Caimi, pela generosidade em guiar e promover desvios nos caminhos tortos de um *flâneur*. Às arguidoras da banca, Cláudia Perrone, Rejane Pivetta e Rita Lenira, pelas afiadas contribuições. Aos amigos que ofereceram as necessárias leituras do mal e as mais violentas hesitações sobre o estar no mundo. Aos colegas de trabalho que cederam o tempo necessário à formulação e concretização desta dissertação. Ao amor genuíno de meus pais, avós e irmãos. À vida no fio da navalha durante a pandemia, à vida narrativa, todas as vidas a mostrar que o desejo da vida, por mais que sem qualquer garantia de felicidade, resiste até à morte. À morte, essa maldita, sempre o despertar do novo, a nos relegar a insignificância necessária para seguir em busca de algo mais. Ao *flâneur* que deambula num mundo que nunca fez o menor sentido e, por isso mesmo, nos intriga e nos compele a agir para transformar o estado das coisas.

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O flâneur, sem o saber, persegue esta realidade. Sem o saber – por outro lado, nada é mais insensato do que a tese convencional que racionaliza seu comportamento e é a base incontestada da ilimitada literatura que descreve o flâneur em seu comportamento e aparência. Trata-se da tese de que o flâneur teria escolhido como objeto de seu estudo a aparência fisionômica das pessoas, a fim de fazer a partir do andar, da estrutura física e das expressões faciais a leitura da nacionalidade e do status social, do caráter e do destino. O interesse em dissimular as reais motivações do flâneur deveria ser bastante premente para dar crédito a teses tão inconsistentes.

Walter Benjamin

Detesto todos os ofícios. Chefes e operários, tudo campônios, ignóbeis. A mão na pena vale a mão no arado. – Que século de mãos! Não darei nunca a minha.

Arthur Rimbaud

Observador, flâneur, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.

Charles Baudelaire

Acredito que o homem é necessariamente erguido contra si mesmo e que ele não pode se reconhecer, amar-se até o fim, se não for objeto de uma condenação.

Georges Bataille

Um pozinho chuta o pensamento pro alto e é de lei pra quem precisa varar a noite escrevendo roteiro de embutido de frango.

José Carlos Ribeiro, o Zeca

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estudar o tipo *flâneur* e sua implicação como mônada do constructo Modernidade, a partir da ensaística de Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX. A partir de um posicionamento do *flâneur* como figura histórica, literária, filosófica e política, no contexto metropolitano europeu, o presente trabalho utiliza-se da obra *Pornopopéia* (2009), de Reinaldo Moraes, para trabalhar as extensões na Modernidade no século XXI. Defende-se que o *flâneur*, personagem da crise do capital, resiste ao choque urbano em outros tempos e geografias, extrapolando seu contemporâneo para assumir a identidade, aqui classificada como *pornoflâneur*. Pelo teor erótico/pornográfico identificado em *Pornopopéia* e pelas extrapolações epistemológicas de ambos os conceitos relativos à sexualidade, busca-se também problematizar a legitimidade da expressão do corpo na Literatura em tempos de virtualização das relações sociais no século XXI.

Palavras-chave: *Flâneur*. *Pornoflâneur*. Walter Benjamin. Modernidade. Modernidade estendida no século XXI. Século XIX. Paris. Reinaldo Moraes. Erotismo. Pornografia. Literatura.

ABSTRACT

The aim of this master thesis is to study the *flâneur* type and its implication as a monad of the Modernity construct, based on Walter Benjamin's essay on Paris in the XIX. Developed on the position of the *flâneur* as a historical, literary, philosophical and political figure in the European metropolitan context, the present study operates the Brazilian book *Pornopopéia* (2009), by Reinaldo Moraes, to work on extensions of Modernity in the 21st century. It is argued that the *flâneur*, character of the capital crisis, resists to urban shock in other times and geographies, extrapolating his contemporary to assume another identity, here classified as *Pornoflâneur*. Due to the erotic / pornographic content identified in *Pornopopéia*, and the epistemological extrapolations of both concepts related to sexuality, what is also needed here is to problematize the legitimacy of body expression in Literature in times of virtualization of social relations in the 21st century.

Keywords: *Flâneur*. *Pornoflâneur*. Walter Benjamin. Modernity. Modernity extended into the 21st century. Nineteenth century. Paris. Reinaldo Moraes. Eroticism. Pornography. Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 AS ENCARNAÇÕES DO <i>FLÂNEUR</i>	22
2.1 Haussmann e a criação <i>flâneur</i>	63
2.2 Passagens cobertas e o <i>flâneur</i> desdobrado	70
3 O PORNOFLÂNEUR E A MODERNIDADE ESTENDIDA NO SÉCULO XXI: CASO <i>PORNOPOPÉIA</i>	81
3.1 Modernidade estendida (do século XIX ao XXI)	87
3.2 O <i>pornoflâneur</i> de São Paulo	90
3.3 <i>Pornopopéia</i> erótica e pornográfica	105
3.4 O mal-estar na cidade noturna do <i>pornoflâneur</i>	130
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

1 INTRODUÇÃO

A errância geográfica e subjetiva dos protagonistas/narradores de Reinaldo Moraes, homens a vagarear por um submundo pornográfico e embrenhados em cantos escuros das possibilidades da *cidade grande* (corpo de usufruto da classe média), contrasta com um certo monocórdio universo diegético regado a opiáceos – e outras drogas. O espírito de São Paulo e seus recônditos estão no epicentro textual de Moraes, quer seja em incursões por Paris ou Nova York, tendo em vista a escrita que performa o contemporâneo a partir de um *locus* metropolitano bem demarcado.

A verve das múltiplas descomposturas urbanas e das obscenidades postas às claras impregnam a obra do escritor paulistano. As peripécias dos reinaldianos (adjetivação que o autor, por certo, dispensaria) funcionam como mais que meras digressões de um ramo principal da trama. A partir de uma moldura mínima, a ancorar as movimentações periféricas narrativas, são fábulas sem esquemas teleológicos, centradas na “pele e na pólis” que os seres de papel habitam.

A partir de uma poética da Modernidade, as personas reinaldianas narram a si mesmas sob o signo da banalidade pós-aristotélica, não mais o da falha trágica ou da superioridade dos grandes gêneros narrativos do passado. Miasmas da Comédia e respectivos caracteres falhos e inferiores estão presentes como substratos para formular e transgredir linguisticamente o alheio e as extravagâncias desses personagens. É o jogo prosaico de objetificação do humano, entretanto, a trivialidade da imersão de si e do outro no fluxo da mercadoria parece enunciar na obra um estado interativo contemporâneo entre indivíduo e sociedade.

O comentário crítico da *Poética* aristotélica, do século IV a.C., vai se debruçar na análise da ossatura de uma produção ora elevada, ora ao rés do chão, de Tragédia, Epopeia e Comédia (evocando também a pintura à semelhança do real no trabalho do artista Dionísio). Já nos séculos XX e XXI d.C., o que o contemporâneo artístico parece ofertar, em Moraes, é a condição do ordinário imanente e alienante do mundo burguês pós-industrial, vida com contornos pré-configurados, temporal e espacialmente, pelo capital.

Cabe aqui, um acatamento: antes do diagnóstico apressado de um suposto enfraquecimento atual da capacidade artística de enfrentar grandes temas, de maneira dialética, ressalta-se a potência da legitimidade do corriqueiro moderno enquanto matéria literária, bem como da possibilidade de despertar para o discurso as impressões do que está imediato na janela de casa.

A obra poética e crítica de Charles Baudelaire, assim como o estudo de Walter Benjamin sobre esse autor francês, fornecem pistas fundamentais para a discussão de uma fisionomia moderna, a qual busca-se abordar aqui. Os personagens de Moraes afinam seu diapasão pelo que Baudelaire validaria como sumo literário no século XIX: o protagonismo poético do cidadão degradado em uma metrópole massificada europeia – no caso, Paris.

Entre os séculos XVIII e XIX, a Inglaterra havia desenvolvido o *hardware* do capitalismo, com a Revolução Industrial. A alma parisiense, no entanto, parece ter implantado o *software* do *citoyen moderne*, emanando de si para o mundo os raios de *La Ville lumière*. A **arquitetura totêmica** do barão Georges-Eugène Haussmann destruiria a “velha” Paris para pretensamente criar uma “nova”. Tanto fábricas, bulevares e lojas de departamento quanto as formas de gerir a pólis (e as revoluções) emergiram como face visível de um processo de desacomodação e acomodação social. Os Oitocentos da Europa remobilizaram estruturas materiais e sensibilidades também no Brasil, a partir de certa derivação do fenômeno para as bordas, num tipo de prolongamento das parcamente superadas implicações coloniais.

Por uma liga do século XIX com o XXI, da estruturação da metrópole e das decorrentes alterações no sentir o mundo, intuída no presente trabalho a partir do livro *Pornopopéia* (MORAES, 2009)¹, propõe-se um percurso de aproximação e afastamento da Modernidade europeia, a partir dos estudos críticos dos anos 1930 do filósofo alemão Walter Benjamin e da literatura brasileira urbana e contemporânea de Reinaldo Moraes de meados dos 2000.

Entende-se aqui a viabilidade de pontos de contato entre períodos e geografias diversas, tendo em vista o poder de influência da cultura europeia sobre as artes e as formas de movimentação do capital em países periféricos. Compreende-se, e considera-se rica, a busca por semelhanças e dessemelhanças. Dirá Rolf Tiedemann (2018), sobre as questões epistemológicas benjaminianas por trás da arquitetura aforística do inacabado *Passagens* e que podem apontar caminhos para outros deslocamentos desviantes e aproximação de supostos objetos díspares:

O século XIX é o sonho do qual se deve despertar: um pesadelo que pesará sobre o presente enquanto permanecer intacto seu fascínio. As imagens do sonho e o despertar desse sonho comportam-se, segundo Benjamin, como a expressão e a interpretação; para ele, somente a interpretação das imagens dissolveria o fascínio. O despertar benjaminiano visava ao “genuíno desprendimento de uma época” [h°, 3], no duplo sentido da *Aufhebung*

¹ O título contém um acento agudo que cairia pela Nova Ortografia de forma oficial em 2016, mas, transgredindo, seria mantido pelo autor, nas edições posteriores, até a Editora Alfaguara, em 2019, retirá-lo. Neste trabalho, decidiu-se utilizar o acento, seguindo a escolha do autor.

(suprassunção dialética) hegeliana: a superação do século XIX em sua preservação, sua “salvação” para o presente. Benjamin definiu como “o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho e refere [F^o, 6]. 2 (TIEDEMANN, 2018, p. 22-23)

Ao enfrentar o tema, seria superficial tratá-lo sem voltar um olhar mais uma vez, por mais que não detido, à obra de Baudelaire. O poeta reflete sobre a *Modernité* parisiense de meados do século XIX, cujas irradiações perpassaram as análises filosóficas de Benjamin no início do século XX. Os dilemas e as “revelações” não apenas transpassam o tempo historicizante como encontram uma espécie de paroxismo extensivo na fase pós-industrial do século XXI. Ao se tocar o tecido da História por um “viés benjaminiano” (glosa que o berlinense dispensaria), cabe pensar nas dobras que possibilitam os contatos para além da serialidade. Da mesma forma, repensar os mitos fundadores e estruturantes e os gêneros tidos como ilegítimos por se ocuparem de matéria pouco dignificada para o discurso literário.

No contemporâneo de Moraes, mercadoria, alta cultura e cultura de massa dão sinais claros de imbricação. O fluxo do capital parece ter superado a condição de mero uso ou troca de recurso operativo econômico para incorporar-se feito fantasmagoria a uma certa estética e uma estética do cidadão do século XXI. Em meio à radicalidade dos efeitos para o social no XIX, o comentário crítico baudelaireano terminaria por inverter o curso das análises do pauperismo artístico decorrente. O poeta francês põe em cena a legitimidade de incorporação do contingente, do “porte, olhar e gesto de época” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35), da prostituta como musa, do marginal como digno de ser representado/apresentado.

A proposição do artístico como permeável às novas possibilidades de expressão do urbano está presente também nos fisiologistas parisienses (jornalistas ocupados da observação da fauna erradia pela “cidade-mãe” no século XIX, sem grande aprofundamento político, ao menos em sua primeira fase). Além de dar vida ao constructo Modernidade, Baudelaire estrutura uma enunciação de (quase) rompimento poético que concilia o “efêmero e o eterno” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). David Harvey grifará o “eterno” desse enunciado e sinalizará um possível comedimento de Baudelaire em duelar até a morte com a tradição.

Entre estudiosos do tema, há controvérsias quanto ao início da Modernidade, à sua extensão ou ao seu eventual ocaso. Teóricos se acautelam sobre um corte seco da velha para a nova ordem, desacreditam a mudança abrupta para uma fisionomia da *Modernité*. A

² Benjamin utiliza, nos três volumes de sua obra *Passagens* (BENJAMIN, 2018c), um sistema de menção a fontes com o uso tanto de referências bibliográficas das obras utilizadas quanto de uma notação entre colchetes, com uma codificação própria. Por padrão, decidiu-se manter tais anotações do autor nas citações ao longo desta dissertação.

proposição de Harvey (2015) põe em sintonia as vinculações propostas por Benjamin de compreender seu próprio tempo a partir das raízes do Outrora (*Gewesene*):

A ruptura é supostamente de tal ordem que possibilita enxergar o mundo como uma tabula rasa, sobre a qual o novo pode ser inscrito sem referência ao passado. [...] Assim, a modernidade sempre diz respeito à “destruição criativa”. [...] Com frequência, é difícil decidir se a ruptura radical se dá no estilo de fazer ou representar as coisas. [...] A teoria alternativa da modernização (em vez de modernidade), devida de início a Saint-Simon e levada muito a sério por Marx, é de que nenhuma ordem social pode conseguir mudanças que já não estejam latentes dentro de sua condição existente. (HARVEY, 2015, p. 11)

Em uma intensidade histórica para além de relógios e calendários, Benjamin sobrepõe épocas, recolhe sobras e faltas, reabilita e opera o passado no presente, como no efeito de montagem de citações de *Passagens*. Baudelaire recolhe destroços exauridos pelo tempo, prenuncia a morte *do que ainda é* nas imagens prósperas em cena no presente progressista e continuado:

O historicismo limitou-se a estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa de outro, não se transforma por isso em fato histórico. Tornou-se nisso postumamente, em circunstâncias que podem estar a milênios de distância dele. O historiador que partir dessa ideia desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior. Com isso, ele fundamenta um conceito de presente como “Agora” (*Jetztzeit*), um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 2016, p. 20)

Quer em versos ou na crítica, Baudelaire, se não é a primeira, é uma das principais figuras literárias a costurar o rasgo entre a Paris escatológica e a emergente, que se impunha reluzente diante de olhos extasiados e temerosos. Baudelaire também dava as tintas para os quadros parisienses que se replicariam ao redor do globo, tornando a vida nas ruas matéria passível de ser versada. O poeta validava uma expressão do trivial de época em confronto com o lírico, relativizando o lugar de poder e tradução do universal via cânone.

Benjamin colecionava citações das mais diversas fontes não acadêmicas e propunha comentários críticos a manifestações artísticas não incensadas (como o drama trágico alemão), buscando, em cada fragmento eclipsado pela Grande História, os elementos monádicos em agonia de despertar. Baudelaire reivindicou o presente:

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma Modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. [...] Não temos

o direito de desprezar ou prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. [...] Sem dúvida, é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual. (BAUDELAIRE, 2010, p. 25-26)

Há um movimento dialético interessante neste prosaísmo da semideidade decaída da Modernidade. Falta, ao novo herói, audácia, ímpeto de enfrentar bestas feras, posto que todas parecem domadas e enjauladas para comercialização em lojas de departamento. Ao mesmo tempo, o contato com iguais, no ambiente público, ilumina o novo mistério, inquietante: a sombra do outro, o desconhecido. Pelo olhar burguês, o perigo se dava agora no “ambiente controlado” da metrópole, sem a adoção de táticas de guerra engenhosas e arriscadas como na tomada de Troia. Se o adensamento populacional é questão dada no século XXI, foi motivo de inquietação para o cidadão do XIX, que, havia pouco, se deparava com ruas de difícil flunar e pouco a ser visto no cenário do tradicional modo de viver do *Ancient Régime*. A iluminação noturna ofuscava as estrelas e expandiria a dimensão do sonhar acordado, em meio a novos espetáculos e locais de encontro social.

A imagem da Modernidade europeia do século XIX parece ter oferecido o repertório ideal para o que seria o fenômeno da deambulação cidadina em outras cidades e em outros séculos. No XXI, na obra de Moraes, é possível assemelhar as fisionomias e centralizar o novo protagonista burguês emaranhado em preocupações menores, aos olhos de guerreiros e vatos de outras épocas. Se o horror das Grandes Guerras do século XX levou a narrativa tradicional à decadência ou à impossibilidade da poesia, obras fragmentárias, insuficientes ou esvaziadas pediram a palavra para compartilhar silêncio ou ruído, sublime e terror, com ânsia de seguir transmitindo.

Benjamin lerá na obra de Baudelaire a grande imagem moderna: a decadência do herói clássico como aquele que reestabelece a ordem. Semideus da Modernidade, o cidadão burguês está navegando pela contingência da História, imerso na despreocupação quanto aos motivos nobres e negociando valores morais conforme a necessidade financeira. Se busca brechas para o sonho, entende-se como nunca capturado pela urgência do capital. Livre pelos instantes em que imagina outra possibilidade para o mundo, pensa-se desprendido das amarras do social, mas ligado sempre ao fio do amálgama da civilização. O tempo ou é vendido ou é improdutivo:

A Modernidade é o seu destino fatal. Nela o herói não está previsto, ela não sabe fazer com este tipo de homem. Prende-o para sempre em um porto seguro; entrega-o a uma eterna ociosidade. [...] “Aquele que ali vai talvez

seja rico; mas esse transeunte é com certeza um Hércules para o qual não há nenhum trabalho”. (BENJAMIN, 2017a, p. 97)

De volta à obra de Moraes, os narradores/protagonistas reinaldianos, antes de serem entes submetidos à catástrofe ou à zombaria das circunstâncias, legitimam-se e compartilham suas próprias experiências/vivências triviais. Satíricos, emulam um quê aristofânico, posto que, da transcendência homérica, pouco têm. Moraes flerta com vida e morte, vulgaridade, personagens embrenhados no tempo infernal do enfado pós-industrial.

O escritor insinua-se maldito, herdeiro de poetas como Chacal e Chico Alvim e da geração maldita dos anos 1970, sem esquecer, entretanto, de negociar com refinados acabamentos poéticos, trocadilhos infames, chistes freudianos, mercadorias para consumo fantasmagórico, filmes B e símbolos da alta cultura (a denotar um leitor afiado, com um quê francófilo, a desdenhar e a aderir às medidas estilísticas a que outros autores acabam submetidos em confortável silêncio).

Pode-se dizer que um arco – e uma lira, para mencionar a harmonia em tensão heraclitiana – une os romances de Moraes *Tanto faz* (1981), *Pornopopéia* (2009) e a trilogia *Maior que o mundo* (Volume I, 2018), o primeiro convergindo para o segundo, e este derivando para o terceiro. O ano da pandemia do coronavírus, 2020, é o septuagésimo aniversário do autor, nascido em 1950, criador de roteiros de novelas de TV, traduções, contos, novelas e romances.

Ao relatarem-se, os heróis reinaldianos transpassam códigos morais e afastam-se da busca pelo lugar da semideidade, ganham corporificação singular em meio à multidão. Manifestam ecos do novo espírito da mercadoria humana ao mesmo tempo em que ensaiam uma fuga dessa torrente. Vivem a alternar os papéis de basbaque alienado (ávidos por prazeres fáceis e narcóticos pesados) e de afiado observador crítico dos mitos do capital (imagem cristalizada imposta ao rebanho).

Ao mesmo tempo que falam de forma pormenorizada das interações do corpo pelo viés dionisíaco/pornográfico/erótico, não escapam de uma caracterização própria um tanto amorfa na lavra narrativa, dando ênfase ao que é encenado, rememorado e recordado, como sombras da poluição citadina. Dito de outra forma, são capazes de delinear a diferença, do abismo com outro, sem reservar detalhismo para as protuberâncias e reentrâncias de si próprios.

Emoções mais “refinadas” encontram pouco espaço de expressão, num esgrimir baudelairiano, em que o poeta não ilumina mais nada, ao contrário, emaranha-se nos trapos, bebe com os trapeiros da metrópole e permite-se legitimar o abjeto na literatura, sem orná-la

com um lirismo puro, quando muito, toma a imagem do lírico para escarnecê-lo. A protoestética reinaldiana pode ser assemelhada ao espírito presente em *As flores do mal*, com quase 160 anos de diferença. Aqui o poema *O sol*:

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

Buscando em cada canto os acasos da rima,
Troveçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

[...] Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.
(BAUDELAIRE, 2016, p. 303)

Em *Maior que o mundo*, o protagonista, Kabeto, sempre com um gravador em mãos a tentar engrenar um romance, reflete sobre as descrições, digressões que, para Moretti (2014), são os enchimentos do século XIX (que não apenas ocupam espaço na narrativa e retardam o efeito principal, mas autenticam o ser burguês no espaço dentro-fora da vida no capital). Kabeto também propõe uma reflexão crítica sobre a construção do ambiente realista mimético, o que denota certa mudança de paradigmas estéticos, de velocidade e apreensão, atinentes à experiência/vivência do contemporâneo literário:

Descrever enche o saco. Ler descrições é ainda mais sacal. Por isso que a literatura perdeu terreno pra tudo que é mídia, cinema, televisão, computador, celular. Vá você descrever uma cena que se passa no Partenon. Primeiro tem que descrever o próprio lugar. Eu teria que olhar uma foto do negócio pra descrever aquilo. Teria que fazer um curso sobre arquitetura grega clássica. Quantas colunas tem aquele bagulhão, pra começo de conversa? De todo jeito, mesmo uma descrição completa e competente do templo grego pode fazer o livro cair da mão do leitor, em obediência à única lei que rege a literatura, segundo Cortázar: a lei da gravidade. A descrição minuciosa do templo viraria, ela mesma, um mármore pesadíssimo na cabeça do leitor. (MORAES, 2018, p. 10)

Ou, ainda, a percepção de si como ser da Modernidade, “aventureiro sem aventura”, narrador impregnado das sensações da cultura de massa, tornando impossível um retorno à pureza das primeiras narrativas livrescas:

Se eu tivesse uns óculos phonokinográficos digitais com um *software* capaz de transformar a visão e a audição num texto instantâneo, em tempo real, não precisaria quebrar a cabeça pra descrever o que vejo agora. Com os óculos

phonokinográficos, ficaria o visto e ouvido registrado automaticamente em palavras, o preto no branco, arial, corpo 12, como eu prefiro. Apenas a minha presença nas situações já transformaria todas elas em cenas de cinema, com a descrição de cenários, personagens, diálogos, ações, inações, tudo. Com alguns retoques, e a inserção de umas pensatas de ocasião, já viraria literatura. Sei lá se já não inventaram um troço desses. Sei que existem programas de computador que transformam voz em texto. Coisa antiga, aliás. E não vai demorar muito até inventarem um *chip* que, instalado no cérebro, faça o mesmo com os pensamentos e as emoções, despejando tudo em forma de palavras na tela. Por ora, me contento com o gravador e a minha própria voz narrativa. Não é a mesma coisa que os óculos phonokinográficos, mas já é alguma coisa. Falar é mais fácil que escrever, embora a cansaça descritiva seja a mesma. Acho que dá menos trabalho reinventar a realidade. Sentado na escrivaninha do seu quarto, comendo batata frita de pacote, você pode descrever em minúcias batalhas ocorridas no Peloponeso há cinco mil anos. (MORAES, 2018, p. 12-13)

Kabeto, Zeca (de *Pornopopéia*) e Ricardo de Mello (de *Tanto faz*) são personagens afeitos a peripécias despidoradas, deixando que o *id* flua livre. Lidam com o mundo a partir de certa confusão mental, mas convergem ao anseio de dar forma textual a passagens de suas vidas. São artistas em conflito com a falta de inspiração ou com as contingências da vida na fase do ultracapitalismo pós-industrial.

Moraes se intitula grafomaníaco, apesar de hiatos de publicação que chegaram a dezoito anos entre *Abacaxi* (1985) e o infanto-juvenil *Órbita dos caracóis* (2003). Sua obra é marcada pelo que ele nomeia “conficção”, quando os personagens falam de si, denotando uma voz real de escritor, mas dissimulando-o via artifícios literários. Em *Tanto faz*, mais uma vez, os bretes burgueses consolidados no interagir do personagem com a pólis:

Matutando. A cidade está fora do meu quarto, mas eu estou dentro da cidade. Dentro e fora. A hierarquia sensível da realidade é a seguinte: primeiro meu quarto, depois a cidade lá fora. Aí vêm o país e o mundo. O país e o mundo são notícias impressas no jornal intacto jogado no chão. Um gole descuidado de cerveja faz um fio gelado lhe escorrer pelo canto da boca e pingar em seu peito peludo. Corrige-se: primeiro meu corpo. Depois o quarto, a cidade, o país, o mundo. (MORAES, 1981, p. 6)

Dissertar sobre autor vivo proporciona um contato com o *work in progress* da obra literária, bem como ter acesso ao pensamento para além da ficção, por meio de entrevistas em publicações jornalísticas. Esse aspecto de aparente desimportância do legado em construção (sem garantias de futuro no cânone), sem a tal maturação temporal e a fortuna crítica, estão em conformidade com o próprio universo literário reinaldiano. O despojamento e a técnica narrativa dialogam mesmo em passagens vulgares e de aparente desleixo textual.

Ao falar sobre o escritor, busca-se apresentar a obra, sem incorrer em biografismos ou psicologismos. Algumas histórias pitorescas dão pistas sobre a obra. Uma delas é o

envolvimento de Moraes com a capa de um disco de um personagem central da Tropicália. A partir da concepção de Décio Pignatari para a capa do disco de 1973 de Tom Zé, o jovem Moraes fotografou um dos mais polêmicos “motivos” a estampar um álbum em todos os tempos, no caso, um ânus feminino com uma bolinha de gude para ilustrar *Todos os olhos*, disco em que Tom Zé regrava de modo surpreendente um clássico brasileiro da tradicional Dolores Duran “A noite do meu bem”, entre outras pérolas tidas como libertárias para o cancionário do período. Moraes revelou que, pelo escândalo do resultado, foi obrigado a refazer as fotos, decidindo-se por adaptar a ideia inicial introduzindo a bola de gude, desta vez, na boca da namorada, imagem que de fato estamparia o disco de Tom Zé. O episódio deflagra os pudores de época e as pressões sociais e mercadológicas a que até os mais libertinos artistas, os mais transgressores, terminam por se submeter:

Movido por essa molecagem da idade, daquele momento, eu falei: “vou atrás, tanto das bolinhas de gude quanto do lugar onde colocá-la”. Aí uma amiga minha, muito amiga, sugeri para ela. E ela no mesmo instinto de molecagem, de farra mesmo, topou. A sessão fotográfica foi épica. Porque minha máquina fotográfica era uma porcaria. Levei também farinha de trigo com água pra fazer a cola. [...] No dia seguinte, entreguei os rolos de filme, e ele falou que chegaram à conclusão que não estava dando ambiguidade, estava muito claramente um ânus e não queriam isso. (POLÊMICA, 2018)

Nos textos reinaldianos, não são poucas as referências aos autores do cânone mundial, o que deixa transparecer o lugar de fala de seus personagens malandros de “boa cepa”, com dicção burguesa indubitável em meio à *flânerie* pela *Bas-fond*, *locus* da pornochanchada cinematográfica. No caso de Moraes, uma bolsa de estudos na França no fim dos anos 1970, que resultou no romance *Tanto faz*, dá pistas sobre a ligação do autor a certa francofilia mais ou menos disfarçada pelo despojamento.

O que o presente trabalho busca é um cruzamento entre o pensar filosófico sobre a Modernidade em estruturação no século XIX e as extensões e imbricações, mais ou menos visíveis, no XXI. A partir da obra de Moraes, acredita-se que as imagens da experiência/vivência urbana contemporânea podem auxiliar na construção de uma análise sobre uma figura especialmente importante na Paris de mais de dois séculos atrás: o *flâneur*.

Longe do despreocupado rentista, com passos lentos e olhos perfuradores do real capitalista, resiste um outro *flâneur*. O caminhante está para além do senhor de bons modos cooptado pelo fascínio das lojas de departamento e das posteriores premências de quem se viu obrigado a encontrar uma forma de pagar suas despesas mensais como força de trabalho. A obra de Moraes aponta “outros motivos” para inferir uma hibridização da figura quase mítica de Paris e de sua desterritorialização. O sonho/despertar do tradicional *flâneur* não parece ter

sucumbido à sua última encarnação, de homem-sanduíche. Em meio a brechas possíveis na quase impossibilidade, o *flâneur* não existiria mais como puro sangue, mas operador contemporâneo de discursos fragmentários, impregnados da aspereza das premências do novo cidadão, encontrando rasgos libertários, mas absorto (*badaud*) ao mesmo tempo. A narrativa de Moraes em *Pornopopéia* aponta para esse interior/exterior, o olhar e o discurso, o *flâneur* e o *badaud* (basbaque). A expressão do marginal surge como reação ao capitalismo.

É por aqui que iniciamos um percurso próprio, a partir dos estudos de Walter Benjamin sobre a Modernidade, cujo cerne foi mapear a pré-história do capitalismo por meio da produção social do século XIX. Não se trata, pois, de colocar anacrônicos dispostos lado a lado, díspares geográficos a servirem de explicação, no caso um alemão do início do XX falando da Paris do século XIX, e a presente dissertação trazer uma aproximação com a obra de um autor da virada do século XX para o XXI, num cotejo forçado. Trata-se, sim, de compreender as extensões possíveis no presente, sem previsões benjaminianas, pois “os judeus estavam proibidos de investigar o futuro” (BENJAMIN, 2016, p. 20).

Na obra reinaldiana, o fluxo de pensamento caótico dos personagens ditos boêmios, conspiradores e políticos a seu modo, sem uma ação direta nas disputas de classe, mas com uma vida de afronta, de revolta ao ritmo de produção capitalista, se desfuncionalizam em um mundo de ferramentas humanas. No deambular na Boca do Lixo paulistana, *personas* emulam certo espírito francês do Segundo Império, um tanto baudelairianos em seu *culte de la blague*, polemistas irresponsáveis, poderíamos dizer. Falar em “tipos benjaminianos puros”, resguardar a pureza da *flânerie*, a esta altura, seria por demais ingênuo. Enquadrá-los numa “escala benjaminiana de tipos”, *idem*. Falar de aproximações e deslizamentos, sim.

No século XIX, existir como singularidade micropolítica num cenário de aumento de escala dos dispositivos urbanos, de padronização, *monetização* e aceleração do tempo tornou-se um desafio e tanto. Nunca o ócio assumira tamanha potência política. O exercício do olhar tornou-se a resistência dos observadores atentos, como o tipo *flâneur*, que reconstituía o mistério do rotineiro, do decadente, e os utilizava como ignição onírica e utópica, num lugar onde a fruição massificada ditava já um jeito de consumir e se submeter ao maneirismo da metrópole. O *flâneur* instiga uma redenção do fetichismo marxiano, rememora intensidades.

Se a literatura tem a capacidade de “transportar os discursos no espaço e no tempo” (PUCHNER, 2019, p. 17-18), se os jornais aglutinaram tal função num contexto industrial, há um momento anterior, fundamental, que é a formulação do que se transmite, no que se concebe aqui como o tensionamento provocado pela *flânerie* filosófica. Uma das encarnações

do *flâneur*, órfão das passagens cobertas, foi o jornalismo, as histórias colhidas nos cafés dos bulevares.

O próprio Benjamin (e os autores de quem tomou emprestado os aforismos das *Passagens*) aparenta ter elevado o cidadão incógnito e fruidor das passagens cobertas de Paris, tido como vagabundo pelos tayloristas, em mônada do indivíduo que afronta o *status quo*. Não esqueceu, claro, de dar conta de suas diversas encarnações, mais ou menos absorvido pelas garras do mercado ao longo do tempo de gestação do modelo do grande capitalismo. Não há porque não projetarmos para o *flâneur* outros renascimentos para além dos Oitocentos e da Europa. Sobre o *flâneur*, ele é uma espécie de guardião espiritual da velha e da nova ordem parisiense, diz Benjamin, o que se poderia transpor para outros contextos geográficos e temporais, sem perder-se de vista o próprio flâneur como imagem conceitual:

E se nos lembrarmos de que não são apenas os seres humanos e os animais que têm uma habitação, mas também os espíritos e sobretudo as imagens, torna-se evidente que coisa ocupa o flâneur e o que ele busca. E o que ele procura são as imagens, onde quer que elas morem. O flâneur é o sacerdote do *genius loci*. (BENJAMIN, 2017a, p. 208)

Para desencadear a presente dissertação, realizou-se pesquisa no *Google Scholar* sobre a incidência, entre 2008 e 2021, de textos com vieses similares ao da proposta de trabalho aqui apresentada. Na busca por “*Pornopopéia*”, “Reinaldo Moraes”, “dissertação de mestrado”, “tese de doutorado” foram oito os resultados que efetivamente cumpriam os requisitos da filtragem. Três deles aqui mencionados pela imersão efetiva na obra como objeto de pesquisa.

Em *Orgia de exceção: um esboço do projeto literário de Reinaldo Moraes* (USP, 2015), José Virgínio Marques Filho busca dar conta, de maneira mais ampla, do dispositivo literário perseguido por Moraes desde o primeiro romance, *Tanto faz*, de 1981. Já em *A epopeia pornô de Reinaldo Moraes: uma narrativa contemporânea* (Unesp, 2013), Diogo Schmidt Brunner busca dar conta de um suposto ressurgimento da figura do malandro na literatura brasileira e um estudo de estrutura e o uso da comicidade e do conceito do tempo na obra. Em *Sem Penélopes à espera: uma leitura da Pornopopéia, de Reinaldo Moraes* (UEFS, 2015), João Daniel Guimarães Oliveira busca identificar as manifestações da malandragem e do cinismo presentes na figura de Zeca, o protagonista.

A partir de bibliografia consultada e da análise das produções prévias mencionadas, sem que estas incidam no objeto aqui discorrido, entende-se que trabalhar o romance contemporâneo *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, a partir de um enfoque da Modernidade

em Benjamin sobre o XIX, bem como revisitar o tipo filosófico do *flâneur* parisiense em contextos para além do histórico e geográfico, pode ser relevante para compreender a articulação de Modernidade, cesura e *flânerie* em Benjamin, tateando rumo a extensões, fisionomias e implicações no agora literário. Desliza-se aqui entre o abstrato e o denso.

Para dar conta do objeto, opta-se por uma construção ensaística, que termina por fazer uma digressão que foge um pouco ao formato clássico do trabalho científico, sem menosprezar os rigores da pesquisa acadêmica. A *flânerie* e a ensaística benjaminiana encontram afinidade nos atravessamentos múltiplos de autores e obras, pontes com temáticas diversas, o que parece compatível com a epistemologia de um *pensamento flâneur*, adotado na presente dissertação. Em vez de uma divisão estanque entre temáticas convergentes, busca-se, na medida do possível, propor um estudo da Modernidade por dentro do livro *Pornopopéia*. Em outros termos, o estudo de caso, a todo instante, se pretende em diálogo com as proposições teóricas, possibilitando que as citações do livro iluminem constructos que orbitam a obra.

A estrutura do presente trabalho propõe a divisão de capítulos na seguinte ordem: inicialmente, abordam-se “As encarnações do *flâneur*” e, em seguida, “O *pornoflâneur* e a Modernidade estendida no século XXI: caso *Pornopopéia*”.

Em “As encarnações do *flâneur*”, busca-se a conceitualização histórica, política e filosófica da *flânerie*, além da formulação de uma hipótese acerca do tipo benjaminiano, suas vidas e mortes, e a provável reencarnação do observador como caractere que segue em movimento no século XXI, agora a produzir discursos via coleta dos dispositivos urbanos (que ressignifica). Imerso no prosaico e intempestivo ordenamento mercadológico, ainda mais tensionado que o da passagem do *Ancient Régime* para a matriz burguesa no XIX, o *flâneur* é um Hércules decaído em suas forças e trabalhos, conservando a potência do friccionar criativo e sucumbindo à narcotização pornográfica, cujo quadro neurótico o impele a observar e a tecer um discurso mais ou menos caótico.

No capítulo “O *pornoflâneur* e a Modernidade estendida no século XXI: caso *Pornopopéia*”, articula-se uma abordagem terminológica com os estudos de Benjamin sobre Baudelaire e os movimentos de reestruturação social burguesa a partir de uma consolidação do capitalismo como mediador da vida urbana. Com David Harvey, Jonathan Crary, Byung-Chul Han, Georges Bataille, Jeanne Marie Gagnebin, Willi Bolle, Sérgio Paulo Rouanet (entre outros comentaristas da obra benjaminiana), busca-se estender, de forma direta ou não, a significação do termo “*pornoflâneur*” para o contemporâneo e suas implicações artísticas e

sociais. Procede-se a análise do livro *Pornopopéia* e de suas correspondências e seus afastamentos com a Modernidade e o fenômeno da *flânerie*.

O narrador/protagonista, Zeca, parece enunciar a experiência/vivência do século XXI na metrópole, entre o libertário e o narcotizado. Tal choque ao extremo termina por diluir as fronteiras entre o erótico e o pornográfico. Zeca pratica a violência estética numa premência do narrar. No sentido de demonstrar as contradições do constructo Modernidade (como tábula rasa), encontra-se em Jacques Rancière, Giorgio Agamben e Jürgen Habermas a base teórica. Sobre a legitimidade literária da abordagem de temas sobre a sexualidade, Susan Sontag surge como referência fundamental para uma análise tridimensional de *Pornopopéia*, desde a sua relação com o mundo sensível à sua teia diegética, que sugere uma fisionomia outra para o século XXI (calcada em bases históricas de “outros contemporâneos”, como constrói Agamben).

O presente trabalho é uma análise da expressão artística de nosso tempo a partir de um objeto específico, que se estilhaça e oferece fragmentos de tempos imbricados. Com isso, molda uma fisionomia de uma Modernidade que ao mesmo tempo se liga ao século XIX e apresenta características próprias. A literatura se oferece aqui como expressão mais ou menos liberta dos aromas de seu próprio tempo. Encontrar-se-á, em *Pornopopéia*, não a sociedade moderna tradicional, mas uma elaboração estética, que evoca uma série de questões sobre o efêmero e o eterno, perseguida por Baudelaire, a partir de uma avassaladora constituição de metrópole, nas camadas de superestrutura e infraestrutura. A fragmentação e o labirinto da vida nas grandes cidades, na biorregulamentação do humano, faz surgir um novo *flâneur*, um tanto diverso do tipo clássico teorizado por Benjamin.

Resultado de certo flunar intelectual, a presente dissertação buscou algumas fontes de leitura benjaminianas, por meio da mesma *Biblioteca Nacional da França* (banco de dados *Galllica*) e da vasta literatura do século XIX mencionada nas *Passagens* e nos ensaios sobre Baudelaire. Em outros momentos, a abordagem filosófica de Benjamin sobre fenômenos históricos motivou uma pesquisa em literatura posterior, para contextualizá-los e cercar de forma mais completa o objeto de estudo. Não se furtou aqui de propor desvios da literatura canônica em busca de imagens outras sobre a Modernidade, o contemporâneo e o *flâneur*.

2 AS ENCARNAÇÕES DO *FLÂNEUR*

Nas mãos do demiurgo Barão Georges-Eugène Haussmann, em meados do século XIX, as plantas baixas da nova Paris induziram a reconstrução simbólica planejada de um território de tardia fisionomia feudal. Até ser demitido em 1870 (enfraquecido pelo excesso de gastos, na ordem dos 2,5 bilhões de francos³), o “artista demolidor”, nomeado prefeito do departamento do Sena em 1853, se tornaria o sustentáculo fantasmagórico progressista do também tardio reinado de Napoleão III.

Dirá Benjamin sobre a materialização do ideário construtivo/destrutivo do período: “Na haussmanização de Paris a fantasmagoria se fez pedra” (2018c, p. 87). Com a pedra, se favoreceria o passo automático e linear do burguês. Para o *flâneur*, enredado num labirinto de Dédalo, a vislumbrar o céu pelo teto de vidro das passagens cobertas, *nada, exceto as nuvens, permanecera inalterado*⁴. O friccionar de uma guerra entre passado e *Nouveauté* eclodia o progresso pelos canteiros de obras da capital do século XIX (Paris, segundo Benjamin). A última trincheira do *flâneur* desperto: um híbrido de sonho, pesadelo e realidade.

A intervenção promovida por Haussmann e Napoleão III em Paris por dezessete anos evidencia a urbanização como gesto para além da transformação estética/artística e funcional de espaços coletivos. *Ethos* e política estão mais ou menos latentes em monumentos, ruas, avenidas, prédios e até em áreas verdes preservadas. Toda a *cidade-mãe* possui áreas interditas. A *metrópole* é artéria pulsante ou fria intervenção da técnica aplicada sobre o

³ Conforme Benevolo (2019, p. 698-699), esse valor foi tomado emprestado aos bancos: “Haussmann abre 95 quilômetros de novas ruas que cortam o organismo medieval, em todos os sentidos, e fazem desaparecer 50 quilômetros de ruas antigas [No período, aumenta a população e a renda]. [...] Os novos serviços primários: o aqueduto, o esgoto, a instalação da iluminação a gás, a rede de transportes públicos com os ônibus puxados a cavalos. Os novos serviços secundários: as escolas, os hospitais, os colégios, os quartéis, as prisões e, sobretudo, os parques públicos: o Bois de Boulogne e o Bois de Vincennes.”. Harvey (2015, p. 193-194) é mais incisivo: “A história dos métodos escorregadios de financiamento empregados por Haussmann já foi demasiado explorada em outros relatos para ser repetida em detalhes aqui. Em 1870, suas obras custaram cerca de 2,5 bilhões de francos, metade dos quais foi financiada por excedentes do orçamento, subsídios do Estado e revenda de terras. Ele tomou um empréstimo de 60 milhões mediante subscrição pública direta (uma inovação) em 1855 e ainda pediu mais 130 milhões em 1860, valor que lhe foi finalmente concedido em 1862, quando o Crédit Mobilier dos Péreires tomou um quinto dessa quantia. O empréstimo de 270 milhões de francos, autorizado após um intenso debate em 1865, só foi obtido com a ajuda direta do Crédit Mobilier. Haussmann precisava de mais 600 milhões, e suas chances de obter outro empréstimo eram escassas. Assim, ele começou a tirar recursos do Fundo de Obras Públicas, que funcionava como uma dívida flutuante, independente do orçamento da Prefeitura, cujo propósito era o de simplificar as receitas e os gastos ligados a obras públicas que demoravam muito tempo para serem concluídas”.

⁴ Analogia à passagem benjaminiana clássica sobre o impacto da Primeira Guerra Mundial na percepção de mundo e na transmissão de experiência, mencionado em “O contador de histórias” (BENJAMIN, 2018c).

meio ambiente. Se é viva, é também lugar de caminhos estriados, cartografados, a inferir uma ordenação do sempre-igual⁵.

A pólis burguesa *inspira* projeções humanas, *expira* formas possíveis de percorrê-la, torna-se cenário com trajetórias previsíveis, tal qual um jogo de tabuleiro. Grandes centros urbanos fazem convergir grupamentos de pessoas, mas também repelem comunidades para as periferias. Fruir, utilizar ou submeter-se são dilemas do pertencimento. Rancière (2005) analisará os lugares fixáveis em disputa objetiva e subjetiva nas configurações, tendo em vista que “a política se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do **espaço** e dos possíveis do **tempo**”:

O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. **Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera.** A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “**ocupação**” define competências ou incompetências para o comum. (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17, grifo nosso)

Na França dos séculos XVIII e XIX, como paradigma moderno, ocorre uma cesura na secular ordem monárquica que marcaria o rosto identificável do período na Europa. Em meados dos 1800, o trabalho burguês tornava-se o meio de acessar os bens em circulação. Mesmo os especuladores financeiros precisaram se adaptar ao novo sistema de acumulação de capital⁶. A influência da alta burguesia nos rumos decisórios rearticulava a partilha de poder absoluto do imperador, processo de negociação e sobrevivência da **tradição**.

Significantes políticos, econômicos, sociais, filosóficos enunciavam a ebulição do fenômeno da Modernidade a partir dos epicentros londrino e parisiense. No Brasil, em meados dos 1840, o Segundo Império “moderado” de Dom Pedro II implantava importantes forças estruturantes para economia, comunicações e logística. Somente no século XX, entre

⁵ Referência às *Passagens*, fragmento [S 1,5]: “O ‘moderno’, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato de que acontece ‘sempre o mesmo’, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este ‘mais novo’ permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o ‘moderno’ significaria representar o inferno”.

⁶ Conforme PERNOUD (1969, p. 94-104), é a exacerbação de um movimento que vem desde a Idade Média, com a estruturação dos bancos e financiamentos a juros, empreendimentos em maior escala que necessitavam maior investimento para maior capital, lucro com venda de terras e investimentos privados no público, além de uma estruturação do Estado, de forma a acomodar os interesses dos reis e dos novos ricos (mercadores do outrora): os burgueses industriais.

1903 e 1906, a Reforma Pereira Passos, no Distrito Federal do Rio de Janeiro, emularia a haussmanização tropical (BENCHIMOL, 1992, p. 137-146).

No século XIX europeu, certa inquietação própria de época concebia outras **imagens** que brotavam da *reengenharia* do pertencer ao mundo. O cidadão era lançado no fluxo de uma nova história, mais utilitarista e cada vez menos “encantada”⁷. Tempos de adensamento populacional, vida intensa no ambiente público, mudança de escala produtiva e na velocidade de processos, com impactos profundos nas relações.

Georges Didi-Huberman (2012, p. 208) trabalhará essa partícula inicial, a formação das imagens, um certo adensamento energético do subjetivo – ou articulação entre real e sensibilidade sobre o real. De aparência insignificante para alguns, tendo em vista a imagem como *protozoisa*, o filósofo francês propõe que “a imagem arde em seu contato com o real”.

O trecho abaixo ajuda na leitura da mutação do imaterial para o material, e o contrário. Para alguns, a imagem é elemento a-histórico, sem densidade e concretude. A potência de atuação no sensível, contudo, é manifesta pela tensão da coisa com o aparelho mental. Há riqueza interpretativa e combinativa de alegorias, símbolos e metáforas, ignição para novas construções:

Assim como não há forma sem formação, **não há imagem sem imaginação**. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: “A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele”. É o que fazia Baudelaire dizer que **a imaginação é essa faculdade “que primeiro percebe [...] as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias**, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208, grifo nosso)

Na estruturação das imagens da Modernidade, outra forma de sentir e expressar esse sentir transparece em manifestações históricas, estéticas e filosóficas. Os **gestos** revolucionários se faziam sensíveis/palpáveis nas discussões e articulações, bem como nos confrontos físicos com a ordem vigente, alicerces a empilhar pedras nas barricadas. Os feitos estruturantes da grande figuração moderna, portanto, são fruto também da intervenção do micropolítico operante, desejo inapreensível e insubordinado, até certo ponto, o esgrimir poético com a aspereza do mundo.

⁷ O desencantamento do mundo, proposição de Max Weber.

Didi-Huberman e Nova (2016), ao retomarem *O anjo da história*, de Benjamin (2016), contrapõem a narrativa oficial ao dizer que “o verdadeiro sujeito da história é o ‘sem nome’”. Lançam para isso uma forte **imagem**: “um belo poema de Brecht questionava: ‘Quem construiu Tebas com sete portas, o rei ou os operários? E como esses últimos moravam, alimentavam-se, para onde eles foram?’” (DIDI-HUBERMAN; NOVA, 2016, p. 24). Didi-Huberman e Nova legitimam o furor das forças operativas anônimas numa sociedade para além dos canhões e suntuosidades arquitetônicas; o pensador relativiza a energia dos elementos canônicos que iconografam a Grande História.

No século XIX parisiense, as ruas superavam a condição de simples acessos a lugares e tornavam-se reduto de convivência burguesa e choque⁸. Contudo, o flunar incógnito, para os tayloristas, enunciava a disfunção produtiva: o ócio como desperdício do tempo/dinheiro. O destino fatal do cidadão: estar atrelado a uma linha de montagem, ser condenado a replicar a matéria fantasmática do capital. A cisão proibida: permitir-se sonhar para desvelar as incongruências da realidade ou reproduzir-se mercadoria, alienar-se, abdicar da potência onírica pela factibilidade do dinheiro.

Benjamin será o filósofo por excelência a enxergar, na Paris do século XIX, as imagens que compõem a fisionomia mutante e contraditória que estruturariam o capitalismo pluriespacial e pluritemporal do futuro. Faz isso sem vaticínios, pois que “aos judeus não é permitido prever o futuro”⁹. Toma emprestado uma figuração do helenismo clássico (ainda que o tempo de desfrutar ateniense entre os séculos V e IV a.C. custasse o suor escravo, e o ato poético estivesse relegado à mera imitação disfuncional dos mitos referenciais)¹⁰.

Em termos de correspondência, o esforço do trabalho como meio de salvação, no século XIX, colide com o tempo livre para grandes formulações filosóficas, valorizado em Atenas. Se a Modernidade é rompimento com a tradição Renascentista de reverência aos gregos e aos latinos, o novo *ethos*¹¹ produtivo interdita um espaço formulativo do mundo que pertencia ao *flâneur*. O vagar descompromissado, pretensamente alheio às coisas da coletividade, torna o tipo proscrito na *periferia do capital*:

⁸ Diz Benjamin: “Quanto Maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse de proteção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência”. (BENJAMIN, 2017a, p. 113-114)

⁹ Ao contrapor os áugures: “Pelo contrário, a Torá e as orações ensinam a prática dessa presentificação anamnésica”. (BENJAMIN, 2016, p. 20)

¹⁰ Vide explanação crítica de Benjamin sobre Platão no ensaio “O autor como produtor” (BENJAMIN, 1987, p. 120-136).

¹¹ Nesta dissertação, usa-se “*ethos*” no sentido de um conjunto de valores de uma época.

Entrecruzamento notável: na Grécia antiga, o trabalho prático era reprovado e proscrito; embora fosse executado essencialmente por mãos escravas, era condenado principalmente por revelar uma aspiração vulgar por bens terrenos (riqueza). Ademais, esta concepção serviu para a difamação do comerciante, apresentando-o como servo de Mammon [anticristo/dinheiro]: “Platão prescreve, nas Leis (VIII, 846), que nenhum cidadão deve exercer profissão mecânica; a palavra banausos, que significa artesão, torna-se desprezível...; tudo o que é artesanal ou envolve trabalho manual traz vergonha e deforma a alma e o corpo ao mesmo tempo. Em geral, os que exercem tais ofícios... só se empenham para satisfazer... o “desejo de riqueza, que nos priva de todo tempo de ócio...” [m 1,1]. (BENJAMIN, 2018c, p. 1275)

A partir da construção benjaminiana sobre conceito de Leibniz¹², a *flânerie* assume outro lugar para além do “mero” movimento biomecânico de deambulação na metrópole. Uma hipótese alicerçada pelo filósofo berlinense é a de que o caminhar, ao ser recortado de sua torrente prosaica, se ilumina em potência monádica. Feito imagem, reluz como fragmento do conjunto da fisionomia do século XIX, a expressar certa exterioridade moderna (em percurso), cuja extensão figurativa incide no contemporâneo (conceito trabalhado adiante com Agamben).

Na menção abaixo sobre *parada messiânica*, Benjamin exprime a força da redenção dos aprisionados pela mitologia historicista. A libertação filosófica da potência *flânerie*, em sua suposta desimportância política e seu desinteresse pela concretude das transformações, dá centralidade monádica ao *flâneur* criador/obra de uma época (para além do recorte temporal):

quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa mônada. O materialista histórico ocupa-se de um objeto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma tal mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma **paragem messiânica do acontecer** ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido. E aproveita essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história; assim, arranca uma determinada vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *œuvre*. **O resultado produtivo desse seu método consiste em mostrar como na obra se contém e se supera a *œuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica. O fruto suculento do objeto historicamente compreendido tem no seu interior o tempo, como uma semente preciosa, mas destituída de gosto.** (BENJAMIN, 2016, p. 19-20, grifo nosso)

Ao se dar centralidade às aberturas criativas do *flâneur* não se desconsidera, porém, para além das subjetividades filosóficas heurísticas do tipo, o quanto a nova infraestrutura

¹² Dirá Leibniz, no fragmento 56 de “A monadologia, ou princípios da filosofia”: “Ora, esse vínculo ou essa acomodação de todas as coisas criadas a cada uma, e de cada uma a todas as outras, faz com que cada substância simples tenha relações que exprimem todas as outras e sejam, por conseguinte, um perpétuo espelho vivo do universo (Teodiceia 130, 360)”. (GALLAS E SOUZA, 2009, p. 35)

urbana do século XIX favoreceu a estética moderna de ordenamento da natureza. O cenário planejado e estruturado via tecnologia arquitetônica possibilitou o ato seguro de caminhar (por fruição ou teleologia) e induziu o *ethos* prosaico metropolitano que, só então, poderia ser transgredido pelo sonho desperto do *flâneur*.

Dito de outra forma: pela relação onírica entre olhar e mundo sensível, o *flâneur* abre-se como resistência criativa capaz de propor narratividade, num fazer literário de escrita de território e, por extensão, um fazer poético urbano moderno. Mas, se o faz, é também porque condições materiais se fizeram possíveis, como os trens para o interior favoreceram a Escola Impressionista¹³ (e o turismo rural).

Dentro de um território domesticado, se poderia propor uma formulação sobre a obra poética do *flâneur* como *adensamento energético* da fluidez epifânica, o que nos remete ao item XIII do fragmento “É proibido afixar cartazes!”, em *Rua de mão única*. Nele Benjamin fala sobre a “Técnica do escritor em treze atos”. O pensador alemão sentencia que “a obra é a máscara mortuária de sua concepção” (BENJAMIN, 2013b, p. 28). No aforismo, vida e morte estão em unidade contraditória, pois o ato da criação guarda em si a vastidão de um *vir a ser* em confronto com a clausura/mortalha da forma.

Uma figuração: *Davi*, de Michelângelo, esteve desde sempre adormecido no bloco de mármore, antes que o cinzel e o martelo viessem despertá-lo. Ao mesmo tempo, o mármore que jaz revive na emanção artística da estátua, carregado de Outroras e Agoras¹⁴, num jogo aurático/expositivo¹⁵. *A obra também é um cristal do acontecimento total*, se for permitida tal paráfrase sobre as teses de Benjamin: formada e insuficiente, de certo modo.

No item XII do mesmo *Rua de mão única*, Benjamin aprofundará esse jogo dialético do criar/destruir no átimo do fazer artístico. Ele o faz pelo decaimento do sopro divino no fluxo da história, quando “o pensamento mata a inspiração, o estilo aprisiona o pensamento, [e] a escrita recompensa o estilo” (BENJAMIN, 2013b, p. 28). O olhar do *flâneur* entrelaça a obra e a inspiração, perpassando a concepção. Devolve ao estado inominado e selvagem o que a figuração/linguagem capturou e debilitou para expressar: a cidade dos prédios e espaços

¹³ Diz Harvey (2015, p. 157-158): “A incorporação dos subúrbios e das franjas rurais mais remotas no turbilhão da vida parisiense também significou que não havia lugar para se esconder do processo de urbanização, enquanto a compulsão das classes médias e altas por lazer e prazer no campo, agora mais facilmente acessível, logo se tornaria um dos grandes temas da pintura impressionista”.

¹⁴ A partir das teses, o entendimento da estátua como mônada, estrutura formada, com potência de estilizar o messiânico incrustado, o Agora (*Jetztzeit*) (BENJAMIN, 2016, p. 18).

¹⁵ Magia *versus* historicidade e ícone: “Certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote [...] As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico [...] exigem uma recepção determinada (BENJAMIN, 2017d, p. 63-67).

mnemônicos esfacelados; os bulevares e grandes magazines tornados habitats que afetam, “sem afeto”.

A mirada do *flâneur* metaboliza a *pluritemporalidade*. As proposições incluídas em treze atos por Benjamin reforçarão a potência dupla do gesto subjetivo de inspiração livre e de formulação das intuições na ocorrência da escrita (decaimento).

Frise-se que, nos estudos de Benjamin sobre a Modernidade, há a alegorização de outros tipos, entre eles o boêmio, o trapeiro, o apache e o dândi, que aparecem também nos ensaios sobre a Paris do século XIX. Opta-se, no presente trabalho, por desdobrar-se uma escrita centrada no *flâneur*, concebendo, mais ou menos arbitrariamente, que esse tipo (conceitual-significante) é o que se relaciona com a metrópole com a abertura mais artística e em um movimento dentro-fora com certa formulação estética mais palpável. Tal movimento interior/exterior, numa construção de subjetividade para além do valor de troca da mercadoria, proporia um desafio político que destacaria o *flâneur* da concretude metropolitana, daria vida a novas imagens, em semelhança com o (proto)fazer literário. A dialética entre o fazer as imagens e o ser concebido por elas, individual e socialmente, é questão relevante para a compreensão do ato disruptivo/condensador da *flânerie*.

Entende-se aqui o olhar *flâneur* como pré-escrita e pré-textualização. A *flânerie*, se destacada do tradicional conceito de deambulação despreocupada e improdutiva, carrega de força os limiares do *ser ou não ser* ou do *ser e não ser*: o entrelugar. É algo que extrapola o mero *footing* burguês. Um **olhar sobre o olhar**, se poderia dizer, é a transgressão filosófica benjaminiana ao conceder ao anônimo *flâneur* a estatura de um Marco Polo em viagem pelos recônditos da metrópole, figura trivial que estabelece contatos com o comum exótico e desvenda os personagens em circulação frenética, emaranhados nas funções operativas de compra e venda.

Assim como o redime, Benjamin ameaça a existência do *flâneur* constantemente em sua obra. Se nas passagens cobertas (galerias comerciais que interligam quarteirões e foram importantes centros de convivência em meados do século XIX), o *flâneur* concebeu-se “cronista e filósofo” (BENJAMIN, 2017a, p. 39), o tipo termina acuado nas grandes lojas de departamento, na literatura de *Boulevard* e entre placas comerciais, como homem-sanduíche. Como veremos adiante, são múltiplas as encarnações do *flâneur*, a do *habitué* das ruas-galeria é somente uma delas. Contrária a todas as escatologias, a *flânerie* se recusa a morrer ou morre para *tornar-se* movimento.

Novos livros sobre o deambular não param de ser publicados no mundo. *Walkscapes* (2013); *Caminhar, uma revolução* (2013); *A arte de caminhar* (2014); *A história do caminhar*

(2016). O interesse talvez se deva ao prazer teimoso do ócio entre os extenuados trabalhadores contemporâneos. Ou à sensação de liberdade provocada aos privados do caminhar, quer pelo imponderável, pela pandemia, pela violência, pela motorização das grandes cidades ou pela cultura dos condomínios e do entretenimento virtual. Caminhar é ato político e filosófico.

Quem sabe o resgate do *flâneur* tenha algo a dizer ao olhar daquele que ainda vê o trivial como matéria-bruta, musa sussurrando para se versificar. Se a narrativa resiste às guerras, também a metrópole perdura enquanto palco da filosofia moderna, pois que “para o *flâneur*, sua cidade – mesmo que ele tenha nascido nela, como Baudelaire – não é mais a cidade natal (*Heimat*), ela representa para ele, tão somente, um cenário de teatro” [J 66a, 6] (BENJAMIN, 2018c, p. 575). O *flâneur* é o enigma com face humana, o sacerdote do *genius loci*¹⁶, o fantasma erradio:

A flânerie se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso <?> que o do trabalho. Como se sabe, o flâneur realiza “estudos”. O Larousse do século XIX diz a esse respeito o seguinte: “Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura as ondas do mar... Os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes flâneurs; mas flâneurs laboriosos e fecundos... Muitas vezes, é na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra que eles estão mais profundamente imersos nela. Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que, flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lançá-las no papel; para ele, o mundo não existia mais; em vão o cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada – ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar.” Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel*, Paris, 1872, vol. VIII, p. 436 (verbete: “Flâneur”). [M 20a, 1]. (BENJAMIN, 2018c, p. 756-757)

O ponto de partida para discorrer sobre o fenômeno filosófico da *flânerie* (e do *flâneur*) é rastrear o desenvolvimento biomecânico da *promenade*, remontando às origens históricas primevas. Um salto arriscado e aparentemente arbitrário. Do estado de natureza ao assenhoreamento do espaço social, o território e o corpo sofreram atravessamentos do concreto e do simbólico. Quanto mais explorados, instigados e domados eram os mistérios pelo

¹⁶ O espírito da cidade, para os romanos.

caminhar, mais habilidades eram possibilitadas aos seres humanos, vide a pintura/arte rupestre:

Outro traço humano singular é que andamos eretos sobre duas pernas. Ao ficar eretos, é mais fácil esquadrihar a savana à procura de animais de caça ou de inimigos, e os braços, desnecessários para a locomoção, são liberados para outros propósitos, como atirar pedras ou sinalizar. Quanto mais coisas essas mãos eram capazes de fazer, mais sucesso tinham os indivíduos, de modo que a pressão evolutiva trouxe uma concentração cada vez maior de nervos e músculos bem ajustados nas palmas e nos dedos. Em consequência, os humanos podem realizar tarefas complexas com as mãos. Em particular, podem produzir e usar ferramentas sofisticadas. Os primeiros indícios de produção de ferramentas datam de aproximadamente 2,5 milhões de anos atrás, e a manufatura e o uso de ferramentas são os critérios pelos quais os arqueólogos reconhecem humanos antigos. (YUVAL HARARI, 2015, p. 17)

Num *salto de tigre* (BENJAMIN, 2016) para os 1800 d.C., pode-se traçar um paralelo com a Modernidade caótica das multitudes de Londres, ameaçadora para o nativo e ainda mais para o estrangeiro. Intui-se um curioso movimento de retorno na passagem a seguir: se, nos tempos primevos, os grupos arrebatavam o ambiente movediço e ameaçador impondo-lhe sentido, é no século XIX que este demiurgo arrependido hesita ante as formas obtidas. Num dilema cíclico, o humano moderno torna à condição insignificante ante o caos perturbador, sempre maior que seu ímpeto cosmológico. A história mostra-se fugidia ao humano, apesar de talhada pelas mãos do próprio:

essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e, entre elas, só existisse o tácito acordo pelo qual uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam o movimento mútuo – e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quando maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado; e, mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente [despudorado] e claro como na confusão da grande cidade. (FRIEDRICH ENGELS, 2010, p. 68)

Benjamin localiza no poeta Charles Baudelaire a faísca que incendeia o fazer artístico no século XIX num momento de descrença e transição, afinal, “a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora, Baudelaire o vê também de dentro” (BENJAMIN, 2017a, p.182). A nova prosa poética, de compreensão mais acessível ao leitor de jornal, buscaria sutilezas estéticas outras para o fenômeno da multidão, para qual a obra de Jean Racine pouco teria a falar. Fica evidente o papel de Baudelaire como ilustrador moderno:

Interessa-me mostrar Baudelaire do ponto de vista da sua inserção no século XIX, e de tal modo que ele possa ser visto de forma nova e exercer uma atração tão dificilmente definível como a de uma pedra que há décadas jaz no chão de uma floresta e cuja marca depois de a termos deslocado com maior ou menor esforço, surge diante de nós, nítida e intata. (BENJAMIN, 2017a, p. 224)

Em *A cada um sua quimera*, Baudelaire (2016, p. 25) encena o próprio absurdo do espírito híbrido moderno na multidão, deslumbre por sombras na caverna: ora o peso monstruoso do afetivo *spleen*, ora a inefável fantasia num mundo que exige musculatura, ossatura para erguer o fardo produtivo (natureza do novo trabalho que exige o mecanicismo opressivo para conter a subjetividade lenta e rebelde).

Para agravar o cenário da obra baudelairiana, o eu-lírico termina por diluir a própria cisma no fluxo que critica. Ressalte-se que a forma poética baudelairiana, que expressa a Indiferença, transpira ela mesma o decaimento, telúrica, graus de distância do que seriam versos intuídos pelo sopro divino, dos antigos poetas de *auréola*:

Sob um pesado céu cinzento, numa planície ampla e empoeirada, sem trilhas, sem caminhos, sem gramado, sem sequer um cardo, sem uma única urtiga, encontrei vários homens que marchavam encurvados. **Cada qual trazia nas costas uma enorme Quimera, pesada como um saco de farinha ou de carvão, ou como o equipamento de um soldado romano.** Mas a monstruosa besta não ficava um centímetro parada; ao contrário, ela cobria e oprimia o homem com seus músculos elásticos e vigorosos; e sua cabeça fabulosa coroava a fronte do homem, como um desses elmos horríveis usados por antigos guerreiros a fim de aumentar o terror dos inimigos. Dirigi-me a um desses homens e perguntei aonde iam dessa forma. Ele me respondeu que nada sabia, nem ele nem os outros; mas que iam, evidentemente, a algum lugar, pois eram levados por uma invencível necessidade de marchar. Coisa curiosa: nenhum desses viajantes parecia incomodado com a besta feroz que trazia nas costas, agarrada ao seu pescoço. Dir-se-ia que a consideravam como uma parte deles mesmos. Todos esses semblantes carregados e sérios não testemunhavam nenhum desespero; sob a cúpula do céu melancólico, com os pés chafurdados na poeira de um chão não menos desolado que o céu, eles avançavam com o olhar resignado daqueles cuja condenação é esperar sempre. E o cortejo passou por mim e desapareceu na atmosfera do horizonte, aquele lugar em que a superfície arredondada do planeta se furta à curiosidade do olhar humano. **E durante alguns instantes não pude deixar de cismar com aquele mistério; mas logo a irresistível Indiferença caiu sobre mim, prostrando-me de tal maneira que a eles não os prostravam suas debilitantes Quimeras.** (BAUDELAIRE, 2016, p. 25-26, grifo nosso)

Humanos são construtores e significadores dos espaços que julgam dominar. Se o olhar primeiro teme o desconhecido, basta pouco para a projeção dos anseios e a posterior

colonização dos arcanos pelas pulsões eróticas e tanáticas¹⁷. A partir desse ponto, as fantasias civilizadas se tornam monstros repetitivos e opressores.

Francesco Careri (2013) caminha para outra extremidade, se detém no desbravamento de território e certa cartografia do ambiente na aurora do mundo. Seres a intuir num olhar mais imediato com *a coisa* o sentido de arquivo, de rastro, do delinear a própria **história**, no que a cronologia historicista rotulou de **Pré-História**, errante ou nômade:

Com efeito, a percepção/construção do espaço nasce com as errâncias conduzidas pelo homem na paisagem paleolítica [4 milhões de anos até 12 mil anos – início do mesolítico]. Se num primeiro momento os homens podem ter-se servido das pistas abertas na vegetação pelas migrações estacionais dos animais, é provável que a partir de uma certa época eles mesmos tenham começado a abrir novas pistas, a aprender a orientar-se com referências geográficas e, por fim, a deixar na paisagem alguns sinais de reconhecimento sempre mais estáveis.[...] Enquanto o **percurso nômade** [espaço mapeado] está ligado aos deslocamentos cíclicos do gado durante a transumância [rebanhos de animais em busca de condições climáticas mais favoráveis], o **errático** [espaço não mapeado] está ligado às perseguições às presas pelo homem coletor-caçador da era paleolítica. (CARERI, 2013, p. 44-51, grifo nosso)

No Neolítico (de 10 mil até 6 mil a.C. – Idade dos Metais), aponta Careri (2013), agrega-se ao *homo faber* (produtor de ferramentas) a habilidade de *homo ludens* (que se relaciona subjetivamente). Eles erigem os menires, referenciais verticais simbólicos para as comunidades primitivas, de pedra. O caminhar no começo de tudo:

O caminhar produz lugares. Antes do neolítico, e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é **leitura e escrita do território**. [...] O seu erguimento [dos menires] representa a primeira ação humana de transformação física da paisagem: uma grande pedra estirada horizontalmente sobre o solo é ainda apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas, mas sua rotação em noventa graus e o seu fincamento na terra transformam-na em uma nova presença que detém o tempo e o espaço: institui um tempo zero que se prolonga na eternidade e um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circundante. (CARERI, 2013, p. 51-52, grifo nosso)

O menir se insere no megalismo, nova estatura dos feitos humanos. O ato de caminhar, para além do biomecânico, age na transformação e escrita do espaço.

Retorne-se ao século XIX. Novos templos urbanos (natureza suplantada pelo artifício) congregam tipos humanos. Fábricas e comércio símiles dos rios que emprestaram vida às primeiras comunidades. As obras imponentes arrogam-se o poder de zerar o contador da

¹⁷ Segundo Freud ([1900] 1996), instintos de preservação da vida (sexo) e de destruição (violência).

História pelas emanções do progresso. Os grandes magazines, num tempo infernal, impõem um novo relógio, com intervalos cada vez mais curtos, o eterno retorno ao tempo zero, pela moda. Novos menires a colocar massas de pessoas no seu entorno, chaminés fumegando desejos intangíveis, capazes de transformar o fantasma em corpo-mercadoria. Vigas como as almas nos prédios:

O passo mais importante para a industrialização: fabricar determinadas formas (perfis) de ferro fundido ou aço por meios mecânicos. Os domínios se interpenetram: em 1832, começava-se não pelos elementos de construção e sim com os trilhos... Este foi o ponto de partida dos perfis metálicos, isto é, a base das construções de andaimes. [Nota para esta passagem: os novos métodos de fabricação são introduzidos lentamente na indústria. Em 1845, por ocasião de uma greve de pedreiros, empregou-se em Paris pela primeira vez o ferro em duplo “T” como viga de teto: as causas foram o alto preço da madeira, provocado pela crescente atividade de construção, e os vãos cada vez maiores.]. Giedion, *Batten in Frankreich*, p. 26. [F 2, 8]. (BENJAMIN, 2018c, p. 275)

Neste ponto, ao se refletir em perspectiva sobre a abordagem acima apresentada, seria a *flânerie* um fenômeno moderno ou uma derivação da antiga angústia filosófica humana de explorar o espaço e trazer à vida alguma *sensibilidade*? Pelo constructo consolidado, a *flânerie* depende da metrópole, mas o espírito a transcende para além da Europa e do século XIX. Há práticas similares mapeadas.

Numa deambulação por definições, depreende-se, pela leitura benjaminiana, que o constructo *flânerie* se difere de **serendipidade** (para além do notório lapso temporal e das hipóteses sobre camelos e mulas, como se verá adiante). O conto que inspira a criação do termo “serendipidade” pouco tem a ver com o espaço urbano e foi “traduzido do persa para o francês, e daí feito para o inglês e impresso em Londres por Will Chetwode em 1722” (ROBERT K. MERTON; ELINOR BARBER, 2004, p. 2).

Os dois conceitos parecem pertencer a uma ramificação da mesma ansiedade humana de performar seu cosmos na inconstância do mundo – ou o inverso. De diferente, ainda, o fato de a *flânerie* não ter sido arrebatada (até o momento) pelos itens lexicais *coach* ou autoajuda, uma captura terminológica que faria sumir uma série de nuances filosóficas da proposição, como no caso da serendipidade.

Sedimente-se, pois, as diferenças entre *flânerie* e serendipidade. Presumivelmente, a história “Os três príncipes de Serendip” (Serendip era o antigo Sri Lanka) indica a potência do acidental e carrega em si um processo de solução dedutiva dos vestígios desse inesperado (enquanto objeto posto em questão), similar ao dos mistérios policialescos (o detetive lógico). Já a *flânerie* implicaria a consciência de si (portanto, um experimento contaminado pelo

experimentador) e a atuação do detetive “*malgré lui*” (BENJAMIN, 2017a, p. 43): o “investigador por acaso” que circula a esmo pela cidade moderna e junta pistas aleatórias, desativando a funcionalidade dos objetos para inserção em um arquivo onírico particular (arquivo narrativo).

Os crimes do *flâneur*, na Paris do século XIX, partem da desconstrução, desvendando ele mesmo as pistas imagéticas fortuitas dos delitos: o *flâneur* está mais próximo de Baudelaire do que de Sherlock Holmes, Comissário Maigret ou Auguste Dupin. O que aproxima serendipidade e *flânerie* talvez seja o componente criativo. A sagacidade do primeiro dá lugar a certa alucinação do último ao decompor/recompor a singularidade de formas massivas do caótico urbano.

Dirá o romancista Horace Walpole *apud* Merton; Barber:

Uma vez li um conto de fadas bobo, chamado “Os três príncipes de Serendip”: conforme suas altezas viajavam, eles estavam sempre fazendo descobertas, por acidente e sagacidade, de coisas que eles não estavam buscando: por exemplo, um deles descobriu que uma mula cega do olho direito tinha viajado pela mesma estrada ultimamente, porque a grama estava com falhas apenas no lado esquerdo, onde era pior do que no direito – agora você entende o que é serendipidade? Um dos exemplos mais notáveis desta sagacidade acidental (pois você deve observar que nenhuma descoberta de uma coisa que você está procurando vem sob esta descrição) foi sobre Lord Shaftsbury, que por acaso jantou no Lord Chancellor Clarendon’s, quando descobri o casamento entre o Duque de York e Sra. Hyde, pelo respeito com que sua mãe a tratou à mesa. (MERTON; BARBER, 2004, p. 2, tradução nossa)

Aqui uma formulação benjaminiana sobre o que poderia indicar a constituição “funcionalista” do *flâneur* em uma metrópole que requer a venda da força de trabalho:

Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flânerie* oferece para isso as melhores perspectivas. “O observador”, diz Baudelaire, “é um **príncipe** que em toda parte faz uso pleno do seu estatuto de incógnito”. **Quando o flâneur se torna, assim, um detetive malgré lui, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente.** Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. **Capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista.** (BENJAMIN, 2017a, p. 43, grifo nosso)

No olhar do *flâneur*, prenuncia-se a escrita (em contrafluxo) da Modernidade, o desvio por dentro do território cartografado. A carga sensorial do grande centro urbano o afeta, mas o *flâneur* parece ser capaz de dar uma forma estética ao que o agride. Se a substância da mercadoria está entrelaçada aos desejos da vida burguesa, e isso está posto pelas forças

operantes, o *flâneur* surge, a um só tempo, como o botânico do asfalto (aquele que investiga, dá centralidade e cataloga as espécies urbanas vivas) e alguém que subverte rótulos e etiquetas dos cadáveres do tempo na coleção da cidade, num sopro transitório de ânimo.

A imagem benjaminiana do *botânico do asfalto* remete – por que não? – a Charles Darwin colhendo flores em seu jardim para teorizar sobre aspectos e comportamentos das plantas (após 1859 e a publicação de *A origem das espécies*) mais do que ao predecessor Charles Darwin estudioso dos exóticos animais de Galápagos em 1835. A imagem do botânico é típica do século XIX e de um momento de descobertas e explorações via pensamento biológico. Mas o *flâneur* não é só um dissecador de espécies encarnadas, mas um tipo curioso em um grande jardim edênico. Incógnito e de posse da individualidade, o *flâneur* renomeia a natureza ou ao menos atribui correspondência e equivalência ao meio urbano como *habitat* primordial de plantas e animais decaídos na civilização.

Oliver Sacks (2009) sublinhará (aqui, em semelhança arbitrária com a formulação benjaminiana), que as singelas orquídeas darwinianas guardariam potência de *insight* teórico para questões de toda a natureza (algo de monádico), mas também como metáfora para mascarar o embate (*flâneur?*) de Darwin com criacionistas a partir do “ultraje” das proposições de que o ser humano é aparentado aos macacos (apenas um ser entre tantos no fluxo biológico). O *flâneur* é quase um na multidão, é *n-1*¹⁸: enxerga a cidade como organismo não imanente, não dá rosto humano ao território propriamente, porém se serve do espaço como arena para suas investigações.

Ao observar, despreocupado e inofensivo, as espécies no campo metropolitano, o *flâneur* agudiza o movimento agressivo e suave de transformação do rotineiro por meio de elaborações enunciativas e discursivas. Ao fazê-lo, pelo contramovimento ocioso, politiza o devaneio. Na citação, Darwin *apud* SACKS:

Para a maioria das pessoas, as plantas eram outra história – não se moviam nem sentiam nada; habitavam um reino próprio, separado do reino animal por um abismo gigantesco. A evolução das plantas, pressentiu Darwin, podia parecer menos relevante, ou menos ameaçadora, do que a evolução dos animais, sendo assim mais acessível à calma e à reflexão racional. De fato, escreveu ele a seu amigo botânico Asa Gray: “Ninguém mais percebeu que meu interesse principal, no livro sobre as orquídeas, era executar um ‘movimento de flanco’ contra o inimigo.” (SACKS, 2009)

A narrativa da Modernidade evoca pela *tabula rasa* o gesto divino do Gênesis. No século XIX parisiense, a literatura panorâmica, as chamadas fisiologias que descreviam os

¹⁸ Deleuze e Guattari assim definem a antiestrutura, a antiunidade, na multiplicidade do rizoma (termo botânico).

*franceses pintando a si próprios*¹⁹, enunciam um interesse por auscultar o âmago da **corporação** humana pelas ruas modernas:

A vida em toda sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada e contra o pano de fundo do despotismo: esse é o pensamento político secreto da forma de escrita a que pertenciam as fisiologias. (BENJAMIN, 2017a, p. 39-40)

Tal gênero de escrita, próximo à crônica, dá pistas sobre certo espírito de época, em que o outro se torna mistério e motivo de inquietação, e é preciso criá-lo ou constituí-lo narrativamente para dar a conhecer e inseri-lo no fluxo histórico.

O *estudo do organismo urbano* parte de duas premissas: o afastamento da natureza e a centralidade da metrópole como cenário último do burguês. A vastidão de outrora agora constricta no *trottoir*. Os grupos confinados nesse espaço de pedra vivem submetidos a uma vontade central, quer seja a do poder imperial, quer a do poder fantasmático da indústria capitalista (que coloca a seu serviço quem opera e quem não opera o maquinário industrial). Sem poder fugir, a sociedade se alia, ao mesmo tempo que denega essa restrição de potência vital domesticada.

O espetáculo do olhar sobrecarrega os sentidos do *flâneur*. O simples ouvir a metrópole significa ser assombrado por ruídos dantescos de progresso, pelo murmurar das vozes sobrepostas em idioma diabólico. Ao mesmo tempo assenhorada e inóspita, a grande cidade ganha contornos mágicos como as sombras primevas e os efeitos naturais que abismaram os ancestrais:

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores? (BENJAMIN, 2017a, p. 42)

Há, no *flâneur* (leitor/escritor da cidade), um tensionamento proposto por Benjamin que transparece no fragmento “Revisor tipográfico juramentado”, em *Rua de mão única* (2013b, p. 25-26). Não se pode afirmar que se trate da *flânerie*, mas o trecho atrai uma elaboração artística afim: o silêncio arcaico do livro arrastado para a verticalidade dos textos de jornal e a posterior emergência de uma escrita tridimensional que teria superação pela *escrita poética da imagem* (BENJAMIN, 2013b, p. 25-26). Esta última poderia remeter aos modernos computadores e ao vocabulário iconográfico contemporâneo. Dito em outros

¹⁹ Paráfrase de um dos títulos das fisiologias citado por Benjamin na seção sobre o *flâneur* em “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire” (2017a, p. 37).

termos: maneiras outras, possíveis, de flânar pela escrita, a indicarem a extensão do *flâneur* para além do cenário parisiense do século XIX.

Seria a *flânerie* digital uma intuição benjaminiana? Os fichários do filósofo alemão e os símbolos e cores que davam ordenação e sentido aos fôlios das *Passagens* dão indicativos do proto-hiperlink²⁰. Dois séculos adiante, no espaço cibernético do século XXI, em que o nomadismo se dá no espaço virtual e a iconografia é vastamente utilizada para condensar enunciados textuais (a imagem transgredida para significados outros nos *memes*, por exemplo), pode-se pensar já no *ciberflâneur* que “emergiu da estrutura da web da década de 1990, tipificada por **Geocities**, a comunidade web e a rede protossocial, que localizou seu habitantes em bairros do ciberespaço modelado em cidades reais” (CONOR McGARRIGLE, 2013, grifo nosso).

Cabe destacar aqui que *sites* dos 1990 já estão fora do ar (salvo por algumas ferramentas que proporcionam acesso a fragmentos dessas antigas páginas de internet sem, contudo, devolver a plenitude da experiência), o que propõe uma nova discussão sobre a relação do ser contemporâneo com as imagens mnemônicas digitais, a arqueologia da experiência/vivência digital, pois que existem laços humanos criados por dentro da *web*. Se o *ciberflâneur* é conceito novo (ante o *flâneur* típico do século XIX), há quem o coloque já na condição moribunda (uma vez mais, a *flânerie* condenada à morte). O hiperestímulo das telas, o choque para os sentidos na vida *online*, a geolocalização do usuário, o algoritmo se comparam à sensação dos primeiros cidadãos com a numeração de casas no século XIX e o fichamento e recenciamento de cidadãos. Sensação de vigilância, como refere McGarrigle:

Evgeny Morozov, em sua discussão sobre a morte da *ciberflânerie*, vê mudanças estruturais na internet como a causa de sua morte. Como a internet tornou-se totalmente integrada a nossa vida cotidiana, ele argumenta, agora existe pequena oportunidade para **serendipidade** – uma condição que só aumentou com o surgimento do paradigma do aplicativo, que filtra ainda mais a rede para focar em tarefas específicas e restritas. Tentativas da Google para prever nossos interesses e nos fornecer as informações que eles sabem que queremos, e a Amazon com suas, irritantemente, recomendações precisas, são indicativo de tendências que buscam abolir a necessidade de exploração por meio da mineração de dados de nossas histórias online. A internet, que já foi um lugar para explorar e descobrir novas informações, vagar através de seus recônditos distantes, tornou-se funcionalmente enredada em nossas identidades reais e vidas cotidianas, mas não é mais um lugar para ficar e olhar. Por Morozov, o Barão Haussmann da internet é o Facebook, e foi a “Facebookização” da internet que trouxe o fim do

²⁰ Há dois exemplos citáveis de transposição da lógica do arquivo benjaminiano para a linguagem da *web*: a conexão terminológica em Constelaciones, do Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBA), e o site Literateias, do mestre em Literatura pela UFRGS Henrique Araújo, que traz o labirinto em hipertexto de *Infância berlinense: 1900*.

ciberflâneur. De acordo com Morovoz, o âmago da visão de Zuckerberg para a internet, e a ideologia do Facebook, é a “Ideia de que a experiência individual é de alguma forma inferior à coletiva”. Ele argumenta que “tudo o que faz *ciberflânerie* possível – solidão e individualidade, anonimato e opacidade, mistério e ambivalência, curiosidade e correr riscos – está sendo atacado por aquela empresa. (McGARRIGLE, 2013, grifo nosso)

Se é sabido pelos cientistas que há vãos nos objetos sólidos, entre átomos e moléculas, o tipo *flâneur* é justo a filosofia poética da fenda no espaço urbano, real ou virtual: para ele, a natureza segue indomável, e as forças repressivas que desumanizam/civilizam estão prestes a perecer como perecem todas as coisas. E se o faz entre construções na Paris do século XIX e pelos *bits* no contemporâneo, o sonho do *flâneur* se projeta adiante, sem deixar o passado fragmentar-se em pó.

Como metropolitano, o *flâneur* recusa o estado anterior à urbanidade e sente-se em casa envolto na nova arquitetura, porque sua fluidez onírica permite o vagar entre pedras vivas e mortas. Seu olhar capta o estágio limiar entre os dois estados da matéria e da História, quer vertendo o passado, quer especulando sobre o futuro. A *flânerie* institui o contrapoder imagético do sonho sem renegar a sua contraface de pesadelo. Para a multidão sem metafísica²¹ do entorno, “o sonho fica assim reduzido a um parêntese, como a noite” (ANDRÉ BRETON, 1924), algo que Sigmund Freud prenuncia:

Gruppe (1906, 2, 390) cita uma classificação dos sonhos, de Macrobius e Artemidorus [de Daldil (ver em [1])], seguindo essa orientação “Os sonhos eram divididos em duas classes. Supunha-se que uma classe fosse influenciada pelo presente ou pelo passado, mas sem nenhum significado futuro. Abrangia o enunia ou insomnia, que reproduzia diretamente uma certa representação ou o seu oposto – por exemplo, de fome ou sua saciação –, e o jantmata, que emprestava uma extensão fantástica à representação – por exemplo, o pesadelo ou ephialtes. A outra classe, ao contrário, supostamente determinava o futuro. Abrangia (1) profecias diretas recebidas num sonho (o crhmatismV ou oraculum), (2) previsões de algum evento futuro (o rama ou visio), e (3) sonhos simbólicos, que precisavam de interpretação (o neuroV ou somnium). Essa teoria persistiu durante muitos séculos. (FREUD, [1900] 1996, p. 41)

Por entre a massa uniforme e imobilizada, o *flâneur* deduz o caos, desbasta os rostos e traduz um gesto. É o sonho que não teme o pesadelo, pois que, ambos na condição de potência de devires (ainda que condensem o real diurno), ocupam-se do *vir a ser*. Se o

²¹ Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, diz que “Há metafísica bastante em não pensar em nada”: “Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores/ A de serem verdes e copadas e de terem ramos./ E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,/ A nós, que não sabemos dar por elas./ Mas que melhor metafísica que a delas,/ Que é a de não saber para que vivem/ Nem saber que o não sabem?”. Ou Álvaro de Campos, em *Tabacaria*, com a angústia: “Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;/ Mas acordámos e ele é opaco,/ Levantámo-nos e ele é alheio,/ Saímos de casa e ele é a terra inteira,/ Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido”.

caminhar constrói espaços e narrativas, se a urbanização interdita e abrasa uma marca no corpo da cidade, depreende-se que à errância *flânerie* seja atribuído o indefinível das elaborações literárias, num *habitat* de concretude:

Os projetos arquitetônicos mais específicos do século XIX – estações ferroviárias, pavilhões de exposição, lojas de departamentos (segundo Giedion) – têm todos por objeto um interesse coletivo. O flâneur sente-se atraído por estas construções “desacreditadas e cotidianas”, como diz Giedion. Nelas já está prevista a aparição de grandes massas no palco da história. Elas constituem a moldura excêntrica na qual as últimas pessoas privadas gostavam tanto de se exibir. (Cf. K la, 5) [M 21a, 2]. (BENJAMIN, 2018c, p. 758)

O ponto de apoio para a discussão do deambular *flâneur* no presente trabalho é o modo como Benjamin elenca aspectos rotineiros de Paris e confere *status* de temas-chave numa projeção sobre o século XIX. Benjamin compôs uma montagem cidadina de citações, cujos estilhaços em mosaico estão dispostos no inacabado – e de fôlego – livro *Passagens/Das Passagen-Werk* (elaborado entre 1927 e 1940).

Em tal processo colecionista²², de retirada da funcionalidade dos objetos e de pós-historificação, Benjamin recorreu a jornais e autores laterais, além de ter articulado fragmentos triviais do real (moda, panoramas, passagens, tédio) para condensar em uma figuração, não o lugar estático no passado da civilização, senão uma das camadas da dobra do tecido materialista histórico, superação da aporia da presença na ausência²³ numa fase entrecruzada de aura e exposição. Tiedemann (2018) busca formular o cerne do interesse benjaminiano pelo XIX:

²² Diz Benjamin: “E foi o colecionador Fuchs que ensinou ao teórico a apreender muita coisa a que o seu tempo lhe barrava o acesso. Foi o colecionador que entrou por zonas de fronteira – o retrato deformado, a representação pornográfica – nas quais uma série de chavões da história da arte tradicional mais tarde ou mais cedo tem de fracassar”. (2016, p. 139). Também: “ainda numa das últimas obras, sobre escultura Tang, lemos: ‘o grotesco é a mais elevada potência da imaginação sensível [...] Nesse sentido, as formas grotescas são também expressão da exuberante saúde de uma época. É certo que não se pode negar que nas forças que geram o grotesco existe também um polo oposto muito óbvio. Também nas épocas decadentes e os cérebros doentes têm tendência para criar formas grotescas. Nestes casos, o grotesco é o reflexo perturbador do fato de que os problemas do mundo e da existência são insolúveis para essas épocas e esses indivíduos”’. (2016, p. 143-144)

²³ “A arte aurática era caracterizada por um modo de aparição do objeto, mesmo próximo, no qual este se mostrava como imagem aurática, isto é, como uma imagem emoldurada ou aureolada pela presença do longínquo, geralmente por outras imagens que remetiam ao infinito ou ao sagrado. O objeto se destaca sobre um fundo insondável e, ao mesmo tempo, se transforma numa imagem aurática – enquanto os objetos manipuláveis se alinham uns ao lado dos outros, num espaço mensurável, sem nenhuma profundidade. A aura é, sem dúvida, um tipo de auréola, mas também de moldura que empresta à imagem emoldurada um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma dimensão outra, diferente daquela da superfície habitual das percepções cotidianas. A perda da aura não tem somente, para Benjamin, conseqüências essenciais para as práticas artísticas. Ela atinge também outras práticas humanas, porque sinaliza uma transformação radical das relações fundamentais entre distância e proximidade na convivência humana, convivência dos homens entre si, mas também com a alteridade do mundo e do sagrado.” (GAGNEBIN, 2007, p. 66)

Benjamin definiu como “problema central do materialismo histórico” – que imaginava resolver com as *Passagens* – a seguinte pergunta: “de que maneira seria possível conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista. A primeira etapa seria a de retomar na história o princípio da montagem. Portanto, edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. Ou seja, a de descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total” (N2, 6) [...] A intenção de Benjamin foi desde o início – e assim permaneceu ao longo dos anos – uma intenção filosófica: “por à prova” até que ponto se pode ser ‘concreto’ em contextos histórico-filosóficos” (GS V, 1091). Ele procurou apresentar a história do século XIX, construindo-a não de maneira abstrata e sim como “comentário da realidade” (O°, 9). [...] Na obsolescência sempre mais acelerada das inovações e invenções que se originaram das forças produtivas do capitalismo em desenvolvimento, Benjamin vislumbrou a “assinatura” dos primórdios da modernidade. (TIEDEMANN, 2018, p.16-18)

Ou dito pelo próprio Benjamin:

“História primeva do século XIX” – esta não teria interesse, se apenas significasse que formas da história primeva deveriam ser encontradas nos repertórios do século XIX. Somente onde o século XIX fosse apresentado como forma originária da história primeva – isto é, como uma forma na qual toda a história primeva se agrupa de maneira nova em imagens que pertencem àquele século – o conceito de uma história primeva do século XIX teria sentido. [N 3a, 2]. (BENJAMIN, 2018c, p. 769)

O livro *Passagens* seria publicado postumamente, inconcluso, o que não resultaria em incompletude: permitiria aberturas para o manejo dos leitores que se interessariam pela obra. Sabe-se que, em vida, Benjamin redimiu a impossibilidade das *Passagens* num modelo ensaístico em miniatura. Para alegorizar o século XIX e a Modernidade, de modo viável, planejou um trabalho crítico sobre o poeta Charles Baudelaire. Ensaios publicados pelo Instituto de Pesquisa Social restariam dessa fagulha (na seção J das *Passagens*, sobre o autor de *As flores do mal*, há o maior número de aforismos; no M está o arquivo do *flâneur*).

Benjamin nasce em 1892 e escreverá sobre o ato estético da errância moderna por volta dos quarenta anos de idade, em meados dos 1930, já com o gosto amargo da Primeira Guerra e o prenúncio dos horrores da Segunda. O interesse pelo passado e pelas brechas oníricas no real tem total relação com as vanguardas surrealistas, como aponta Tiedemann no desejo benjaminiano do *olhar primeiro*:

Os surrealistas foram os primeiros a descobrir o mundo específico das coisas do século XIX e nele a *mythologie moderne* à qual Aragon dedica o prefácio do *Paysan de Paris* e em cujo céu artístico sobressai-se a *Nadja* de Breton. No ensaio sobre o Surrealismo (Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz), que ele denominou “um para-vento impermeável à luz colocado diante do trabalho das *Passagens*” (GS V, 1090), Benjamin glorifica o Surrealismo: “Ele foi o primeiro a

deparar-se com as energias revolucionárias que aparecem nas coisas antiquadas”, nas primeiras construções em ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos em vias de extinção, nos pianos de cauda dos salões, nas roupas de cinco anos atrás, nos locais de reuniões mundanas, que começam a sair de moda.” (GS II, 299) As Passagens dedicaram-se igualmente a esta camada de materiais, a esta substância depositada do passado recente; **assim como Aragon, em seu flunar pela *Passage de l’Opéra*, fora atraído por uma *vague de rêves* [onda de sonhos] a regiões desconhecidas e nunca antes vistas do real, também Benjamin queria mergulhar em áreas até então ignoradas e desprezadas da história e resgatar aquilo que jamais alguém vira antes dele.** (TIEDMANN, 2018, p. 18-19, grifo nosso)

Na condição de judeu e com dificuldades financeiras, no período da ascensão de Hitler, o berlinense deambulava por países europeus, sem endereço fixo, tal qual o poeta Baudelaire. Seu trabalho intelectual era parcamente comercializado para custear as contingências. Ou seja, ele mesmo estava ciente da imersão no fluxo da mercadoria. A exemplo do poeta francês, no entanto, não demonizou os trajés do efêmero, senão vestiu-os entre a aura e a exposição, híbrido de museu e vitrine.

Tido por alguns como melancólico, Benjamin, ao reverso, parece enxergar no movimento do caminhante *flâneur* do século XIX a obstinação humana do erguer-se dos escombros da historicidade, o renascer de uma força criativa de refundação no concreto. Algo como a expressão da potência do indivíduo ante a padronização da massa (adensada corpo na dinâmica militar nazifascista). Em vez do grande gesto hercúleo, talvez a força da sutileza nas proposições subjetivas da *poesis*.

Tanto nas filigranas panorâmicas sobre o século XIX, encontradas nas *Passagens*, quanto nos ensaios avulsos sobre Baudelaire, Benjamin redime a força filosófica e política de um tipo quase folclórico de Paris, empodera o ser comum do mundo burguês. Faz o mesmo com outros tipos marginalizados à sombra.

Do simples andante folclórico desocupado da literatura e das páginas dos jornais parisienses, figura até certo ponto alienada, Benjamin alça o *flâneur* a nômade/errante do meio sedentário, poeta que torceria a realidade e riscaria versos na cidade com os próprios passos (de tartaruga). O gesto de cavoucar outra possibilidade no prosaico colocou autores a orbitar certo espírito *flâneur*.

Em uma de suas encarnações, o *flâneur* é jornalista de *boulevard* e demonstra não gastar apenas o sapato: sabe manejar a pena. Benjamin, no entanto, trata de retirar Victor Hugo do *hall* ao entender que a estética da multidão, cara ao autor de *Les Misérables*, se incompatibilizava com a *flânerie*. No caso de Charles Dickens, a escrita deste estava atrelada ao êxtase das aglomerações e da vida pulsante dos grandes centros urbanos, mas o frêmito do

indivíduo *flâneur* era identificável em suas obras. Inevitável não grifar no trecho abaixo a menção ao método peripatético de Aristóteles, do caminhar como forma de adquirir conhecimento e de provocar *insights*:

Dickens ... não conseguia viver em Lausanne porque precisava, para compor seus romances, do imenso labirinto das ruas de Londres, por onde rondava sem parar ... Thomas de Quincey... Baudelaire nos diz que ele era “uma espécie de peripatético, um filósofo da rua, meditando sem cessar através do turbilhão da cidade grande”. Edmond Jaloux, “Le dernier flâneur”, *Le Temps*, 22 maio 1936. [M 9a, 5]. (BENJAMIN, 2018c, p. 730)

A exemplo de Baudelaire, que atravessou a poética da elevação lírica para o prosaico pós-aurático moderno, Benjamin considerou digno de estudo o que era tido como mero ato biomecânico, intuição que colheu de autores pregressos, entre eles Victor Fournel²⁴. Benjamin acolhe epistemologicamente o caminhar como brecha da singularidade no meio conturbado moderno, sempre com base filológica de autores precedentes, urdindo, assim, o comentário da realidade com a crítica do que permanece vivo por entre as achas da fogueira:

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor material. [...] As obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada e, seu teor material, então os dados do real na obra apresentam-se [...] O teor material e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano. [...] O comentador se encontra diante dela [da obra em expansão, da fogueira] como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas a madeira e cinzas restam como objeto da análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado. (BENJAMIN, 2018a, p. 12-14)

Se o *flâneur* é um tipo da cidade, e se não tem rosto, mais do que se tornar um “molde” desumanizado (ou uma mera *microfisionomia* por dentro da *macrofisionomia* do século XIX parisiense), o *flâneur* pode encarnar diversos rostos intraépocas. Se a massa é o inevitável da ordem estabelecida, em meio ao bloco populacional uniforme e aos feitiços da

²⁴ O trabalho do fisiologista Victor Fournel, auxilia nessa perspectiva. Um dos “botânicos do asfalto” parisienses, Fournel se aventurou pelos caracteres urbanos, um ano após a publicação de *As flores do mal* e anterior à prosa poética de *O spleen de Paris* (1869, obra póstuma de Baudelaire): “Eu me pergunto que interesses, que paixões secretas, que sentimentos sombrios servem como motivos para cada um desses homens para onde vão, de onde vêm, o que meditam no momento, que crimes e virtudes estão escondidos em todas essas consciências, o que o passado já lhes deu e o que o futuro lhes reserva. Com a ajuda de uma palavra ouvida pelo caminho, eu acho que toda uma conversa, uma vida inteira, o sotaque de uma voz é o suficiente para eu anexar o nome de um pecado capital ao homem que eu acabo de encontrar e de quem Eu vislumbrei o perfil.” (FOURNEL, 1867, tradução nossa).

mercadoria (das tantas formas assumidas por ela), o *flâneur* reivindica-se particular na metrópole, algo que configura ato próximo do subversivo na obra benjaminiana. Um ponto de aparente fragilidade é que o *flâneur* não milita (*militantia, militans*), não luta nas barricadas, nem faz resistência pacífica. Avaliar até que ponto esse lugar limítrofe é fragilidade torna o tipo mais interessante e não menos potente.

No século XIX, a indústria e a moda associadas criam um rol básico de vestimentas masculinas e femininas. Eis a angústia de ser mais um rosto na multidão, algo que o dândi tenta burlar com o estilo. Se o capital divide as classes, os espaços em que os corpos circulam pela metrópole refletem a fisionomia dessa vida seccionada.

As demandas do dia a dia, quais sejam, adquirir mercadorias, deslocar-se ao trabalho, fruir por alguns momentos nos ambientes públicos ou resistir na cidade impõem à sociedade uma roda viva produtiva com esqualida *metafísica*.

Para os artistas observadores da efervescência de lojas, personagens e inovações (os chamados fisiologistas), as figuras e as impressões de autômatos em movimento motivam um encenar do formigueiro humano (uma elaboração poética), tendo em vista o papel deste na representação da vida pública em espaço aberto.

Na intervenção que cabe a um filósofo, Benjamin transpassa o senso comum e potencializa as trajetórias dos entes sociais. Eis porque o pequeno-burguês passeador liberta-se do *continuum* da irrelevância anódina no tipo político *flâneur*. O berlinense faz o mesmo com o coletor de resíduos em situação de vulnerabilidade, o trapeiro e o criminoso apache.

O gesto benjaminiano redime a vida prosaica da metrópole moderna, e a obra de Baudelaire torna-se a imagem inspiradora. Num momento em que o tempo produtivo é a ordem do dia, Benjamin enxerga o ócio como força de tensão. Por dentro de modelos da velha ordem que buscam resistir ao ritmo intenso da Modernidade, Benjamin apresenta novas sensibilidades para atuarem no que se passa diante dos olhos. Também tira das sombras novos elementos estruturantes do contemporâneo do século XIX. Se a Modernidade arrebanha individualidades para transformá-las em próteses de máquinas produtivas, Benjamin faz evidente os elementos sempre presentes de humanidade e singularidade criativa.

A figura do *dupe* baudelaireano, “o que se deixa enganar” (BAUDELAIRE, 2017a, p. 42), seria o homem da competitividade, atacando e defendendo pelos próprios interesses ante a ameaça de seus semelhantes. Viver na selva de pedra tornava-se perigoso, a cidade feita bicho feroz, civilizada. O *flâneur* passa de figura de inspiração da literatura panorâmica para o papel de detetive indolente da filosofia. Faz isso numa nova sociedade de estranhos da mesma tribo, de iguais que não se reconhecem.

O que o *flâneur* reivindica é o desejo de conhecer e estabelecer contato, num momento do século XIX em que a estruturação metropolitana adensa o particular e o faz movimentar-se em bloco para a produção e consumo, relações mediadas pela lógica da mercadoria. Uma metrópole de mercadores que precificam e intercambiam necessidades, adeptos da desconfiança para evitar o calote, o olhar treinado para o objeto que vale muito ou pouco, quer sejam coisas ou pessoas.

Ao falar-se do **tipo flâneur**, eis que algo intriga. O termo **tipologia** configura-se como classificação simplificadora de comportamentos dentro de um grupo, por mais que tenha sua relevância científica no dar a conhecer certas repetições de espécie.

Benjamin parece ter pinçado os tipos do *flâneur*, do trapeiro, do boêmio e do dândi tendo em mente os **ídolos de Francis Bacon** e os **arquétipos de Carl Jung**. Reconhece-se, nesse movimento formulativo benjaminiano de digressão (pois Benjamin parte dos ídolos e dos arquétipos sem aderir às classificações mitificantes), que a tipificação, em Benjamin, funciona como localização, junção na desordem intrínseca de singulares. O filósofo berlinense evita fixar tipos na multidão, como emanção dessa. Impõe movimento aos corpos sociais, política, em suas tendências mais ou menos manifestas ou subjetivas, a partir dos maneirismos reparados pelos fisiologistas. Vide o trecho do “*Exposé* de 1939”:

Os caracteres típicos reconhecidos entre os transeuntes impactam a tal ponto os sentidos que não surpreende que suscitem a curiosidade de apreender-se, para além deles, a singularidade especial do sujeito. **Mas o pesadelo que corresponde à perspicácia ilusória do fisiognomista, de que falamos, é ver esses traços distintivos, particulares ao sujeito, revelarem-se, por sua vez, apenas como os elementos constituintes de um tipo novo, de tal modo que, afinal de contas, a individualidade melhor definida acabaria sendo o exemplar de um tipo.** É aí que se manifesta, no coração da *flânerie*, uma fantasmagoria angustiante. Baudelaire desenvolveu-a com grande vigor em “Os sete velhos”. Trata-se, nesse poema, do aparecimento sete vezes reiterado de um velho de aspecto repugnante. **O indivíduo que é assim apresentado na sua multiplicação, como sempre o mesmo, testemunha a angústia do cidadão de não mais poder, apesar da expressão de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo.** Baudelaire qualifica o aspecto dessa procissão de infernal. Mas o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do “sempre-igual”. (A prova que pode ser apresentada de que essa poesia transcreve os sonhos de um viciado em haxixe não invalida em nada esta interpretação.) (BENJAMIN, 2018c, p. 62, grifo nosso)

Há menção sobre o *flâneur* ser o “ídolo do mercado” (2017a, p. 42), numa referência ao fragmento XLIII, do livro *Novum organum* (1620), de Bacon. Antes da transcrição do trecho, cabe se destacar o aspecto das “noções falsas” de um ídolo (fragmento XXXVIII), ou aparências que confundiriam os sentidos afastando o homem de um contato mais direto com o

sensível. Depreende-se que o mercado, antes de ser o templo físico (*Les Halles*) onde se reúnem compradores e vendedores (ou curiosos, como *flâneur*), é o local da emanção da fantasmagoria.

O simulacro e a virtualidade das relações comerciais migra dos ambientes estritos de negócios e se tornam o *ethos* metropolitano, formulação convergente à ideologia marxiana, ao fim e ao cabo, sendo esta sempre ancorada nas trocas com a materialidade:

Origem da falsa consciência: “A divisão do trabalho só se torna realmente uma divisão a partir do momento em que se dá uma divisão do trabalho ... material e espiritual. A partir desse momento, a consciência pode realmente imaginar ser algo diferente da consciência da práxis existente..., e que ela realmente **representa algo, sem representar algo real.**” “Marx und Engels über Feuerbach: Aus dem literarischen Nachlaß von Marx und Engels”, Marx- Engels-Archiv.org. por D. Rjazanov, vol. I, Frankfurt a. M., 1928, p. 248. [x 1,4]. (BENJAMIN, 2018c, p. 1056, grifo nosso)

Dirá Bacon sobre o ídolo do mercado, emitindo vibrações do *flâneur*, ao menos na leitura de Benjamin sobre a linguagem pura decaída no murmúrio da multidão babélica. A estética da metrópole se funda nas trocas e emanações do capital:

XLIII Há também os ídolos provenientes, de certa forma, do intercurso e da associação recíproca dos indivíduos do gênero humano entre si, a que chamamos de ídolos do foro devido ao comércio e consórcio entre os homens. Com efeito, os homens se associam graças ao discurso, e as palavras são cunhadas pelo vulgo. E as palavras, impostas de maneira imprópria e inepta, bloqueiam espantosamente o intelecto. **Nem as definições, nem as explicações com que os homens doutos se munem e se defendem, em certos domínios, restituem as coisas ao seu lugar.** Ao contrário, as palavras forçam o intelecto e o perturbam por completo. **E os homens são, assim, arrastados a inúmeras e inúteis controvérsias e fantasias.** (BACON, 2002, p. 15, grifo nosso)

Pelo verniz das imagens metropolitanas e da linguagem dos cidadãos, o *flâneur*, também impregnado do espírito de seu *habitat/locus*, transforma em discurso de fundo (pelo olhar e pelo deambular) o que a figuração lhe oferece. A condição de decaimento na vida urbana é a premissa para o modo com que o *flâneur* iniciaria suas investigações *sui generis* sobre a natureza humana.

Benjamin, nesse ponto, aparta Baudelaire do tipo *flâneur* para depois reaproximá-lo, enunciando que o poeta do *spleen* desconfia dos ídolos e das emanações do mercado. O poeta não se angustia com a iconoclastia, pois que compreende o fato de não ser possível acessar a “verdade”. O fazer artístico a isso não se pretenderia, senão constituiria obra com reminiscências do caos criativo: “Baudelaire praticamente não adorou este ídolo [do mercado]. A crença no pecado original tornou-o imune à crença no conhecimento da natureza

humana. Nisso ia a par com Joseph-Marie de De Maistre, que tinha associado o estudo do dogma ao de Bacon” (BENJAMIN, 2017a, p.42).

Já sobre Jung e os arquétipos e o inconsciente coletivo existem severas críticas benjaminianas e o já mencionado interesse em articular, num artigo frustrado para o Instituto de Pesquisa Social. Para Benjamin é controvertida a proposição de uma imagem congelada do passado mítico atuando sempre no presente. A proposição *meio bergsoniana meio proustiana* da imagem dialética consumiria seus estudos. Nas *Passagens*, cita Jung e o “mundo atemporal”:

Sendo o inconsciente coletivo uma manifestação da história do mundo que se expressa ... na estrutura do cérebro e do simpático, ele significa ... uma espécie de imagem do mundo atemporal, de certa forma, eterna, que se opõe à nossa imagem consciente momentânea. C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zurique-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 326 (“Analytische Psychologie und Weltanschauung”). [K6, 1]. (BENJAMIN, 2018c, p. 676-677)

Não é objeto desta dissertação o estudo detalhado sobre Jung. Dar a conhecer certos aspectos que circundam a obra benjaminiana, no entanto, torna-se relevante para a formulação acerca do *flâneur*. Recorde-se que, sobre os tipos primordiais junguianos e os arquétipos, a influência dos mitos e contos de fadas estariam prenes da carga energética inconsciente para além do indivíduo e do momentâneo:

O termo *archetypus* já se encontra em FILO JUDEU como referência à *imago dei* no homem. Em IRINEU também, onde se lê: “*Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit*” (O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos). No *Corpus Hermeicum*, Deus é denominado το αρχέτυπον φως (a luz arquetípica). Em DIONÍSIO AREOPAGITA encontramos esse termo diversas vezes como “*De coelesti hierarchia*”: αι αύλαι άρχετυπιαι (os arquétipos imateriais), bem como “*De divinis nominibus*”. O termo *arquétipo* não é usado por AGOSTINHO, mas sua ideia no entanto está presente; por exemplo em “*De divers is quaestionibus*”, “*ideae... quae ipsae format ae non sunt... quae in divina inielligentia continentur*” (ideias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). “*Archetypus*” é uma perífrase explicativa do είδος platônico. **Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.** (JUNG, 2000, p. 15, grifo nosso)

O dândi, o *flâneur*, o boêmio, o trapeiro, o apache – todos constituem certa taxonomia benjaminiana a partir da fisionomia do século XIX. Ainda que *humanos vastos emoldurados em tipos*, Benjamin parece articular a iluminação política que faz deslocar a imagem

imobilizada da figuração, concedendo certa força de mudança no rumo da História. Nisto rompe com Jung: o homem forma, deforma e transforma.

Ao propor uma sensibilidade poética, tanto no fazer do trabalhador quanto na criação do artista e, portanto, ao legitimar as obras imperfeitas resultantes da relação humano/mundo, deixa sempre o espaço vazio para o singular transgressor do sentido, um movimento alegórico de destruição e reconstrução. Ao propor saltos temporais e espaciais, liberta o mito das algemas da eternidade, concedendo aos novos tempos a sua própria oportunidade de se figurar e reconfigurar.

O *flâneur* faz irromper um novo mais ou menos arbitrário. Torna-se o guardião dos arquivos da velha Paris. Colide com a ordem defendida por Haussmann: este, na busca por articular o próprio arquivo de poder, torna obsoletos elementos afetivos e simbólicos da cidade (erige novos documentos emanados de si). Claudia Luiza Caimi aponta **preservação e exclusão** como ato político. Por analogia, eis a *barbárie da flânerie*:

O movimento contraditório que o arquivo assume, de preservação e exclusão do passado, expõe a complexa constituição do mesmo e manifesta, também, uma forma de violência e de destruição das tradições alternativas, vistas como irrelevantes ou ameaçadoras, que dificilmente são recolhidas em espaços de memória. Nesse sentido, não só a natureza do arquivo é política, mas o trabalho no/do arquivo de exhibir as ruínas do passado é um gesto político que reescreve o legado da experiência perdida no presente histórico. O arquivo reativa a disponibilidade significativa da memória e, nesse processo, o passado é destruído como imagem rígida e completa, convertendo-se em ruína, pura potencialidade fantasmal, na qual a sobrevivência de algo desaparecido adere ao presente por um gesto anacrônico. (TÂNIA MARA GALLI IFONSECA et al., 2018, p. 338)

Pela articulação benjaminiana, o *flâneur* opera, pois, a **revolução onírica** por dentro de uma realidade utilitarista de circulação humana na lógica do capital. Das materialidades em jogo de forças no século XIX, para além da projeção utópica da *flânerie* (o não lugar pela inadequação; a impossibilidade de ter lugar ou a imersão/negação no estado das coisas do *topos*), o *flâneur* figura-se como heterotopia (MICHEL FOUCAULT, 2013), espaço outro (“outro” ainda que “mesmo”).

Aqui, num movimento temporário de errância *flâneur*, cabe fazer uma digressão e tensionar as estruturas e anarquias de Foucault e Benjamin, propor uma **passagem** de pensamento comum, direta ou indireta, sobre o movimento externo/interno do *flâneur*, de imersão na e fuga da Modernidade. Ao menos, enxergar a constituição da porosidade viável do moderno, instabilidade do ser ou não ser (ou vir a ser) em meio à multidão.

Entende-se que o tipo ocioso se constitui crítico ou desviante da emergência do apagamento do tempo reflexivo. O *flâneur* se projetaria no limiar entre a ideia rarefeita e a aspereza do mundo sensível, entremeio de compressão, quando a formulação filosófica (em dormência) no fluxo do sempre-igual da moda, mobilizaria certa força de ignição desencadeada por uma imagem da cidade e, derivando desta, perfuraria o tecido da fisionomia mediada, para “ler o que nunca foi escrito” (BENJAMIN, 2018c, p. 55).

Tal fronteira entre sonhado e formado, a partir de um olhar (quase sexualizado) que apetece feito tato, a *flânerie* seria uma espécie de *Big Bang*, cosmogonia em ritmo industrial e cinematográfico, **pulsão escópica** típica do período, como lembra Alexia Cruz Bretas (2018, p. 152) a partir de (re)formulação de Olgária Matos sobre Freud.

Intui-se, portanto, que o espírito *flâneur* circunda outras formulações para além do constructo filosófico fechado do contexto da Paris do século XIX e integra as inquietações do humano, entre a curiosidade, o erotismo e o jogo infantil. Da mesma forma, olha, deseja, formula, escreve no território e produz discurso, também pela literatura em contextos fora da Paris do século XIX. Na citação abaixo, Foucault parece atuar na mesma tessitura terminológica benjaminiana, ao valer-se de semelhanças com “tempo homogêneo”, “cristal do acontecimento total” e “fantasmagoria”:

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenologistas nos ensinaram que não vivemos em um **espaço homogêneo e vazio**; mas, ao contrário, em um espaço que é todo carregado de qualidades, um espaço que é talvez também assombrado por **fantasmas**. O espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões, detém em si qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente ou, então, é um espaço obscuro, caótico, saturado: é um espaço do alto, um espaço dos cimos ou é, ao contrário, um espaço de baixo, um espaço da lama; é um espaço que pode ser corrente como a água viva; é um espaço que pode ser fixado, **imobilizado como a pedra ou como o cristal**. (FOUCAULT, 2018, p. 413, grifo nosso)

A **imagem**, em Benjamin, brota no espaço como *medium*. O espaço é *medium*. O olhar é *medium*. A câmera fotográfica é *medium*. A vitrine é *medium*. Nas fotos críticas/documentais do mundo burguês de rua em Eugène Atget²⁵, a imagem do *flâneur*

²⁵ Observa Bretas (2018, p. 156): “retratados pelas lentes de Atget quase sempre em tomadas externas, vendedores de abajures, tocadores de realejo, cantores de rua, padeiros, porteiros, amoladores de faca, aprendizes de pasteleiro, lavadores de janelas, vendedoras de flores, vendedores de guarda-chuvas, vendedores de cestos, guardas do parque, crianças diante de um teatro de fantoches, catadores, mendigos e prostitutas protagonizavam suas fotografias, em última instância, destinadas a documentar os vestígios de uma época em vias de desaparecer com a construção dos *grands magasins*. Seus modelos eram pessoas que, de fato, viviam e trabalhavam nas ruas de Paris, e não simplesmente membros da média e alta burguesia imbuídos do furor – tão criticado por Baudelaire – de buscar impressionar ou eternizar sua efígie em fotografias posadas produzidas em estúdios, não raro, ornados por cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes.

funde-se (em relação especular) com uma vitrine em uma das ruas-galeria do século XIX. O *flâneur* foi enfeitado pelos mostruários. Entre os objetos à venda, aproximados pela exposição, novidade e *memorabilia* atraindo-o para consumo visual. O *flâneur* está refletido (mimetizado em mercadoria), tomado pela vertigem dos “lugares outros”. O *flâneur* arrebatado. O *flâneur* em um jogo de espelhos, sob a técnica triangular da pintura de autorretratos: materializa-se com tinta na tela a partir de um lugar de projeção especular; o pintor real/o pintor refletido/a pintura de si na tela.

Uma leitura da citação de Foucault (2013) que trocasse “espelho” por “vitrine” faria evidenciar o *flâneur* no ponto de fuga da mercadoria, portanto, (re)agindo em **relação** ao feitiço do capital, nunca atomizado ou em negação do mundo sensível:

No espelho [**na vitrine?**], eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma **heterotopia**, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali. (FOUCAULT, 2013, p. 116, grifo nosso)

Ainda imagens. Em sintonia com Foucault, na urdidura de uma argumentação que tenderá para uma nova imagem mais adiante, cita-se aqui a afirmativa de um jornal de Leibniz (a partir de recolhimento do trecho por Bretas) sobre a resistência dogmática religiosa ao trabalho de fotografia nos primórdios dessa arte documental:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. **O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano.** No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico. (BRETAS, 2018, p. 153, grifo nosso)

Num desdobramento filosófico do interdito acima, que condena a expressividade profana por dentro da tecnologia, entende-se que o embargo visa antes a desconstituir a legitimidade do “mecanismo humano” em subverter o olhar pela *flânerie*. O movimento

corporal (anterior à ferramenta) de apropriação (mais do que fixação) dos elementos tidos como sagrados/divinos de uma determinada ordem vigente, desestabilizam os papéis de criador perfeito e criatura imperfeita.

As ameaças do olhar e do caminhar *flâneur* emergem justo do não almejar reconstituir uma imagem de Deus, mas reivindicar a si o protagonismo de criador das próprias imagens. A alegorização ameaça a ditadura do sentido ao abrir leituras que destituem a “**imagem e semelhança**” da criação. Em consonância com o fetiche progressista da Modernidade, o “projeto sacrílego” da fixação fotográfica de Deus, mencionado na citação, evoca o molde e o protótipo da produção industrial a submeter o gesto de repetição na linha de montagem, o que evidencia um largo movimento em curso no período de superação das imagens primeiras de Deus pelas imagens criadas e replicadas para serventia do homem.

Sem qualquer solenidade, o *flâneur* fugidio ingressa no coração e escapa do feitiço da mercadoria; decai presente e reergue passado. Afinal, se Deus criou tudo, o que mais haveria ao homem senão replicar? Se era descomunal o desafio de criar o cosmos do caos, o inverso, na Modernidade, reposiciona a *poiesis* num perigoso momento do fazer literário: retira o caos do cosmos, para recuperar a potência do criar. Não por acaso, Benjamin enxergará a força da obra de Baudelaire num contexto de superação da morte:

A atitude heroica de Baudelaire tem afinidade com a de Nietzsche. Mesmo que Baudelaire goste de mencionar o catolicismo, sua experiência histórica é aquela que Nietzsche condensou na frase: “Deus está morto.” Esta experiência, em Nietzsche, projeta-se cosmologicamente na tese: não admirá mais nada de novo. **Em Nietzsche, a ênfase recai sobre o eterno retorno que o homem enfrenta com atitude heroica. Já para Baudelaire, trata-se sobretudo do “novo”, que deve ser extraído com esforço heroico do sempre igual.** [J 60, 7]. (BENJAMIN, 2018c, p. 560, grifo nosso)

O *flâneur* estaria entre as imagens do real e as protoimagens *em estado (de transição) do irreal*. A partir de uma proposição de ruptura por dentro do constructo benjaminiano, o *flâneur* se converteria, assim, no **não caminhante** da cidade. Afinal para o tipo não haveria caminho, como disse o poeta andaluz Antonio Machado, ao referir que “al andar se hace camino, y al volver la vista atrás, se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar” (*apud* CATALÃO, 2002, p. 208). **Não caminhante**, se inferirmos que as rotas preestabelecidas por dentro da metrópole desobrigariam o desbravamento geográfico, limitando o ato de caminhar a mero deslocar-se, o avesso da *flânerie*:

O industrial passa sobre o asfalto apreciando sua qualidade; o velho procura-o com cuidado, seguindo por ele tanto quanto possível e fazendo alegremente ressoar nele sua bengala, lembrando-se com orgulho que viu

construir as primeiras calçadas; **o poeta ... anda pelo asfalto indiferente e pensativo, mastigando versos**; o corretor da bolsa o percorre calculando as oportunidades da última alta da farinha; e o desatento, escorrega. Aléxis Martin, “Physiologie de l’asphalte”, *Le Bohème*, I, nº 3, 15 abr. 1855 – Charles Pradier, redator-chefe. [M 2a, 3]. (BENJAMIN, 2018c, p. 709, grifo nosso)

Se Haussmann concretava um novo padrão de metrópole burguesa enquanto narrativa fechada (pela especulação imobiliária deletéria dos rastros arquitetônicos e mnemônicos dos habitantes), o *flâneur* se apropriaria desses mesmos espaços estancados e faria artesanias com argila onírica, numa constante criação de mundos (**cosmogonia urbana**) a partir dos escombros medievais e da suntuosidade moderna.

Sabe-se que Benjamin não foi o primeiro a enxergar o tipo *flâneur*, na rua ou na literatura, porém soube articular a *micro-história*²⁶ do tipo como força constitutiva dos grandes processos da Modernidade em uma dialética de caos/cosmos. Franz Hessel, Georg Simmel, Louis Aragon, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann foram influenciadores do *flâneur* benjaminiano e da teorização da cidade, bem como uma leva de autores esquecidos do século XIX.

O *flâneur* não seria, pois, um contemplativo, abstracionista ou distracionista. Tanto menos um asceta, renunciador do mundano, mas um assimilador do choque sem sofrer o trauma irreversível da acédia que torna apática a força vital do humano:

Distinção notável entre o flâneur e o badaud [basbaque]: “Não se deve confundir, entretanto, o flâneur com o badaud, há uma nuance... O simples flâneur ... está sempre em plena posse de sua individualidade; a do badaud, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior ... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. O badaud, sob a influência do espetáculo, torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão. De natureza diferente, alma ardente e ingênua, inclinada ao devaneio ... o verdadeiro badaud é digno da admiração de todos os corações retos e sinceros. Victor Fournel, *Ce Qu’on Voit dans les Rues de Paris*, Paris, 1858, p. 263 (“L’odyssée d’un flâneur dans les rues de Paris”). [M 6, 5]. (BENJAMIN, 2018c, p. 720)

Benjamin perpassa formulações de Paul Valéry e de Freud sobre a carga excessiva de estímulos nessa situação de multidão e as repercussões à subjetividade pela racionalidade implicada em sobreviver ao *overload* informativo da metrópole, pois

o fato de o choque ser assim, absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter da vivência no sentido mais autêntico, e, ao **incorporar esse acontecimento diretamente no registro da**

²⁶ Terminologia historiográfica junto com “macro-história”.

lembrança consciente, iria torná-lo estéril para a experiência poética. (BENJAMIN, 2017a, p. 113, grifo nosso)

Baudelaire e o *flâneur* (para alguns, almas gêmeas) esgrimiriam com a realidade adversa e encontrariam as brechas para outra forma de manufatura num mundo industrializado e produtivo, sem mimetizar ou representar a realidade propriamente, mas num perseguir a “palavra adâmica” em um novo mundo intermediado pela mercadoria e pelos seus fetiches. A iconografia do capital emanada pelos símbolos funcionais é tensionada como forma de sobrevivência imediata do *flâneur* no coletivo amorfo desestruturado. Na lógica do produto fetichizado, as imagens do mundo estão graus de distância do mistério primeiro do acesso a certa “primeiridade” semiótica. Talvez “emprestar uma alma a essa multidão seja o mais íntimo desejo do *flâneur*” (BENJAMIN, 2017a, p. 116). A cidade, para o poeta, reserva enigmas no prosaico que precisariam ser desvendados ou realimentados pelo fogo da estética onírica.

Cabe frisar as várias encarnações do *flâneur* e a possibilidade de cartografá-lo historicamente nas **fases inicial, média (clássica) e tardia** da metrópole parisiense, cujas divisões são mais ou menos arbitrárias. Depreende-se que existem vários *flâneurs* com particularidades temporais, e que, a Benjamin, coube dissertar sobre ele até a maturidade do capitalismo que lhe foi permitido presenciar, tendo em vista o falecimento em 1940 em Port Bou (fronteira entre França e Espanha).

Longe de recair no historicismo criticado pelo próprio Benjamin, busca-se aqui articular o movimento crítico/comentarista proposto pelo filósofo berlinense. Ao se trabalhar com o teor material para conhecer o fenômeno da *flânerie* tem-se a manifestação histórica, filológica, datada e efêmera. Esta se habilita a transcender a finitude, ir ao teor de verdade, propor um movimento de reconstrução a partir da estranheza. Para isso, toma-se emprestada a coordenação lógica feita pelo historiador da Arquitetura Johann Friedrich Geist (1983) relativa às passagens cobertas de Paris (cujo estudo será mencionado adiante), aqui articuladas para as encarnações rastreáveis do *flâneur*:

A) **Fase inicial** (fim do século XVIII) – *Biomecânica do andar e protoflânerie*: Revolução Francesa/Bonapartismo/Palais Royal – Galerie de Bois (GEIST, p. 59-64), ruas ruins e passagens cobertas como abrigo – seis passagens cobertas – M. Bonhomme;

B) **Fase média** (século XIX/1840) – *Flâneur* das passagens e das lojas de departamento – Restauração Bourbon/início da Monarquia de Julho – Passage de L’Opéra (GEIST, 1983, p. 69) – mais sete passagens, Período da Moda – jornal *La Presse* – fisiologias, estruturação burguesa;

C) **Fase tardia** (1853) – O *flâneur* jornalista – Segundo Império/haussmanização/ Terceira República – *grande croisée* – Boulevards Strasbourg e Sébastopol, avenida de l’Opéra, Boulevard Haussmann – Hora do aperitivo, imprensa sensacionalista de *boulevard* (BENJAMIN, 2017a, p. 30) – assimilação do literato à sociedade, o homem-sanduíche.

Grife-se que, nas cartas trocadas entre os integrantes do *Institut für Sozialforschung*, entre abril de 1937 e maio de 1940, sobre o projeto inconcluso de livro sobre Baudelaire (*Charles Baudelaire: um poeta no auge do capitalismo avançado*), aclara-se que a seção sobre o *flâneur* seria suprimida em favor do segmento “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” (o *flâneur*, claro, estaria contemplado em análises no corpo desse mesmo texto). A bem da verdade, o poeta e o *flâneur* também estariam abarcados nas seções M e J das *Passagens*, monumento intelectual da vida de Benjamin, inferindo serem esses temas caros ao filósofo berlinense, inclusive nesta carta trocada com Adorno em 4 de outubro de 1938:

Imagino que, quando esta carta chegar, já terá lido a segunda parte do Baudelaire. Foi uma corrida contra a guerra; e, apesar de todo o medo que me secava a garganta, tive uma sensação de triunfo no dia em que, antes do fim do mundo, dei por concluído o frágil manuscrito do “Flâneur”, planejado há quase quinze anos. (BENJAMIN, 2017a, p. 245)

Benjamin, entretanto, parecia inclinado a priorizar um ensaio partindo da obra de Jung. Acabou demovido da ideia. Dirá em cartas a Gershom Scholem e Theodor Adorno:

Pretendo consolidar os fundamentos metodológicos das “Passagens de Paris” através de uma controvérsia contra a doutrina de Jung, em particular a das imagens arcaicas e do inconsciente coletivo. [...] hoje quero apenas assegurar-lhe – o que, aliás, é uma evidência – que o confronto entre a imagem dialética e a arcaica continua a circunscrever uma das tarefas filosóficas decisivas das Passagens. (BENJAMIN, 2017a, p. 220)

Reforce-se a contraposição a Jung indica algo caro ao longo da obra de Benjamin: a ignição desencadeada pela imagem (dialética) de passado e presente, mais que um quadro estático a verter seu fluxo do arcaico ao presente e por consequência ao futuro, numa estagnação da imagem eterna do mito:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto

grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. [N 3, I]. (BENJAMIN, 2018c, p. 768)

As correspondências de Benjamin (2017a) têm o poder de revelar o quanto a sua condição naquele período estava já sob a sombra do que ele mesmo denunciava ao ler a Paris do século XIX: o intelectual como força de trabalho e, por extensão, o *flâneur* à venda. Uma série de questões extrafilosóficas foram travadas por quatro anos a partir de discussões de ordem prática com Adorno e demais pensadores: o dilema benjaminiano era viabilizar retalhos do projeto original das *Passagens* ou desistir da matéria que lhe era mais cara no momento (sobre as imagens arcaicas de Jung em cotejo com as imagens dialéticas benjaminianas).

Os bastidores da publicação da obra sobre Baudelaire (que demonstram a dedicação de Benjamin ao seu plano epistemológico ao mesmo tempo em que estava oprimido pela necessidade financeira) servem de reflexão acadêmica sobre a viabilidade dos desvios e das possibilidades outras para fora da lógica sistemática de acumulação de saber e replicação produtiva para fins além do intelectual.

Artigos, teses e dissertações acabam por ser tecidas sobre iguais condições de valor-tempo das maquinarias do capital, para melhor pontuação dos organismos que validam e recompensam os autores acadêmicos. Nesse mesmo espaço de crítica possível, existe a crítica não possível, em decorrência de todos os processos de qualidade industriais destinados a conceber um produto final, mais ou menos original (em geral, menos), respeitando eficazmente os devidos parâmetros estabelecidos.

Escrever sobre a *flânerie*, pois, não se trata de um memorial sobre a *flânerie*. A epistemologia benjaminiana contribui para uma dessacralização de bibliografias e a possibilidade de atravessamentos múltiplos entre tempos e espaços assíncronos, fazendo com que a imagem de uma época resplandeça sem que o ilusório percurso linear de recolhimento dos cânones seja suficiente.

Uma vez mais, pode se dizer que a obra benjaminiana coloca centralidade no gesto do crítico/comentarista e no que há de misterioso ainda em fenômenos/literaturas que pareçam de pouca relevância ou consumidos pelo tempo, como o fez com o drama barroco alemão, o colecionismo de Eduard Fuchs, uma leitura para além do tradicional para *As afinidades eletivas*, de Johann Wolfgang von Goethe, ou mesmo o mais evidente: a obra de Baudelaire como força monádica de um período cujos estilhaços fazem ainda todo o sentido nas produções do contemporâneo.

Benjamin dá pistas sobre sua metodologia mesmo quando aborda questões de análise sem a “mediação” tão cara e cobrada por Adorno. Ao circundar, por exemplo, teorizações marxianas, hegelianas, freudianas, Benjamin propõe um percurso outro, numa verdadeira *flânerie* intelectual que se torna mais evidente no trabalho das *Passagens*. Com relação a Baudelaire diz que “o que pretendo é mostrar como Baudelaire está incrustado no século XIX. A impressão que nele deixou deve surgir tão nítida e intacta como a de uma pedra que, certo dia, é movida de seu lugar depois de aí ter jazido por décadas [J 51a, 5]” (BENJAMIN, 2018c, p. 536). O que diz o excerto senão uma explanação metaforizada em miniatura do método de construção do pensamento benjaminiano apresentado como imagem nas *Passagens*? No presente trabalho, a figura do *flâneur* pode ser tomada como essa mesma pedra.

No século XIX, sem a estrutura de uma metrópole europeia, o *flâneur* seria outra coisa que não aquele do constructo delineado por Benjamin. Ao se pensar o *flâneur*, cabe reconhecer até que ponto uma moldura urbana, com vias largas ou estreitas, bem ou malconservadas, em uma grande cidade, incitam maior ou menor fluxo humano e de capital. Aqui reforça-se o imbricamento da infraestrutura e da superestrutura como elementos de favorecimento à *flânerie*. Benjamin reflete com Karl Marx sobre a cena do real e as construções subjetivas sobre isso e como ocorre essa troca:

A superestrutura é a expressão da infraestrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. **O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação.** [K 2, 5]. (BENJAMIN, 2018c, p. 665, grifo nosso)

Na Paris das passagens do século XIX, altos preços de imóveis em áreas centrais e caros serviços oferecidos pelos recém-inaugurados espaços de convivência também expõem novos interditos. As leis tácitas tratam de demarcar o público consumidor/fruidor, embebido no charme da deambulação, daquele sobrevivente condenado à vida na rua. *Flânerie* e situação de rua, as duas faces contraditórias do deambular a esmo. Superestrutura e infraestrutura entrecruzadas.

Ao replanejar a urbanização, Haussmann ressignifica os ambientes da tradição para além da construção civil terminando por legitimar o sempre-igual da vida moderna. Outra fisionomia emerge, outros tipos da urbe se fortalecem com a amplidão do novo cenário parisiense burguês, entre eles o *flâneur*, um “voyeur desengajado e cínico”, nas palavras de Harvey (2015, p. 29), pensador britânico que considera o *flâneur* pouco interativo com o

meio, pouco confrontador, para tamanho estardalhaço com relação a essa figura burguesa rentista. Há controvérsias.

À exaustão representado e citado como o *senhor caminhante vadio burguês*, sem teleologia, o alegórico *flâneur* teria os pés imersos no mar de multitudes humanas da metrópole, porém com a cabeça sempre fora da água a sonhar, cavoucar poesia onde o concreto armado, o vidro e o ferro fincaram a imponência do progresso capitalista. Harvey (2015), de novo cético quanto ao *flâneur*, atenta para a limítrofe região nebulosa entre o sonho que transforma o estado das coisas e o delírio que aliena:

Representar a cidade como um ser sensível traz o risco não somente de antropomorfizá-la (um clichê que Balzac pratica descaradamente), mas também de transformá-la em um objeto de fetiche. Com “fetiche” quero dizer, em primeiro lugar, o hábito humano de atribuir às meras coisas (nesse caso, a cidade) poderes mágicos, misteriosos e geralmente ocultos para moldar e transformar o mundo à nossa volta e, assim, intervir de maneira direta em nossa vida ou até mesmo determiná-la. (HARVEY, 2015, p.81-82)

Elisabeth Wilson (2013), além de tensionar a viabilidade da *flânerie* feminina num período de regras sociais e jurídicas adversas no século XIX (o perambular pela rua, ou frequentar espaços masculinos, como gesto transgressor, associado à prostituição), propõe uma cartografia do *flâneur* masculino a partir da concretude histórica do tipo, antes mesmo da apropriação filosófica. Se o *flâneur* enquanto constructo não tem personificação, nome ou face, enquanto ente histórico ele é, sim, mapeável.

Com as primeiras intervenções burguesas mais incisivas nas cidades, pós-Revolução Francesa, as protorreformas liberais bonapartistas emanam outro espírito de época a sombrear o *Ancient Régime*. É curioso que a figura libertária do *flâneur* pareça ter se viabilizado das condições decorrentes do Golpe de 18 Brumário:

Em meados do século XIX, o *flâneur* era figura reconhecida em Paris. Mas um panfleto anônimo publicado em 1806 talvez seja a referência mais antiga a esse sujeito urbano. O panfleto descreve um dia na vida de Monsieur Bonhomme, um desocupado da era Bonaparte, e nele são claras as características que se encontrariam nos escritos de Baudelaire e Benjamin. **Ninguém sabe, afirma o anônimo autor do panfleto, como o M. Bonhomme se sustenta; mas diz-se que vive de rendas, aparentemente livre de responsabilidades familiares, mercantis e relativas a propriedades para vagar por Paris à vontade.** (WILSON, 2013, p. 47, grifo nosso)

Hausmann e Napoleão III têm dois fantasmas perto de si: um vindo do passado e outro se dirigindo ao futuro. Benjamin se dedicará a aprofundar o pensar filosófico sobre as implicações do uso de Paris como uma espécie de fantasmagoria Bonapartista. Fragmentos

recolhidos nas *Passagens* tecem em mosaicos uma história heroica, repetida como farsa. Os tempos atuais seguiriam o mesmo curso.

No século XXI, resiste do legado do Segundo Império, a cidade luz e a opulência da Avenue de l'Opéra (Palais Garnier) e do Boulevard Haussmann (Galeries Lafayette): obras que transpassam os séculos, angariam o estupefato estético, instigando o *voyeur* desavisado a manter-se absorto no silêncio embasbacado. Nem todo turista caminhante, porque circula e deambula, alça o voo urbano do *flâneur*.

Com seu marxismo *sui generis*, Benjamin apontará a superestrutura burguesa a amalgamar a infraestrutura, pedras destruídas e erigidas na capital do século XIX. Paris revela a sinergia entre os empreendimentos físicos implementados e a filosofia subterrânea a conduzir um projeto de poder em subjetividade, o que nos aproxima da percepção sobre o quanto os espaços direcionam a vida social e mesmo o contrário.

Bataille (2013), autor que mais adiante será relevante nesta dissertação para uma formulação sobre a *flânerie* no século XXI (a partir do estudo de caso do romance *Pornopopéia*), enxerga a fusão Eros-Tânatos²⁷ em performance: a suposta morte do *Ancient Régime* para dar vazão ao nascimento da *Modernité* baudelairiana (num jogo complexo de continuidade e descontinuidade a ser contemplado de alguma forma no gesto epistemológico de Benjamin da imagem dialética).

Do novo “sonho coletivo” ou do choque da multidão com o habitar onírico, haveria de surgir um tipo como o *flâneur*. Na capital francesa, inebriada pelo motor do progresso, a engenharia das concretudes ditava também a passada dos desejos citadinos. Os ciclos “naturais” da vida moderna refundavam-se, submetiam-se a uma nova contagem de tempo. Mercadorias em exposição congraçavam-se com as premências oníricas do espírito metropolitano. Integradas ao *habitat*, as maquinarias transcendiam a mera funcionalidade e se serviam do desejo dos habitantes.

Templo a céu aberto das multidões, a capital do mundo do século XIX enfraqueceu individualidades, tomou-as em bloco, colocou-as em rota de colisão na torrente dos bulevares (leste-oeste, norte-sul). Massificados, os cidadãos alienaram-se, em maior ou menor grau, à nova fisionomia de Paris. O vizinho tornou-se um sem rosto na aglomeração, o estranho, o criminoso em potencial.

²⁷ Bataille (2013, p. 38): “O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se unem e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão mortal para cada um deles, dois dos seres distintos”.

Publicações populares chamadas *fisiologias* capturavam os tipos burgueses em seus trejeitos e modos de vestir, em bloco, como se o mistério humano tivesse sido condenado a cumprir todos os dias os mesmos papéis, tal qual o operário em serviço na fábrica, sem brechas para reivindicar no ambiente público o legítimo de um nome, um contradito, uma disfunção. Algo que o *flâneur* parece reivindicar sem propriamente agredir ou depor o imperador que o descontenta.

O arco que demarca o nascimento da *flânerie* parisiense é o surgimento da metrópole. Aponta para Luís XVI e o Primeiro Império de Napoleão I (primeiras obras públicas da França) até sua maturidade no Segundo Império Francês de Napoleão III (haussmanização), com posteriores percursos e encarnações passíveis de serem adensados, histórica ou filosoficamente, em um dos objetivos do presente trabalho:

As origens da palavra *flâneur* são incertas; a Nineteenth-Century Encyclopaedia Larousse (The Great Universal Dictionary of the 19th Century 1866-76) sugere que o termo pode derivar de uma palavra irlandesa para “libertino”. Os editores da enciclopédia dedicaram um longo artigo ao *flâneur*, definido por eles como um ocioso, um **esbanjador do tempo** associado com os novos passatempos urbanos: comprar e observar a multidão. Sugerem que ele existiria só na cidade grande, a metrópole, pois as cidades interioranas proporcionavam um campo muito restrito aos passeios e muito estreito às observações do *flâneur*. Eles comentam ainda que, embora a maioria dos *flâneurs* fosse desocupada, havia artistas entre eles, e as visões multifárias do espetáculo urbano surpreendentemente novo constituíam sua matéria-prima. [...] Embora a entrada seja *flâneur/flâneuse*, a enciclopédia se refere só ao masculino no texto. Há outra menção à palavra *flâneuse*: nome de uma cadeira reclinável, ilustrada na entrada. O nome – presume-se – alude à desocupação de quem ocupa tal cadeira. (WILSON, 2013, p. 46-47, grifo nosso)

O esbanjador do tempo, *flâneur*, cujas fundações instáveis do Agora articulam atravessamentos fantasmagóricos com o Outrora, “realiza intermináveis expedições pelas ruas e passeios como um Cristóvão Colombo no oceano da Paris de Napoleão III com muitas Américas a descobrir”²⁸, disfarçado de caminhante vadio.

²⁸ *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [O que se vê nas ruas de Paris], livro do jornalista Victor Fournel (publicado em 1855) foi central para a formulação benjaminiana do *flâneur*. No prefácio da reedição atualizada de 1867, Fournel já fala em aspectos envelhecidos da vida urbana de Paris que retratou doze anos antes. Mas mantém o caráter heroico do *flâneur*, em uma “teoria da vadiagem” (aqui traduzida de maneira simplificada, quase literal): “Sem dúvida, os burgueses ricos, em ascensão e aqueles que estão em chamas para alcançar [esse patamar], absorvidos na adoração do bezerro de ouro, olham com supremo desprezo para esses prazeres fáceis e modestos, se tiverem tempo livre para pensar sobre isso. Mas o povo, o lojista, o poeta, o artista, o operário, o funcionário aposentado, etc., etc., são o batalhão sagrado (FOURNEL, 1867, p. 272).

Em febril discronia ²⁹, o *flâneur* está preso às circunstâncias de sua encarnação, sem alienar-se ao relógio, saudoso do passado e do futuro. Ao enrodilhar-se às múltiplas camadas de tempo-espaço, em imersão e fuga, o tipo ecoaria enfim o conceito de contemporâneo trabalhado por Agamben. Benjamin já propunha reflexão similar ao relacionar o imemorial e o pré-histórico:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no **imemorial** e no **pré-histórico**. (BENJAMIN, 2009, p. 70, grifo nosso)

Persona poética com calafrios de ser social na derme, afinado pelo diapasão dos hábitos aburguesados da Era Vitoriana, o *flâneur* é também um viúvo do ócio da Paris aristocrática do *Ancient Régime*. No resistir e vaguear pela capital do século XIX, na segunda metade desse século, vê o enterrar de antigos valores. Enfrenta a declaração de guerra à deambulação onírica nas passagens cobertas e a ode aos protoenxames modernos nos largos bulevares.

Ao contrário de um obsoleto desavisado, o *flâneur* filosófico benjaminiano exerceria uma espécie de ócio politizado, contra a ditadura serial da prensa fabril. O *flâneur* tardio é um anjo sem auréola, a estetizar o prosaico quando escreve folhetins em jornais. A rua torna-se uma musa, matéria-prima nem sempre considerada nobre pelos cânones da arte. O *flâneur* estabelece nexos arbitrários: “Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. [M 1, 5]” (BENJAMIN, 2018c, p. 703), Se o indivíduo contemporâneo é o “intempestivo” de todas as épocas, como articula Agamben (2009), a partir de Friedrich Nietzsche e das anotações de Roland Barthes, o tipo *flâneur* de Benjamin é a própria cesura.

Pendurado às asas do *angelus novus*, Agamben evoca o salto do inoportuno, proposição de não se deixar devorar pela “febre da história”. Tal entrelugar é próprio do constructo filosófico conhecido como *flâneur*, figuração alegórica dos poemas de Baudelaire, do surrealismo de Aragon e das posteriores conjecturas benjaminianas, sendo o *flâneur* predecessor dos três enquanto fisionomia burguesa parisiense.

²⁹ Agamben (2009, p. 59) alerta: “Essa não-coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um tempo nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”.

Não seria de todo descabido, porém, referir que Benjamin pode ter cedido às artimanhas do autômato jogador de xadrez ao destituir a aura do último *flâneur*. Benjamin termina por jogá-lo, sem resistência, no fluxo da História, ao colocá-lo em semelhança ao homem-sanduíche – propagandista de rua espremido entre as duas placas que carrega junto ao corpo. Tal proposição filosófico-escatológica legaria ao *flâneur-proletário* nada além de sucumbir à engrenagem do capitalismo tardio, sem deixar ao precarizado dos anúncios, esmagado pela necessidade, a brecha para a profusão de novas montagens imagéticas da *flânerie*.

Susan Buck-Morss (1986) vai ponderar, nesse sentido, a questão social talvez enfrentada sem contundência por Benjamin: sair pelas ruas sentindo-se em plena posse delas era fato para o representante da pequena ou alta burguesia. Mas para uma pessoa em situação de vulnerabilidade, jogada à multidão para lutar pelas necessidades mais básicas, como era o caso do homem-sanduíche, a urgência era bem outra. O próprio Benjamin intuirá esses abismos sociais desde a sociedade feudal aos novos ventos da Modernidade no século XIX, sem tornar a questão capital para a constituição filosófica do *flâneur* pela via da infra/superestrutura:

Na sociedade feudal, desfrutar do lazer – estar isento de trabalho – era um privilégio. Privilégio não apenas de fato, mas também de direito. As coisas mudaram na sociedade burguesa. A sociedade feudal podia, por isso, reconhecer mais facilmente o privilégio do lazer a alguns dos seus membros, a quem conferia os meios de enobrecer essa atitude, ou mesmo de transfigurá-la. A vida da corte e a vida contemplativa eram como dois moldes onde se podiam juntar os lazes do grande senhor, do prelado e do guerreiro. Tais atitudes, a da representação como a da devoção, convinham ao poeta dessa sociedade, e a sua obra justificava-as. Ao escrever, o poeta mantém contato, pelo menos indireto, com a religião ou com a corte, ou com ambas. (Voltaire, o primeiro dos literatos que aqui nos interessam, rompe deliberadamente com a Igreja e consegue retirar-se para o convívio do rei da Prússia.) (BENJAMIN, 2017a, p. 198)

Caberia, para avançar nas encarnações cartografáveis do *flâneur*, pensar sobre a divisão do trabalho marxiana, em que se insere o *flâneur-literato*. Depreende-se que a uns é permitido *sonhar para fora do capital*, a outros caberia tão somente *sonhar com o capital*. O lugar do poeta, cada vez mais movediço no chamado Terceiro Estado, no regime de poder da burguesia:

Na sociedade feudal, os lazes do poeta são um privilégio reconhecido. Pelo contrário, logo que a burguesia conquistou o poder, o poeta ficou desempregado, era o “ocioso” por excelência. Essa situação não podia deixar de provocar uma enorme confusão. Foram muitas as tentativas de escapar a

ela. Os talentos que se sentiam mais à vontade na sua vocação de poeta foram os que mais facilmente se libertaram: Lamartine, Victor Hugo achavam-se como que investidos de uma dignidade nova. Eram, de certa maneira, os sacerdotes laicos da burguesia. Outros – Béranger, Pierre Dupont – contentavam-se com lançar mão da melodia fácil para assegurar a sua popularidade. Outros ainda, como Barbier, fizeram sua a causa do quarto estado. Outros, por fim – Théophile Gautier, Leconte de l’Isle –, refugiaram-se na arte pela arte. (BENJAMIN, 2017a, p. 198-199)

Mas se, em meio às piores guerras e epidemias, o elã vital (Henri Bergson) resiste, por que não a forma supostamente mais alienada pelo capital, o homem-sanduíche? Talvez o *flâneur*, em sua potência de mônada e alegoria, tenha assumido várias encarnações, viva ainda hoje, tal qual nasceu antes do primeiro olhar de Baudelaire e do próprio Benjamin. Essa manifestação, no século XXI, pode encontrar na literatura uma fonte rica de análise por parte de críticos e comentadores.

Nas *Passagens*, Benjamin ritualiza as exéquias do ócio *flâneur*, transposta na ociosidade do tempo infernal do valor de troca. Uma leitura possível e inquietante do testamento *flâneur* na pena de Benjamin é a de que uma *era termina por suplantam a outra*, abafando memórias vivas a se debater em desespero por sob os escombros. As mônadas ficariam presas em sepulturas, se aceita a condenação do *flâneur*.

Seria por demais questionável pensar na extinção política dos tipos sociais de outrora, da Paris que Benjamin tomou de Baudelaire como paradigma de Modernidade. Tais tipos, num acomodar-se aos novos (sub)papéis, se precificariam e se submeteriam aos subempregos oferecidos pelo novo sistema de produção em massa, sem resistência sub ou objetiva. Benjamin intervém na imagem da *persona* da aderência, do homem-sanduíche, mas sentencia o apagamento irrevogável do entrelugar *flâneur* na ordem do capital tardio. A literatura do século XXI parece indicar o oposto e o faz por dentro da violência, da agressão de um novo mundo infectivo que, pela força insana de resistência, coloca o homem a narrar-se nesse grotesco embate.

Uma leitura dialética sobre a morte do *flâneur*, ditada por Benjamin, esquivada das armadilhas do historicismo, colocaria tal apagamento num lugar já cartografado pelo próprio filósofo alemão ao se debruçar sobre Fournel (1867): o último *flâneur* passaria por uma intercambiação caótica à condição de *badaud* (BENJAMIN, 2017a, p. 71), outro deambulador da metrópole, *embasbacado* pela multidão (mas com a singularidade em apagamento toda vez que a experiência do choque o atordoia).

Uma proposição possível, a partir dessa premissa, é a do surgimento do “*flâneur-badaud*”, levando em conta os atravessamentos propostos por Agamben e pensando no

próprio embaralhamento Benjamin/Baudelaire/Paris/Século XIX/Judaísmo, tempos e inquietações em extensão, expandidas no tempo-espaço caótico feito História.

Cabe aqui refletir-se sobre o aprisionamento do *flâneur* como constructo encerrado em uma época, como catexia³⁰ do espírito rebelde da Revolução Industrial europeia ante a hegemonia da multidão e da máquina sobre o indivíduo e o artesão.

Caminhante observador, personificação da esgrima poética do *spleen* de Baudelaire, o *flâneur* inscreve-se na ânsia de todos os homens e mulheres do Outrora e do Agora, interligados pela similitude de ansiedades do existir micro e macropolítico. A problemática que o *flâneur* carrega ainda se faz presente nas dialéticas massa/subjetividade, erotismo/pornografia, alta/baixa cultura, capital/utopia, narração/vivência, choque/experiência. Tais ambivalências não só permaneceram como se agudizaram desde os estudos propostos por Benjamin.

A *flânerie* está em perigo. Ao interferir nos fluxos naturalizados pelos habitantes, as obras urbanísticas tornam-se segregacionistas. Demarca-se, até aqui, a diferença entre viver as possibilidades filosóficas da rua e a vulnerabilidade dos que só podem submeter-se a ela. Antecipam-se até aqui inquietações que serão desdobradas ao longo desta dissertação, grife-se, a potência dialética do tipo *flâneur*, o irromper do indivíduo na massa, tão comentado e criticado por Benjamin.

Mas eis o paradoxo do *flâneur*: filosoficamente criando o inesperado subjetivado no prosaico, o tipo servia-se de certa condição favorecida socialmente para exercer o ócio. Três excertos do livro *Passagens* (2018) apontam o caráter revelador e heurístico do *flâneur* como favorecido por certa imbricação de *sonho e cama burguesa confortável para sonhar*. A complexidade (e até a contradição) do tipo, a partir de um recorte social, porém, não reduz a potência transgressiva do sempre-igual:

O *flâneur* compõe seus devaneios como legendas para as imagens. [M 2, 2] [...] sabe-se que na *flânerie* o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente. [M 2, 4]. (BENJAMIN, 2018c, p. 706)

[...] a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem saber, persegue esta realidade. [M 6ª, 4]. (BENJAMIN, 2018c, p. 722)

O *flâneur* surge em Paris, a partir de determinadas condições históricas, políticas e geográficas. Compreender a construção/reconstrução de Paris é também caminhar em direção aos anseios que possibilitaram o constructo *flâneur* e as trajetórias sensíveis que emanavam

³⁰ Termo psicanalítico utilizado por Freud ([1900] 1996) que dá conta da concentração de energia sobre um objeto.

certa necessidade estética de adensamento, com vias a “personificar” o fenômeno do deambular metropolitano.

2.1 Haussmann e a criação *flâneur*

Se o princípio de acreditação do dinheiro nas relações de mercado na sociedade burguesa é a ficção³¹, o lastro mitológico que Napoleão III fornecia como cota-parte aos franceses era a figura heroica do tio, Napoleão Bonaparte. O lustre régio e o pragmatismo burguês hibridizando o monocratismo constitucional (e os interesses dos grandes especuladores aristocráticos) sedimentou o terreno para os ambiciosos e custosos projetos urbanísticos. Napoleão III, ou Luís Napoleão Bonaparte, elegera-se o primeiro presidente da Segunda República francesa e impôs um golpe.

Desde a Revolução Francesa, a instabilidade de poder evidenciava uma divisão entre os princípios absolutos do rei e de *res publica* (coisa pública). No entanto, na tonificação do sistema capitalista, promover arranjos econômicos e políticos liberalizantes tornou-se imperativo com vias a estimular crescimento, acumulação e fluidez do dinheiro. É também um momento crucial para a sensibilização militante e teórica acerca da divisão de classe entre proletariado e burguesia. Para se manter no trono, portanto, Napoleão III descaracterizou a tradição sem romper com ela, não para renová-la aos poucos, senão afinado a Dom Fabrizio Salina, na obra de Lampedusa (2017): “Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude”.

As contradições do período colocavam, lado a lado, a promessa da metrópole urbanizada, futurista e a sombra de um passado nobre e centralizado. As emanções desse entrelugar social/temporal/geográfico alcançariam artistas, revolucionários e reacionários, concludaria uma tensão pela partilha do espaço físico e subjetivo. Havia a forte intuição de ruptura premente entre a velha e a nova ordem, a que Baudelaire chamaria Modernidade e outros teóricos, modernização.

Hausmann, ao largo do arabesco de perturbações em cena na época, operaria por dezessete anos, até 1870, uma arquitetura sem desvios. ele o fez, supostamente, contrariando

³¹ Em *O capital*, Marx analisa “O processo de troca”: “As mercadorias não podem ir por si mesmas ao mercado e trocar-se umas pelas outras. [...] Para relacionar essas coisas umas com as outras como mercadorias, seus guardiões têm de estabelecer relações uns com os outros como pessoas cuja vontade reside nessas coisas e agir de modo tal que um só pode se apropriar da mercadoria alheia e alienar a sua própria mercadoria em concordância com a vontade do outro, portanto, por meio de um ato de vontade comum a ambos. Têm, portanto, de se reconhecer mutuamente como proprietários privados [...] sua mercadoria não tem, para ele, nenhum valor de uso imediato. Do contrário, ele não a levaria ao mercado.” (MARX, 2017, p. 159-160).

as recomendações do próprio imperador³². Como avalia Henri Lefebvre (2019, p.125), “Haussmann talha, implacavelmente, linhas retas no tecido urbano. Ainda não se trata da ditadura do ângulo reto (promulgada pela Escola de Arte Bauhaus e pelo urbanista Le Corbusier), mas já é a ordem da régua, do alinhamento, da perspectiva geométrica”.

A amplitude das grandes avenidas de Haussmann favoreceria o acesso da cavalaria do Centro aos bairros para conter rebelados. O núcleo geográfico na nova Paris se tornaria um simulacro do monumento romano da vitória dos generais, se transformaria em *emanação aurática* das vitórias militares de Napoleão Bonaparte: o Arco do Triunfo (de onde as avenidas se irradiavam). Ainda Lefebvre (2019, p. 196): “o urbanismo não procura modelar o espaço como uma obra de arte. Nem segundo as razões técnicas, como pretende. O que o urbanismo elabora é um espaço político”. Harvey destaca os bulevares e a estruturação do fluxo do capital urbano:

A construção de cerca de 145 quilômetros de espaçosos bulevares, que reduziram de forma notável o custo, o tempo e (em geral) os eventuais estorvos de deslocamento, facilitou a entrada e saída de mercados centrais como Les Halles, a ida e volta de lugares de recreação (Bois de Boulogne durante o dia, os grandes bulevares à noite), o fluxo entre as estações ferroviárias recentemente construídas, entre o centro e a periferia, entre a Rive Gauche e a Rive Droite e entre a indústria e o comércio (para as novas lojas de departamentos). Com os irmãos Péreires, Haussmann planejou a consolidação por meio da fusão de todas as empresas de ônibus, em 1855, em um único monopólio privado – a Compagnie Générale des Omnibus –, aumentando assim o número de passageiros, que passou de 36 milhões, em 1855, para 110 milhões, em 1860. (HARVEY, 2015, p.154-155)

Não por acaso a etimologia da palavra bulevar (*boulevard*) trazida pelo dicionário *Houaiss* é indissociável da lógica da guerra. Torna-se espaço amplo e progressista de encantamento e da vida social burguesa, mas conservam-se raízes da arquitetura de defesa, de contra-ataque. A aproximação é inquietante e não fortuita, como se vê:

ETIM fr. *Boulevard* (1365 *bolevers* “obra de defesa”), depois “fortificação exterior de uma praça forte constituída por um terraplano diante das muralhas, avenida pública ger. Arborizada, origin. em locais de antigas muralhas, prov. Do m. hol. *bolwerc* “bastião”; f.hist.1899 *boulevard*, 1899 bulevar. (ANTÔNIO HOUAISS, 2001, p. 528)

Em reportagem da *Deutsche Welle* (2007) sobre transliteração ancorada na “competição Migração de Palavras organizada, recentemente, pelo Conselho da Língua

³² Pontua Harvey (2015, p. 22): “Haussmann fez mais e fez menos do que o imperador queria. O imperador o havia instruído a ficar atento às estruturas de qualidade existentes e evitar linhas retas. Haussmann ignorou suas ordens nos dois casos. O imperador tinha pouco interesse na distribuição de água corrente ou na incorporação de subúrbios, mas Haussmann era apaixonado por ambas – e conseguiu o que quis”.

Alemã (*Deutscher Sprachrat*)” foi apontada uma das origens possíveis (e alternativa ao Houaiss) para “bulevar”. Note-se que “paliçada” é, conforme o Houaiss, “cerca feita com estacas apontadas fincadas na terra” e “alinhamento de estacas que serve de barreira defensiva” (HOUAISS, 2001, p. 2110):

Quando Luís XIV mandou derrubar os muros de Paris, aproveitou para fazer um anel viário ou bulevar ao redor da cidade, já que as muralhas se tornaram obsoletas para fins de defesa. A origem do nome destes baluartes [fortaleza segura] é o alemão *Bollwerk*, literalmente, “**paliçada**”. Estas primeiras fortificações eram feitas de troncos de madeira (*Bohlen*) e *boulevard* era a forma como os franceses pronunciavam *Bollwerk*. Com a modificação do uso, o nome ficou e as árvores voltaram. (CARLOS ALBUQUERQUE, 2007, grifo nosso)

A partir de 1853, em Paris, o binômio aniquilação/remodelamento, como condicionantes políticos do habitar³³, terminaria por desacomodar e expulsar camadas vulneráveis e insurgentes das áreas centrais. As revoluções de 1830 e 1848 materializaram, nos corpos, a efervescência dos novos paradigmas sociais. Se a burguesia se opunha aos privilégios perenes dos ocupantes do trono, temia também a pretensa mobilidade social de camadas da base da sociedade burguesa, galgando postos até o topo da pirâmide (JOHN MERRIMAN, 2008).

O fatiamento estratégico da *carte* parisiense seccionou as regiões de trabalhadores e barricadas daquelas dos *beaux quartiers*. No norte e no nordeste da cidade, estavam as insurgentes comunas de Montmartre, Belleville e La Villette, apinhadas de descontentes, em condições desfavoráveis. Do outro lado, no palco do oeste próspero, os *boulevards*, as mercadorias e as forças da tradição financeira, concentrados em encenar o espetáculo da Paris da Modernidade, sem os odores medievais, as revoltas proletárias ou os surtos de cólera³⁴ e a fruição do flunar (cada vez menos despreocupado e mais inserido na massa). Analisa Merriman (2015, p.12, grifo nosso):

A “haussmannização” de Paris despachou muitos parisienses para a periferia urbana porque eles haviam sido despejados de apartamentos alugados, suas casas haviam sido destruídas ou os preços haviam disparado numa cidade que já era extremamente cara. Em alguns lugares dos *arrondissements* centrais, como a *Île de la Cité*, a população realmente caiu quando as pessoas se mudaram para a periferia. Cerca de 20% a 30% da população

³³ Lefebvre (2019, p. 94): “Os homens de Estado têm uma concepção política ideologicamente justificada do espaço (ou uma ausência de concepção que deixa o campo livre aos que propõem suas imagens particulares do tempo e do espaço).

³⁴ Merriman (2015, p. 13): “O imperador e o prefeito do Sena tinham três objetivos. O primeiro era trazer mais luz e ar para uma cidade assolada pela cólera em 1832 e 1849 (e novamente em 1853 e 1854, depois de iniciados os grandes projetos de Haussmann)”.

parisiense se mudou, a maioria para *quartiers* próximos ou vizinhos, mas também para os subúrbios. Estes foram anexados a Paris em 1º de janeiro de 1860 com o propósito de aumentar a arrecadação de impostos, mas também de tornar mais fácil ao governo policiar essa periferia inquieta. Recém-chegados das províncias também haviam ido para os subúrbios, em particular Montmartre, no 18º *arrondissement*, La Villette, no 19º, e Belleville, no 20º. Esses distritos se tornaram as residências, temporárias ou permanentes, de um número cada vez maior de trabalhadores pobres, assim como os crescentes subúrbios além dos muros de Paris. Em vez de adiar uma disputa de classe, porém, a reforma de Paris apenas acentuou o contraste entre os *arrondissements* do Oeste, mais prósperos, e os *quartiers* pobres do Leste e Nordeste, a chamada “Paris do Povo”. **O florescimento do Oeste de Paris tivera início meio século antes, quando negócios e bancos se estabeleceram ali. Podiam-se também encontrar arcadas e passagens de vidro e metal – “verdadeiras ruas-galerias” –, cujas butiques prenunciaram as novas lojas de departamento.**

Simpáticos ou não à causa do progresso e da massificação, os trabalhadores precisavam de uma recolocação na pólis. Cresceram as oportunidades no vasto canteiro de obras, assim como aumentaram a industrialização e o comércio, a estruturação de meios de comunicação e transporte, além da anexação de oito *arrondissements*/distritos (passando de doze para vinte). O contexto impulsionou um forte crescimento demográfico vindo do interior, mais que dobrando a população.

Em 1831, a velha Paris tinha 786 mil habitantes, passando para 1,8 milhão, em 1866 (HARVEY, 2015, p.132), mais que o dobro. Com uma grande massa para acomodar, os projetos estruturantes em escala de Paris tornavam-se justificáveis, até certo ponto (HARVEY, 2015, p. 158). Harvey pondera a premência do processo de estruturação do sistema capitalista moderno na Europa ante as meras vaidades e desejos planejados de Haussmann e Napoleão III na emulação da Paris *Ancient Régime/Moderna*:

Menos de um ano após a declaração do Império, mais de mil pessoas estavam trabalhando no canteiro de obras de Tulherias [palácio que era residência do novo imperador]; outros milhares estavam de volta ao trabalho construindo ferrovias; e as minas e forjas, ainda abandonadas em 1851, eram apressadas para satisfazer a florescente demanda. [...] As ferrovias, caracterizadas por alguns trechos aqui e ali (1.931 quilômetros, para ser exato) em 1850, expandira-se para uma rede intrincada de cerca de 17.400 quilômetros em 1870. [...] O sistema de telégrafo foi do zero, em 1856, a 23 mil quilômetros, dez anos mais tarde, **quando pôde ser usado não apenas para propósitos governamentais.** [...] O telégrafo também facilitou a coordenação dos mercados e das decisões financeiras. (HARVEY, 2015, p. 149, grifo nosso)

Em um gesto dialético, a mesma modernização que precarizou as relações de trabalho e a convivência dos habitantes com a cidade favoreceu a ligação entre os meios rural e

urbano, beneficiando a fruição burguesa e repercutindo até mesmo nas manifestações artísticas do período. Destaca Harvey:

As ferrovias revolucionaram não apenas a materialidade das relações espaciais, mas também as relações sociais, as intimidades e as sensibilidades. A incorporação dos subúrbios [*faubourgs*] e das franjas rurais mais remotas no turbilhão da vida parisiense também significou que não havia lugar para se esconder do processo de urbanização, enquanto a compulsão das classes médias e altas por prazer e lazer no campo, agora mais facilmente acessível, logo se tornaria um dos grandes temas da pintura impressionista. (HARVEY, 2015, p. 157-158)

Em tom quase anedótico, nas *Passagens*, Benjamin articula as facetas de engenharia urbana e social a alavancar transformações da capital do século XIX, entre 1853 e 1870 (cuja sanha adentrou o século XX, mesmo sem a presença física de Haussmann). Se o alargamento das vias públicas da metrópole, das calçadas, retirou o fluxo de esgoto das ruas e valorizou propriedades, subjaz ao planejamento da reforma de dezessete anos a concretização do *habitat* burguês. O controle social, a busca por novos mercados, as emanações do consumo para além do valor de uso e até a comodidade de circulação dos filhos da nova classe hegemônica demonstram a arte política por trás das ideias e ferramentas a mando do artista demolidor Haussmann. Diz Benjamin que “os donos do poder querem manter sua posição com sangue (polícia), com astúcia (moda), com magia (pompa). O alargamento das ruas, dizia-se, teria sido realizado devido à crinolina” [E 5a, 7] [E 5a, 8]. (BENJAMIN, 2018c, p. 244-245).

Sabe-se que a crinolina mencionada no trecho é a armação que substituiu as anáguas sob os longos vestidos das damas do século XIX. Sua produção em série, para além do “maior conforto”, a exemplo da reconstrução de Paris, torna-se paradigma da moda exportada. Paris reposicionava-se no imaginário das nações mundiais, a exemplo do que ocorrera na Revolução Francesa. Mesmo nas terras brasileiras, com um clima desfavorável para excessos de vestuário – e a prevalência de fantasmas no armário de maus feitos durante a escravidão –, o vestido e a reforma urbanística vigoraram, ainda que tardiamente, no Rio de Janeiro do início do século XX. As emanações de Haussmann, para além das pedras e fundações, ganhariam o mundo.

Inegável, porém, o papel da urbanização para migrar o transumante em fruidor do espaço, apreciador da passagem sem considerar a rua apenas o lugar de passagem. Geist (1985) empresta o olhar de arquiteto que pode ser vir à questão do *flâneur*³⁵:

³⁵ The normal Parisian street of the eighteenth century was paved with square flat stones from Fontainebleu. A small gutter in the middle of the street provided drainage. It was supposed to carry the water to the Seine but in heavy rains it swelled to an impassable stream. In the Rue St. Honore an attempt was made to place these gutters

A rua parisiense normal do século XVIII era pavimentada com pedras planas quadradas [vindas] de Fontainebleu [cidade]. Uma pequena sarjeta no meio da rua servia de drenagem. Deveria levar a água para o Sena, mas com as chuvas fortes, transformavam-se em um riacho intransitável. Na Rue St. Honoré, foi feita uma tentativa de colocar essas calhas nas laterais ao longo dos edifícios, o que fez com que a água transbordasse para as lojas e as portas não pudessem ser abertas. O antigo sistema foi rapidamente reinstaurado. Mercier dá uma imagem maravilhosa dos ralos parisienses: “Nada poderia dar ao estrangeiro mais prazer do que a vista de um parisiense com sua peruca elaborada, meias brancas e terno debruado de renda, enquanto ele caminha ou salta sobre um riacho lamacento, corre pelas ruas sujas na ponta dos pés e se defende das calhas gotejantes do telhado com seu guarda-chuva de tafetá. Como ele pula no ar ao deixar o Faubourg St. Honoré para comer e talvez dançar em torno dos beirais gotejantes! Pilhas de terra, pavimento escorregadio, eixos de carroça engordurados – tantos perigos a evitar! E ainda assim ele atinge seu destino. Em cada esquina ele chama um limpador de sapatos e chega em segurança, com exceção de algumas manchas nas meias...” (GEIST, 1985, p. 63, tradução nossa)

E ainda³⁶:

A calçada. Embora a calçada fosse uma estrutura natural para os romanos, ela desapareceu quando Roma foi conquistada pelo norte. Afora Veneza, onde os canais substituem a rua como operadora de tráfego, a calçada permaneceu uma comodidade desconhecida por séculos. Em 1606, Henrique IV mandou construir a *Pont Neuf* do outro lado do Sena. Em ambos os lados da estrada havia níveis mais altos separados por um muro e meio-fio. Eram passeios para pedestres, que podiam ser alcançados por degraus nas extremidades da ponte. Se alinhavam a pequenas barracas e estandes de venda de itens. Após o grande incêndio de 1666 em Londres, calçadas foram colocadas em todas as ruas reconstruídas. Somente em meados do século XVIII foram feitas tentativas privadas para construir *trottoirs* em Paris. Essas calçadas eram, é claro, apenas para ruas exclusivas, a *Rue de l’Odeon*, *Rue Lafayette*, *Chaussee d’Antin* e *Rue de Tournon*. Ainda assim, constantemente transpassados por caminhos de acesso e geralmente construídos em níveis diferentes, eles não eram nada mais do que meios-fios

at the sides along the buildings, with the result that the water overflowed up to the shops and the doors could not be opened. The old system was quickly reinstated. Mercier gives a wonderful picture of the Parisian drains: “Nothing could give a foreigner more pleasure than the sight of a Parisian with his elaborate wig, white stockings, and lace-trimmed suit, as he wades through or jumps over a muddy stream, runs through the filthy streets on tiptoe, and defends himself from the dripping roof gutters with his taffeta umbrella. How he jumps into the air when he leaves the Faubourg St. Honore to eat and must dance around the dripping eaves! Piles of dirt, slippery pavement, greasy cart axles – so many dangers to avoid! And yet he reaches his destination. On each corner he summons a shoe-cleaner and arrives safely, with the exception of a few spots on his stockings...”

³⁶ **The Sidewalk.** Although the sidewalk was a natural structure for the Romans, it disappeared when Rome was conquered from the north. Apart from Venice, where canals replace the street as the carrier of traffic, the sidewalk remained an unknown amenity for centuries. In 1606 Henry IV had the Pont Neuf built across the Seine. On both sides of the road were higher levels separated by a wall and curbstones. These were promenades for pedestrians, which could be reached by stairs at the ends of the bridge. They were lined by small booths and vending stands. After the great fire of 1666 in London, sidewalks were provided on all reconstructed streets. Not until the middle of the eighteenth century were private attempts made to construct trottoirs in Paris. Such sidewalks were, of course, only for exclusive streets, the Rue de l’Odeon, Rue Lafayette, Chaussee d’Antin, and Rue de Tournon. Yet, constantly traversed by driveways and generally built at different levels, they were nothing more than unconnected, protruding limestone curbs, serving to hold off carts.

de calcário protuberantes e desconectados, servindo para afastar carroças. (GEIST, 1985, p. 62, grifo nosso, tradução nossa)

Joan DeJean (2014, p. 30-34) sobre a ponte nova sobre o Sena³⁷:

Por décadas, ninguém conseguiu concordar sobre como essa conveniência deveria ser chamada. *Banquette*, usado para se referir a uma borda protetora em fortificações da qual os soldados poderiam abrir fogo, foi o termo preferido, mas alguns disseram *Levés*, aterros ou diques, enquanto outros ainda preferiam *allées*, passarelas. A palavra usada hoje, *trottoir*, teve origem apenas em 1704. E ninguém sabia como chamar aqueles que usavam essas *banquettes*. Em documentos oficiais municipais, as pessoas que lá caminhavam eram chamadas de *gens de pied*, literalmente “gente a pé”, um termo militar para soldados de infantaria. Na década de 1690, os dicionários franceses incluíram um novo termo, *piéton*, pedestre. Todas as referências anteriores a *piétons* envolviam reclamações sobre ruas mal pavimentadas e carruagens em alta velocidade. Desde o início, o cidadão por excelência estava lutando por espaço em uma paisagem urbana superlotada. (Tradução nossa)

Nesse processo de ocaso e alvorecer das cidades, entre eles o paradigma filosófico da Paris do século XIX, há de se pensar o entrelugar de morte e do renascimento do espaço e da subjetividade do pertencer. Não há porque se acreditar em uma explosão súbita dos velhos significados e significantes da cidade-mãe, senão uma **tessitura do crepuscular**, em que as condições sociais, políticas e econômicas da nova Paris eram acomodadas mesmo antes da primeira pedra deslocada de sua estrutura. Napoleão III, Haussmann (e mesmo o *flâneur*) não são advindos de geração espontânea. Projetos teleológicos acabam aglutinados pelas contingências e pela refração social do fenômeno:

Uma sociedade jamais desaparece antes que estejam desenvolvidas todas as forças produtivas que possa conter, e as relações de produção novas e superiores não tomam jamais seu lugar antes que as condições materiais de existência dessas relações tenham sido incubadas no próprio seio da velha sociedade. Eis porque a humanidade não se propõe nunca senão os problemas que ela pode resolver, pois, aprofundando a análise, ver-se-á sempre que o próprio problema só se apresenta quando as condições materiais para resolvê-lo existem ou estão em vias de existir. (MARX, 2008, p. 48)

³⁷ For decades, no one could agree on what this convenience should be called. *Banquette*, used to refer to a protective ledge in fortifications from which soldiers could fire, was the preferred term, but some said *levées*, embankments or levees, while still others preferred *allées*, walkways. The word used today, *trottoir*, originated only in 1704. And no one knew what to call those who used these *banquettes*. In official municipal documents, the people who walked there were called *gens de pied*, literally “people on foot,” a military term for foot soldiers. By the 1690s, French dictionaries included a new term, *piéton*, a pedestrian. Early references to *piétons* all involved complaints about badly paved streets and speeding carriages. From the start, the quintessential city walker was fighting for space in an overcrowded cityscape.

Ao que parece, o sonho de uma nova França era uma assim chamada “questão” desde a Revolução de 1789. Por certo que não era o sonho de toda a sociedade de forma homogênea. Alinhada à cartografia teórico-social de Marx (para além do mundo das ideias), a concretude das forças atuantes terminou por se confrontar, absorver e repelir até que a materialidade das condições alçasse ao poder Napoleão III e o projeto da nova Paris. Dito isso: como dialogam e se tensionam super e infraestrutura, a cidade e o *citoyen*?

Se não uma simbiose fixa, por certo que as relações de base sofrem a influência e a pressão da ideologia do poder vigente. De certa forma, o projeto vencedor dita as regras. Outro componente é o planejamento urbano, cujo esquadramento dos espaços trabalha e propõe núcleos e margens:

na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. (MARX, 2008, p. 47)

O *flâneur* surgiria de uma conjunção de forças e se inscreveria na história com diversas encarnações. Por isso, a tentativa aqui de uma subdivisão entre as fases inicial, média e tardia como mencionado anteriormente. Ao longo dos séculos, a natureza esteve no centro de inúmeras formulações filosóficas. Benjamin intuiu, no século XIX, a crescente inquietação da metrópole sobre manifestações artísticas e teóricas, com a figuração de certos rompimentos com o “velho mundo” pré-Revolução Francesa. Até certo ponto, surgia uma nova escola filosófica. Benjamin viu pontos de contatos entre épocas, subversões e continuidades. O *flâneur* se inscreve na caminhada humana por transformação, de forma cada vez mais fugidia, fazendo enxergar no deambular todo o curso de uma época.

2.2 Passagens cobertas e o *flâneur* desdobrado

Sob a dialética da Igreja e da fidelidade religiosa, da casa e da vida pública burguesa, as passagens cobertas de Paris e o *flâneur* são indissociáveis em termos filosóficos: em especial, as ruas-galeria que se comunicam com os *boulevards* e seriam o *locus classicus*

(GEIST, 1985, p. 100) da prática do deambular burguês. São as ancestrais dos atuais *shoppings centers* e apropriação eurocêntrica dos bazares do Oriente (GEIST, 1985, p. 100).

É nítido, no entanto, que a ligação topográfica entre o passeador sem teleologia e *les passages couverts* (*arcades*, em inglês) tem seu período de florescer e fenecer. A ascensão e o ocaso histórico, cartografado pelos estudiosos da arquitetura de Paris, torna-se pista para se relacionar os diversos estágios de transformação da metrópole-paradigma do século XIX e a influência direta sobre a *flânerie*, ou melhor, “as” *flâneries*.

Mais ou menos arbitrário, sempre apoiado em Benjamin e tendo a Paris do XIX como paradigma de Modernidade, opta-se no presente trabalho pelo ponto de corte das Galerias de Madeira do Palácio Real como princípio da vida social metropolitana com a formação dos primeiros “tipos” urbanos *protomodernos* (o contraste das pequenas boutiques e a dificuldade do piso de chão batido, em especial, nos dias chuvosos p. 106). Já a destruição da *Passage de l'Opéra*, em 1924, torna repleta de simbolismos o fim de uma era da *flânerie* (ainda que o feitiço das passagens cobertas, em meados do século XIX, já estivesse em decadência – e, no início do século XX, resistiria como musa e grande material onírico dos surrealistas literatos). O imponente *Boulevard Haussmann* que emergiria reformado da destruição e o fantasma da haussmanização engolirão essa memória (o artista demolidor morre em 1891). O megalismo da virada dos *magasins de nouveautés* para grandes lojas de departamento como *Le Bon Marché* (reformado em 1852), tornam-se outro ponto de corte: “característica específica das lojas de departamentos: os compradores sentem-se como massa; são confrontados aos estoques; abrangem todos os andares com um só olhar; pagam preços fixos; podem “trocar as mercadorias”. [A 12, 5]. (BENJAMIN, 2018c, p.133). Ou aqui, consolidando-se como o ídolo do mercado de Bacon³⁸: “o *flâneur* sabota o tráfego. Ele também não é comprador. É mercadoria. [A 3a, 7].” (BENJAMIN, 2018c, p. 112).

E aqui:

Pela primeira vez na história, com a criação das lojas de departamentos, os consumidores começam a sentir-se como massa. (Antigamente, só a escassez lhes dava esta sensação.) Com isso aumenta consideravelmente o elemento circense e teatral do comércio. [A 4, 1]. (BENJAMIN, 2018c, p. 112)

Nesses ambientes de extremidades ideológicas em tensão, movimentos centrífugo e centrípeto, Benjamin identifica o nascer e o morrer contínuo da *flânerie*. Por consequência, o *ethos metropolitano* burguês de criação de um novo lugar para si neste mundo. O *flâneur*

³⁸ Ver acima.

sente-se em casa nas ruas, a *bourgeoisie* tradicional cria subterfúgios colecionistas e decorativos excêntricos no ambiente residencial. Vide o “*Exposé* de 1939” (2018):

O *flâneur* encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o *flâneur* como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flunar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do *flâneur* (BENJAMIN, 2018c, p. 64)

O *flâneur* também emprestará aos jornais sua força de trabalho, seu olhar e curiosidade sobre a multidão. O perambular em busca do inusitado e o garimpo dos fragmentos da vida metropolitana decaem do puro fruir do ócio para a produção da mercadoria-notícia dos *fait divers*, a Editoria Geral, e seus fatos diversos da cidade. A passagem do *M. Bohomme* para o jornalista de suplemento e o homem-sanduíche (que divulga produtos e serviços entre placas, esmagado pela mercadoria) demarcam essa transitoriedade *flâneur* e suas mortes que produzem novas vidas, a cada encarnação mais atrelada à lógica do capital:

Com o *flâneur*, a intelectualidade encaminha-se para o mercado. Como ela pensa, é para olhá-lo, mas na verdade já o faz para encontrar um comprador. Nesse estágio intermediário no qual ela ainda tem um mecenas, porém já começa a familiarizar-se com o mercado, ela aparece como *bohème*. À indefinição de sua posição econômica corresponde a indefinição de sua função política. Esta se expressa de modo mais palpável entre os conspiradores profissionais, que pertencem de maneira geral à *bohème*. Seu campo de trabalho inicial é o exército, mais tarde, será a pequena-burguesia, ocasionalmente, o proletariado. Aquela camada social, todavia, considera os líderes autênticos do proletariado como seus adversários. **O Manifesto Comunista põe fim à sua existência política.** A poesia de Baudelaire extrai sua força do *páthos* rebelde dessa camada social. Ele pende para o lado dos elementos associiais. **Sua única comunhão sexual, ele a realiza com uma prostituta.** (BENJAMIN, 2018c, p. 64, grifo nosso)

Como dito anteriormente, a condição de fruição do ócio não é para todos. Para os desfavorecidos do século XIX, talvez os tipos trapeiro e apache reflitam de forma mais crua o desafio de resistir na metrópole. Sobre o trapeiro, o equivalente ao contemporâneo carrinheiro ou reciclador, “o poeta é quase seu duplo” (2017a, p. 81), pois no turno que o burguês dorme o trapeiro enxerga o valor do rejeito e da “escória”:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o

que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer. (“Du vin et du hachisch”. Œuvres, noL I, pp. 249-250 <OC 1, p. 381>). [J 68, 4]. (BENJAMIN, 2018c, p. 579)

Que é um apache?, texto de um suplemento ilustrado de 1910, ajuda a responder (ainda que estigmatize o personagem que Benjamin viu em Baudelaire e tornou político ao figurá-lo como *outlaw* que rompeu com o contrato social e organizou seu “bando”:

Na maioria das vezes é um garoto, quase uma criança, com menos de vinte anos, que a má companhia e a preguiça perverteram e jogaram no crime. Tenho visto muitas vezes pessoas mais velhas se surpreenderem com essa denominação aplicada aos jovens vagabundos parisienses, denominações que eles glorificam, e me pareceu curioso descobrir sua origem. Isso é o que me foi contado. [...] foi na delegacia de Belleville que, pela primeira vez, esse termo foi aplicado aos nossos jovens malandros dos subúrbios. Naquela noite, o secretário da delegacia interrogou um bando de jovens bandidos que por algum tempo ensanguentaram Belleville com suas brigas e depredações e espalharam o terror pela vizinhança. [...] [um dos jovens interrogados] Fez uma descrição pitoresca de suas façanhas, imbuída de uma satisfação tão selvagem, que o secretário da delegacia o interrompeu repentinamente e exclamou: – Mas são procedimentos de apaches reais. [a literatura diversionista do período estava repleta de personagens assim]³⁹ (ERNEST LAUT, 1910, p. 26, tradução nossa)

Pelas características da passagem para o moderno no século XIX, em que há certa desacomodação gradual, abrupta em outros, o *flâneur* mais tardio (apontado por Benjamin em semelhança ao boêmio) se move em uma espécie de zona de sombra entre o rentista bonapartista e o pequeno-burguês. As revoluções de 1830 e 1848, bem como a posterior Comuna de Paris, demarcariam o abismo da divisão de classes, hipótese que pode ajudar a compreender o que Benjamin quis dizer com “O *Manifesto Comunista* põe fim à sua existência política” (BENJAMIN, 2018c, p. 64), citado na página 72.

Ao que se depreende, *en passant*, pois que há uma fortuna crítica considerável e complexa sobre a obra, o *Manifesto Comunista* (MARX; ENGELS, [1948] 2008) extrai em certo nível a intelectualidade do lugar do trabalhador do chão de fábrica, por mais que os dois tipos sejam absorvidos pelo capital. Sabe-se, contudo, que intelectuais e proletários atuaram, a seu modo, no mesmo lado das barricadas e que Benjamin enxergará certo aspecto de *não classe* quando os grupos sociais se misturam em torno de uma ocorrência (incêndio, por exemplo) pela metrópole. Benjamin também coloca em questão o lugar do intelectual como

³⁹ A transcrição *ipsis litteris* do original de artigo do *Le Petit jornal – Supplément du dimanche* ficou inviabilizada pela má qualidade dos originais da *Gallica*.

porta-voz do proletariado em *O autor como produtor* (de 1934 publicado só em 1956). Faz isso tendo como alvo o modelo russo e os movimentos alemães com influência socialista.

Se o intelectual se solidariza e fala *pelo* proletário ou *com o* proletário (na sublevação de um *locus* de especialista, de um líder do movimento da qual não vive na carne), o ensaio aponta que o intelectual, quando muito, vive no entrelugar:

Por mais atitudes que tomassem, os ativistas e os partidários da “Nova objetividade” [*Neue Sachlichkeit*] não puderam eliminar o fato de que mesmo a proletarização do intelectual raramente faz dele um proletário. Por quê? Porque a classe burguesa lhe concedeu, sob a forma da cultura, um meio de produção que, devido ao privilégio dessa cultura, o torna solidário com ela, e mais ainda a ela com ele. É, por isso, perfeitamente correto o que, num outro contexto, declara Aragon: “o intelectual revolucionário revela-se primeiramente e sobretudo como traidor da classe de onde provém”. (BENJAMIN, 2017b, p. 104-105)

Mais autocrítico em Benjamin do que no *Manifesto*, de Marx e Engels, as produções imateriais e intelectualizadas indicariam uma face de alinhamento com a ordem estabelecida, e a boa vida do flâneur poderia dar um indicativo dessa contradição do revolucionário/reacionário. A questão da posse ou não dos meios de produção ainda assim não tiraria certo aspecto de contradição, tendo em vista o abismo entre a vida de um trapeiro e de um *flâneur*. Eis a outra face do tipo que **pode sonhar desperto**.

Aqui uma citação do *Manifesto Comunista* que parece demarcar os lugares da partilha do sensível em meados do século XIX na Europa, cenário em que o *flâneur* se insere. Não fica claro, para um leitor menos avançado na obra, onde os autores se inserem *materialmente* na relação do termo “classe dominante”, numa análise para além da afinidade *ideológica*, em especial, partindo da dicotomia proposta pelo texto que diz que em “Nossa época – a época da burguesia – caracteriza-se, contudo, por ter simplificado os antagonismos de classe. Toda a sociedade se divide, cada vez mais, em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes diretamente opostas, a burguesia e o proletariado” (MARX; ENGELS, [1948] 2008, p. 11).

A burguesia despiu de sua auréola todas as atividades veneráveis, até agora consideradas dignas de pudor piedoso. Transformou o médico, o jurista, o sacerdote, o poeta e o homem de ciência em trabalhadores assalariados. A burguesia rasgou o véu comovente e sentimental do relacionamento familiar e o reduziu a uma relação puramente monetária. [...] O que demonstra a história das ideias senão que a produção intelectual se transforma com a produção material? As ideias dominantes de uma época sempre foram as ideias da classe dominante. (MARX; ENGELS, [1948] 2008, p. 11)

De volta aos rastros histórico-filosóficos do *flâneur*. O *protoflâneur* que descobria o ambiente público na virada para os 1800 em Paris, com a estruturação da metrópole, por certo vivia uma experiência bem diversa do *flâneur da época do capitalismo avançado*.

Em meados do século XIX, com espaços de convivência e entretenimento consolidados, a pressão burguesa sobre o tempo produtivo, a opinião pública e a disputa por um lugar na cidade alterariam o *modus ambulans*. Se os romanos enxergavam na cidade uma simbiose espiritual com seus habitantes, o *genius loci*, enquanto divindade, terminaria por se adaptar ele também aos anseios modernos. Assim se depreende que não apenas os heróis da antiguidade cederam lugar aos prosaicos cidadãos burgueses, mas o próprio espírito da cidade precisou se atualizar constantemente, numa cosmogonia em ritmo industrial para acompanhar as premências de cada nova libação e desejos mutantes. Mas o *flâneur* parece irromper com a proposição de um novo espírito, o espírito da metrópole. Eis porque é assemelhado ao “sacerdote do *genius loci*” (BENJAMIN, 2017a, p. 208).

Nesse percurso por Paris, chegamos a Geist (1985), arquiteto que aponta o surgimento das passagens cobertas na Europa por meio do interesse de época sobre a cultura do Oriente. O diálogo entre a formulação filosófica e a estruturada auxiliam na compreensão da imagem do *flâneur* em Benjamin pelo interesse filológico:

Todos os estudos gerais sobre as passagens cobertas referem-se ao modelo do bazar oriental. Não fui capaz de estabelecer qualquer influência arquitetônica direta do modelo oriental na estrutura das arcadas. Portanto, presumo que a influência foi na verdade de natureza mais literária, decorrente dos inúmeros livros de viagem dos séculos XVIII e XIX, muitos dos quais incluíam esboços. A campanha e expedição científica de Napoleão no Egito e os eventos políticos relacionados com o colapso do império turco formaram o pano de fundo do novo interesse na “questão oriental” e na história cultural dos países orientais. [...] Em 1798-1799, Napoleão empreendeu sua campanha egípcia como um desafio ao monopólio britânico do comércio mediterrâneo. De 1804 a 1828, a Pérsia lutou contra os russos, e os estados vassalos da Turquia começaram a batalha pela independência. **“Passage du Caire” é o nome de uma das primeiras arcadas parisienses, construída em 1799.** Fazia parte da moda egípcia que varreu a França no período após a campanha napoleônica. Obeliscos foram erguidos e pirâmides construídas. Charles Percier e Pierre Fontaine projetaram interiores com motivos egípcios. O nome *bazar* era comumente usado para lojas de varejo, lojas de departamentos e exposições mundiais.⁴⁰ (GEIST, 1985, p. 4-5, grifo nosso, tradução nossa)

⁴⁰ All general studies of the arcade refer to the model of the Eastern bazaar. I have been unable to establish any direct architectonic influence of the Oriental model on the structure of the arcade. I therefore presume that the influence was actually of a more literary nature, stemming from the countless travelogs of the eighteenth and nineteenth centuries, many of which included sketches. Napoleon’s campaign and scientific expedition in Egypt and the political events connected with the collapse of the Turkish empire formed the background of the new interest in the “Oriental question” and the cultural history of the Eastern countries. [...] In 1798-1799 Napoleon waged his Egyptian campaign as a challenge to the British monopoly on Mediterranean trade. From 1804 to

Uma nota de rodapé no início da seção A das *Passagens*, de Benjamin, busca dar um panorama geral dessas construções arquitetônicas em Paris e que auxiliam no mergulho por esses *aquários de Aragon*:

Da extensa nota do tradutor francês (J.L.) sobre as passagens oferecemos aqui um resumo: a primeira passagem parisiense, a Passage du Caire, foi inaugurada em 1799. No ano seguinte, abriu-se a Passage des Panoramas (ver o arquivo temático “Q: Panorama”); era mais elegante, reservada ao comércio de luxo e aos magasins de nouveautés (os chocolates Marquis, a loja de perfumes Farina, o joalheiro Stern etc.), além de abrigar o Théâtre des Variétés. Em 1840, havia em Paris aproximadamente uma centena de passagens. Mencionemos algumas das que subsistem: a Passage Véro-Dodat (construída em 1826), as passagens vizinhas Vivienne (1823) e Colbert (1826), próximas da Bibliothèque Nationale; a Passage Choiseul (1826), as passagens Verdeau e Jouffroy (ambas de 1845), as passagens Brady (1828) e du Grand Cerf (1825), e a Passage des Princes, criada em 1860 pelo banqueiro Mirés. – **Uma passagem muito especial é a Passage de l’Opéra. Aberta em 1822 e contendo duas galerias, a do Relógio e a do Barômetro**, ela levava do Boulevard des Italiens até a Ópera. Foi demolida em 1924, quando da abertura do Boulevard Haussmann. O texto fundamental sobre esta passagem é *Le Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, livro decisivo para a gênese do projeto benjaminiano das *Passagens*. Ed. brasileira: *O camponês de Paris*, apres., trad. e notas de Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Imago, 1996. - Eis um guia prático para se conhecer as passagens ainda existentes: Patrice de Moncan, *Les Passages Couverts de Paris: Plans, Promenades, Histoire, Littérature*, 4aed., Paris, Les Éditions du Mécène, 2003. (w.b.) (BENJAMIN, 2018c, p. 99-100, grifo nosso)

Para rastrear a gênese das *Passagens*, passa-se necessariamente pelos ideais, debates, mobilizações e embates da Revolução Francesa e pela Galeries de Bois do Palais Royal, inaugurada entre 1786-1788, a única sem fotos documentais, mas que já possuía a característica de reunir a comunidade em convivência com ares metropolitanos (GEIST, 1985, p. 452):

Nestes confrontos de longo alcance histórico, o público, na forma de opinião pública, críticas e pressão das ruas desempenharam um papel cada vez maior e difícil de compreender. Esta opinião pública bem articulada criou centros de atividade nos inúmeros salões, círculos, sociedades secretas, clubes literários e políticos e cafés dentro e ao redor do Palais Royal [Palácio Real

1828 feudal Persia fought against the Russians, and the vassal states of Turkey began the battle for independence. “Passage du Caire” is the name of one of the first Parisian arcades, built in 1799. It was part of the Egyptian fashion which swept France in the period following the Napoleonic campaign. Obelisks were erected and pyramids built. Charles Percier and Pierre Fontaine designed interiors with Egyptian motifs. The name bazaar was commonly used for retail marketplaces, department stores, and world exhibitions.

reaberto ao povo pelo Duque d'Orleães, próximo ao Louvre].⁴¹ [...] (GEIST, 1985, p. 59, tradução nossa)

Dessa fase inicial, na Paris bonapartista de 1806, retornamos a emblemática figura do senhor “homem de bem”, localizada por Elisabeth Wilson (2013, p. 47-48). Em consulta *online* na Biblioteca Nacional da França ao original digitalizado do panfleto, mencionado pela pesquisadora Wilson, *Le flâneur au salon ou Mr. Bon-Homme – Examen Joyeux Des Tableaux Mêlé de Vaudevilles*. A introdução do material nos faz acompanhar um dia na rotina de um *flâneur*. Ao final da crônica, temos um *flâneur* que é um indivíduo consciente de sua condição de tipo. É mais um personagem que resiste ao tempo, preserva certo fascínio e mantém viva certa tradição, às portas do que seria um acelerado e avassalador século XIX:

12° Por fim, M. Bonhomme, ao sair do espetáculo, vai ao café militar para comer pudim de arroz no jantar habitual: verifica se o relógio do café está de acordo com o relógio do Tribunal, se o barômetro anuncia tempo bom ou ruim, a fim de se contentar em levar no dia seguinte sua bengala ou seu guarda-chuva de tafetá flambado. Às vezes, ele termina sua noite com um jogo de damas e depois vai para a cama. No dia em que esse ilustre vadio me deu todos esses detalhes por conta própria, ele me disse: como quero que meu amigo treine a divertida e útil arte de passear, espero que venha comigo até a sala. Compartilharei com você minhas pequenas reflexões, que escreverá em prosa ou na íntegra, como quiser, e o menos mal que seja possível. Seis semanas regulares deste pequeno exercício, colocarão você na mesma posição para me suceder com honra; quando eu não existir mais, você treinará outros, e assim “**a raça dos flâneurs nunca irá perecer**”. É isso que desejo a você, etc. ... Boa noite. E foi isso que deu origem a este primeiro número, que seja bem recebido, e seguido por um segundo, um terceiro, um quarto e até um centésimo. (LE FLÂNEUR, 1806, p. 314, grifo nosso, tradução nossa)

Wilson (2013) pontua a desocupação de M. Bonhomme e o panfleto original nos dá algumas indicações de como o primeiro *flâneur* conseguia sobreviver nessa fase inicial da *flânerie*. Uma vez mais, aqui, o *flâneur* para além de um **deslizamento significativo**:

Ele é facilmente reconhecido por sua peruca redonda, seu chapéu jansenista e seu casaco cor de vinho, com bordas cor de laranja. Não sabemos quais são seus meios de subsistência; mas nos é permitido inferir que seja algum beneficiário de pensão, que goza de uma renda de dois mil francos em terços consolidados [em 1797 existia um tipo de renda reduzida à terça parte e cujo pagamento, depois dessa redução, foi garantido pelo Estado]. Tal qual seu personagem, ele nunca tem certeza da hora em que voltará para casa todas as noites, sempre carrega no bolso da calça a chave grande da porta de sua casa. Embora ele sempre vá para a cama muito tarde, ele geralmente sai bem cedo

⁴¹ In these historically far-reaching confrontations, the public, in the form of public opinion, criticism, and pressure from the streets, played an ever greater role which is difficult to grasp. This well articulated public opinion created centers of activity in the countless salons, circles, secret societies, literary and political clubs, and cafes in and around the Palais Royal.

pela manhã, a menos que alguma discussão entre os mercadores que passam na rua, ou algum canário escapando, o detenha em sua janela; mas é quase garantido encontrá-lo todos os dias, nos locais indicados abaixo.⁴² (LE FLÂNEUR, 1806, p. 314, tradução nossa)

No tempo de M. Bonhomme não existia ainda a Passage des Panoramas, inaugurada só em 1800. No século XXI, resistem cerca de vinte:

Depois da Passage des Panoramas, que remontava ao ano de 1800 e cuja reputação mundana estava estabelecida, eis, a título de exemplo, a galeria aberta em 1826 pelos açougueiros Véro e Dodat e representada por uma litogravura d'Arnout, de 1832. De 1800 é preciso ir até 1822 para encontrar uma nova passagem: é entre esta data e 1834 que se distribui a construção da maior parte dessas vias tão particulares, e das quais as mais importantes encontram-se agrupadas entre a Rue Croix-des-Petits-Champs, ao sul, a Rue Grange-Batelière, ao norte, o Boulevard Sébastopol, a leste e a Rue Ventadour, a oeste. Marcel Poète, *Une Vie de Cité*, Paris, 1925, pp. 373-374. [A 1a, 10]. (BENJAMIN, 2018c, p.103-104)

Como se denota a partir de M. Bohomme, a esgrima do *flâneur* com o tempo produtivo do capital antecede as passagens cobertas, suas lojas de luxo e suas possibilidades outras de entretenimento, da mesma forma, o olhar peculiar desse tipo. Mas é notória a premência de um estágio de urbanização para que a cidade assuma a fisionomia da convivência pública e garanta os atrativos para o olhar da *flânerie*, conforme teorizado por Benjamin.

Geist (1985) trilhou os caminhos benjaminianos para mensurar o fenômeno e termina por expor lateralmente o quanto o ambiente filosófico do interior das *Passagens* está impregnado de tensões do capital, o que expõe a dialética do pertencer à sociedade do fetiche e ao mesmo tempo à liberdade do ócio. O *flâneur*, pois, enredado como todos os demais tipos nas emanações da mercadoria:

O período da moda: 1820-1840. Dez anos se passaram sem a construção de uma única galeria em Paris ou Londres. As razões estão, sem dúvida, na estagnação econômica causada pelo bloqueio continental, que resultou na paralisação da construção privada e na incerteza política geral. Na França, a

⁴² Et enfin, M. Bonhomme, en sortant du spectacle, va au café militaire pour prendre du riz au lait son souper habituel: il regarde ensuite si la pendule du café est d'accord avec l'horloge du Tribunat, si le barometre annonce du beau ou du mauvais tems, afin de se régler la dessus pour prendre le lendemain sa canne ou son parapluie de taffetas flambé. En suite il termine quelquefois sa soirée par une partie de dames, après quoi il va se coucher. Le jour où cet illustre flâneur me donna lui même tous ces détails sur son propre compte, il me dit, comme je veux mon ami vous former dans l'art aussi amusant qu'utile de la flânerie, j'espère que vous voudrez bien m'accompagner au salon. Je vous ferai part de mes petites reflexions que vous redigerez en prose ou encouplets, ainsi qu'il vous plaira, et du moins mal qu'il vons sera possible Six semaines regulieres de ce petit exercice, vous mettront à la même de me succeder avec honneur; quand je n'eresai plus, vous en formerez d'autres et par ainsi: la race des flâneurs ne périra jamais. C'est-ce que je vous souhaite, etc... Bon Soir. Et Voilà ce qui a donné lieu à ce premier numéro, puisse-t-il être bien accueilli, et suivi dun deuxième, dun troisieme, dun quatriéme, et même dun centième.

Restauração ocorreu após o colapso do Império Napoleônico. A nobreza e a igreja recuperaram muito de sua influência anterior. A suspensão do bloqueio continental abriu caminho para o sistema econômico liberal (que já tinha um fundamento legal), para a consolidação dos mercados e para o desenvolvimento dos meios de produção capitalistas. No período de 1820 a 1840, As passagens voltaram a ser objeto de especulação imobiliária de cidadãos ricos. Em Paris, quinze novas arcadas foram construídas antes da Revolução de Julho [de 1830].⁴³ (GEIST, 1985, p. 68-70, tradução nossa)

Literatos vão para os jornais, desenhistas preparam os letreiros das lojas e os *calicots* (homens do ramo da moda) emprestam seus talentos para a exposição de mercadorias:

Calicots: “Há pelo menos 20.000 em Paris... Um grande número desses vendedores fez seu curso de humanidades...; vê-se mesmo entre eles pintores, arquitetos que romperam com o ateliê e tiram um partido maravilhoso de seus conhecimentos ... desses dois ramos da arte para a edificação das vitrines, para a disposição dos desenhos das modas, para a direção das modas a criar.” Pierre Larousse, *GrandDictionnaire Universeldu XIXeSiècle*, III, Paris, 1867 (verbete calicot) p. 150. [A 9, 1]. (BENJAMIN, 2018c, p. 124-135)

O *flâneur* da fase média para a tardia, intelectual “alienado” no jornalismo, é apontado por Benjamin como o *espião do capital*, e nisso é necessário trabalhar na perspectiva tempo/espço que produz lucro. As condições da vida no mercado mensuram o tempo de ócio nos bulevares, pois que essa circulação agora teológica tem o objetivo de extrair as temáticas para os folhetins e outras literaturas menores que impregnam as páginas de jornal. Benjamin aponta que “em 1846 havia 200 mil assinantes de jornal em Paris” (2017a, p. 28). As histórias interceptadas nos cafés se servem ainda como mote criativo, tem um comprador/ leitor à vista:

A base social da flânerie é o jornalismo. Como flâneur, o literato dirige-se ao mercado para pôr-se à venda. Isto é certo, mas não esgota de maneira alguma o aspecto social da flânerie. “Sabemos”, diz Marx, “que o valor de cada mercadoria é determinado pela quantidade de trabalho materializado em seu valor de uso, pelo tempo de trabalho socialmente necessário à sua produção.” (Marx, *Das Kapital*, ed. org. por K. Korsch, Berlim, 1932, p. 188). O jornalista comporta-se como um flâneur, como se ele fosse consciente disso. O tempo de trabalho socialmente necessário à produção de sua força de trabalho específica é, de fato, relativamente elevado; mas, ao cuidar de fazer com que suas horas de ócio no boulevard apareçam como uma parte desse tempo, ele o multiplica, aumentando assim o valor de seu próprio trabalho. A seus olhos, e muitas vezes também aos olhos de seus

⁴³ The Period of Fashion: 1820-1840 Ten years passed without the construction of a single arcade in either Paris or London. The reasons are undoubtedly to be found in the economic stagnation caused by the continental blockade, which resulted in the paralysis of private construction and general political uncertainty. In France the Restoration followed the collapse of the Napoleonic Empire. The nobility and church won back much of their former influence. The suspension of the continental blockade opened the way for the liberal economic system (which already had a legal foundation), for the consolidation of markets, and for the unfolding of capitalist means of production. In the period 1820-1840 the arcade became once again the object of real estate speculation by wealthy citizens. In Paris fifteen new arcades were built before the July Revolution.

padrões, este valor adquire qualquer coisa de fantástico. Na verdade, isto não aconteceria se ele não se encontrasse na situação privilegiada de submeter à avaliação pública e geral o tempo de trabalho necessário para a produção de seu valor de uso, sendo que ele passa e, por assim dizer, exhibe esse tempo no boulevard' [M 16, 4]. (BENJAMIN, 2018c, p. 746)

A decadência das passagens cobertas, dos “aquários humanos” de Aragon, somatizava as mudanças no modo de viver de Paris, do capital, da Modernidade e do próprio *flâneur*. Ao “cantar” a morte das passagens, em 1926 (pouco antes do início do trabalho benjaminiano das *Passagens*), Aragon faz uma espécie de *Prosopopéia*, um canto de cisne da arquitetura que tão entrelaçada esteve à vida pública dos primórdios do capitalismo europeu.

Num movimento cíclico de morte/vida, sonho/vigília, as ruas-galeria exerceriam forte influência sobre o trabalho das vanguardas nos primórdios do século XX:

Ela [esfinge] reina extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de passagens, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante. Clarão glauco, de alguma maneira abissal, que lembra a claridade repentina duma perna que se descobre sob uma saia que se levanta. O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo império, que contribui para recortar regularmente o plano de Paris vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça é que eles se transformaram efetivamente nos santuários dum culto efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais. [...] vamos, sem dúvida, assistir a uma perturbação dos modos da *flânerie* e da prostituição, através desse caminho que tornará maior a comunicação entre os *boulevards* e o bairro Saint-Lazare, pode-se pensar que perambularão aí novos tipos desconhecidos que participarão das duas zonas de atração entre as quais hesitarão suas vidas, tipos que serão os intermediários principais dos mistérios de amanhã. (ARAGON, 1996, p. 44-45)

O epitáfio das passagens e da *flânerie*, trazido pelas palavras de Aragon, seria nada mais que a alegoria do capitalismo no mais alto grau de apoderação das subjetividades ingressando no XX e sangrando o século XXI.

O livro *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, evocará a *flânerie* pluritemporal e pluriespacial, trabalhando um tipo *flâneur sui generis*, passível de ser enquadrado nas formulações benjaminianas.

3 O PORNOFLÂNEUR E A MODERNIDADE ESTENDIDA NO SÉCULO XXI: CASO PORNOPOPÉIA

No ensaio crítico “O pintor da vida moderna” para o *Le Figaro* (1863), o poeta Charles Baudelaire deu substância linguística e estética à fisionomia da metrópole do século XIX, em específico, Paris. O vocábulo *Modernidade* parecia o constructo ideal para condensar uma gama de atravessamentos objetivos e subjetivos vividos pelos cidadãos de meados dos 1800, entre eles, o tipo *flâneur*. As transformações na Europa, de tão aceleradas e contundentes, tomavam de assalto as bases sociais fixáveis de outros tempos e exigiam elaboração semântica que desse conta do singular fenômeno em ebulição. O moderno e o *Ancient Régime* entravam em disputa movediça, sem assegurar lugar de pouso.

Na moda e na história tradicional, dois elementos simbióticos, a face de mudança constante se ampara na lógica especular do *continuum* no século XIX. Tal característica põe em diálogo o século de Baudelaire e o final dos séculos XX e XXI, quando o mundo se depararia com outras aceleradas transformações tecnológicas. No contemporâneo da imposição da temporalidade dos *bits*, os seres humanos *do spleen* se espremem num semelhante estranhamento melancólico, sobrevivem em dois mundos, os *gadgets* são os espelhos. No XXI, a dimensão simbólica europeia desencanta-se, as ex-colônias exigem voz.

A máquina-totem do século XIX, divindade revelada pela Revolução Industrial, invade o futuro. A contradição: nenhuma nova iluminação da ciência ou do capital trouxe enfim o lugar edênico de descanso e fruição, nem a superação do outrora. Ao fim dos 1980, adentrando os 1990, perpassando os anos 2000, a queda do Muro de Berlim, o ocaso soviético a Guerra do Golfo como *videogame*, a Revolução *www*, a virtualização das relações, a capilaridade do mundo produtivo, o 11 de Setembro, a Primavera Árabe, a pandemia e o imbricado jogo entre esclarecimento e trevas nos Estados consolidados ensaiaram não uma ruptura com o moderno (datado) dos sonhos da geração de Baudelaire, senão a extensão da velha contradição da civilização atemporal.

O pano de fundo de tantos sonhos irrealizados ao longo dos séculos a partir do século XIX parece estar no *fetichismo do atual*. A radicalidade da certeza de superação de um tempo por outro, na prática, se instabiliza em uma proposição teleológica progressista. O ciclo verificável de fisionomias que intercambiam épocas e espaços ao longo da História contradita não só essa ode à Modernidade de Baudelaire tomada por marco zero, como entrelaça pontos de corte díspares e distantes, numa longa jornada de costuras, perdas, buscas e inevitabilidade de caminhos cruzados (nem sempre tão novos assim). As pontas da História materialista, aqui

numa paráfrase de Benjamin, tornam-se passíveis de ataduras não arbitrarias, porque lógicas, atravessamentos entre grandes e minúsculos personagens e eventos⁴⁴. A troca entre as mais diversas épocas está, pois, ativa e operante. Invenções, sensibilidades, *angústias do ser e pertencer* nos unem mais que separam, ainda que seja plausível pensar em cada fenômeno como célula repleta de aspectos próprios a serem reivindicados.

Para além do entendimento de **moderno** como *arrebato do ingênuo pelo fascínio progressista do atual*, Agamben (2009) vai elaborar uma definição outra de contemporâneo. Ao esgarçar a potência do que *vive na mesma época* (classificação daquilo que se enraíza numa fotografia do momento, do que aprisiona o social sob uma espécie de véu), Agamben propõe uma permuta temporal. Dessa forma, ao complexificar os cortes abruptos do historicismo e fornecer certa clareza crítica em vez da simples imersão na torrente cega da vida de uma época determinada, Agamben provoca o contemporâneo a enxergar o “obscuro que circunda o luminoso”:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma *dissociação* e um *anacronismo*. **Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la não podem manter fixo o olhar sobre ela.** (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo nosso)

Ao propor uma abertura no que chama de *presente arcaico* (que difere da imagem arcaica de Jung e de sua pretensa operação mitológica, segundo Benjamin), Agamben traça um paralelo dialético entre moderno e fugacidade: em uma face, há o tempo inapreensível pelos mecanismos de captura existentes; em outra, a moda que carrega a potência propositiva das relações com o antigo, um vigor de reunificação e reevocação de tendências e intensidades (mortas) do espírito de uma época:

De fato a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e **somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo.** Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. (AGAMBEN, 2009, p. 69, grifo nosso)

⁴⁴ Cada um dos instantes que ela [a humanidade] viveu se torna um *citation à l'ordre du jour* [citação na ordem do dia] – e esse dia é o do Juízo Final (BENJAMIN, 2016, p. 10).

Nos anos 1930, Benjamin propõe uma torção no conceito de progressão/progresso em suas teses sobre a História. Ao fazer isso, volta os olhos à intensidade do passado. É algo que coloca já em questão, por assim dizer, “o moderno da Modernidade”. Benjamin o faz quando entrecruza nazifascismo, Barroco Alemão, Roma Antiga e fragmentos que recolhe na Biblioteca Nacional da França para a imagem de uma Paris do século XIX, que forma/reconstrói.

Willi Bolle (2018, p. 1707) analisa o resultado (inacabado) desse “painel com milhares de lâmpadas”, metáfora para o trabalho das *Passagens*, livro que abarca formulações da ensaística sobre história, concretizadas em 1940. *Passagens* carrega a lógica da coleção/arquivo, com excertos mais ou menos efêmeros e eternos, capazes de narrar a capital do século XIX e intercorrer em contemporâneos posteriores e anteriores. Diz Bolle sobre as “miragens” e os “fenômenos residuais” analisados pela filosofia de Benjamin:

Quanto aos chamados *períodos de decadência*, Benjamin declara categoricamente – contra a historiografia tradicional que costuma rebaixá-los em nome dos “**períodos de florescimento**” – que tais “**tempos de decadência**” “**não existem**” [N 1, 6]. As *Passagens* são para ele a “tentativa de ver o século XIX de maneira tão positiva, como [ele procurou] ver o século XVII no livro sobre o drama barroco” [Ibidem]. **Os “fenômenos residuais e de decadência” são valorizados como “precursores - de certa forma como miragens das grandes sínteses que vêm em seguida”;** e “estes universos <?> de realidades estáticas devem ser focalizados em toda parte” [Y 1, 4]. O melhor exemplo da dialética entre fenômenos de decadência e miragens de sínteses futuras são as passagens [cobertas]. **Segundo Benjamin, “não há um declínio das passagens, mas uma súbita reviravolta. De uma hora para outra elas se transformaram na forma que moldou a imagem da modernidade”** [S 1a, 6]. (BOLLE, 2018, p. 1727)

Ao colocar em cena a *anacronia* como ferramenta de mediação de narrativas documentadas sobre as trajetórias humanas (ao desestabilizar as fronteiras do sincrônico/assincrônico), Benjamin não renega os aspectos da física mecânica, do movimento das coisas no mundo, da depreciação e renovação das coisas vivas num ciclo. Atua, porém, no excedente produzido por este tempo puro ordenado⁴⁵: culturaliza, via preenchimento filosófico e literário, significantes e significados nas subdivisões poéticas de estágios rígidos e cronologizados. Propõe intersecções entre as violências e exuberâncias arrebatadas pelo calendário e o relógio (ideia adensada na epígrafe do “*Exposé* de 1939”, excerto tomado emprestado de Maxime Du Camp): “a história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o

⁴⁵ Se a língua pura é a divina, o tempo natural que transcorre é equivalente, portanto, tempo puro ordenado. Ao largo da submissão às contingências biológicas, a humanidade recriou a si mesma pela cultura.

passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas” (BENJAMIN, 2018c, p. 71). Há algo da face do *angelus novus* nesta imagem evocada.

Evocar Janus, a divindade romana da transitoriedade, provoca o debate sobre o movimento ambíguo de fragilidade e resistência dos fenômenos. Não haveria, assim, o corte abrupto para o futuro, mas a notável permanência do passado na cena vigente, e o contrário. O filósofo berlinense avança numa proposição de instabilidade pelo alegórico por um lado (ao validar as múltiplas leituras críticas contemporâneas). De outro, reivindica total atenção e fidelidade ao objeto histórico encravado em uma época. Tal movimento põe em terra firme a crítica e em gelo fino o historicismo:

Graças a sua estrutura monadológica, o objeto histórico encontra representada em seu interior sua própria história anterior e posterior. (Assim, por exemplo, a história anterior de Baudelaire, conforme apresentado nesta pesquisa, encontra-se na alegoria, e sua história posterior, no Jugendstil [Art Nouveau]) [N 10, 3]. (BENJAMIN, 2018c, p. 786-787)

Em última análise, a História tradicional, criticada por Benjamin, mataria um tempo para criar outro. Nessas mortes apenas alguns fatos receberiam misericórdia. No *modus operandi* de demarcação de eventos, os discursos mais proeminentes de cada período são fixados em uma cronologia de gênese e apocalipse. A visão benjaminiana propõe dois movimentos distintos dessa base, quais sejam, os de reivindicar a voz do recalcado e gerar ação viva na *imagem na imobilidade*, o que reascenderia uma força operativa com influência sobre as trajetórias do presente:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: **cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade**. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, **enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido [outrora] com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética**. Somente as **imagens dialéticas** são autenticamente históricas, isto é, **imagens não-arcaicas**. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. [N 3, I]. (BENJAMIN, 2018c, p. 768, grifo nosso)

Em busca de uma imagem sobre a Modernidade, Habermas (2000) a lerá, crítica e politicamente, como fenômeno de autocertificação do presente e novo referencial canônico para o futuro. De aparência disruptiva, porém, a Modernidade se aprisionaria no autoenquadramento e na imobilidade (não benjaminiana). Em termos específicos no interior do constructo *Modernidade*, as produções das artes modernas seriam “neutralizadas no tempo e no espaço” de forma a se validar num conceito do mais atual, sem a fluidez comunicativa artísticas outrora evidenciada no período pré-racionalista:

É no domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma. Isso fica claro quando acompanhamos a história conceitual do termo “moderno”. o processo de distanciamento do modelo da arte antiga foi introduzido, no início do século XVIII, pela célebre *Querelle des anciens et des modernes*. O partido dos modernos insurge-se contra a autocompreensão do classicismo francês, quando assimila o conceito aristotélico de perfeição ao de progresso, tal como este foi sugerido pela ciência natural moderna. **Os “modernos” questionam o sentido de imitação dos modelos antigos com argumentos histórico-críticos; em contraposição às normas de uma beleza absoluta, aparentemente supratemporal, salientam os critérios do belo relativo ou condicionado temporalmente, articulando com isso a autocompreensão do Iluminismo francês como a de um novo começo de época.** (HABERMAS, 2000, p. 13, grifo nosso)

Sobre as potências do rompimento do moderno com a tradição, muito já se tem dito. A reflexão habermasiana, no entanto, perpassará o grau de violência embutido nesta forma de negação da experiência e construção que se vislumbra detentora de todos os saberes, adquiridos a partir de si próprios: o lugar do eterno e do efêmero baudelairiano perde o corpo uno e se problematiza, uma metade negando a outra.

A partir da leitura de Habermas, ao se evocar a *Modernité* conforme Baudelaire, cabe propor um fracionamento experimental do eterno e do efêmero aos moldes capitalistas, a fim de se compreender o que as partes isoladas ganham ou perdem na economia da cultura moderna. Note-se que, em vez de **força duplicada**, do moderno articulado ao acumulado de outros tempos, o efêmero contemporâneo (o que está em plena operação na sociedade burguesa) torna-se elemento crucial de figuração, enquanto a eternidade (cânone e fortuna crítica do passado) é evocada como instrumentalização técnica para *esclarecer* o que o transitório confunde.

Tal proposição dúbia está refletida no censurado *As flores do mal* (1857/1861). A dualidade aparece na subversão temática pela incorporação literária da cidade moderna (da vida de rua, da multidão), de sentimentos e pessoas “baixas”, aliada à tradição dos sonetos e estrofes calculadas. Conforme Faleiros (2013), o clássico verso alexandrino de Racine (1639-

1699) com doze sílabas, “reinventado” por Victor Hugo (1802-1885), ironicamente, retoma a forma conservadora com o contraditório Baudelaire (1821-1867): de um lado, resiste o “lirismo de salão”; de outro, floresce o mal-estar pelo choque na massa cidadina.

Baudelaire dedicou suas “flores doentias” ao francês Théophile Gautier: o “poeta impecável”, destaca Faleiros (2013), foi um pilar importante do parnasianismo, reconhecido pelo rigor formal e até certo ponto da obra, sem subversão estética. Em meio ao fascínio das instáveis provocações baudelairianas, portanto, Baudelaire mantinha um olhar no passado (eterno) e nas possibilidades estéticas (efêmeras) do devir artístico. Poetas posteriores, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e uma série de vanguardistas do século XX sucumbiriam à maldição de Baudelaire para alimentarem a si mesmos com a vida e morte profanas na própria literatura, algo interdito à escola clássica.

O eterno-efêmero da Modernidade, que Baudelaire desbravara esteticamente no *Le Figaro* (fazendo uso da obra de Constantin Guys para alegorizá-lo), talvez esteja mais bem resolvido no póstumo *O spleen de Paris* (1869). É quando a vida marginal invade sua literatura, e a prosa jornalística “cronicada” emergente, não o lírico poético metrificado, busca dar conta da apresentação fisionômica da efervescência da nova Paris, bem como da melancolia pela perda das memórias afetivas urbanas. Baudelaire confessará a inspiração em *Gaspar de La Nuit* (2003), em Aloysius Bertrand, e “na vida de outros tempos”, o que uma vez mais relativiza a noção do gênio romântico atomizado.

Da ousadia da legitimação do cotidiano, proposta por Baudelaire, como digno de pertencimento à arte, passa-se a certo reacionarismo. A régua da *Modernité*, aqui derivada de Habermas (2000), delimitaria fronteiras claras: ao futuro, caberia o destino de medir-se por um moderno ideal. Tal leitura do constructo *Modernidade* faz evidenciar que os sonhos de todas as épocas encenam a si mesmos como panaceia da evolução, logo, a sólida Modernidade de Baudelaire recairia na fugacidade da própria moda. Em seu aspecto acelerado de busca por novas tendências, a *Modernité* baudelairiana, em si mesma, sucumbiria ao transitório. Suplantadora *do* e suplantada *pelo* algo mais novo, desencadeia três fenômenos de tensão: torna o tempo de Baudelaire datado para o porvir, esvazia o referencial/a fortuna do passado, decai no futuro como mero documento social de *um* presente.

Serão as leituras posteriores que redimirão o lugar único da poesia de Baudelaire em cada **contemporâneo** (gesto epistemológico de aporia, que denega o moderno sem afirmar a tradição). T. S. Elliot, Jean-Paul Sartre, Walter Benjamin, Georges Bataille, Aldous Huxley, Giorgio Agamben, Jürgen Habermas mantêm acesa a chama da Paris de Charles Baudelaire e de como os versos malditos ressoarão na eternidade. Ao contrário do que imaginava

Baudelaire, porém, o século XIX findou. Imobilizou-se num estágio de dormência até que a intensidade do tempo brotasse em imagens outras na montagem benjaminiana.

Habermas contradita a estética do “despertar” moderno, a falácia do *Chronos* linear e avassalador que, ao deixar de *ilusionar* a si próprio, *sonha* esclarecido e se realiza de forma legítima no presente (para gerar herdeiros mais conscientes). Nesse ponto de entendimento, a transcendência de uma *Pós-Modernidade*, surge oca na teorização habermasiana. Tal movimento de ruptura com o passado (ao fim e ao cabo, futuro fadado ao pretérito), a imposição de uma nova tábula rasa faria lampejar, ao contrário, a face de palimpsesto (dois textos anacrônicos atuando imbricados), dobrando sobre si mesmo a extenuação e a superação. Para Hegel, a Idade Moderna começa a partir da Revolução Francesa. Todos os tempos se arrogaram modernos.

A leitura e as reevocações críticas de uma determinada tradição ou experiência, avalia Habermas, têm mais a contribuir que o reacionário apagamento da memória, da negação da influência do passado em nome de novos cânones. Mas, pode-se contrapor Habermas: talvez sejam necessários paradigmas outros para além das múltiplas Modernidades sempre evocadas.

Como afiado dialético, o frankfurtiano atentará, de outra parte, que desconsiderar a fisionomia contemporânea para impor um regresso forçado ao utópico edênico carregaria em si uma violência em equivalência ao fetiche futurista:

Não podemos excluir de antemão que o neoconservadorismo ou o anarquismo de inspiração estética estejam apenas tentando mais uma vez, em nome de uma despedida da modernidade, rebelar-se contra ela. **Pode ser que estejam simplesmente encobrendo com o pós-esclarecimento sua cumplicidade com uma venerável tradição do contra-esclarecimento.** (HABERMAS, 2000, p. 8, grifo nosso)

A partir das abordagens destacadas até esse trecho sobre **Contemporâneo, Imagem Dialética, Modernidade e Pós-Modernidade**, argumenta-se em favor da articulação possível de fenômenos do XIX com o século atual, uma gama de fisionomias particulares que formariam a *Modernidade estendida no século XXI*.

3.1 Modernidade estendida (do século XIX ao XXI)

Por dentro da literatura *flânerie* (como produção de trajetórias e documento social), propõe-se uma abordagem crítica do fenômeno *Modernité* e os desdobramentos, de forma a encadear elementos da proposição estética de Baudelaire (XIX), da ensaística benjaminiana

(anos 1930) ao paroxismo da fisionomia metropolitana a partir da leitura do romance *Pornopopéia*, do paulistano Reinaldo Moraes (2009). Sem negligenciar os limites teóricos para se dar conta de um fenômeno urbano literário tão distante no tempo e na geografia, busca-se aqui também o amparo de comentadores atuais, de uma bibliografia reflexiva sobre as emanções do capitalismo pós-industrial no século XXI.

Convergência e divergência de interesses urbanos pluritemporais e pluriespaciais parecem concentrar-se ainda num tipo *flâneur*, entendido no presente trabalho como imagem monádica por excelência do *ethos metropolitano*. Em especial, porque o *flâneur* se sobressai ao dar visibilidade a um certo singular individual em apagamento nas representações da multidão na sociedade burguesa.

A representação da vida como bloco homogêneo na metrópole burguesa dilui os pesos e contrapesos de um momento histórico complexo em que o micro, o *flâneur*, por vezes adere ao macro ou o repele, deixa-se arrebatado pelo fluxo *badaud*⁴⁶, pelo tensionamento de forças que o superam. O mesmo *flâneur*, porém, é que encontrará brechas para escapar. No século XXI, a desintegração de personagens sociais, a anomia e a amorfia contemporânea apontam para um novo homem-multidão, mais que homem *na* multidão⁴⁷. Em *Pornopopéia* talvez esteja encenada a radicalidade do choque metropolitano e da violência *biorregulamentada*⁴⁸ do corpo circulante no mundo do capital fantasmático.

Ao escolher o *flâneur* como objeto de pesquisa, é coerente ressaltar os múltiplos atravessamentos e incoerências do tipo do século XIX, que pertence a um lugar, a um tempo e está sob a égide de determinadas partilhas do sensível⁴⁹. Entende-se que, no século XXI, a poética da *flânerie* se demonstra a mais agressiva em mais de dois séculos, sem as benesses *voyeurs* dos rentistas napoleônicos e herdeiros diretos. A disputa histórica entre autonomia e submissão a uma lógica mercadológica deixa marcas profundas nas imagens artísticas do *flâneur*: **homem** que sobreviveu com certo olhar saudoso de lirismo no “auge do capitalismo” industrial e resiste mais ou menos combatido no olhar pornográfico da sociedade pós-industrial.

O tipo *flâneur*, imerso hoje no extremo da vivência do choque, afetado pela crise da experiência e da narratividade tradicional a partir das duas Grandes Guerras e das formas

⁴⁶ Benjamin, a partir de Victor Fournel, separa o embasbacado absorto na multidão (*badaud*) do *flâneur* que, em meio ao grupo social, preserva a individualidade. Mas o paroxismo do capital parece ter borrado tais fronteiras clássicas na taxonomia metropolitana, algo notável em *Pornopopéia*.

⁴⁷ Reflexão sobre a vida social noturna atordoante no conto de Poe (1840) e o cidadão do século XXI que compõe um cenário da vida em grupo sem o mesmo nível de estranhamento de outrora.

⁴⁸ Terminologia utilizada por Crary para designar os choques extremos da vida na modernidade estendida do século XXI.

⁴⁹ Uma vez mais Rancière surge para enfatizar os interditos na política social.

outras de combate metropolitanos, transforma o olhar, a relação onírica com a cidade e o modo de deambular. Personagem da crise (vide a decadência do seu *habitat* nas passagens cobertas, em Paris, no século XIX; o corte afetivo de seu caminhar pela haussmanização e a absorção do seu olhar pela produção da mercadoria-notícia); o *flâneur* ocioso transgride as forças produtivas e a eficiência dos processos do capital. Adere ao noctambulismo, vive no turno inverso do período produtivo (ainda que a máquina não pare nunca de produzir no século XXI) e trava contato com os restos da cidade da lógica pós-haussmanização (a chamada arquitetura antimendigo, por exemplo), imiscuindo-se à arraia-miúda da História (sem a ela pertencer de verdade).

Benjamin localizará, no fim do século XIX, o declínio *flâneur*: a assimilação do ócio pela ordem do trabalho. Nos ensaios benjaminianos sobre Baudelaire e a Modernidade, o tipo vai incorporar características do dândi e do boêmio. No cerne da palavra francesa que o caracteriza, o *flâneur* é um *errante vadio* com profundas raízes em sua metrópole natal e conhecimento do espírito da cidade, dos personagens e de suas particularidades: se olha e sonha, também produz e conforma, trabalha poesia. Quando produz, deforma, enuncia, discursa e narra o pesadelo, urde um documento social-literário.

Desde o período clássico da *flânerie*, o tipo atua em certo vão de reelaboração da vida por dentro da morte. O faz pelo olhar potente e erotizado: não necessariamente sexualizado, mas, sim, força criativa de transformação. Na energia do refletir sobre as ruínas e os restos da haussmanização (as *revoluções francesas* e o desgaste das utopias), o *flâneur* sucumbe no século XIX para se abrir ao XX e ao XXI. Vai impregnar-se da carga criativo-destrutiva, cínico, sempre na busca por legitimar a gastronomia *voyeur*, numa individualidade que admira e duela com o enxame/multidão, um *pornoflâneur*, do corpo à venda, do corpo mercadoria exposta.

O *flâneur desdobrado do século XXI* trava contato com a fisionomia recalcada da cidade, quer seja o oculto sonogado pelo capital, quer o óbvio transparente. O novo *flâneur* em deambulação pela grande metrópole da América Latina conserva o *status* de sacerdote do *genius loci* para além da topografia tradicional francesa. O *pornoflâneur* é ponto de contato entre traficantes, prostitutas e uma gama de *personas* metropolitanas que permanecem em certa penumbra e que ele contabiliza como urbano legítimo. Como cronista, dá visibilidade e história ao recalcado.

A exemplo dos artistas europeus do século XIX, que incorporaram o cotidiano à literatura, e dos vanguardistas parisienses no início do XX, que exploraram os cantos

desabitados⁵⁰ da cidade, o *flâneur* do século XXI redescobre recônditos demonizados ou esquecidos. Talvez porque ele mesmo tenha se animalizado. Ao cavoucar restos, concede existência ao lado *underground* da ordem mercadológica, da venda e do consumo de drogas, para não se manter produtivo e romper com o estabelecido pela violência. Por não se enquadrar às normas da sociedade burguesa, ainda que por dentro dela, termina por circundar a obscuridade, registrando as peças do organismo urbano. Bares, personagens, ruas, vocábulos de submundo, todos engolidos pelo tempo. O *flâneur* é o espírito guardião dessa urbe renegada que produziu enunciados impronunciáveis, ilegítimos.

Se o *flâneur* foi (e é) figura da resistência, seus dilemas e ferramentas se transformam. Os desafios seguem: no século XIX, a arte clássica foi absorvida pela imprensa, pela reprodutibilidade técnica no geral e, no XXI, o olhar, a transgressão, o trabalho, travam disputa com os algoritmos que mapeiam preferências e direcionam os afetos.

Eleva-se o conflito entre indivíduo e massa (ou agudiza-se a adesão cega). O *flâneur*, por intermitências, abre brechas criativas e de autodestruição: o corpo social (dele) se arroga o direito de sofrer ou fruir como corpo individual, oscilando entre a atomização e a imersão no fluxo da cultura de massa e da neurose urbana.

3.2 O pornoflâneur de São Paulo

O narrador-protagonista do romance *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, é José Carlos Ribeiro, o Zeca, um cineasta paulistano, na faixa dos quarenta anos, olhos azuis, que vive e trabalha no *Edifício Paris*, no *Higienópolis*. É identificado com a cultura *underground*, dividido entre a arte experimental (recebeu um prêmio de cinema na Colômbia pelo filme *Holisticofrenia*) e a contingência da vida material por meio da profissão de publicitário. Tem um quê francófilo, mas a intervenção de Zeca surge na deturpação do cânone e nas analogias grotescas entre a alta cultura e a cultura da Boca do Lixo. Sustentado pelo cunhado, Leco, Zeca possui uma agência, a Khmer VideoFilmes Ltda.:

em cuja porta eu tinha afixado, do lado externo, um poster com a foto de uma pilha de crânios de cambojanos chacinados pelo **Khmer Rouge** em meados da década de 70. No pé do poster, a inscrição: KHMER

⁵⁰ Careri (2013, p. 71-100) cita o *ready-made* urbano dos dadaístas em 1921, as incursões por cantos insólitos de Paris e o gesto de levar a arte ao ambiente banal e não o objeto banal ao ambiente de arte. Em 1924, foram os surrealistas a propor um percurso errático ao interior. Nos anos 1950 a Internacional Letrista/Situacionista propõe a psicogeografia e a *dérive*.

VIDEOFILMES — UMA PRODUTORA, MUITAS CABEÇAS.
(MORAES, 2009, p. 177, grifo nosso)

O fluxo de pensamento e a formulação de neologismos, trocadilhos infames, haicais escrachados cheios de duplo sentido, poemas ofensivos, chistes *démodé*, observações ácidas à *la* Bocage, paródias e paráfrases; tudo isso ocorre de maneira intensa ao longo de 36 capítulos. O cérebro e o olhar trabalham de forma a roteirizar, editar/montar a vida, a partir de cenas caóticas da “realidade em atuação” e das sobras mnemônicas. Além das junções entre erudito e chulo, Zeca comunica-se no ritmo alucinado do cocainômano, da metrópole acelerada, do *bebop* e dos *Beastie Boys*, dialogando com o leitor num *flow* de batalha de *rap*.

Nos trechos abaixo, valendo-se do recurso da voz ensaística adotada para a presente dissertação, as imagens devem falar por si em busca da fisionomia do livro.

Tal procedimento, em certa tensão com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), encontra livre inspiração no recurso epistemológico utilizado por Benjamin nas *Passagens*, quanto este apresenta excertos de outros autores, colagens diversas, mas que, ao fim e ao cabo, são capazes de montar um rosto em mosaico da época na qual o filósofo berlinense se debruça.

Argumenta-se aqui, para recorrer a tal recurso (que desvia de certo formalismo tradicional da dicção acadêmica⁵¹), que o tema *flânerie* sugere a busca por rompimentos e deambulações intelectuais. O objetivo é justo: o de trazer à tona uma gestualidade e uma intervenção do pesquisador no caminho dissertativo, sem que o rigor da análise filológica/crítica (e a metodologia científica) seja comprometida.

Assim, vemos em Moraes (2009):

(Porra, tu é uma anta mesmo. **Em vez de cavar um lugarzinho numa agência quando teve a chance, foi se meter com cinema, e marginal ainda por cima.** Acabou no pornô e nessa bosta mole de *vídeo institucional*, o gonococcus aureus da porra do cavalo land rover do publicitário. Agora, foda-se, mermão. Embutidos de frango. Se concentra aí e manda vê, falô) (p.17, grifo nosso)

benhê
tinha nome de guerra
mas era da paz
me dizia:
faço o que tu quiser
que eu faça,

⁵¹ Opta-se aqui pela exposição de uma fisionomia do livro *Pornopopéia*. A apresentação de citações variadas, em bloco, pretende dar elementos ao leitor para uma compreensão mais efetiva do presente trabalho. Acredita-se que, por meio dos trechos variados e significativos, em sequência, torna-se mais visível os movimentos de proximidade com a Modernidade do século XXI e a passagem do *flâneur* para o *pornoflâneur*.

meu gato.

Rapaz!

ela fazia o que sabia

e um pouco mais.

Amar nunca é de graça

Mas na rua sai barato.

(p. 104, grifo nosso)

Faz parte do trabalho da mulherada elogiar detalhes do corpo do freguês. A puta sabe que o cara não quer só esvaziar as gônadas. Ele almeja também se sentir um exemplar privilegiado da espécie. Se um jacaré-açu a pegasse na Augusta, ela com certeza elogiaria a fina cútis do aligatoriídeo. (p. 106, grifo nosso)

“O que vocês conhecem sobre o bramanismo clássico?” Isso lá é pergunta que se faça a recém-chegados? **Eu, por exemplo, nunca pergunto aos estranhos que entram pela primeira vez na produtora: o que você me diz da visão mitopoética, revolucionária e milenarista que Glauber Rocha oferece do terceiro mundo em “O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro”?** Qual filme do Cassavetes com a Gena Rowlands você acha melhor? “A woman under influence”? Ou “Minnie and Moscowits”? Compare ‘Bang-Bang’ do Andrea Tonacci com “O Bandido da Luz Vermelha” do Sganzerla, da perspectiva desdramatizante e paródica da vanguarda marginal sessentista autorreflexiva e pós-brechtiana. (p. 75, grifo nosso)

Poetas, romancistas massudos, poetas contorcionistas, contistas minimalistas (um tal de Raymond Carver era ótimo), cronistas (Rubem Braga será sempre o maior), historiadores, biógrafos, ensaístas disso e daquilo e o diabo. Aprendi francês com uma bolsa da Alliance Française (não me pergunte como a ganhei, senão vou ter que te contar sobre a professora Sévère e seu método Tavistock de sentir o aluno) pra ler Baudelaire, Rimbaud, Cioran (esse ele venerava, “o pessimista lúdico”, Rubens dizia), e inglês com uma canadense que tocava flauta na extinta Filarmônica, pra encarar o Miller, que ele adorava tanto, justo ele, o tímido, venerando um fodão. Tadinho do Rubens. Senti muita falta da estimulante ausência dele. Te juro, não é jogo de palavra. O Rubinho tinha um jeito todo especial de nunca estar ali na sua frente. Só que, no dia seguinte, você se lembrava de cada palavra que ele tinha dito, tudo de uma inteligência, tudo importante. O Rubinho nunca esteve em nenhum lugar onde viver não lhe doesse — como deve ter dito mais de mil vezes o Fernando Pessoa, seu ídolo máximo em matéria de desencanto poético com o mundo. **Seja lá como for, a morte do meu irmão me jogou no mundo dos livros. Um sofá e um livro na mão: o grande pretexto pra não se fazer picas.** (p.96-97, grifo nosso)

Pausa pra cafungation. Tô quase sem mucosa disponível pra absorver mais pó. O Keith Richards veio outro dia com esse papo de que cheirou as cinzas do pai dele misturadas com cocaína. Porra, amice, pensa um pouco, os restos mortais do teu pai escorrendo do teu nariz junto com a meleca da rinite cocaínica, e as pessoas apontando: “Cara, tem um ranho esquisito escorrendo do seu nariz.” E você: “É papai.” Encoxar a mãe no tanque perde – de longe. Ok, vamo lá, vamo lá, mais uminha aqui, com direito a onomatopeia: zzzniff! (p. 133)

Esse negócio de memória é gozado, se me permite mais uma digressãozinha. A memória não é uma locadora de vídeos à espera das demandas do freguês: “Por favor, mocinha, me veja aí o filme da minha primeira trepada, em 1980, com aquela baixinha meiga, nós dois aos 16 aninhos com o tesão na ponta da língua, do pau e do grelo, no apartamento de veraneio dos pais dela, em Santos. O fundo sonoro era a zoeira da galerinha que tinha viajado com a gente vendo um Corinthians vs. Santos na tevê da sala. [...] Não, a memória não é nada disso. Acho que ela parece mais um oceano agitado por ondas aleatórias de angústia e dor a encobrir imagens perturbadoras em fuga através de fronteiras imprecisas nos substratos mais profundos da mente humana, como no “Império dos Sonhos”, do Lynch. **É isso: a memória é um pesadelo fílmico do David Lynch. Não é à toa que ela vem com um dispositivo autolimpante – o esquecimento.** (p. 42-43, grifo nosso)

Mas, como diz a dona Lia, **preferi virar um mártir da insolvência e da vagabundagem**, investindo tempo, dinheiro e neurônios em cineprojetos malucos que nunca saíram do papel. E quando saíram, caso único do Holisticofrenia, foi só pra me valer o carimbo de “cineasta maldito”, tão vantajoso no mercado de audiovisual quanto um furo na testa. Nem mesmo o prêmio no festival de Cartagena ajudou a levantar minha bola. Sou, sempre fui totalmente por fora das panelinhas de cinema. (p. 225, grifo nosso)

Você já deve ter percebido o quanto eu ando obcecado em narrar tudo que me acontece, e até o que não me aconteceu ainda. Armadilhas da ansiedade. Ansiedade, não depressão. **A famosa depressão não cola em mim, sei lá por que motivo. Acho que a minha mioleira não dispõe dos neurorreceptores da melancolia. Fico deprimido pra valer meia hora por semestre, em média, se é que não se trata apenas de azia e má digestão. Já a ansiedade é um fungo que se espalha endêmico por todo o meu aparelho volitivo – a tal história de querer tudo ao mesmo tempo agora, em outro lugar. É o bicho da ansiedade.** (p. 412-413, grifo nosso)

Vai, senta o rabo sujo nessa porra de cadeira giratória emperrada e trabalha, trabalha, fiadaputa. Taí o computinha zumbindo na sua frente. Vai, mano, põe na tua cabeça ferrada duma vez por todas: roteiro de vídeo institucional. **Não é cinema, não é epopeia, não é arte. É – repita comigo – vídeo institucional. Pra ganhar o pão, babaca. E o pó. E a breja. E a brenfa. É cine-sabujice empresarial mesmo, e tá acabado.** Cê tá careca de fazer essas merdas. Então, faz, e não enche o saco. Porra, tu roda até pornô de quinta pro Silas, aquele escroto do caralho, vai ter agora “bloqueio criativo” por causa dum institucionalzinho de merda? Faça-me o favor. (p. 15, grifo nosso)

A suposta urgência de subsistência, que teria feito com que Zeca seguisse o inexorável fluxo da produção capitalista com audiovisuais sobre frango, coloca-o em uma encruzilhada: nem se entrega ao paroxismo libertário da arte audiovisual, nem atende às exigências do mercado que contrata sua força de trabalho para um institucional de embutidos.

Zeca vive uma crise criativa, está pressionado pelo prazo de nove dias para a entrega de um vídeo que não apresenta qualquer metafísica. Explicita isso quando diz que “a alma, como se sabe, é um organismo arcaico com três órgãos: miolos, estômago e genitália.

Nenhum deles no meu caso, quer saber de embutido de frango” (MORAES, 2009, p. 20). Vai além: Zeca demonstra total desinteresse e falta de preocupação com o trabalho, ainda que a demanda o assombre como um fantasma ao longo do texto. O fim de semana necessário para roteirizar o vídeo da Granja Itaquerambu é gasto em **excessos épicos** (termo cheio de camadas possíveis de análise). Em vez do pintor da vida moderna, torna-se o cineasta da Modernidade.

Resultado de décadas de escrita por parte de Moraes, *Pornopopéia* não fixa uma temporalidade específica, ainda que algumas passagens entrecruzadas com episódios históricos reais de quinze a vinte anos atrás, como os ataques do Primeiro Comando da Capital (PCC), em São Paulo, sugiram o ano de 2006. Publicado em 2009, com 475 páginas, *Pornopopéia* traz peripécias *obscenas* e parafilias de um personagem comum da classe burguesa, em circulação pelas áreas boêmias da grande metrópole moderna, como o bar da Tia Xênia, pelos lados do baixo Augusta, e o Bitch Bar. Zeca menciona frequentar o bairro (Vila) Pompeia e a região do Bixiga:

Você precisa conhecer o **Bitch**, cara. Se a gente se encontrar um dia, te levo lá. Faço parte da diretoria, por assim dizer. Você vai ser muito bem tratado, garanto, até porque tens lá uma pequena legião de fãs, a Gaúcha e o Alê à frente. Mas já vou avisando: se você se enturmar com aquela corja festiva, da qual faço honrosa parte, abre o olho, véio, senão tás fudido. O casamento, se você for casado, tende a ir pras picas com impressionante rapidez depois que você passa a frequentar o Bitch. E trabalhar no dia seguinte, nem pensar. **Vida intelectual, relações sociais e afetivas estáveis, atividades político-partidárias, fés e crenças em geral, também vai tudo pro brejo das almas, porque você vai varar as madrugadas enfurnado lá dentro, se espojando em pó, papo, cerveja, uísque e buceta, sem contar as chupetinhas da Melina no banheiro em troca de duas linhas de cocaína esticadas em cima da tua carteira.** (MORAES, 2009, p. 175, grifo nosso)

Pornopopéia é urdido em primeira pessoa, mas com uma ludicidade que busca dar conta do distanciamento e da proximidade do narrador-protagonista com a história. Zeca entra e sai do relato, e o que pairava como reconstrução literária na tela do computador ganha vida, intensidade e risco “verdadeiro”. O recurso machadiano da interpelação do leitor costura uma convivência *voyeur* que evoca a cumplicidade baudelairiana do “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (MORAES, 2009, 2016, p. 121).

Ora Zeca propõe a imersão nas peripécias sexuais e droga-adictas na *vida online* encenada, como se o leitor tivesse ele mesmo a câmera de cinema a perseguir o personagem. Em outros momentos, Zeca surge roteirista *a posteriori*, elaborando suas aventuras de forma literária, no que seria um livro ou roteiro cinematográfico.

Como efeito *flâneur*, o recurso parece integrar o leitor no lampejo da alegorização e (re)construção das imagens, corporizando no leitor esse processo imagético-filosófico do *flâneur* clássico que sempre esteve muito mais mediado pela leitura do crítico/comentarista do que dado a conhecer numa intervenção textual:

Aliás, com quem eu tô falando aqui – porra? Até esse minuto tava achando que você era eu mesmo, como sempre. Mas me veio agora uma ideia maluca sobre a sua possível identidade. Nem quero especular muito sobre isso agora pra não bagunçar mais ainda o meu coreto psíquico. Mas é uma ideia interessante que o meu cérebro fabricou pra se entreter um pouco consigo mesmo enquanto não se decide a encarar os embutidos. Se der certo, tiro um filme da história de ontem na Samayana, e você, um livro. Não esquenta com isso agora, em todo caso. Continua lendo. Ou não. Cê que sabe. Por ora, só preciso de um ouvinte – um qualquer você, que poderá ou não ser você. (MORAES, 2009, p. 24)

Além das intermitências do relato, que colocam Zeca como protagonista em ação, às vezes como narrador de si mesmo, a digressão em *Pornopopéia* (uma capilaridade de movimento que torna a episódica mais intensa que o tronco central da trama) trabalha as intensidades da vida conturbada de Zeca, de uma vez correspondendo e desvirtuando a tradição da narrativa burguesa a partir do século XIX e o próprio *nostos* de Odisseu. De qualquer forma, é curioso que Zeca tenha tamanha ânsia de contar/narrar, ainda que imbuído da afecção mercadológica da vida moderna do século XXI e da sensação clara de esvaziamento do herói clássico e do extremo da fragmentação da vida impessoal e burocrática assinalada esteticamente já em Kafka. A violência estética de Zeca beira a anti-literatura.

Apesar da vida (e da morte) em excesso, Zeca não tem um superpoder, não é o criminoso mais cruel, nem o aventureiro mais destemido, nem a vítima mais seviciada pelas circunstâncias que o mundo já viu. Da luta entre as suas vísceras dilaceradas pelo capitalismo e as vísceras de frango que deve vender como felicidade, surge uma escrita pornográfica.

O gesto de confrontação do mundo produtivo e da oposição às recomendações modernas sobre cuidados com a saúde e boas práticas discursivas sociais inscrevem Zeca no contrafluxo dos anseios prosaicos burgueses. Nesse contexto, Zeca vira bode expiatório do leitor que conflita com tal desprendimento e perigo caótico. Ao longo dos 36 capítulos não existem propriamente momentos decisivos teleológicos, um cacoete reinaldiano tomado da literatura *beat*. O frenético dos efeitos da droga, numa escrita quase espírita-psicográfica de surto, como a geração de Kerouac mística da Benzadrina (anfetamina), sobrecarrega o ambiente tanático/pornográfico dos opiáceos de Zeca, sem a iluminação do haxixe.

Moretti (2014) trabalha criticamente as funções em operação na literatura burguesa, quais sejam, a **cardinal** (ações determinantes da trama) e as **catálises** (os chamados encontros), o que ajuda a entender as histórias modernas a partir do século XIX, em que nada de grandioso parece suceder. Tal recurso, em *Pornopopéia*, refrata a luz do *sosego* ou da *guerra* para o desbravar do submundo da cidade ordenada e da obtenção do prazer proibitivo das drogas e do sexo. É profanação do corpo sempre jovem e do culto ao corpo submetido aos rigores estéticos de *influencers* de moda. Tal episódica *trash* rompe e se inscreve numa tradição:

Por que há encontros no século XIX? Porque eles propiciam *um prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa*. Eles são para a narração o que os confortos são para o prazer físico: diversão amenizada, adaptada à atividade diária de ler um romance. “Houve com efeito uma grande mudança nas ocupações predominantes do setor dominante da humanidade”, afirmou Walter Bagehot: Anteriormente ele passava seu tempo ou em ação empolgante ou em repouso inanimado. **Um barão feudal não tinha nada entre a guerra e a caça – ambas as coisas intensamente estimulantes – e aquilo que se chamava de “sosego inglório”. A vida moderna é exígua em empolgações, mas incessante em ações pacatas.** (MORETTI, 2014, p. 88, itálico do autor, negrito nosso)

A obra *Pornopopéia* utiliza recursos da **escrita de choque** entre a urbanidade deteriorada e o *locus* burguês poético, tão central em Baudelaire. A intuição de Moraes parece embrenhar-se nos pontos de sombra dos desejos e repulsas dos leitores, de forma que o maior asco ou a maior excitação, surjam dessa dimensão de vida pulsante e destrutiva em Zeca.

Se os leitores do século XXI há tanto imergem em relações virtuais por meio de avatares, se a vivência simbólica em *Pornopopéia* deixa-se conduzir pelo fio narrativo do boêmio radical atravessado por pequenos “lapsos de sensibilidade” (como na referência aos conflitos com o pai, o suicídio do irmão e um quê de culpa pela ausência na criação do filho) é para constituir na história uma certa homologia da crueza de carne e osso, vida e morte, o *spleen* do entremeio na radicalidade de existir e destruir. Se o excesso confrontativo dos conceitos de moral e de enquadramento produtivo atingem certo aspecto de asco na recepção é porque o motor da verossimilhança aristotélica opera – da mesma forma que no recurso machadiano de, a todo instante, conchamar um gesto ativo do leitor e exigir dele uma quebra de fluxo – uma *escuta-flânerie*⁵², mais que um mero ouvir e virar a página rumo ao ápice da trama. Isso pode ser visto no seguinte trecho (já citado anteriormente):

⁵² Referência a “um dispositivo de pesquisa-intervenção de caráter metodológico [psicanalítico], cujas origens remontam à metodologia iniciada por Gurski (2008) em sua tese de doutorado, na qual foi construído o dispositivo do ensaio-*flânerie*. É o encontro da Psicanálise com a socioeducação, a partir da articulação da escuta

Aliás, com quem eu tô falando aqui – porra? Até esse minuto tava achando que você era eu mesmo, como sempre. Mas me veio agora uma ideia maluca sobre a sua possível identidade. Nem quero especular muito sobre isso agora pra não bagunçar mais ainda o meu coreto psíquico. Mas é uma ideia interessante que o meu cérebro fabricou pra se entreter um pouco consigo mesmo enquanto não se decide a encarar os embutidos. Se der certo, tiro um filme da história de ontem na Samayana, e você, um livro. Não esquento com isso agora, em todo caso. Continua lendo. Ou não. Cê que sabe. Por ora, só preciso de um ouvinte – um qualquer você, que poderá ou não ser você. (MORAES, 2009, p. 24)

Zeca tecerá críticas sobre o excesso de descrições de ambientes em Proust e Caio Fernando Abreu (além da sutil homofobia impregnada no comentário). Apontará para o ideal da superação da imagem cinematográfica num *insight* sobre a descrição das flores no jardim que dá acesso ao templo místico Bhagadhagadhoga (MORAES, 2009, p. 69):

Mais um pedido: quando for dividir esse palavrório em períodos e parágrafos, não os deixe nem muito curtos nem descabeladamente longos. Nada de estilo “telegráfico”, ao gosto de futuristas de pince-nez, nem daquelas frases compridíssimas do Proust, que você bate uma punheta, dá uma cagada, tira uma soneca, e a frase ainda tá lá, longe do ponto final. Não quero, em suma, parecer profuuundo nem modernista. **Se quiser, pode também dividir o troço em blocos narrativos. Ou “grandes unidades sintagmáticas”, como diria um concretista de pijama. Ou ainda capítulos, como diria qualquer um na rua, com ou sem pijama.** Mas nada de titular os capítulos. Invoco com título de capítulo que anuncia o que está por vir, mesmo de forma oblíqua e – pior – poética. (MORAES, 2009, p. 316, grifo nosso)

Contraditoriamente, quando o assunto é o corpo pornográfico, fica evidente que o narrador-personagem (ou o “compadre” que recebe os originais e nos dá a conhecer, portanto, a obra) pormenoriza os aspectos fisiológicos e a mistificação imagética do sexo no episódio da orgia, a que ele se refere como *surubrãmame*. Aqui uma licença poética de Zeca construindo um imaginário erótico sobre a mestre Wyrna Samayana:

Envolta em forte aura de patchuli, a bela vinha acompanhada de um coroa enxuto, grisalho, de bata indiana, saídos ambos da ala residencial do complexo. O corpão moreno da mestra se deixava modelar com justeza pelo sari dourado que lhe exibia só um braço cheio dos braceletes e pulseiras, e meio ombro liso e algo rechonchudo. O outro braço quedava encoberto pela manga esvoaçante. Cabelo, negro e brilhante de óleo, apanhado atrás num longo rabo em trança cingido de fios dourados. Esse rabo trançado descia até o meio de uma bunda saliente e redondamente gostosa. Rabão, cara. Ali, ao vivo, passada um pouco dos trintinha, mas não muito, a fofa era ainda mais linda e tesuda do que na foto do cartaz. Seus olhos castanho-escuros faziam

o grosso do trabalho de sedução naquela cara com covinhas nas bochechas e um narizinho mimoso. Um batom púrpura fosforescia nos lábios bem-desenhados. Descalça, com vários anéis nos artelhos, os pés da mestra estavam mais pra cascos de búfala que pra patas de gazela. Eram pés 4X4, desenhados para sustentar com solidez a parte material daquele ser espiritualizado, a que mais me interessava no momento. (MORAES, 2009, p.74)

As lateralidades em *Pornopopéia* assumem, na verdade, funções **nucleares** para a arquitetura narrativa. Por mais que as extravagâncias irresponsáveis de Zeca encontrem afinidade numa roteirização fantasiosa das relações pornográficas, ou de um “catecismo” de Carlos Zéfiro, o pé na realidade do mundo moderno e opressivo (com diferenças demarcadas) se manifesta na obra. A obra se passa no XXI, mas ficam claras as referências setentistas.

Moraes pergunta, em entrevista ao Artel (2019), “Por que a liturgia do sexo não pode ser nomeada? A conversa de banheiro de bar, ‘abri a porta do quarto?’”. Zeca expõe uma individualidade impregnada de social e encena o que Barthes havia apresentado e Rancière critica no ensaio “O efeito de realidade e a política da ficção”: Zeca “eleva o custo da informação narrativa” (RANCIÈRE, 2010, p. 75). No caso de *Pornopopéia*, parece menos uma narrativa do *não fazer diferença* e mais um excesso de menções a manifestações abjetas, por conseguinte, tempo e energia gastos com frivolidades profanas. A força política literária nessas escolhas, porém, reside na figuração do que existe e pode ser dito. Diz Rancière:

a análise estrutural tende a preservar a ideia modernista da obra de arte como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade interna, invalidando a velha lógica da semelhança e da referencialidade. Ela dá uma formulação sistemática para o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte: nada pode ser supérfluo. Agora, como método de análise, o estruturalismo precisa provar que o supérfluo não é supérfluo, que os trabalhos literários que não obedecem ao princípio estruturalista da economia são, contudo, válidos para a análise estrutural. **Ao supérfluo deve ser dado um lugar e um estatuto na estrutura.** O estatuto que Barthes lhe dá é o estatuto típico que os pressupostos modernistas podem dar ao que está em excesso: o estatuto do sobrevivente. Barthes oferece duas razões para o excesso realista. Em primeiro lugar, ele dá continuidade a uma tradição que data da Antiguidade, a tradição do discurso “epidítico”, no qual o objeto da descrição importa menos do que o emprego de imagens e metáforas brilhantes, exibindo a virtuosidade do autor em nome do puro prazer estético. Em segundo lugar, ele tem a função de comprovação. Se um elemento está em algum lugar apesar de não haver razão para a sua presença, isso significa precisamente que a sua presença é incondicional, que ele está presente simplesmente porque está presente. **Assim, o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido.** (RANCIÈRE, 2010, p. 76, grifo nosso)

Portanto, as descrições que não funcionam para a trama, ao menos para levá-la de um lugar a outro, rumo a um desfecho e uma articulação lógica entre as partes, causam estranhamento há algum tempo. Mas os excedentes não falam somente da ostentação dos bens burgueses, nem estão no universo diegético somente por existirem. Rancière (2010) também apontará a conquista da legitimidade plebeia do *rêverie* (devaneio) e do ócio, como uma libertação estética do compromisso de ser e fazer, o que insere na literatura a fruição do escrever sem o aprisionamento a estatutos paradigmáticos:

Por exemplo, o escritor católico e crítico literário, Barbey d'Aurevilly, contemporâneo de Flaubert, denunciou sua “infinita, eterna, atomística e cega prática da descrição”. Como ele mesmo diz, [...] não há um livro ali; não existe essa coisa, essa criação, esse trabalho de arte constituído por um livro com desenvolvimento organizado [...]. Ele escreve sem um plano, indo adiante sem uma visão total preconcebida, não sabendo que a vida, na sua diversidade e na desordem aparente de seus caprichos, é dotada de leis lógicas e inflexíveis [...] é um arrastar-se entre o insignificante, o vulgar e o abjeto pelo único prazer do deixar-se estar. (RANCIÈRE, 2010, p. 77)

Ao se ler um romance incômodo como o de Moraes novamente se vislumbra a mônada leibniziana. A leitura dessa potência de unicidade, porém, não pode ser entendida como uma imagem aprisionada na época em que *Pornopopéia* foi escrita ou publicada, em 2009. Há aspectos livrescos clássicos que estão performados na narrativa do século XXI, nos discursos, textos e enunciados.

No próprio uso da linguagem prosaica de Zeca, temos Baudelaire e a conquista de territórios para o efêmero no eterno (em seu tempo, *As flores do mal* eram o que de mais baixo poderia haver quanto à profanação poética e moral, sem contabilizar, claro, os libretos pornográficos não literários). Talvez seja perigoso falar em “primeiro”, pelos riscos implicados na gênese e sua mistificação no fluxo da história, mas Baudelaire esteve na dianteira desse fenômeno, além de evocar o mal e a técnica de conspirar com a língua e empreender o “golpe de estado” (*putsch*). Benjamin disserta sobre os versos de ataque do poeta por dentro da vida do século XIX:

As flores do mal é o primeiro livro a usar na poesia palavras de proveniência não apenas prosaica, mas também urbana. E não se coíbe de usar expressões que, **livres da pátina poética**, saltam à vista pelo brilho de sua marca. Usa termos como quintet (candeeiro de bomba de pressão), wagon ou omnibus e não recua perante palavras como bilan (balanço), réverbère (candeeiro de iluminação pública), voirie (lixeira). [...] Nenhuma palavra do seu vocabulário está, em princípio, destinada à alegoria. Recebe essa incumbência caso a caso, dependendo do assunto tratado, da escolha do tema, para depois ser espiada, cercada e ocupada. [...] Nos momentos em que se dão a ver a Morte ou a Recordação, o Arrependimento ou o Mal, estamos

no centro da linguagem poética. O aparecimento súbito dessas cargas que, reconhecíveis pelas suas maiúsculas, encontram-se no meio de um texto que não rejeita as palavras mais banais mostra que por aí anda a mão de Baudelaire. A sua técnica é a do putsch. (BENJAMIN, 2017a, p.101, grifo nosso)

A vida “em perigo” dos tipos políticos da *Bohème* marxiana, diz Benjamin, estão sempre em maquinações contra a ordem vigente e até contra os intelectualizados e irmanados da classe operária, os *habits noirs* (2017a, p. 15). No mundo pós-industrial do *flâneur*-boêmio Zeca, a revolta politizante é matizada e segue à espreita da apropriação do prazer, da ociosidade, via linguagem, sem golpes incisivos:

A sua existência periclitante, a cada momento mais dependente do acaso do que da sua atividade, a sua vida desregrada, cujos únicos pontos de referência estáveis eram as tabernas – pontos de encontro dos conspiradores –, as suas inevitáveis relações com toda a espécie de gente duvidosa situam-nos naquela esfera de vida a que em Paris dá-se o nome de bohème. (BENJAMIN, 2017a, p.13)

Neste ponto, após o percurso de abordagem da representação/apresentação artística da tradição e rompimentos cíclicos, chega-se a uma percepção da deambulação literária. Ela mesma enfrentou breves até que pudesse legitimar os encontros diegéticos entre nobres e plebeus, construções linguísticas “elevadas” e cotidianas, temas transcendentais e prosaicos e expressões da animalidade do corpo humano. É quando a imagem da literatura desperta como mônada artística e política, sem a carga do proselitismo ou pedagogia, que faz emergir a estranha e bizarra instituição do reprimido. Se a feição que evidencia é horrenda, é também arte livre. Como escritor moderno, performa uma escrita, reflete sobre ela enquanto escreve.

Se há algo de heroico em Zeca e Moraes (aqui aproximados tendo em vista a terminologia “conficção” apropriada pelo literato) é a literatura do risco ao corpo e da permissão do prazer, num momento de domesticação intelectual em que o corpo só consegue atuar como objeto vazio. *Pornopopéia* encena a transgressão ao mundo produtivo e a confissão dos próprios excessos e faltas, numa elaboração textual menos moralista ou comprometida com a ordem externa. A imagem do sexo é suja, não o cadáver de frango.

Curiosamente, porém, Moraes opta por um formato da “tradição moderna”, o romance capitulado. Assim, o autor constrói uma conversa com *um* leitor em vez de com uma massa de leitores. Ele instiga a paixão do receptor, a petulância do desafio aos deuses, o assumir da insignificância, do perigo como busca de sentido, nesse caso, ligado menos aos trágicos gregos e mais a Nelson Rodrigues quando este diz que “é preciso alma até para chupar um

Chicabon” (RODRIGUES *apud* PAIXÃO, 2014). Aqui uma digressão sobre futebol, mas que o transcende e encontra a fisionomia do burguês acuado da Modernidade:

Nós pensamos todos os nossos atos. Não fazemos nada sem um penoso processo mental. Antes de atravessar a rua, ou de chupar um Chicabon, o homem normal é lacerado de dúvidas. Ele estaca diante da carrocinha amarela e, acometido de uma perplexidade hamletiana, pergunta, de si para si: – “Tomo ou não tomo o Chicabon? Talvez seja melhor não tomar o Chicabon. Ou devo tomar?” [...] “sem sorte não se chupa nem um Chicabon. Você pode engasgar com o palito ou ser atropelado pela carrocinha.” (RODRIGUES *apud* PAIXÃO, 2014)

É emblemático, como se verá mais atentamente sobre a literatura erótica e pornográfica, que Moraes tenha escrito no gênero romance (fisionomia literária da Modernidade, como elabora Benjamin) e recorrido a certas formas canônicas de relato do personagem em primeira pessoa. Por outro lado, apropria-se de gírias metropolitanas, faz o cruzamento de referências populares e da alta literatura com a humanidade mais exacerbada das manifestações fisiológicas do desejo (tomando emprestado o ilusório mundo de parafilias sádicas que encontram semelhança nos superficiais *plots* do pornô *plug and play* de canais adultos atuais). O lugar do próprio artista Zeca é obscuro, recalcado, exigindo uma voz.

O jogo literário metropolitano de *Pornopopéia* traz a fisionomia do século XXI enquanto objeto de características singulares, mas inscrito e, como a epistemologia benjaminiana aponta nos estudos sobre o XIX, atravessado por temporalidades diversas (desde as representações eróticas da Antiguidade até a mercantilização do sexo em publicações francesas também do século XIX). É o mal que foi saindo das sombras até ser incorporado ao meio literário, em Verlaine e Rimbaud (“Soneto do buraco do cu”⁵³) e Baudelaire, passando pela geração *beat*. *Pornopopéia* é, portanto, um documento social e uma refração de influências e de esgarçamentos do cânone. Com todas as insurgências linguísticas, morais e demais “decaimentos”, *Pornopopéia* se propõe romance. Nisso se inscreve ao lado de Baudelaire, que resistiu à Modernidade com um gênero da tradição, no caso, a poesia:

As fontes que alimentam essa postura heroica de Baudelaire jorram dos mais fundos alicerces da ordem social que se anunciava por meados do século [XIX]. Elas consistem em nada mais, nada menos do que radicais das condições de produção artística. Essas transformações levaram a que a obra de arte assumisse a forma de mercadoria, o seu público, a das massas, e isso de uma forma mais direta e veemente do que nunca antes. Foram essas

⁵³ Vallias, na revista *online* Zunái, traduz “Le sonnet du trou du cul” como “Soneto do buraco do cu” (de 1871): “Em forma de paródia a um livro de Albert Mérat, intitulado *O ídolo*, onde se detalham todas as belezas de uma dama: soneto da face, soneto dos olhos, soneto das nádegas, soneto do... último soneto” (RIMBAUD; VERLAINE, 2013).

transformações, juntamente a outros no domínio da arte, as responsáveis pelo declínio da poesia lírica numa fase posterior. **A marca distintiva de As flores do mal está no fato de Baudelaire ter respondido a essas transformações com um livro de poemas. Esse é também o exemplo mais extraordinário da postura heroica que podemos encontrar na sua existência.** (BENJAMIN, 2017a, p. 173, grifo nosso)

Em Sontag (2015), a sombra de perigo da literatura erótica/pornográfica para a sanidade social ganha, além de contornos bem esclarecidos quanto à expressão artística, inesperado assemelhamento a gêneros tão “inofensivos” quanto o *slapstick* (comédia pastelão) e a ficção científica. No primeiro caso humorístico, do “tapa” e do “bastão”, mais do que a construção de diálogos mordazes, é no corpo que se cria a situação cômica. Basta lembrar dos clássicos dos *The three stooges* [Os três patetas]. Sontag, no entanto, mencionará Buster Keaton, cuja função na comicidade seria como o de um objeto de riso (equivalência do objeto sexual).

Na ficção especulativa, com motivos tecnológicos ou cientificistas, as surpresas pelo caminho galáctico tampouco reservariam maior rigor que os encontros amorosos furtivos das historietas libidinais dos franceses do século XIX. No Brasil, as “histórias licenciosas” de Coelho Neto, também de meados dos 1800, as histórias em quadrinhos explícitas de Carlos Zéfiro até os anos 1970, Cassandra Rios (cujo livro *Bitch* empresta o nome ao bar que Zeca frequenta em *Pornopopéia*) e Adelaide Carraro inscrevem *Pornopopéia* numa tradição, uma vez mais. Uma tradição do mal e do perigo, mesmo assim, uma tradição.

Ainda sobre o entrecruzamento entre naves espaciais e sexo, diz Sontag sobre a *narrativa sinestésica do vazio*, em proximidade com as explorações de reentrâncias de corpos, de *topos ideais*, na escrita pornográfica (ou pornografia em geral):

A paisagem irreal e a-histórica onde a ação é situada, o tempo peculiarmente congelado em que os atos são desempenhados – esses traços ocorrem com a mesma frequência na ficção científica e na pornografia. **Não há nada de conclusivo no fato bem conhecido de que a maioria dos homens e das mulheres não é capaz das proezas sexuais que as pessoas aparentam desempenhar na pornografia;** que o tamanho dos órgãos, o número e a duração de orgasmos, a variedade e a praticabilidade dos poderes sexuais, bem como o total de energia sexual são grosseiramente exagerados. **É correto, da mesma maneira, que as naves espaciais e os incontáveis planetas retratados nos romances de ficção científica também não existem. O fato de que o espaço da narrativa é um topos ideal não desqualifica nem a pornografia, nem a ficção científica de sua condição de literatura.** [...] Na maioria das comédias a graça reside precisamente na *disparidade* entre o sentimento atenuado ou anestesiado e um acontecimento ultrajante. A pornografia opera de maneira semelhante. [...] **A insipidez emocional na pornografia [“reação sexual originalmente voyerista”] não constitui, portanto, nem uma falência de talento artístico, nem um**

indício de desumanidade básica. O estímulo de uma resposta sexual no leitor exige isso. Apenas na ausência de emoções diretamente afirmadas pode o leitor de pornografia encontrar espaço para suas próprias respostas. Quando o fato já vem revestido com os sentimentos explicitamente declarados do autor, pelos quais o leitor pode ser despertado, torna-se então mais difícil ser reestimulado pelo próprio fato. [...] A comédia do cinema mudo oferece muitos exemplos de como o princípio formal da agitação constante ou do moto-contínuo (as comédias-pastelão) e o do sujeito inexpressivo convergem realmente para o mesmo fim – um amortecimento, uma neutralização ou um distanciamento das emoções do público, de sua capacidade de se identificar em uma forma “humana” e de efetuar juízos morais sobre situações de violência. O mesmo princípio está em operação em toda a pornografia [...] de modo que o tom básico da pornografia é a ausência de sentimentos e emoções. (SONTAG, 2015, p.51-59, grifo nosso)

Em outra publicação, Sobre o *Erotismo na literatura*, Moravia (MORAVIA et al., 1961, p. 7) apontará a conquista do território literário moderno pelo erotismo/pornografia, ao dizer que “o sexo torna-se matéria de poesia sem que haja necessidade de recorrer às escoras dos símbolos e aos disfarces da metáfora”. No processo de quebra de tabus religiosos, no mesmo texto da coletânea, é Morante a destacar que “o vício de certas sociedades e de certas religiões está na partição do ser humano ao meio, declarando-o, em uma metade, nobre, e na outra, desprezível” (MORAVIA et al., 1961, p. 11). Já Calvino critica a idealização do sexo nos livros. Por esse olhar, *Pornopopéia* desliza mais para a comicidade e para a irrealidade fisiológica masculina do que para uma expressão erótica da conjunção carnal:

São raros os casos – páginas, sobretudo, de autores antigos, e, mais do que páginas breves, trechos, acordos velozes de palavras e silêncios – em que a imagem da relação física seja de algum modo não indigna daquilo que o sexo é na vida. Acontece com este a mesma coisa que se dá na política: quem conhece o valor e o sabor da luta política e social não consegue tirar utilidade e deleite dos romances políticos e sociais. (CALVINO, 1961, p. 16)

Chaves (2008) encontrar nos estudos de juventude de Benjamin proposições eróticas deste sobre uma “nova Hélade”, sob influência de *O banquete*, de Platão. Benjamin estava sob influência de Hölderlin e a peça de Frank Wedekind (*O despertar da primavera*⁵⁴, encenada em 1891). Chaves salienta, nas produções benjaminianas da época, no grupo intelectual alemão Pássaros Migrantes, a adesão ao deslocamento de Eros proposto por Sócrates no *Simpósio*: a destituição daquele da condição de deus para *metaxo*, “intermediário entre os homens e os deuses” (CHAVES, 2008, p. 50).

⁵⁴ Centrada em personagens jovens, alegorizando a repressão sexual e o desejo.

Nos textos do jovem Benjamin, a prostituta, fetiche de Zeca em *Pornopopéia*, se insere já como figura emblemática da modernidade, como constrói Chaves, a partir de estudo de carta escrita pelo berlinense em 1913. Eros é *metaxo*, cultura e barbárie:

A eticidade da prostituta, portanto, não se refere à existência de uma lei moral universal, de uma espécie de imperativo categórico, mas ao seu **papel de reveladora da hipocrisia reinante em relação à sexualidade, ressaltando a ambigüidade de Eros, ora perigoso à cultura, ora servidor da cultura**. Como se, por meio da prostituta, Eros se revelasse, para usar um conceito da obra posterior de Benjamin, uma figura do “limiar”. **A prostituta, enfim, retira as máscaras sociais, reduzindo a ruínas as fronteiras entre a elevação espiritual e o cotidiano confortável da sociedade burguesa** (CHAVES, 2008, p. 51, grifo nosso)

Cabe lembrar-se que as passagens cobertas de Paris, alegoria fundamental da Modernidade benjaminiana, no seu auge, foram as primeiras estruturas do comércio como conhecemos hoje, mas, em seu declínio, algumas dessas galerias abrigavam outro tipo de mercadoria: as prostitutas das *boutiques*, “a fauna feminina das passagens [O 2, 4]” (BENJAMIN, 2018c, p. 815).

Abaixo, uma vez mais, excertos do livro *Passagens*. O objetivo é adensar uma fisionomia do recorte teorizado nesse trecho: aproximações entre a prostituta e a lógica mercadológica do século XIX. Entre as dicotomias, a *flânerie* masculina e o *trottoir* da mulher objetificada:

Quanto mais o trabalho se aproxima da prostituição, mais tentador torna-se qualificar a prostituição como um trabalho – como já acontece há muito no jargão das prostitutas. A aproximação assim imaginada ocorreu com passos de gigante sob o signo do desemprego; o keep smiling assume, no mercado de empregos, o comportamento da prostituta que atrai um cliente “com um sorriso” no mercado do amor. [J 75, 1]. (BENJAMIN, 2018c, p. 596)

[...] Evidentemente, a prostituta é, por essência, a encarnação de uma natureza impregnada pela aparência de mercadoria. Ela até mesmo intensificou sua força de ofuscamento, porque no comércio com ela está incluído o prazer sempre fictício que deve corresponder àquele de seu parceiro. Em outras palavras: neste comércio, a própria capacidade de sentir prazer figura como valor – como o objeto de uma exploração tanto por ela quanto por seu cliente. Por outro lado, porém, coloca-se aqui, distorcida, mas em proporções desmedidas, a imagem de uma solicitude que se oferece a todos e não se deixa desencorajar por ninguém. [J 75a]. (BENJAMIN, 2018c, p. 597)

“O dinheiro transmite sensualidade” é o que se diz, e esta fórmula delinea apenas o contorno mais grosseiro de um estado de coisas que vai muito além da prostituição. Sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o sex appeal da mulher toma mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria. Não é à toa que as relações do cafetão com sua mulher – que ele

considera uma “coisa” a ser posta à venda por ele no mercado – excitaram intensamente a fantasia sexual da burguesia. O reclame moderno demonstra, por um lado, quanto os atrativos da mulher e da mercadoria podem se confundir. A sexualidade que, anteriormente, fora estimulada pela fantasia do futuro das forças produtivas, de um ponto de vista social, é agora mobilizada pela fantasia do poder do capital [J 65a, 61]. (BENJAMIN, 2018c, p. 572-573)

Não consta que Benjamin tenha aprofundado os estudos sobre a imprensa pornográfica, mas, nas *Passagens* (esboços das “Passagens Parisienses <I>”), o filósofo busca compreender os libretos franceses do século XIX nessa estruturação mercadológica da sexualidade e de suas representações à venda para a diversão burguesa:

Investigar a relação entre colportagem [*colporteur*, distribuição de panfletos] e pornografia. Imagem pornográfica de Schiller – uma litografia: numa pose pitoresca, ele aponta com uma das mãos para um longínquo ideal, com a outra, se masturba. Paródias pornográficas de Schiller. O monge fantasmagórico e lascivo: a longa procissão de fantasmas e da lascívia: nas *Mémoires de Saturnin*, de Madame de Pompadour, a fileira lasciva dos monges; à frente, o abade com sua prima. [M°, 17]. (BENJAMIN, 2018c, p. 1415)

A partir deste ponto, o limiar entre erótico e pornográfico talvez precise ser mais bem esclarecido, tendo em vista que, para além dos enquadramentos literários de gênero, tais proposições e suas diferenciações são centrais nas formulações filosóficas. A função do olhar *flâneur* é impactada por esta definição.

3.3 Pornopopéia erótica e pornográfica

Conforme Moraes e Lapeiz, “a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo” (1984, p. 7). Ambas as autoras atentam para a dificuldade de diferenciação e esclarecem também que a palavra “pornografia” provém do grego *pornographos*, escritos sobre prostitutas, “descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p.7). Autores “elevados” escreveram sobre sexo, da maneira mais contida ou da maneira mais arrebatadora, desde Bataille a Apollinaire, além de Henry James e Anaïs Nin no início do século XX. Antes tem-se o Marquês de Sade, sem falar em Safo e Aristófanos.

Entre o libertário e o libertino, é preciso destacar as construções filosóficas a partir desse jogo, em geral fragmentado como criativo (erótico) e usurpador-objetal (pornográfico)

para compreender de que maneira o novo tipo *pornoflâneur* opera suas formulações dentro da lógica da mercadoria. Como uma sintaxe própria, reflete sobre si e o mundo.

No livro *Pornopopéia*, o personagem Zeca, impregnado nesse dilema, indica em potência monádica o quanto a própria sociedade e suas emanações literárias estão mais ou menos erotizadas ou pornográficas. Zeca ironiza os roteiros dos filmes pornográficos e simplificações do sexo, alvo da moral e dos bons costumes (ainda assim um documento social e cultural emblemático). Ao mesmo tempo, assemelha sua vida (de papel) aos *plots* vazios. É quase uma reevocação do dilema da Pornochanchada como salvação do cinema na Ditadura.

A milionária indústria pornô do século XXI cresce a partir do interesse de consumo do público. Os próprios roteiros clichês tradicionais têm sido substituídos pela simulação do real, com os vídeos caseiros e amadores. O fenômeno da pornografia moderna relaciona-se com a objetificação freudiana, a objetificação marxiana e a espetacularização debordiana da vida com poder iconográfico (descolado de seu lastro com o real, que faz o consumidor operar a vida na tela, como um videogame). Corpo humano e o frango, nivelados nos audiovisuais.

Mais uma vez, no caso de Zeca, é flagrante a simplificação do feminino (como em Baudelaire, a prostituta e a passante são vistas, mas “não veem”). Na expressão da sexualidade, cabe ressaltar, que a indústria moderna, ao trabalhar com algoritmos (atenta ao discurso corrente), busca adaptar seus produtos e enredos para também cativarem o público feminino e outras expressões de sexualidade. Em *Pornopopéia*, sexo, mercadoria, consumidor e obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica estão implicados diretamente:

Foram os pornôs, de fato, que seguraram a onda da Khmer no início. O ponto alto dessa produção – ou baixo, dependendo do ângulo que você olhar – foi um pacote de 12 filmetes de sacanagem, em digital, pra esse produtor da boca, o Silas, que eu conheci nem me pergunte como. Depois de dois meses filmando e editando putaria cheguei a enjoar de sexo. **Os enredos eram mínimos, nada além de uma situação que dava pretexto pra turma tirar a roupa e sair fodendo adoidado.** Exemplos:

Encanador vai prestar assistência à patroinha recém-casada às voltas com um cano rebelde da Jacuzzi, enquanto o marido dela está no trabalho, e acaba resolvendo a parada com seu próprio cano em riste, que ele usa para desentupir as vias de regra, entre outras, da própria madame, que se mostra assaz agradecida pelos serviços adicionais. E dá-lhe espuma e esperma à vontade na banheira.

Melhor amigo do marido duma gostosa é convidado pra jantar e termina, na sobremesa, por fechar um triângulo erótico com o casal, envolvendo duplas penetrações variadas na rainha do lar, facilitadas pelo chantilly da apfelstrudel, como é lógico e natural.

Um Puma conversível quebrado numa estradinha de terra com a motorista e sua amiguinha ao lado, as duas de minishortinho e decote mamário pedindo carona pruma van com um time de futebol que volta de uma vitoriosa peleja, todo mundo roto, sujo, bêbado e com testosterona esguichando pelas ventas.

As duas são convidadas a subir na van e fazem a alegria dos denodados ludopedistas. E assim por diante, por trás, por baixo, por cima, de lado, do avesso, e vice-versa, até o cubuçaralho fazer bico. (MORAES, 2009, p. 56)

Em *Sociedade da transparência*, Han evoca Benjamin ao abordar a sociedade pornográfica, da hipervisibilidade, do trauma e da infecção: “o fundamento divino ontológico da beleza repousa no mistério” (HAN, 2017, p. 51). A superexposição do corpo e da intimidade deixa de ser “obsceno para virar carne” (HAN, 2017, p. 54).

Han (2017, p. 57) fala da vitrinização do sexo, ao abordar que “é a mais descarada indiferença que têm de aprender, antes de qualquer outra coisa, os modelos e estrelas pornôs e outros profissionais da exposição; a saber, não mostrar nada mais do que o mostrar (ou seja, sua absoluta integração midiática)”. Já a tensão erótica “não surge da permanente exposição da nudez, mas da ‘encenação de um focar e desfocar’, como também a negatividade da interrupção que concede brilho à nudez” (HAN, 2017, p. 60).

Ao tratarmos do tema com sua perspectiva de documento social, temos mais uma mônada da modernidade estendida, era da espetacularização do choque generalizado. Cabe ressaltar, contudo, como Benjamin defende, que uma imagem alegórica permite leituras múltiplas da economia energética que mobiliza a sexualidade de formas variadas. Por certo prisma, Eros se inscreve na própria epistemologia *flânerie* clássica. O *pornoflâneur* reage ao paroxismo do choque e produz a narrativa violenta do século XXI, como o caos de Zeca. Han diz:

As imagens pornográficas, desculturalizadas, não apresentam nada que possa ser lido. Enquanto imagens de propaganda, sua atuação é direta, tátil, infectiva, são pós-hermenêuticas. Elas não guardam aquela distância em que se torna possível um studium [I like, I don't like]. Seu modo de atuação não é a leitura, mas a contaminação. Tampouco, mora em seu interior qualquer punctum [para Barthes, um demorar-se contemplativo na imagem]. Elas se esvaziam em espetáculo; a sociedade pornográfica é uma sociedade do espetáculo. (HAN, 2017, p. 65)

Branco (2004, p. 8-9) traz uma abordagem sobre o mito grego de “Eros, deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas”. Para além da conjunção de corpos, o erótico proporia então a conexão, “*religere* (da qual deriva religião)” (p. ?). Sobre o impulso erótico, Branco também retoma *O banquete*, a partir da “nostalgia da incompletude” (p. 12).

Em Platão, por Branco, ressalta-se a intervenção de Aristófanes sobre os andróginos que, ao guardarem em si a potência masculina e feminina e o poder de ambos os corpos, decidiram desafiar Zeus e terminariam cortados em duas metades: “após essa divisão, os

novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes [...] e daí se originou Eros, o impulso para ‘recompor a antiga natureza’ e ‘restaurar a antiga perfeição’” (BRANCO, 2004, p. 10).

Mas o conceito erótico-pornográfico, na apresentação literária, segue problemático e novamente recai no aspecto político da tradição cultural, ainda que aqui aferrado a revistinhas em papel hoje substituídas por canais como o *Sexy Hot* e portais de internet como o *Red Tube*. Avalia Branco sobre o pornô/erótico na cultura:

Com o surgimento da indústria cultural, a distinção entre obras eróticas e pornográficas começa a recair forçosamente na distinção entre cultura erudita e cultura de massa, não menos problemática. **Passam a ser consideradas eróticas as chamadas obras de arte que abordem temas vinculados direta ou indiretamente à sexualidade, enquanto são relegadas ao segundo plano, o da pornografia, as obras sobre sexo, produzidas geralmente em série, e com o objetivo prioritário de comercialização e consumo.** Essa discriminação é funcional apenas em casos extremos: é nítida a diferença entre uma revistinha de sacanagem e qualquer um dos romances do Marquês de Sade. No entanto, o que dizer dos casos não limítrofes, como os livros de Cassandra Rios e Adelaide Carraro? Afinal, eles ocupam também as estantes de livrarias respeitadas e não são produzidos e consumidos exatamente da mesma maneira que as revistinhas de banca de jornal. (BRANCO, 2004, p. 22, grifo nosso)

Branco enfatiza a pactuação entre os consumidores do pornô com o discurso vigente do sexo utilitário e afeito à objetificação e dominação masculina do feminino. Em *Pornopopéia*, o gozo é sempre a expropriação do outro e certo declínio da capacidade *de sacralização*, ou seja, ausência de qualquer ritualística de busca de algo transcendente (possível sintoma da iconoclastia da Modernidade que, como Habermas traz em outros termos, nada parece fazer senão inventar novos deuses). Numa abordagem sobre a experiência benjaminiana, em que a tradição oral induz certa construção coletiva, cabe refletir sobre o papel discursivo masculino sobre a sexualidade e de que forma o marinheiro viajante e o camponês sedentário⁵⁵, reforçados pela apropriação midiática desse papel unificador da pólis, têm replicado o mesmo estigma em vivência por gerações e gerações de homens.

Talvez seja em Bataille (2013) que a proposição filosófica do paroxismo da vida até na morte, da urgência humana, contribua, além de Han (2017), de forma mais direta para um entendimento do livro *Pornopopéia* como força em tensionamento do *flâneur* do século XXI. O *pornoflâneur* descontrói/destrói; cria/expropria; olha/narra; entra no fluxo do choque contínuo e dá uma forma para a agressão e a infecção, passível de ser incorporada aos

⁵⁵ Uma vez mais, a referência ao contador de histórias, o declínio da experiência, em Benjamin.

estatutos da arte, apesar do estranhamento por parte dos cânones literários. O narrador-personagem de *Pornopopéia* vive o perigo da existência na metrópole.

Zeca flerta com a vida moderna e narra feito um cinegrafista no vale das sombras da morte, um ser mutilado, com uma textualidade igualmente mutilada, em que *Eros/Porne* tensionam, harmonizam e se imbricam na vivência burguesa da modernidade. Em especial, nas *personas* que circulam pela porção considerada improdutiva, dispendiosa e apolitizada da metrópole: no submundo, no capitalismo alternativo. Os embutidos de frango devem ser vistos e vendidos em sua fantasia. Os restos do capital deve estar ocultos à noite.

Ao se tensionar Bataille, Zeca surge como a contraordem da paixão, na dimensão de indiferença pela vida e de arrebatamento/encantamento pela morte, na aguda descontinuidade do outro (o que talvez desvele mais do que a imagem primeira de um personagem sem qualquer metafísica).

Diferente de Aquiles, Zeca não considera necessário escolher entre a glória eterna e a felicidade do prosaico (novamente uma proposição de eterno/efêmero). Não há glória, não há eternidade, e o prosaico burguês é suficientemente desafiador para o herói (ou anti-herói moderno). Mas zeca reivindica certa intensidade da experiência, ao menos, quando narra.

Seria difícil retirar Zeca do fluxo do capital, da vida moderna burguesa e dos dilemas *pornotranscendentais*. Nesse aspecto, a nostalgia da continuidade perdida é um tensionamento importante que *Pornopopéia* evoca como efeito no leitor. Zeca não se considera uma metade faltante, e não faz questão de uma harmonização com o mundo. Talvez expresse isso apenas quando dividido entre o cinema autoral e o trabalho com o audiovisual dos embutidos.

A vivência/experiência burguesa do herói sem uma grande causa, num esvaziamento da sacralização e do encantamento, como documento de cultura, também é transmitida ou intercambiada, o que ajuda a montar a fisionomia da modernidade do século XXI. Os referenciais definham em terreno pantanoso. Repare-se no subtexto do enredo infantil desencantado de Zeca neste conto ao filho:

Noite dessas, não faz muito tempo, durante uma trégua conjugal, eu e a Lia posando de casal unido pro álbum de família, fui botar o Pedrinho pra dormir e contei a ele uma história que me veio à cabeça na hora. Era sobre um herói que se rebela contra um tirano, e acaba prisioneiro numa cela no alto de uma torre de pedra. O tempo passa e a barba do herói encarcerado cresce tanto que um dia o cara confecciona com ela uma longa corda com a qual foge pela janela. O Pedrinho amou isso do sujeito extrair dele mesmo o instrumento da sua libertação. Pra mim bastava como trama. O cara foge da torre com a barba-corda, e pronto, tá livre, fim da história. Mas o moleque queria saber pra onde tinha ido o herói depois de fugir da torre, se ele tinha

ido até o palácio matar o tirano, se tinha casado com alguma princesa, ou que catso [do italiano cazzo] ele tinha feito. Eu disse que contaria o final da história no dia seguinte, mas já se passaram algumas semanas e ainda não calhou de voltar a pôr o filhote pra dormir. **Preciso inventar um fim decente pra essa história do herói barbudo. Sim, pra onde ele foi, afinal? Fazer o quê? (Tenho pra mim que, se ele não foi pegar um pó, foi pegar uma puta. Ou ambas as coisas. Mas vou esperar o Pedrinho crescer mais um pouco pra lhe contar isso.)** (MORAES, 2009, p. 140, grifo nosso)

É emblemático, ao se aproximar da análise de Benjamin sobre “O contador de histórias”, que o *flâneur* clássico burguês tenha abdicado das aventuras como marinheiro viajante e do compartilhamento da sabedoria do camponês sedentário, bem como, do peso totêmico do ancião da aldeia e do moribundo.

Entre a usurpação, a colonização e a expropriação praticada pelos antigos navegadores/exploradores do século XVI (e o sedentarismo do funcionário enredado na burocracia em Kafka ou Melville do XIX), trocou-se uma espada por outra mais afiada, tendo em vista o peso das forças legistas⁵⁶ hegemônicas de um Estado sobre o povo e suas arbitrariedades por meio delas. Ao domesticar a natureza, o próprio homem se há domesticado.

Por essa razão, o *flâneur* e os filósofos do *flâneur* também encontram no tipo metropolitano que deambula a esmo a radicalidade burguesa antimassiva: uma nova percepção arraigada nos documentos de cultura de que o espaço urbano europeu é a nova vida por excelência, quando não o umbigo do mundo.

O burguês típico não desafia os deuses, mas desafia a cultura vigente dentro da própria cultura vigente, sem rompimentos radicais. A barbarização *flâneur*, a partir do sentido grego de negação do estrangeiro, é encenar a Modernidade como mediador entre o avulso e o coletivizado, numa intercambiação caótica que não é senão o *avatar* da *intelligentsia*⁵⁷, que enxerga a si própria como ponto fora da curva ou força que paira sobre a indiferenciação de grupo.

Baudelaire, fisiologistas, Benjamin, ante a inevitabilidade do apoderamento burguês sobre corações e mentes, legendam eles mesmos uma nova tragédia em fogo brando da vida, em que o heroico é resguardado como uma relíquia do outrora, a chama que não pode ser apagada pelo vento do progresso. Justiça seja feita, que as narrativas da antiguidade sobre os

⁵⁶ Digressão a partir de Pernoud (1969), que aborda a estruturação do Estado e de suas leis pró-burguesia.

⁵⁷ Utiliza-se aqui este termo no sentido de reconhecimento de um grupo de intelectuais que se caracteriza por influenciar social e culturalmente uma época.

semideuses arrogavam-se liberdades poéticas e tornava os homens “melhores do que realmente eram”, parafraseando Aristóteles⁵⁸.

No século XXI, o *pornoflâneur* entrega-se às contingências de época como o humano tem feito há gerações, a se rebelar ou aderir ao estado das coisas. Não por acaso, a literatura dos *outsiders* gera tanto fascínio há séculos. Malandros, marginais à sombra da cidade iluminada desafiam a inevitabilidade do *modus vivendi*.

A pátina artística, claro, tende a amainar a violência social aplicada sobre os corpos para além dos personagens. Tomados como reafirmadores da força vital, os caracteres são as encarnações do mal e do perigo, algo que desestabiliza a maquinaria do arranjo social burguês, ainda que, em última análise, sejam figurações não da força desperta, mas da violência da sociedade vigente a tipos excluídos e relegados que brigam contra um sistema que não só não os acolheu como os repeliu.

Zeca é um burguês da escuridão. O mistério da noite transparece já no conto “O homem na multidão”, de Poe. A cultura boêmia se consolidaria nos séculos seguintes. O outro é ameaçador, numa exacerbação crescente do individualismo: afinal, tudo que não é o próprio indivíduo é o outro. Esse outro unido a outros tantos (e tornado massa) perde suas idiosincrasias e expressa maneirismos sociais, típicos de rebanho.

O noctambulismo do prazer ou da narcotização também surge de um atravessamento com a infraestrutura, cuja aglutinação pelo social criou novas formas de relação. A bem da verdade, o jogo de luzes está nas mãos do capitalismo, que coloca refletores agressivos sobre aspectos selecionados da vida (personagens) e obscurece outros. Dirá Jonathan Crary (2016):

Em sua história da tecnologia de iluminação Wolfgang Schivelbusch mostra como o desenvolvimento da iluminação pública por volta da década de 1880 atingiu dois objetivos inter-relacionados: reduziu antigos temores a respeito dos perigos associados à escuridão noturna e expandiu a duração e, portanto, a lucratividade de muitas atividades econômicas. **A iluminação noturna constituiu uma demonstração simbólica de que os defensores do capitalismo prometeram ao longo de todo o século XIX: ela tanto garantiria a segurança como a ampliação das possibilidades de enriquecer, melhorando para todos, supostamente, o tecido da existência social.** Nesse sentido, o triunfo de um mundo 24/7 é uma realização daquele projeto anterior, mas com benefícios e prosperidade que se acumulam sobretudo em favor de uma poderosa elite global. [...] **O regime 24/7 mina paulatinamente as distinções entre dia e noite, claro e escuro, ação e**

⁵⁸ Capítulo XV: “E já que a tragédia é *mimesis* de melhores que nós, é preciso mimetizar os bons pintores de retratos; e, com efeito, ao conferir-lhes sua forma peculiar, semelhantes os fazendo, mais belos os pintam; assim também (é mister que) o poeta, ao mimetizar os irascíveis e os indolentes e outros tendo atributos semelhantes em seus caracteres, mesmo sendo tais, os compor modelares; [paradigma de dureza], por exemplo, também Homero (retratou) Aquiles bom.” (ARISTÓTELES, 2018, p. 77).

repouso. É uma zona de insensibilidade, de amnésia de tudo que impede a possibilidade de experiência. Parafraseando Maurice Blanchot, é tanto o próprio desastre quanto a consequência do desastre, caracterizado pelo céu vazio, no qual não se vê estrela ou sinal, em que qualquer referência se perde e nenhuma orientação é possível. (CRARY, 2016, p. 26, grifo nosso)

No mesmo sentido de Benjamin, para Han e Agamben, o “outro” moderno ameaçador do século XXI não carrega em si o mistério tal qual na gênese da sociedade de massa em que a turba ocultava as identidades. Uma nova identidade digital emerge no enxame *online*, se expressa virtual no mundo real, sem a necessária homologia sensível. A vida social no XXI se intercambia por mais uma ficção além da que já se fetichizava no século XIX, no caso, o dinheiro e suas trocas de valor.

Nos avatares, não há defeitos ou qualidades, mas um apanhado de características socialmente reconhecíveis, o que tolhe o **mistério** pela **transparência**, “tornam-se pornográficas, que é contato imediato entre imagem e olho” (HAN, 2017, p. 10). A “estabilização do sistema”, trazida por Han, impõe a “desconstrução da negatividade”, a adição e a contradição, o que instrumentaliza uma proposição de inserir o *pornoflâneur*, ao mesmo tempo, como sintoma afectivo da subjetividade e fisionomia do colapso da tecnologização rápida, eficiente e futurista.

Zeca é o ócio, a aceleração improdutiva pela droga, sem meta, não resolutivo. A agressão do narrador-personagem se dá pela adesão a um modo de vida inconsequente, que tensiona o leitor. Os motivos são rastreáveis, como o preconceito, o descompromisso, o linguajar vulgar, a falta de empatia e a exposição do corpo aos extremos da boêmia inconsequente. A escrita de Zeca é uma escrita pornô.

Pornopopéia encena a burguesia metropolitana do século XXI e o lado obscuro dos mecanismos sociais que despressurizam a vida do capital excessivo e entranhando. O trabalho de Zeca com os embutidos é a arte aplicada: a elaboração de uma ideia formada em uma narrativa audiovisual, feita sob encomenda para “infectar” o consumidor. Ao mesmo tempo, o lugar do trabalho e do trabalhador, do artista e do operário, se instabiliza. Além da burocracia impessoal e incorpórea é a fantasmagoria das marcas comerciais e a precificação do saber artístico que desafia o fazer aurático da *poiesis*, relegada agora à força de trabalho afectiva:

vou ter que passar a noite de domingo e a madrugada de segunda refazendo a bagaça, reenviando, refazendo, reenviando, até o OK final, que deve acontecer na noite de segunda ou manhã de terça. Daí, com o roteiro aprovado, dou o start na produção, e na própria terça, mais tardar na quarta, começo a captar as imagens, com o fantasma do deadline no meu pé. Se a porra não ficar pronta no prazo, o dead me enforca na line dele. Por isso, te apruma e trabaia, vagabundo. Pensa o seguinte: e se em vez de fazedor de

vídeo institucional você fosse o cara que é obrigado a assistir a essa porra? Um vendedor da Itaquerambu, digamos. Caralho, acho que me matava se tivesse que percorrer supermercados e açougues e armazéns pelos brasis afora vendendo embutidos pra sobreviver. “Bom dia, amigo, já conhece a nova e revolucionária linha de embutidos de frango da Itaquerambu? Sua freguesia vai adorar. A propaganda tá bombando na tevê. É lucro certo, amigo.” (MORAES, 2009, p. 20)

Que vida é a da cultura do capital especulativo financeiro pós-industrial? Que papel tem a técnica/poética, resultado/trabalho e o corpo/trabalhador nesse sistema regido pela lógica do jogo e pela lógica do *marketing*? O capital precarizante colonizou a arte e a mercadoria colonizou as relações humanas?

A produtividade se apropriou do corpo exigindo uma ciclagem ininterrupta. Crary (2016) denuncia no ensaio *24/7: capitalismo e os fins do sono* como as novas demandas do capital pressionam os sentidos e a saúde. Zeca parece fugir não apenas da acusação de assassinato do traficante Miro: parece fugir da captura pelo sistema, em busca de um prazer que, ao mesmo tempo, sacia e serve como carregador de baterias para um novo *round* de choques assimilados pelo cidadão.

Ao circular pelas sombras, Zeca coloca em cena um recorte do sensível ao leitor, um banquete visual indigesto para muitos. Mas, ao narrar, reivindica existência. Ao parafrasear a narrativa vigente, brutalizá-la em seu relato, reivindica sua própria voz. O apagamento das premências humanas no paroxismo do capital e da virtualização são evisceradas por Zeca, máquina rebelde do capital, mas também extremo que propõe o choque ao leitor.

Repare-se que o recurso da interpelação tem uma vertente bem ancorada na arte e na literatura. Reivindica um diálogo e um simular da relação de cumplicidade e confidencialidade. Mas é também próprio das estratégias do discurso comercial do *rapport* (técnica de criar empatia com o cliente). O tempo de Zeca é caótico e a conficção tem seus momentos caotizados. As relações entre corpos, caóticas, em tempos da violência da *biodesregulamentação* (CRARY, 2016):

Um ambiente 24/7 aparenta ser um mundo social, mas na verdade é um modelo não social, com desempenho de máquina – e uma suspensão da vida que não revela o custo humano exigido para sustentar sua eficácia. Deve ser distinguido do que Lukács e outros [Benjamin] no início do século XX identificaram como o tempo vazio e homogêneo da modernidade, o tempo do calendário ou linear dos países, do mercado financeiro ou da indústria, do qual tanto a esperança como os projetos individuais estavam excluídos. A novidade está na renúncia absoluta à pretensão de que o tempo possa estar acoplado a quaisquer tarefas de longo prazo, inclusive fantasias de “progresso” ou desenvolvimento. **Um mundo sem sombras, iluminado 24/7, é a miragem capitalista final da pós-história – do exorcismo da**

alteridade, que é o motor de toda a mudança histórica (CRARY, 2016, p. 18-19, grifo nosso)

O *pornoflâneur* Zeca segue a linhagem moderna da vida metropolitana como única possível, novo centro da História desperta. Lévinas (*apud* CRARY, 2016, p. 28) propõe que “a insônia corresponde à necessidade de vigilância, à recusa de fechar os olhos para o horror e a injustiça que assolam o mundo”. Zeca parece não apenas olhar e vigiar o horror, mas compartilhar da contingência desse horror. Não se distancia por demais dos tipos decaídos com quem se relaciona na metrópole.

Pelo próprio princípio de acumulação capitalista, a sociedade adere à pedagogia excludente da filtragem dos restos impuros. Sem fluidez, esses excedentes (não mais-valia e, sim, matéria-prima rejeitada) criam, eles próprios, um *ethos* de coletividade, diluindo-se em múltiplas (sub)partilhas sensíveis. A exemplo do *flâneur* clássico, o *pornoflâneur* Zeca vive um estado de deriva. Não se fixa aos valores plenos do *sobremundo* da burguesia e não pertence ao *submundo* onde transita.

Por certo, a geografia paulistana está demarcada em *Pornopopéia*. Zeca inicia deslocamentos condizentes com as divisões burguesas. Ainda que o abismo da desigualdade no Brasil termine por isolar porções sociais mais ou menos capitalizadas, alguns pontos de intersecção nas grandes cidades brasileiras evidenciam certa convivência entre a miséria e a ostentação no mesmo espaço.

Zeca, repare-se, busca algumas regiões da metrópole para dar vazão à sua vida boêmia e excessiva. Em outras, como que submetido a certo código de comportamento, é tolhido e aparenta certo comedimento. A própria ironia do “em meio ao silêncio burguês do edifício Paris” (MORAES, 2009, p. 214), quando o personagem está num momento de troca de carícias com Nina, deixa escapar esses códigos: o medo de ser flagrado por câmeras ou pelo porteiro. Na região da Augusta, quando conhece uma travesti e a acompanha ao apartamento dela, observa detalhes do prédio por demais consciente do lugar que os separa social e culturalmente:

Era só eu entrando com Lolla Bertoludzy no elevador antigão, revestido de madeira bem conservada e lustrosa cheirando a óleo de peroba, com vários elementos de metal dourado reluzente, a começar do painel de botões, verdadeiro espelho polido. Era como se o pessoal do velho edifício Marina tivesse decidido negligenciar o prédio em si em favor de um elevador classudo. **Capricho de pobre: melhor gastar a grana disponível num item luxuoso de grande valor simbólico – um veículo de ascensão, afinal de contas –, do que numa dispendiosa reforma estrutural do prédio e suas unidades decrépitas.** (MORAES, 2009, p. 118, grifo nosso)

Elemento de morte, o *pornoflâneur* é a porção de negatividade burguesa e a reafirmação do rejeito social, porção descartada do capital. O *pornoflâneur* é elemento da vida infectiva da metrópole capitalista do século XXI, o paroxismo do choque benjaminiano. No excesso de estímulos e decisões necessárias para sobreviver, o fluxo elaborativo é caótico, como manifesto na conficção de Zeca e nas intermitências entre o presente diegético e a rememoração.

A narcotização não iluminadora despressuriza o corpo, mas não apenas: coloca o personagem em simetria com as exigências da tecnologização da vida e das altas metas. Zeca é um cronista da amplidão de atravessamentos metropolitanos mais ou menos abafados pelo ataque da mercadoria sobre a subjetividade.

O sexo pornográfico em *Pornopopéia* é a manifestação da metrópole pornográfica na escrita, cuja terminologia para dar conta dos fenômenos abordados talvez encontre insuficiência nos sonetos de Baudelaire (apesar da eternidade almejada pelo francês). O feitiço da cidade e do capital atravessam a todos, até mesmo os rebeldes. Num mundo em que a burocracia é um inimigo difuso, não há rei uno para depor. Por vezes, o *flâneur* fica impedido até mesmo de caminhar pela cidade, dado os interditos de toda a ordem.

Cabe a Zeca legendar os seus feitos de herói ínfimo, insuficiente, cuja batalha é o não fazer, e o desmoralizar, e o vilipendiar. Nesse jogo do limiar, há sempre a troca entre os valores vigentes burgueses e a refutação desses valores, mas sempre um atravessar mútuo do ser social, amarrado às contingências da época.

Quando Zeca afirma a morte, reafirma a vida, quer seja a própria, ou a do sistema. O erótico e o pornográfico operam em conjunto, pois o gozo moderno é o gozo objetal da mercadoria, de obtê-la ou fruí-la até o exaurimento. O corpo perde densidade e se expõe como imagem nas telas, e tenderá a gozar “legitimamente” assim, como o fez no choque entre a poesia lírica e a prosaica de Baudelaire e as atrocidades vendidas pelas notícias de jornal. Han (2017) firma um muro entre erótico e pornográfico, que Zeca pula, sinalizando um *ethos* moderno do século XXI.

No trecho em que Zeca participa de uma “surubrãmene” (na verdade, quase a integralidade do primeiro tomo de *Pornopopéia*), para além das descrições pormenorizadas das manobras sexuais e características físicas íntimas dos participantes da orgia (imagens pornográficas na superfície da narrativa), emerge um Zeca da subjetividade da morte e da urgência da vida, a partir dessa experiência mística do neobramanismo escrachado do *sui generis* templo Bhagadhagadhoga:

Toda sorte de fobias arcaicas dormentes no almoxarifado de arquétipos do meu inconsciente profundíssimo se reencenavam até o desespero naquele peep-show demencial. Eu via meu pai, sempre rancoroso com a vida, minha mãe pragmática e triste, meu irmão suicidado dentro do quarto, sangue no lençol branco, gritos nos confins da noite, a vizinha de camisola vindo ajudar, mil sombras de vultos inexplicáveis, uma boca de fogão acesa ardendo no ponto de fuga de um longo corredor vazio, a ambulância de porta traseira aberta na frente de casa... (MORAES, 2009, p. 90)

Bataille dirá que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (2013, p. 40). O *flâneur* seria essa perturbação da ordem, ao desconstituir elementos e desapropriá-los na metrópole. O *flâneur* é o mundo racional em constante perigo pelo excesso do desejo de transformação que transborda.

Se o trabalho, para Bataille, é o intervalo que cessa o “impulso imediato” da “violência do desejo”, o ócio do *pornoflâneur* é o hiato da meta capitalista e a vazão do barbarismo do desejo. O trabalho é transgredido pelo *pornoflâneur*, sendo a energia empregada na aquisição de prazer, contraditoriamente, já da economia do capital. Basta recordar dos artifícios de Zeca ao adquirir drogas e prostitutas.

Entre a inevitabilidade da morte e da vida imotivada, Zeca se entrega ao prazer, o prazer como esgotamento imediato. Se o homem moderno se apartou das exéquias da morte, como lembra Benjamin no ensaio sobre o contador de histórias, a morte não é mais uma *imagem do seu destino* (expressão de Bataille).

Se é o gozo da vida o que é celebrado, nada mais condizente que o *pornoflâneur* se entregar ao gozo como pequenas mortes, como ao prazer do narcótico como pequena morte, sem que a morte em si lhe seja uma questão até chegado o grande dia. O trabalho hoje ultrapassa a morte, o prazer ultrapassa a morte, diferentemente da noção do homem primitivo (BATAILLE, 2013, p. 69). O trabalho é a grande entidade, e os corpos existem apenas para alimentá-lo.

A morte individual não quebra a burocracia ou a ordem dos *bits*, pois as vidas se tornaram ícones na tela. A ociosidade é o pecado capitalista que não traz prazer, mas culpa. Zeca afirma rebelar-se contra a demanda do vídeo institucional dos embutidos, mas isso o corrói. Fora da coletividade, da ordem do trabalho, Zeca acredita encontrar o espaço para a violência do desejo, mas nada existe fora do trabalho: a prostituta é o prazer, a mercadoria e o trabalho; a droga, o êxtase, o traficante são trabalho. Zeca está sob a maldição do interdito do trabalho. Há o prazer do confronto, da união com o rejeito produtivo, mas impera a culpa pela individualização excessiva, inclusive na tentativa de digressão abaixo:

Legal. Agora, centra o foco nos embutidos de frango. Linguiça e salsicha de frango, salame de frango, salsichão de frango, mortadela de frango. Itaquerambu, os embutidos do século 21. Vídeo institucional. Mais do melhor pra toda a sua família. **Uma ideia. Roteiro. Cachê. Vida prática. Taqueopariu.** Desembutido de mim, embotado estou. Virei mal o século e pior ainda o milênio. Tô ficando grisalho. Pançudo. Mais bêbado e zoadado que nunca. Cético, cínico, hipócrita a não poder mais. **Mas, e a Samayana ontem? E a Sossô? A Sossô... Puta merda. Só de pensar na Sossô já me/Embutidos de frango. Institucional. Zuba. Itaquerambu. Deadline.** (MORAES, 2009, p. 17-18, grifo nosso)

O acaso *pornoflâneur* em termos operativos literários em *Pornopopéia*, primeiro, pode ser entendido como a maquinaria de Moraes para explorar o *voyeurismo* do leitor. É a câmera cinematográfica, os cortes, absorvidos pela literatura moderna, numa realização do que Benjamin denunciava no ensaio sobre a *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, aqui num excerto, digressão necessária para a apreensão dos fenômenos em *Pornopopéia*:

Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala. O operador de cinema ao dar à manivela, no estúdio, pode acompanhar a velocidade com que o actor fala. Se o jornal ilustrado estava virtualmente oculto na litografia, também na fotografia o está filme sonoro. A reprodução técnica do som foi iniciada no fim do século passado. Os esforços convergentes fizeram antever uma situação que Paul Valéry caracterizou, com a seguinte frase: **“Tal como a água, o gás e a energia eléctrica, vindos longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo nos abandonarem”**. No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos. Para o estudo deste nível, nada é mais elucidativo do que as suas duas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e o cinema – e a sua repercussão retrospectiva sobre a arte, na sua forma tradicional (BENJAMIN, 1955, p. 3, grifo nosso)

A *pornopopeica* ser manifesta num entrecruzamento sórdido do leitor-igual de Baudelaire com a sádica exacerbação clichê da literatura excessiva do corpo vulnerável/pornográfico. Há uma força transgressiva equivalente ao teatro de Plínio Marcos e dos cineastas marginais dos Anos 1970. Há toda uma necessidade de problematização do uso/abuso da imagem do corpo feminino na obra de Moraes, cujos elementos podem suscitar estudos e aprofundamentos posteriores.

Sem renegar esse viés do feminino, o presente estudo pede a vênua e busca provocar outras discussões relativas à Modernidade, ao *flâneur* e ao funcionamento literário de *Pornopopéia* em associação com sua existência de documento social de cultura e barbárie. Num momento social pandêmico, em que as discussões sobre o corpo ganham centralidade, a censura e a autocensura a partir dos ditames de mercado, bem como a confusão entre o real e as narrativas artísticas sobre o real, parece ser necessário enfrentar tal tema. Nunca foi tão difícil flunar, fruir do ócio, transgredir.

Em função da cultura em rede, desde os anos 1990, a densidade do corpo humano caminha para a sutileza dos avatares. As argumentações ideais no meio digital da *web*, a sociedade de carne e osso e as partilhas do sensível impõem suas premissas a um mundo material que se rege por lógica árida diversa das formulações preconcebidas do ativismo virtual. Quando a rede opera com o real e se torna um catalisador de forças, têm-se fenômenos sociais de ruptura, como a Primavera Árabe, ainda que os fatos posteriores no Oriente Médio, como a própria Revolução Francesa já prenunciara, apontem para incongruências e novo tensionamento com velhas forças (que, por pairarem há muito na cena, não são apartadas dela com facilidade).

Abstrair do real é um caminho filosófico de construção de possibilidades, mas também induz ao pensamento mágico que nem sempre se encaixa nos atravessamentos e agruras do mundo agressivo que as proposições marxianas apontaram no passado da Revolução Industrial.

Na nova etapa da sociedade burguesa do espetáculo, dos grandes discursos privados/públicos colocados sob holofotes, via rede social no século XXI, há certo descompasso das ações políticas concretas: as sombras continuam renegadas e o *obsceno* (o recalçado) tratado como patologia ou ignorado. Quando muito, somos comentaristas das imagens oferecidas e agendadas pelos grupos de poder e os algoritmos: um confronto domesticado.

O *flâneur* clássico, transposto para a Modernidade estendida do século XXI, circularia por ambientes domados pela aura do consumo burguês e, nas redes, entenderia como personagens fisionômicas da metrópole apenas as das áreas seguras da vida e da bolha virtual em que seu avatar estivesse integrado. O *pornoflâneur* parece promover novas contradições e rompimentos para dar conta da própria existência.

O corpo é a primeira prova de existir no mundo, o próprio corpo e o do outro, da mãe. A cultura *Instagramer* de filtragem do real imagético, os procedimentos estético-corporais, os exercícios militarizados para a musculatura, os remédios potencializadores de performance

argumentam por si sobre a centralidade do corpo na *Modernidade estendida* do individualismo: um corpo que, no século XIX, era indivíduo/multidão, corpo social integrado, mesmo com a crescente especialização das fábricas (órgão do grande organismo com funções estabelecidas).

O *flâneur* é subjetividade, mas é também corpo. A vivência do choque intensificado sobre o corpo comunica ansiedades e limites do habitar a cidade com plena liberdade. No Brasil, a violência e as funções do trabalho são cada vez mais demandantes e exigem todas as forças de sobrevivência, decorrendo em certa deslegitimação poético-artística.

Mais recentemente, desde 12 março de 2020, quando foi confirmada a primeira morte por coronavírus no país, o corpo ganhou nova centralidade, numa reviravolta conceitual do lugar do corpo na sociedade moderna brasileira. O corpo esteve sob ameaça, e as construções sociais, tecnológicas, políticas e econômicas (em maior ou menor grau) tiveram uma vez mais de se curvar ante à animalidade frágil do humano. Viver ou morrer entrou na ordem do dia, sem as distrações habituais da fruição do excedente capitalista, da *flânerie*.

Por sua vez, o recorte socioeconômico grifou quais os tipos sociais ficariam mais expostos ao vírus Sars-CoV-2, após o início da pandemia, que fez o caminho China-Europa-Brasil. Nos meses que se seguiram, a partir de certa exaustão do confinamento, a força transgressiva tanática/erótica empurrou uma legião de pessoas para a normalização da vida: os riscos foram negligenciados, quer pelo cidadão, quer pelas engrenagens políticas, quer pelos compromissos governamentais com grupos extremistas que davam sustentação a um projeto de poder. Em perigo, o corpo uma vez mais sufocou o poético. A *flânerie* ficou ameaçada, uma vez mais. Compreender o *ethos* da Modernidade estendida, com uma imagem perturbadora do indivíduo de 2006-2009 em *Pornopopéia*, em afinidade com o real do 2020-2021, só fortalece a liberdade das literaturas existentes (ou a existir) como elaborações ficcionais e críticas de um tempo atravessado por tempos, como nas proposições benjaminianas.

O personagem Zeca é um ser de papel, uma existência literária. O cineasta/publicitário é, ao mesmo tempo, o protagonista-narrador a urdir um roteiro confessional de excessos, numa intermitência entre o presente e a lembrança: somente ao final do livro se tem a noção de que o relato das aventuras pornográficas de Zeca, cheias de interrupções, um possível roteiro ou livro, não está se desenrolando no tempo homólogo ao real, mas foi enviado (previamente) a um amigo por *e-mail* (*leitor, meu igual*) e é nessa instabilidade do lugar do narrador e do leitor que se desenrolam a ação e a leitura conjunta do amigo e do leitor de *Pornopopéia*.

Em termos de estrutura há uma brincadeira de *matrioska*: um personagem que produz conficção, lembra e narra uma memória. Ele interrompe a todo instante esse relato e simula um agir com presentificação. Por fim, instabiliza o lugar do leitor ao revelar que toda a narrativa estava dentro de um original que pode ter virado livro. É com este material que o receptor interage, não com a fala *online* de Zeca.

Ao tornar-se uma espécie de avatar do leitor, a partir de um olhar cinematográfico, Moraes conduz o universo diegético de forma a tornar o choque do corpo o grande *leitmotiv* de *Pornopopéia*. Se há hoje virtualização do corpo, endeusamento do corpo, um súbito apego ao corpo em decorrência da violência do coronavírus, o que Zeca parece enunciar é a transgressão do corpo culturalizado, estetizado, asséptico, também como busca e extravasamento de uma energia retida no fluxo produtivo das exigências do capital.

O maldito, em *Pornopopéia*, se colocaria como a contraface da colonização do corpo pela indústria cultural, cosmética e farmacêutica. O interdito é trabalhado por Bataille (2013) no renegar a moral vigente, no erguer a bandeira do prazer. Zeca, com sua libertação da civilização moderna, representa em si mesmo o decaimento para uma outra ordem de perigo e dano. Não há a salvação teológica clássica.

Para a agonia *pornoflâneur* pós-industrial não há gozo pleno, nem na adesão ao *status quo* nem na denegação deste. As formulações conflituosas derivam do *flâneur* clássico do século XIX, mas expõem múltiplos atravessamentos posteriores em que a errância está submetida à geografia cartografada no meio urbano burguês.

Em vez do *boulevard*, para descobrir a cidade e os tipos invisíveis, o *pornoflâneur* busca o vale das sombras, a luz bruxuleante dos bares do submundo, o noctambulismo viciado como narcotização (sem a abertura sensorial e a expansão temporal das experiências do haxixe). O sexo é como a expropriação da força vital do outro, a relação mercadológica de prazer com o traficante, a prostituta e a arte.

Zeca terá *insights* sobre lugares históricos da boêmia paulista, sobre autores malditos e canônicos, em um caldo caótico da subjetividade criativa individual: a aderência sensorial ao violento mundo metropolitano. O olhar pornográfico do *flâneur* negocia com o erótico e produz a forma possível de expressão poética, como Baudelaire já angustiara antes: o extremo da morte e da vida, esgrima *ad infinitum*.

Cabe destacar, no tipo *flâneur* clássico do século XIX, que este se apresenta como ente filosófico-político-emancipatório de um indivíduo sufocado pelas engrenagens de uma sociedade desumanizadora. No XXI, o *pornoflâneur* se animaliza e, na liberdade instintiva

que se arroga, quer romper com a civilização, sem abandonar os prazeres que a sociedade burguesa ainda oferece. É, assim, um animal domesticado.

A partir de proposição de Bataille (2013), entende-se que a denegação *flâneur* clássica sobre o estado das coisas apresenta-se como tensionamento evidente entre o proletariado do século XIX e o grande burguês capitalista, bem como da afecção social pelo lucro. Mas tal reivindicação do humano em um tempo de máquinas e impessoalidade urbana encontra eco na prevalência de um espírito romântico das letras, abordado por Bataille no ensaio sobre Baudelaire. Grife-se o entendimento de que, na era das massas, o indivíduo seria nada mais nada menos que a teleologia da sociedade burguesa do século XIX, limiar perigoso entre a reivindicação do indivíduo e a queda para o individualismo:

Da parte dos escritores, como pôs fim aos esplendores do Antigo Regime e substituiu as obras gloriosas pelas utilitaristas, ela provocou o protesto romântico. [...] O romantismo, imediatamente, dava uma forma concreta àquilo que nega, àquilo que suprime a redução do homem a valores da utilidade. A literatura tradicional exprimia simplesmente os valores não utilitários (militares, religiosos, eróticos) admitidos pela sociedade ou pela classe dominante: a romântica, os valores que negavam o Estado moderno e a atividade burguesa. [...] frequentemente, o romantismo se limitou à exaltação do passado ingenuamente oposto ao presente. [...] A posição romântica do indivíduo é uma posição mais consequente à primeira vista: o indivíduo se opõe inicialmente à coação social como existência sonhadora, apaixonada e rebelde à disciplina.[...] A forma poética titânica, do individualismo é, para o cálculo utilitário, uma resposta excessiva, mas uma resposta: sob sua forma consagrada, o romantismo foi pouco mais que uma aparência antiburguesa do individualismo burguês. (BATAILLE, 2020, p. 49-50)

Longe de um marxismo datado, o *pornoflâneur* faria de maneira perigosa essa exacerbação do indivíduo para o individualismo. O binômio corpo/subjetividade segue em atuação. O *flâneur* emprestara seu deambular acidental e olhar subversivo erotizado (enquanto torção micropolítica da ordem estabelecida) às formulações oníricas em meio ao choque de corpo contra corpo na metrópole.

No século XXI, o *pornoflâneur* é tão somente descendente das gerações que tiveram seu caminhar controlado e mercantilizado nos grandes magazines (arreatados como *shopping centers*). O tipo provém do contador de histórias que virou romancista; do romancista que virou jornalista; da experiência dinâmica da oralidade que se vertera em informação verticalizada nas páginas dos periódicos.

Não por acaso, Zeca desvirtua, mas recorre a todo um repertório cultural mais ou menos erudito, num mosaico de citações. A inevitabilidade da ordem do trabalho e da ordem do consumo balizam a arte, ainda que Zeca atue como rebelde sem causa. No século XXI, o

deambular se afasta dos *boulevards* e se embrenha nos cantos encobertos da metrópole, com tipos enfeitados como Zeca: a gastronomia do olhar agora é indigesta. A busca por prazer é o narcótico de um sujeito fragmentado, incapaz de duelar com o inimigo (visto que a burocracia é impessoal e o lúdico da especulação financeira é a força motriz, ao largo do braço operário e da técnica que transforma a matéria-prima em objetos para venda). O *pornoflâneur* parece acreditar no noctambulismo como contraface do ritmo produtivo do capital. Vive em fuga, mas inevitavelmente está enredado no mundo progressista que combate.

Ao contrário da “resposta imunológica do choque” benjaminiana (um instinto de defesa), como propõe Han, hoje “as imagens do repulsivo entretêm”, e a perda da sensibilidade crítica (tensionamento no século XIX que produziu obras e mais obras sobre o conflito da era das massas) absorve o que é oferecido sem a busca “da negatividade que promove o pensamento exclusivo” (HAN, 2018b, p. 103-104).

Na cidade grande, o *pornoflâneur* deambula no choque com naturalidade aparente, o que transborda e se expressa nas transgressões parafílicas de Zeca. O personagem acusado de assassinato, porém, obriga-se a fugir para a praia de Porangatuba (divisa com o Rio). O deslocamento geográfico da metrópole e suas ameaças colocam o *pornoflâneur* em crise. *Genius loci* da burguesia exausta de si mesma mergulhado no *ethos* metropolitano, Zeca resiste ao *estado de natureza*:

De fato, não me animo a frequentar lugares onde possa cruzar com cobras e lagartos não metafóricos. **Preciso ter por perto pizzaria, cinema, boteco e pelo menos um traficante a postos a noite inteira, mais um estoque mínimo de putas na rua.** Além disso, me sinto inseguro em lugares “seguros”, como esses redutos de classe média abonada em praias e represas, onde nego chama a segurança se você acende um charo. E me dá uma ansiedade da porra olhar pela janela e não ver uma barreira de prédios a me defender contra o horizonte. **Sou como uma lêmea de chato encravada nos pentelhos urbanos.** Mas agora era diferente. Eu sentia na pele a necessidade de puxar o carro daquele pântano sangrento com traficantes baleados do meu lado e patroas e patrões querendo me arrancar as gônadas a dentadas. Um pouco de solidão natureza ia me cair bem. (MORAES, 2009, p. 257, grifo nosso)

Em tempos da *flânerie* metropolitana do século XXI em *Pornopopéia*, a multidão do XIX vira enxame, num *overload* de informação que atomiza e não congrega; o olhar que busca o igual na sociedade da transparência. A pornografia vigora nas relações interpessoais em vias de esgotamento.

A massa dos 1800, feita bloco, se movimentava com automatismo pelas ruas parisienses. É essa a percepção tradicional dos grandes agrupamentos urbanos a partir da

Revolução Industrial. Mas Han (2018b) aponta para uma sutileza das massas daquele período: a das subdivisões em grupos organizados, atuando em conjunto por uma causa comum. A força desse adensamento é a associação, a nova unidade.

O mesmo não ocorre na sociedade do enxame do século XXI. Zeca, o *Homo digitalis* (alguém anônimo, sem a interioridade da reunião, que se agrupa ocasionalmente por uma causa e se dispersa) age como em uma *Blitzkrieg* (BENJAMIN, 2017a) do amontoamento, de certa forma, contingente e rarefeita.

Por que não dizer que Han tensiona a virada do individual para o individualismo dos meios digitais, eviscerando o lado atomizado do enxame. Numa torção filosófica, Han discorre sobre uma potência das massas do século XIX que, para um filósofo contemporâneo dos primeiros adensamentos metropolitanos, era nada mais que a metáfora da alienação ao capital. Por esse prisma da fuga da associação, o *flâneur* clássico, da resistência e da singularidade, deambulava cada vez mais *pornoflâneur* para o isolamento em grupo na Modernidade estendida no século XXI:

O enxame digital não é nenhuma massa porque nele não habita nenhuma alma [Seele], nenhum espírito [Geist]. A alma é aglomerante e unificante. O enxame digital consiste em indivíduos singularizados [...] A massa é estruturada de um modo inteiramente diferente. Ela revela propriedades que não podem ser referidas aos indivíduos. Os indivíduos se fundem em uma nova unidade, na qual eles não têm mais perfil próprio. Um aglomerado contingente de pessoas ainda não forma uma massa. É primeiramente uma alma ou um espírito que os funde em uma massa fechada e homogênea. Uma alma de massa ou um espírito de massa falta inteiramente ao enxame digital. Os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum Nós. (HAN, 2018b, p. 26-27)

O inconfessável da civilização do século XXI torna-se matéria-prima das vontades explícitas do personagem Zeca. Moraes parece levar em conta o tempo frenético da distração moderna a todo momento: o recurso machadiano da interpelação não apenas cria a cumplicidade entre *dentro-fora* livresco como atua feito *vira-página* folhetinesco por meio da ansiedade opiácea de Zeca.

O próprio autor manifesta-se em entrevistas (eis as armadilhas e os benefícios do estudo de autores vivos) a intencionalidade de criar um personagem sem filtro, puro instinto primitivo, “sem superego”. Por certo que há uma lacuna entre o gesto consciente do autor e um gesto de acolhimento, repulsa, transgressão e ingenuidade do receptor. Mas as intencionalidades manifestas de Moraes apontam para uma determinada expectativa de acolhida de efeito de escrita criativa a qual está parametrada, em certo nível, em saberes técnicos do ofício de autor.

O escritor-poeta vive entre os mundos de criador e fabricante (num gesto afim à lógica do trabalho e à do *flâneur*). Bataille falará desse conflito do artista num mundo do trabalho, da “longa agonia do poeta” (2020, p. 42), do “homem erguido contra si mesmo e objeto de condenação” (BATAILLE, 2020, p. 35).

Nas palavras do próprio Bataille, em 21 de maio de 1958, durante entrevista a Pierre Dumayet no programa *Lectures pour tous* (emissora pública *Office de Radiodiffusion Télévision Française – ORTF*), o maldito aparece em “dois tipos de mal”, um que se culpa e se baliza pelo bem (para se redimir), o outro que transgride as proibições. Nesse conflito, o escritor maldito sente-se culpado como uma criança, por ter “escolhido o mal” e não buscar a salvação:

Acredito que logo devemos perceber que a Literatura deve lidar com a angústia, que a angústia é sempre inaugurada sobre algo que vai mal, algo que se tornará gravemente mal e que é ao colocar o leitor na perspectiva de uma história que acabará mal [...]. Ao colocar o leitor frente a esta perspectiva desagradável, que se cria uma tensão em que a Literatura evita de entediar o leitor. [...] **escrever é o contrário de trabalhar. Talvez não pareça muito lógico, mas todos os livros divertidos são esforços subtraídos do trabalho.** [...] Em Baudelaire isso é perceptível [a culpa do mal] no fato de ele ter escrito, sob o título *As flores do mal*, seus pensamentos mais profundos. (GEORGES, 1958, grifo nosso)

Indo além de Bataille, levando às últimas consequências literárias esse mal legítimo, Sontag (2015) falará da autenticidade da expressão pornográfica (mal evidente, ao colocar em exposição os sujos segredos de alcova). Faz isso para além da abordagem psicologizante do patológico da intenção do autor ou da movimentação problemática do personagem hipersexualizado no universo diegético. Sontag reafirma a potência de valor artístico do pornográfico como literatura séria (ainda que não qualquer pornográfico).

Apartada dos “recintos da literatura”, segundo a filósofa nova-iorquina, a literatura que acolhe a pornografia disputa seu estatuto de arte, pois os supostos apelos à excitação do corpo do leitor destituíam da literatura pornográfica/erótica (um limiar terminológico a ser abordado adiante) o caráter de produção *esclarecida*. A partir de críticos notórios da validade artística da vertente (entre eles Adorno), Sontag *expõe* (verbo em consonância com o sentido pornográfico), para refutar, três grandes atos condenatórios correntes (reducionistas) da suposta falta de seriedade intelectual do gênero. Abaixo os argumentos de detratores do pornográfico/erótico citados por Sontag:

nas obras de pornografia falta a forma de começo-meio-e-fim característica da literatura. **Uma peça de ficção pornográfica mal inventa uma indisfarçada desculpa para um início e, uma vez tendo começado,**

avança às cegas e termina nenhures. O argumento seguinte: o texto pornográfico não é capaz de evidenciar nenhum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal (a preocupação da literatura), uma vez que **o propósito da pornografia é inspirar uma série de fantasias não verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental.** A última e mais importante alegação defende que o tema da literatura é a relação dos seres humanos uns com os outros, seus complexos sentimentos e emoções; a pornografia, em contraste, desdenha as pessoas plenamente formadas (a psicologia e o retrato social), é desatenta à questão dos motivos e de sua credibilidade, e **narra apenas as transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados.** (SONTAG, 2015, p. 45, grifo nosso)

Sontag atenta para o confinamento da crítica (o livro é de 1968, e a reprimenda tem como alvo ingleses e norte-americanos) “às convenções literárias particulares do ‘realismo’, (daquilo que se poderia toscamente associar à tradição principal do romance do século XIX)” (2015, p. 46) e alerta para os mais variados registros de dicções e tonalidades do uso artístico da linguagem, entre elas, o sexo (mais ou menos realista) na literatura. Via contracultura e geração perdida, Sontag menciona Gertrude Stein e William Burroughs e as “narrativas não lineares e sem tensão”, complexificando a análise do pornográfico inscrito como um dos estilos “malditos” e não literários para a crítica conservadora. A filósofa destitui o Realismo de um trono histórico nas artes:

Aos olhos do crítico, a questão em pauta não é a relação entre o livro e “o mundo” ou “a realidade” (em cada romance é avaliado como se fosse um item único, e onde o mundo é visto como um lugar muito menos complexo do que é), mas as complexidades do próprio conhecimento, como meio através do qual um mundo afinal existe e é constituído, bem como a abordagem de livros de ficção específicos que não desconsidera o fato de que eles existem em diálogo uns com os outros. **Desse ponto de vista, a decisão dos velhos romancistas, de retratar o desenvolvimento dos destinos de “personagens” agudamente individualizadas, em situações familiares e socialmente densas, no quadro de notação convencional de sequência cronológica, é apenas uma das muitas decisões possíveis, não possuindo nenhum apelo inerentemente superior à fidelidade dos leitores sérios. Nada existe de mais “humano” quanto a esses procedimentos. A presença de personagens realistas não é, em si, alguma coisa benéfica, uma matéria-prima mais nutritiva para a sensibilidade moral.** (SONTAG, 2015, p. 47, grifo nosso)

No entanto, como destaca Bataille, até mesmo textos de leitura prazerosa dependem de técnica e de árduo trabalho de escrita. É o caso da literatura erótica/pornográfica. Aqui, claro, é plausível de se contra-argumentar com Bataille sobre o valor de um texto medido pelo *trabalho empreendido para constituí-lo*. Se o gênio espontâneo é uma emanção romântica, por outro lado, é uma criação burguesa racionalista e realista a figura do escritor enredado em

dezenas de articulações cerebrais, horas de esforço de esgrima, para o fazer poético. Dessa forma, em Bataille, o trabalho libertador sobre o ócio irresponsável novamente se reafirma.

Neste ponto de reflexão sobre o trabalho de escrita na pornografia/erotismo, entrecruzado com as emanções de *Pornopopéia*, cabe recordar Roth e *O complexo de Portnoy*. Zeca também manterá uma esdrúxula relação sexual com um pedaço de carne, no caso, uma lula. Nada tão diferente da cena do fígado cru, mas sem a ritualística simbólica judaica do onanista personagem Alexander. Zeca tão somente dá vazão aos chamados do corpo; Moraes brinca com o estatuto literário livre. A Modernidade estendida se problematiza na objetificação, no corpo inerte e na liberdade ilimitada. Abaixo as duas passagens, a reinaldiana e a rothiana. O sexo como agressão no norte-americano e um esvaziamento em Moraes (outra referência animalesca, além dos embutidos de frango):

A carne visgosa da lula se abrandou na minha mão. Fechei a torneira, virei a lulagina de boca pra baixo, deixando escoar toda a água, e entalei a desgraçada na minha rola ainda túrgida. Era a vagina solitária, a buceta sem mulher, pronta para ser instalada em qualquer fantasia. Num minuto minha parceira já se punha toda complacente e lânguida, e até mesmo coquete, a safada. Choc-choc-choc, eu fazia dentro dela, de bunda apoiada na pia da cozinha, fodendo a lula com um sentimento nada menos que oceânico. Um resquício do visgo natural nas paredes internas do bicho exercia uma competente ação lubrificante, fazendo a coisa ainda mais parecida com uma vagina apaixonada. (MORAES, 2009, p. 361)

Bom, então por que foi que não caí em mim no dia em que, chegando da escola e vendo que minha mãe não estava em casa, encontrei um pedaço grande e roxo de fígado cru na geladeira? Creio que já confessei que comprei um fígado num açougue e o currei atrás de uma placa de anúncio a caminho do curso de preparação para o *bar mitzvah*. É, quero fazer a confissão completa, Vossa Santidade. Aquela... aquele fígado não foi o primeiro. O primeiro, eu o comi na privacidade de minha própria casa, enrolado em meu pau, dentro do banheiro, às três e meia – e depois o comi, espetado no garfo, às cinco e meia, junto com os outros membros da minha pobre e inocente família. Pronto. Agora o senhor já sabe qual foi a pior coisa que fiz na vida. Fodi o jantar da minha própria família. (ROTH, 2004, p. 93)

Cabe, agora, deambular filosoficamente no sentido de construir uma definição do *flâneur* contemporâneo, *de todos os tempos* (como formula Agamben). Mais ou menos arbitrário temos em Zeca, portanto, um transgressor balizado pela ordem vigente. A partir do mosaico de leituras sobre a *flânerie* coletadas para a presente dissertação, elabora-se um caminho de definição para o objeto de estudo, como constructo de uma hipótese no mesmo caminho de outros pesquisadores que se debruçam sobre as extensões do *flâneur* no século XXI.

O flâneur contemporâneo, pensa-se, é um tipo metropolitano que oscila para a figura do basbaque (badaud, aquele que se mistura à massa e perde a identidade); aquele que se individualiza e incorre no individualismo na era das multidões e dos enxames; entidade do período do fortalecimento da fantasmagoria mercadológica e do extremo da vida monetarizada; rebelde objetivo ou subjetivo à pressão da velocidade da tecnologia e do capital como forças de adesão ou repulsa micropolítica; tipo que encontra na rêverie capitalista (o devaneio como formulação do estágio intermediário entre o sonho e o despertar, entre a formulação da possibilidade e o fluxo do trabalho); atua como cronista, crítico mais que comentarista da realidade, tendo em vista que articula o Outrora e o Contemporâneo benjaminiano, num friccionar do Agora que desloca o formado para o deformado (estágio de suspensão); é ainda a personificação da revolta das urgências humanas ante a objetificação do corpo como máquina de confecção de produtos. É um ocioso criativo numa ordem de exigência produtiva em linha.

Assim, por dentro da sistemática capitalista de tempo útil para a produção, o *pornoflâneur* Zeca produz um tensionamento na estrutura que busca manter na sombra o que se poderia chamar de miséria, desordem e barbárie. À noite, a lógica da mercadoria segue em movimento: em corpos, alucinógenos e violência.

O chamado submundo concentra desgarrados do *estado legista* (PERNOUD, 1973). Tipos que, mesmo na denegação estão implicados na grande engrenagem. Confrontam e criam regras próprias de convívio, mas, em certo nível, estão submissos às relações de troca atinentes ao fluxo de mercado, quer sejam produtos lícitos ou não. Deslocados do centro, excluídos, os personagens também se medem por imagens de influência da cultura de massa, aderindo até certo ponto à ordem do *status quo*.

A ordem estabelecida termina por entrar numa espécie de curto-circuito, e o episódio que serve como pano de fundo para a história, o ataque criminoso do PCC, alegoriza até certo ponto o domínio de um contrapoder na metrópole a partir de elementos que se balizam por outro tipo de lei.

Uma vez mais, Zeca, um pequeno-burguês boêmio deslocado para os cantos obscuros da Rua Augusta, vê-se entre a suspeição de um crime que pesa sobre si e uma macro-história que amedronta toda uma geografia em vias de embaralhar as partilhas do sensível por conta do terror da antipolítica, da denegação das forças constituídas e de seus mecanismos de poder. A face de ameaça, a infra e a superestrutura de novo põem o *flâneur* em perigo ou mesmo o *pornoflâneur*, tendo em vista a falta de condições do exercício deambulativo em uma cidade áspera e ameaçadora. Zeca passa a não fruir de sua rebeldia ao sistema, acuado:

O Nissim contou também que o tiroteio da **Alagoas** foi obra do PCC, e saiu em toda a imprensa. Ele achou tudo inacreditável, e continuava achando. Os malas tinham metralhado uma delegacia e detonado uma fachada de banco em **Santa Cecília**, antes de serem flagrados e perseguidos pela polícia. Depois de passar pela rua Alagoas e detonar a cabeça do Miro, o banguê-bangue foi parar no **Pacaembu**, em frente ao estádio, na hora em que a feira de sábado estava sendo montada. Os bandidos bateram a Pajero e correram a pé em direção à feira, com os home no pé deles, mandando bala. Morreram os malas e uns feirantes, sem contar uma pá de feridos. Puta cagada. Foi por isso, aliás, que a morte insignificante de um malaco pé de chinelo feito o Miro ganhou importância. Foi o primeiro episódio da chamada “chacina do Pacaembu”. (MORAES, 2009, p. 211, grifo nosso)

A vida e a educação burguesa de Zeca se evidenciam nas reminiscências da vida familiar na Vila Mariana, na acumulação de leituras do cânone. Não por acaso, o nome do narrador-protagonista é a inversão do pai bancário e conservador, Carlos José Ribeiro Filho, com quem teve uma relação conflituosa, asseverada por causa da ligação do jovem com os livros e a grande tela:

Era um homem de poucos prazeres e muitos desgostos, meu pai. Não que fosse um asceta, nem nada. Só não acreditava que valesse a pena buscar prazeres na vida. Não dava a mínima para qualquer forma de arte, nem mesmo cinema. Quando comecei a dizer que queria fazer cinema, o tempo fechou em casa. “Cinema, é?”, ele disse. “Por que não vai fazer balé duma vez?” Comer também não era programa. Mandava o trivial caseiro da mulher e se dava por satisfeito. Deve ter comido muito mais chuchu cozido que pizza e feijoada em toda a sua carreira gastronômica. (MORAES, 2009, p. 94)

Zeca, no entanto, promove uma ponte entre o lado domesticado da classe média e os tipos e lugares “menos nobres” da capital. Se, por um lado, essa aproximação é ainda a imagem do gozo precificado, oferecido a quem pode pagar, uma usurpação da aura *noir* da Boca do Lixo (bairro da Luz) para a fruição burguesa, de outro, Zeca sente-se familiar dos ambientes e integra-se à fauna boêmia.

Pornopopéia articula o discurso textual obsceno a um enunciado das coisas que se mantém na penumbra. Moraes e Lapeiz partem da etimologia latina para destacar que “proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores [...], a exibição do indesejável: o sexo fora de lugar” (1984, p. 8).

Nesse aspecto, a literatura erótica (ou pornográfica) e a literatura do mal, como trabalha Bataille, dão forma discursiva para temas e termos abafados. Se o viés confrontador da falsa moral da sociedade torna-se uma força libertária da expressão do sexo na literatura, em *Pornopopéia*, há uma oscilação para a idealização do excesso (nos limites da fisiologia

humana) na imagem crua do corpo, da sexualidade e das relações sem eufemismos metafóricos. Tais recursos estéticos, se lidos na obra como atualização da pornochanchada, terminam por encenar uma narrativa clichê sobre a sexualidade. Assim, colocaria uma vez mais a figura do falo como a espada masculina a esgrimir e usurpar suas vontades, por meio do preconceito e da banalização do corpo da mulher e de outras minorias sem voz.

O que se indica no presente estudo, no entanto, é um deslocamento da leitura do sexo e das variantes relacionais (de usufruto do outro e das coisas) na obra para uma expressão estética da *Modernidade estendida no século XXI* e um rol de trajetórias e fisionomias ligadas à operação da lógica do capital e da mercadoria em uma grande metrópole da América Latina.

O livro de Moraes (2009), embriagado do paroxismo da Modernidade do século XXI, parece responder à exacerbação de certo tolhimento do imaginário em prol da funcionalidade, fenômeno social e psíquico abordado nas *Passagens* e em outras obras dos séculos XIX e XX cuja ansiedade de expressão ganha forma estética em Baudelaire.

Em sincronia com as proposições enunciativas de Bergson, Freud e Benjamin, aqui mencionadas em linhas gerais, os efeitos dos ruídos, exigências de intensidade do tempo, novas formas de obras visuais repletas de efeitos e tantos outros estímulos de afecção do corpo tornam as forças humanas em constante alerta para as ameaças (ou adestradas para que assimilem à nova lógica sob risco de exclusão social). E se o primeiro efeito é a agressão sinestésica, em seguida, vem a necessidade de uma elaboração. Essa forma tanto responderá à violência, repelindo-a ou aderindo-lhe, como lidará de maneira estética e pessoal no gesto poético.

Se a Modernidade estendida no século XXI carrega em si a arrogância de ponto zero da linha da pós-história, como enuncia Habermas em termos outros, a Modernidade, a exemplo do ensaio crítico de Baudelaire, permite que o caótico presente seja figurado. A reivindicação de arte é também uma forma de metabolização do agora com as ferramentas de que se dispõe, sempre insuficientes, no entanto, legítimas esteticamente.

Se o contemporâneo agambiano busca tirar o véu e propõe o trabalho hercúleo de fugir do halo de luz para entender as bordas onde a área de sombra esconde uma multiplicidade de fenômenos complexos e atordoantes, cabe se pensar, sim, numa literatura surgida do impacto e do embasbacamento (*badaud*).

A concentração energética do trabalho poético da *modernidade estendida ao século XXI* absorveria as faltas e excessos do humano, sem a linha divisória do que se pode ou não “representar” (conservando os limites do que se consegue “representar”); do que é prosaico demais para ser eternizado; do que é sujo demais, violento demais para ser formado e virar

uma matéria da memória social (que mais quer ser ocultada que venerada e exposta). Uma vez mais é o paroxismo do que a crítica e a poética baudelairianas urdiram a partir do século XIX.

Se todas as épocas estão implicadas, a intuição de Benjamin é de que o tempo e o espaço da Paris dos 1800 exercem especial influência no modelo burguês que tomava forma em seu contemporâneo e expõe uma fisionomia hoje. Livros como *Pornopopéia*, de 2009, parecem subscrever a extrapolação dos fenômenos às molduras temporais. São, contudo, objetos de estudo com luz própria.

O paroxismo do choque no século XXI impõe o sufocamento das subjetividades: subjetividades essas nocivas ao corpo social quando rebeldes e *obscenas*. Esse silenciamento forçado eviscera a contradição da era do apogeu da virtualização e da tecnologia sutil do *software* (sempre impregnada da contrapartida *hardware* do produto/mercadoria com peso e dimensões no espaço real).

Em outros termos, a sociedade e seus governos especulares não apenas temem o gesto político concreto, temem também a potência do misterioso silêncio das *individualidades-flâneur*, ruminando o descontentamento e dando uma forma enunciativa para um discurso, que pode ou não se expressar textualmente.

Por esse prisma, a expressão de temas controversos nessa “estranha instituição chamada literatura”⁵⁹ de *Pornopopéia* estimula o pensar, o caos e o cosmos e exercita/problematiza a potência da liberdade individual e sua face de barbárie.

Na metrópole, a vida de dia e a vida à noite, as diferentes fronteiras do sensível assemelham a Modernidade social do século XXI aos textos que encenam micro-histórias.

3.4 O mal-estar na cidade noturna do *pornoflâneur*

Como foi dito, *Pornopopéia* está dividido em dois tomos, sob a mesma capa. O primeiro, conta as aventuras politicamente incorretas de Zeca em uma orgia mística e o noctambulismo do personagem por áreas boêmias de SP. Na segunda parte, o narrador-protagonista vira um foragido da polícia, conhece uma mulher mais velha, Rejane, dona de uma pousada, a Chapéu de Sol de Porangatuba, após a morte do traficante Miro, que pode incriminar Zeca.

Em primeira pessoa, o narrador-protagonista põe-se na ação no presente diegético e relata a si mesmo *a posteriori* (quando dá conta da construção de um novo roteiro de cinema).

⁵⁹ Referência ao livro de Jacques Derrida.

A todo instante interpela o leitor, pausa o relato. As construções linguísticas e formulações oscilam entre a potência do erótico e do pornográfico. Zeca questiona o estado das coisas, formula e forma narrativa, porém o faz atravessado pela violência dos choques da época em que (sobre)vive.

A circulação de Zeca pela metrópole paulistana põe sob os holofotes a multiplicidade do capital. A São Paulo diurna é, ao mesmo tempo, a emanção discursiva do mercado financeiro, da industrialização, do centro do país com influência econômica e política na formação da opinião pública nacional. Mesmo à noite, nas áreas regidas pela ordenação estabelecida, São Paulo reserva bons cafés, restaurantes, teatros e opções de cultura para a classe média.

O narrador-personagem, em sua investida *pornoflâneur*, recorre ao hábito do noctambulismo pelas regiões em que a estruturação social da outra SP parece pervertida (e a cidade do deslumbramento infecta-se por outros grupos apartados da ordem produtiva e legista). A noite nos infernos de Zeca não é a exuberância dos desfiles de ternos na Avenida Paulista. O *flâneur* clássico talvez se sentisse à vontade percorrendo a estrutura vistosa da metrópole, entre Paraíso e Consolação, caso irrompesse na modernidade estendida do século XXI. O *pornoflâneur* é um tipo acuado e arredio, submetido a códigos objetivos e subjetivos que o rejeitam e o fazem rejeitar.

O olhar da individualização *pornoflâneur* é o fardo a carregar quando a realidade diante da vista coloca todos os atores nos seus papéis previstos na serialidade pós-industrial. Corpo e alma suplicam por uma porta que conceda a saída do labirinto. A denegação de Zeca, por certo longe de uma saída honrosa, é antes o protesto e a recusa por dentro de uma política do dano e do perigo. O deambular pelo inferno, pelo mistério e por um reencontro da civilização com certa libertação de amarras, tece o disforme pela destruição. É num cenário de violência e risco que o *pornoflâneur* deambula, arrancando formulações do choque metropolitano.

Cabe refletir aqui, no entanto, quantas gerações de leitores serão necessárias até que o mal-estar pelo excessivo na literatura de *Pornopopéia* seja considerado inofensivo ao fruidor, tal qual as censuradas flores doentias de Baudelaire nos parecem hoje por demais aromáticas. Nesse dia de redenção da obra, o tipo *pornoflâneur* viverá outro capítulo de sua eterna crise, pois a naturalização de Zeca pode revelar outro estágio ainda mais violento da sociedade. Os resíduos do *flâneur* clássico, então, uma vez mais terão a existência questionada, tal qual na obra filosófica benjaminiana que teorizou os primeiros passos dos tipos da Modernidade no século XIX. O *pornoflâneur*, e sua fúria, pareceria ingênuo demais.

O *pornoflâneur* parece indissociável da metáfora da noite, do caos, da Modernidade obscura. Benjamin já parece refletir sobre o esvaziamento de sentido quando diz que “trata-se da mesma noite da história, em cujo anoitecer a coruja de Minerva (com Hegel) alça seu voo, e Eros (com Baudelaire) diante do leito vazio, a tocha apagada, sonha com os abraços de outrora [J 67, 3]” (2018c, 576). A ausência da luz na natureza favorece ao pássaro que possui o instrumental adequado ante as presas. A epistemologia hegeliana suscita certo apreender os fenômenos e constituí-los num saber estruturado, uma caçada teleológica. A poética baudelairiana da incompletude, por outro lado, perde-se na escuridão caótica do ambiente metropolitano, tateia com menos certezas e ferramentas objetivas em meio ao sentimento de incompletude. A noite da história é o fim das bússolas, e a contraface da civilização, quando da instabilidade, instiga novas reflexões. O *pornoflâneur* é o paroxismo baudelairiano com uma poética sem residual lírico, assim cabe refletir o tipo de poesia possível advinda de tantos atravessamentos.

Benjamin citará o poema “As amantes noturnas e ambulantes contra Monsenhores os candeeiros: À pequena virtude”, publicado em livro de 1854 de Édouard Fournier. Fica nítido o tensionamento da vida transposta do dia para a noite graças aos avanços da iluminação e o conseqüente limite do divagar para o cidadão antigo acostumado à brecha das estrelas para desconectar-se do fluxo da rotina. O próprio fiacre, carro que facilita o transporte, aprisiona as paixões e doma o cidadão:

“A pobre amante, em vez de amantes, Só encontra candeeiros.
 Nesta cidade brilhante,
 Outrora tua segunda Citera,
 Tuas ninfas põem os pés na terra;
 Terna mãe de volúpia,
 Querem forçá-las hoje
 A se encolherem num estojo,
 Em outras palavras, num fiacre octogenário;
 [...] Misericórdia, quando a noite
 Permite deixar a casa;
 Pois a vida é tão necessária;
 Não há esquina, nem um cruzamento,
 Que o candeeiro não ilumine;
 É um vidro ardente que trespassa
 Todos os planos que fizemos de dia...” [T 4, 1]
 (BENJAMIN, 2018c, p. 931)

Zeca emerge na história de *Pornopopéia* como mônada do *pornoflâneur*, para além do aspecto mais evidente de expressão crua e objetificada da sexualidade presentes ao longo das duas etapas da obra. Imerso na lógica da mercadoria que ultrapassou as barreiras das tratativas

comerciais (e impregnou as relações com os mesmos maneirismos objetais), Zeca é um corpo em exposição, à venda.

O próprio título da obra inevitavelmente remete à Epopeia, sem trazer nada de heroico a ser cantado, e nisso muito assemelhado ao herói baudelairiano. O *ethos baudelairiano* de extremos impõe certa influência sobre o personagem Zeca, ao mesmo tempo um denegador da civilização e um conhecedor/deturpador dos cânones franceses. É algo evidente num diálogo travado com Terezinha, a doméstica da produtora Khmer Vermelho, de ascendência nipônica, cujo salário deixou de ser pago pelas excentricidades drogadictas de Zeca:

Minha interlocutora suspirou fundo, cansada de saber que é mero pingue-pongue verbal discutir comigo. Daí, se levantou, pegou nossos pratos vazios e foi socá-los na cuba da pia, com ira comedida. “Você sempre levou a vida nessa flauta, Zé Carlos?” “Na flauta, no cavaquinho e no pandeiro. Vida de artista, Terezinha, vida de artista. **Baudelaire vivia assim. Você não sabe quem é Baudelaire, mas era assim mesmo que ele vivia em Paris, e se deu bem, fora a sífilis, a miséria e a facada que levou da amante.**” (MORAES, 2009, p. 183, grifo nosso)

Baudelaire termina por ser mimetizado no filme experimental que Zeca considera sua obra-prima. Numa atualização do poeta, com um quê de caricato e desrespeitoso, por outro lado, parece vibrar no mesmo diapasão boêmio. Cerca de 140 anos depois, as flores doentias ecoam num extremo das provocações baudelairianas e que o inscrevem na linhagem dos literatos do mal:

No *Holisticofrenia* tem um ator bêbado que faz o papel do Baudelaire. Fiz o cara dar uns tirinhos, queimar um fumo e ingerir meia garrafa de Old Eight antes de gravar a cena. Ele circulava de fraque e gravata plastron em torno de uma cama redonda onde duas gatas peladas, uma mulata e uma branca (profiças, comi as duas), se pegavam forte. Num plano-sequência circular gravei meu Baudelaire declamando em francês, numa pronúncia quase incompreensível, aquele soneto das irmãs que ficam tirando casquinha uma da outra numa noite de verão: “La Débauche et la Morte sont deux aimables filles⁶⁰...” (MORAES, 2009, p. 183)

Morte e devassidão. *Pornopopéia* aponta para o movimento do protagonista em circulação por ambientes decadentes da metrópole, sem uma grande missão ou paixão que o instigue. Sem desafiar os deuses ou o poder do rei, a menos, claro que se alinhe o livro à perspectiva de uma sociedade submetida ao capital produtivo e à civilização como recalque dos desejos em prol da ordem. Nesse aspecto, Zeca enfrenta o mundo a cada arrebatamento da volúpia: “Caralho, a vida cotidiana pode ser bem divertida e pornográfica se você tiver olhos atentos” (MORAES, 2009, p. 66).

⁶⁰ Devassidão e Morte são duas amáveis meninas.

A reivindicação dos prazeres frívolos, da transgressão das metas do universo do trabalho, da aproximação com outros tipos residuais da ordem capitalista, além do uso da linguagem como veículo de formulação de uma poética que dê conta desse turbilhão narcótico e da força de desumanização do cotidiano surge como potência de negação de um modelo moderno com atuações definidas dos personagens sociais.

Claramente conhecedor de literatura, em especial a francesa, portanto, com uma formação cultural que, ao mesmo tempo, o insere e o afasta do submundo, Zeca propõe um movimento semelhante ao do *flâneur* tradicional, “legendando” tipos e lugares, resgatando memórias de lugares secundários da cidade e compondo, de certa forma, sua própria metrópole ao desagrupar e reagrupar elementos tão díspares como Rimbaud e o pornógrafo Carlos Zéfiro (algo que, para além do notório desleixo com a própria vida e desrespeito com a vida dos outros, denota um personagem formulativo). Zeca parece a síntese do homem moderno que está mutilado da experiência, mas ao reivindicá-la, deparando-se com a tradição, necessita impor seu gesto interventivo para fincar posição sobre a leitura de si mesmo como ser apartado de um passado superado que só pode sobreviver se (re)tocado pelo homem moderno.

No trecho abaixo, ao mencionar os detalhes do caminho de um templo místico no roteiro que elabora, depara-se com espécies de plantas o que remete Zeca à literatura clássica ao princípio de realidade da teorização de Barthes e Rancière:

Proust haveria de saber o nome de cada uma daquelas flores e plantas. Caio Fernando Abreu também. Eu só conhecia o cipreste, que sempre associei a enterros e telas surrealistas. Uma das vantagens do cinema sobre a literatura é essa, a de desobrigar o autor de nomear as flores nos cenários. Por mim podiam ser armênias silvestres, jambronas do campo, rabos-de-babuíno-da-Tanzânia, lambrequinhas-da-serra e o cu-florido-a-quatro. (MORAES, 2009, p. 69)

Ao se colocar como irrelevante e cínico, Zeca põe-se como ator e espectador de um grande teatro, que, em última análise, aponta para as transformações sociais de cada época e um inevitável enquadramento do indivíduo à sensibilidade que se põe em cada tempo, levando para a margem os afetos destoantes.

De novo, a Modernidade entra em cena para que se discorra sobre suas verdadeiras rupturas e paroxismos a partir de um mesmo germe. Zeca consegue dar forma poética e filosófica consistente a partir de recortes mais esdrúxulos da realidade. A linguagem é a mais esdrúxula, numa categorização de gôndola de supermercado, de mera mercadoria, dos corpos com que se relaciona ou fantasia.

Os tipos da metrópole, para o *pornoflâneur*, são objetificados para além dos cenários, como os prédios antigos da Paris do *flâneur* clássico. Os corpos são para usufruto, personificação da multidão na contradição do choque e da troca possível entre os corpos. Se os contadores de história arcaicos têm um fim utilitarista na sua mensagem, o que pressupõe continuidade de uma experiência e uma troca com o ouvinte, a narrativa moderna parece um jorro de atravessamentos da ânsia humana de expressão subjetiva num mundo que sufoca a temporalidade lenta da hesitação, da expressão desabafo que cansa da informação explicativa sem brecha para a coestruturação:

quando se trata de gandaia prefiro meter numa mulher sem nome, numa buceta sem história, carne penetrável, gozável, e ponto final. Isso me faz sentir vazio de nome, identidade, livre do peso de ser o velho e gasto eu mesmo, como o rio que perde forma, essência e nome quando se entrega às águas do mar. Para que nomes quando se está dentro de uma buceta? Tanto que só dão nome às pessoas quando elas saem de lá. (MORAES, 2009, p. 104)

O novo mundo em *Pornopopéia* é distópico. Zeca flerta com a morte, e a morte é carregada de significados para a Filosofia, a Literatura e para as formulações de Benjamin. Mata-se um tempo para criar outro. Ciclos vitais acelerados, de forma a renovar-se constantemente. As vidas que se não estão aderentes ao fluxo da economia padecem da invisibilidade e como que morrerem para o social. A morte se insere também na obsolescência programada da mercadoria.

Submetido a certa inevitabilidade da morte como corpo vazio de significado individual, o corpo ganha potencial icônico nas redes sociais e torna-se vácuo, que deve ser preenchido pelas projeções do discurso social, sem que o moribundo tenha, ele mesmo, voz para além de uma imagem móvel nos meios de comunicação para uso simbólico público. O extremo disso é o velório *online* do século XXI, ressignificando a experiência do luto, da densidade da finitude e colocando a morte na tela digital, onde alegoricamente os *gadgets* aprisionam vida e morte, numa encenação virtualizada da crueza violenta da vida natural. Uma vez mais o homem se rebela contra o enigma, criando sua própria narrativa progressista e idealizada: do ser apartado da natureza, racionalizado e agora incorpóreo, espiritual.

O morto é antes um lapso produtivo burguês, e, nessa falta que se insere, o moribundo é apartado. Zeca parece flertar com a morte porque a vida em si se automatizou de tal forma que o prazer não mais é um luxo, uma fruição do excedente do tempo, mas uma necessidade fisiológica para sobrevivência, quer seja um prazer nocivo ao corpo e destabilizador dos estados de consciência. Um *ethos* burguês *sui generis* parece encenado na obra, na qual o

poeta, por dentro da inquietação da morte constante, volta se apegar a tradição e a repele num movimento dúbio:

Até hoje não sei direito por que o Rubens se matou. Alguma coisa que ele leu naqueles filósofos e poetas pessimistas não lhe desceu bem no espírito, conforme meu pai se cansara de advertir anos antes. Pelo menos meu irmão acabou saindo duma vez por todas daquele quarto onde vivia trancado. Quando ele morreu, entrei lá e me obriguei a ler todos aqueles livros, num desafio à morte que tinha levado meu irmão, coisa que só consigo sacar hoje. (MORAES, 2009, p. 96)

Em “O contador de histórias”, Benjamin relacionará a autoridade do moribundo e a força da transmissibilidade da experiência. Bataille abordará a intensidade de vida e morte como força de resistência e criação. Para além do fenômeno biológico, a relação da Modernidade com a morte ajuda a compreender toda uma sensibilidade do ser no mundo e os paradigmas que mobilizam a sociedade do *pornoflâneur*. Dirá Benjamin sobre o calor da leitura moderna a partir da morte:

Assim, o romance não se torna significativo por nos apresentar, eventualmente de forma edificante, o destino de uma outra pessoa, mas sim porque esse destino estranho, por força da chama que o consome, nos passa parte do calor que o nosso próprio destino nunca nos concederá. O que leva o leitor para o romance é a esperança de aquecer a friagem da sua vida com uma morte que a leitura lhe traz. (2018a, p. 158)

Dirá Bataille sobre a disputa entre prazer de morte e o trabalho da permanência:

O prazer é a forma positiva da vida sensível: não podemos experimentá-lo sem uma despesa improdutiva de nossos recursos (ele consome). O trabalho, ao contrário, é o modo da atividade: tem por efeito o aumento de nossos recursos (ele fortifica). Ora, há “em todo homem, a toda hora, duas postulações simultâneas, uma para o trabalho (o aumento dos recursos), outra para o prazer (o dispêndio dos recursos). O trabalho corresponde à preocupação com o amanhã, o prazer ao gozo do instante presente. (BATAILLE, 2013, p.46)

As proposições de Bataille e Benjamin servirão para intermediar boa parte do debate no século XXI e o ser de papel no livro *Pornopopéia* (2009), de Reinaldo Moraes. O narrador-protagonista Zeca, notívago, adicto, conflitante com a ordem da produção, ao mesmo tempo imerso nas teias do capital (logo, com relações intermediadas pela lógica da mercadoria), movimenta-se pelo prosaico cotidiano outrora exaltado por Baudelaire, absorvendo os choques da metrópole e provocando o similar jogo de vida e morte do *flâneur* clássico para além da epistemologia ou fazendo do próprio corpo esse movimento de contestação e autodestruição. Autores como Sontag, Han, Branco, Moraes e Lapeiz, Chaves,

Calvino, Morante e Moravia também auxiliam na base teórica em busca de um entendimento da literatura erótica/pornográfica como documento social e produção estética válida, como na reflexão sobre as forças mobilizadoras e violentas do olhar que corresponde e da mera exposição de corpos, o sagrado e o profano, “a afirmação da vida até na morte”, como defende Bataille.

Nesse movimentar-se sobre gelo fino, no caso, encontrar correspondências, dessemelhanças e singularidades da *modernidade estendida no século XXI*, a partir de um olhar outro sobre o que Benjamin tão *originalmente* propôs nas *Passagens* e na miniatura desdobrada dessas (qual seja, a ensaística sobre Baudelaire), busca-se agrupar e destacar na obra de pensadores do contemporâneo elementos de estudo que sirvam de base filológica para a crítica literária entendida aqui como possuidora de estatuto próprio dentro da arte, mas parte de um “certo recorte de tempo e espaço”, como maneja Rancière.

A multidão do século XIX encontra eco nos enxames do XXI em Han; a vivência do choque ecoa na colonização dos ciclos vitais pela alucinada produção capitalista atual, em Crary. Na sociedade do cansaço e da falta de mistério (na sociedade da transparência), também em Han, correspondências outras vêm à tona. A cisão do especular (e espetacular) entre o vivido diretamente e a representação em Debord, do final dos 1960, traz luzes sobre fenômenos contemporâneos de todas as épocas. As articulações se fazem aqui sempre por dentro da obra *Pornopopéia*, cujas particularidades inscritas numa fisionomia *macro* de época, suscitam reflexões estéticas e político-filosóficas. O trajeto epistemológico de Benjamin – ao dar centralidade para a Modernidade, para textos laterais, períodos de decadência, leituras alegóricas e entrecruzamentos temporais – torna-se fundamental para uma elaboração outra dos fenômenos em eterna e efêmera ebulição.

A narrativa de Zeca, em *Pornopopéia*, parece indicar um atravessamento do fluxo intenso e caótico dos estímulos agressivos da cidade, sua formulação alegórica e onírica, além do movimento dentro-fora da lógica da massa e do indivíduo. Algo como se a máquina cerebral do *flâneur* do século XXI, meio basbaque, meio singularizada, fornecesse elementos quase *online* das elaborações do *flâneur* do XIX. No período estudado por Benjamin, o *flâneur* parecia dar-se a conhecer somente pela fisionomia crítica do escritor fisiologista que atribuía um discurso ao *flâneur* ou ao literato de *boulevard* que, emanando o *flâneur* decaído na venda da força de trabalho, emprestava certo olhar próprio sobre o público dos cafés e a movimentação da metrópole. Por sua vez, o homem-sanduíche de Benjamin, o que se deixava esmagar por entre placas de anúncios no corpo – meio mercadoria, meio humano –, sinalizava a perda da metafísica e o fim da potência limiar da *flânerie* (força do tipo dividido entre a

imposição dos corpos e as trajetórias da metrópole burguesa massiva e a singularidade do pensamento e do elemento micropolítico e micro-histórico de confronto criativo, como amplamente abordado no capítulo anterior desta dissertação).

Nesta etapa de reflexão sobre a Modernidade e o livro *Pornopopéia*, depois de um percurso de análise a partir dos rastros benjaminianos e a formulação de um tipo renovado (qual seja, o *flâneur* do paroxismo capitalista no século XXI) busca-se cartografar as forças em operação no *pornoflâneur*. Entre o *flâneur* da deambulação poética (curiosa e saudosista de um tempo em destruição) e o *flâneur* engolido pela primeira vida prática do fazer dinheiro, há uma posterior reconfiguração do tipo, numa exacerbação da agressão, da aderência e do repelir os choques (ao se tomar como premissa, claro, que há hoje uma extensão da Modernidade baudelairiana).

É nesse ambiente inóspito do século XXI que a nova encarnação do *flâneur*, o *pornoflâneur*, mergulha nas precariedades e ameaças da noite, no turno inverso da ordem produtiva, ainda que essa não cesse mais, e flerte com a morte ou desvalorize o próprio corpo real, tendo em vista que a reputação *online*, o *avatar*, é o ser de fato. O choque foi elevado à enésima potência, o fazer poético resiste, mas carrega em si o odor fétido da mistura entre a inevitabilidade da mercadoria e da opressão produtiva. O sono agredido, a satisfação veloz e precificável, a dualidade da reivindicação da individualidade e da alienação aos dogmas da multidão. Do *flâneur*, que se tornou órfão do lirismo das passagens ou do tipo que decaiu para a venda da força de trabalho na imprensa sensacionalista parisiense, chega-se ao *pornoflâneur*, que vaga ou deambula na metrópole ao mesmo tempo. É dono de si ou escravo das contingências do capital.

O personagem Zeca, do livro *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, inquieta por sua indiferença, sua brutalidade contra si e o mundo, pela falta de perspectivas, pela aproximação sem empatia, pelo sexo vazio e pelas formulações de imagens abjetas sobre outros seres errantes como ele. Tal lugar conturbado do novo *flâneur* justifica o presente trabalho de dissertação e suas escolhas por atravessar as pontes que aproximam o Agora e o século XIX. Em tal movimento insuficiente de pesquisa, compreende-se que outras sementes, outros sonhos e outros pesadelos são gestados no instante fugidio do momento, abafados e incompreensíveis para o espírito da época. A tentativa de se apreender um fenômeno *pornoflâneur* numa obra de 2009, ao mesmo tempo, aclara uma fisionomia específica de um objeto estético da Modernidade e se demonstra insuficiente. Para cada intuição visível adensada em constructo, outras tantas fogem.

A possibilidade de um mundo de rompimento pós-moderno está presente como questão em *Pornopopéia*, mas o presente trabalho toma uma vez mais a formulação de Habermas (2000) para movimentar-se ainda no entendimento de extensão da Modernidade, no que Baudelaire delineou no século XIX e no que Zeca manifesta na São Paulo de meados dos anos 2000. Por meio de uma retomada de algumas proposições anteriores, talvez de maneira circular, mas necessária, para uma costura dos estilhaços teóricos de uma escolha ensaística deste trabalho, busca-se avançar para os pontos de contato entre novos pensadores desdobrados da Modernidade clássica analisada por Benjamin nos anos 1930.

De Baudelaire, no século XIX, cabe analisar que a concepção terminológica da Modernidade, se, por um lado, é capaz de emoldurar a indefinível vida metropolitana de multiplicidades e sensibilidades (pois concede ao período determinado entendimento identitário), aponta *para*, mas está longe *de* resolver as querelas de ruptura/continuidade e cânone/efemeridade com que o contemporâneo Oitocentista lida. O conturbado cenário político de idas e vindas da monarquia na França, o tensionamento do resistente *Ancient Régime* com ideais republicanos e liberais, tornam-se indicativo das contradições da *Modernité*.

O esclarecimento alegorizado por máquinas e técnicas industriais, inovações arquitetônicas e comerciais não eclipsava certo obscurantismo na maneira de lidar com a escravidão nas colônias ou com a negligência em relação aos trabalhadores em más condições vivendo nas regiões mais pobres. Pela via metafísica, no exaltar poeticamente figuras como a do “reciclador” trapeiro ou do criminoso apache, as agruras da vida real ganhavam certa libertação pela via estética, sem que o arranjo das coisas na partilha do sensível se alterasse de forma mais contundente.

Por certo que tal visão crítica não desqualifica o poder transformador das obras de arte ou da legitimidade da *arte pela arte*. Dá pistas, entretanto, sobre o papel quase anódino das inovações vanguardistas àqueles que não tem acesso à elaboração diegética pela pena, pelo lápis ou pelo livro. Nem tudo se resolve via literatura.

Para o burguês médio do século XIX, a vivência do choque é agressiva para a “saúde” das formulações poéticas. Dentro de casa, ele constrói o castelo, um museu particular e busca demarcar sua existência singular, cria compensações. Para o operário do período, o castigo real no corpo real se empalidece na folha de papel, trazendo contornos desconexos com a miséria real. As barricadas, para os *marginais*, tornaram-se as instalações e performances

estéticas mais eficazes, cuja coragem da luta pela sobrevivência inspirava intelectuais a legitimarem o sangue e não apenas a tinta⁶¹.

Na linha da admirável verve polemista de Baudelaire, a Modernidade arroga para si certa responsabilidade de refundação da cultura ocidental. Reflete em sua proposição brutal as extenuantes negociações e confrontações de um ser social que reivindica um lugar no mundo e concede-se como que um ingênuo título honorífico de *entidade singular e avulsa das precariedades de outrora e totem para as inquietas gerações futuras em busca de uma bússola*.

Harvey (2015) rompe com a obra hagiográfica de Baudelaire e enxerga no poeta aquele que escandaliza e transgride pela via estética da arte o personagem, de certa forma, acomodado entre as forças hegemônicas de fato, sem afronta à materialidade da divisão de classe parisiense (se é que tal crítica não termina por deslegitimar o estatuto próprio da arte e torná-la insuficiente ao não esgrimir corpo a corpo com o inimigo, como se a arte tivesse uma função de soldado num exército):

Ele [Baudelaire] já porque sua época era “fecunda em temas poéticos e maravilhosos”, havia assinalado a rejeição da tradição em “Salão de 1846”, incitando os artistas a explorar “o lado épico da vida moderna” como “o espetáculo da vida elegante e dos milhares de **existências flutuantes** que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – **criminosos e prostitutas**”. E depois escreveu: “O maravilhoso nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos”. Entretanto, dedicou sua obra à burguesia, invocando seu heroísmo: “Vós vos associastes, formastes companhias e fizestes empréstimos para realizar a ideia do futuro com todas as suas diversas formas” [...] Baudelaire, capturado na sua própria luta contra a tradição e os “aristocratas do pensamento” e incidentalmente também inspirado pelo exemplo de Balzac, propôs uma aliança com todos aqueles membros da burguesia que procuravam derrubar o tradicional poder da classe. Ele contava com o fato de que ambos pudessem nutrir um ao outro “enquanto se espera [...] a harmonia suprema”. [...] **Baudelaire ficaria dilacerado pelo resto da vida entre as posturas do flâneur e do dândi; por um lado, um voyeur desengajado e cínico, por outro, o homem do povo que entra com paixão na vida de seus personagens**. Há uma contradição na percepção de modernidade de Baudelaire depois da experiência amarga da destruição criativa das barricadas e do saque do Palácio das Tulherias, em 1848. A tradição tem de ser derrubada, violentamente, se necessário, para lidar com o presente e criar o futuro. Mas a perda da tradição arranca as âncoras do nosso entendimento e nos deixa à deriva, impotentes. Por isso, escreveu ele em 1860, o objetivo dos artistas deve ser entender o moderno como “o transitório, o efêmero, o contingente” em relação àquela outra metade da arte que lida com “o eterno e o imutável”. (HARVEY, 2015, p. 29, grifo nosso)

⁶¹ A partir do livro de Kalifa (2019), usa-se a referência a trecho de crônica de Émile Zola (1882), que destaca a relação entre a atividade intelectual – *l'encre* [a tinta] – e seus efeitos no real – *le sang* [o sangue].

Derivada do adjetivo *moderne*, o neologismo baudelairiano *Modernité* constituía um corpo enunciativo para o espírito de sua época e geografia, em consonância com as ansiedades e aspirações dos pares. Por certo que a potência poética de Baudelaire fazia intuir e captar detalhes da *vida moderna* que o cidadão médio, sempre apressado para dar conta dos compromissos do capital, poderia negligenciar. De toda forma, as impressões e condições pairavam já, antes da formulação do autor de *As flores do mal*. A Modernidade inominada estava por entre cafés e casas de espetáculos, na vida pública em geral, no meio da intelectualidade e mesmo entre os trabalhadores sem espaço para articulações poéticas tradicionais, porém empiricamente impregnados das mudanças do mundo do emprego e das implicações práticas da cesura do novo momento.

O marco zero do moderno para os mais ortodoxos é a Revolução Francesa. A urbe romana da Antiguidade, a Europa do medievo, porém, gestavam uma série de condições que apontavam para novas estruturas de pensamento e organização social do século XIX. Grife-se, portanto, que a Modernidade, segundo Baudelaire, está atrelada a um *ethos* burguês parisiense e a um período de adensamento desses fragmentos históricos já disseminados em outros tempos, mas que, em meados dos 1800, se fazia **aderir** pela população não somente pela **imposição** de núcleos de poder do capital, mas de uma **intersecção de desejos de ruptura** pairando na cultura.

A Modernidade em Baudelaire surge com uma fisionomia tão própria que supostamente a história da humanidade jamais vira igual. Se é verdade que as ocorrências no século XIX traziam lá suas particularidades (e até radicalidades de cesura), por certo a superada noção de **geração espontânea** das manifestações se aplicava ao período. Mais do que tábula rasa da história do futuro (onde se iniciaria a escritura de um novo ciclo de progresso), a Modernidade tornava-se criação tanto vocabular quanto autoconceptiva do humano como criador/destruidor/desconstruidor.

O termo “moderno” antecede a Modernidade; esta, por sua vez, se prolonga para o Modernismo. Num viés histórico, entende-se aqui, o moderno posiciona o antigo. O Modernismo é a expressão estética sobre a Modernidade política. Alguns autores, como Habermas, Agamben, Rancière e, neste trabalho mais atentamente, Benjamin, entre outros, auxiliam a problematizar os recortes sociais e artísticos dessas transformações. Ajudam a desmistificar as fendas abruptas de continuidade com outras temporalidades ou **espaços e lugares** (aqui retomando a reflexão bergsoniana a partir de Aristóteles⁶²).

⁶² Do livro *O que Aristóteles pensou sobre o lugar* (2013), que traz uma reflexão que diferencia lugar e espaço.

Dos fetiches estéticos, o aurático e o Belo greco-romano exerceram nas obras da Renascença o fascínio das emanações perfeitas da deidade. A medida do fazer artístico, entre os séculos XIV e XVI, referenciava-se pelos cânones da Antiguidade. Se o artista não fosse tributário de alguma forma, sua pintura, sua música ou sua poesia eram rebaixadas na concepção crítica, visto que o presente, pela proximidade e trivialidade, teria pouco a oferecer como matéria subjetiva, tão somente o apreensível imediato. Em tese, o artista contemporâneo que intenta dar forma artística a elementos do seu próprio tempo está limitado às percepções enganadoras da verdade. Preso ao agora, compartilha da ilegitimidade da memória no pecado original: nunca poder retornar na integralidade ao *fiat lux* divino, estar fadado a encontrar apenas correspondências com o divino, sem a possibilidade do *Weltanschauung* (visão de mundo) ateniense ou romano, portanto, um simulacro. Entretanto, cabe ressaltar, homogeneizar uma época, no caso o Renascentismo, é trancafiar as singularidades e quebras possíveis da ordem.

Ao alertar para os perigos da generalização de um período ou escola artística, pois os indivíduos *n-1* (como o arquiteto Brunelleschi e sua inovação perspectiva) estão na busca por superar as convenções, Gombrich traça um panorama do Renascimento em Florença e a peculiar admiração pelo fazer artístico pretérito como base para o fazer *daquele contemporâneo*. Tal digressão neste ponto servirá para legitimar o trabalho benjaminiano sobre o Anjo da História:

Quando as pessoas desse período queriam elogiar um poeta ou um artista, diziam que sua obra era tão boa quanto a dos antigos. Giotto fora assim exaltado como um mestre que liderara o verdadeiro ressurgimento da arte; as pessoas queriam significar com isso que a arte de Giotto era tão boa quanto a daqueles famosos mestres cujas obras eram louvadas pelos antigos da Grécia e de Roma. Não surpreende que essa ideia se tornasse popular na Itália. Os italianos tinham plena consciência de que, no passado distante, a Itália, tendo Roma por capital, fora o centro do mundo civilizado [...]. O período entre a idade clássica, para a qual voltavam os olhos com orgulho, e a nova era de renascença, que aguardavam com esperança, era meramente um melancólico interregno, “**o período do intermédio**”. Assim, a ideia de uma renascença foi responsável pela concepção de que o período interveniente era uma **Idade Média** [...] Brunelleschi não foi apenas o pioneiro da arquitetura da Renascença. A ele se deve, ao que parece, uma outra e momentosa descoberta no campo da arte, a qual dominaria também toda a arte de séculos subsequentes: a da perspectiva. Vimos que mesmo os gregos que compreendem o esboço [“protoperspectiva”, conhecimento de ângulo], e os pintores helenísticos, que eram hábeis em criar a ilusão de profundidade, ignoravam as leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho à medida que se afastam de nós. (GOMBRICH, 2019, p. 223-229, grifo nosso)

Baudelaire, em 1863, quando escreveu *O pintor da vida moderna* citou os pintores/gravadores Debucourt (morre em 1832) e Saint-Aubins (morre em 1807), que buscaram estetizar as imagens de costumes de sua própria época. Não os invalida como relevantes para o presente, mas ainda assim os relativiza, pois representariam *o presente de um passado*:

Devo dizer que o mundo, de alguns anos para cá, melhorou um pouco. O preço que os amantes da arte atribuem hoje aos mimos entalhados e coloridos do último século prova que houve uma reação do tipo que o público precisava; **Debucourt, os Saint-Aubins e muitos outros entraram para o dicionário dos artistas dignos de serem estudados. Mas eles representam o passado; ora, é à pintura de costumes do presente que quero me prender hoje.** O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua **qualidade essencial de presente.** (BAUDELAIRE, 2010, p. 13-14, grifo nosso)

No apêndice A de *Sobre o conceito de história* (2016), Benjamin propõe uma articulação do presente com outros tempos. Está consciente, afinal, da efemeridade, a partir da lógica da moda, desse próprio presente que se encena complexo com nuances inapreensíveis:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um **“agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.** (BENJAMIN, 2016, p. 20, grifo nosso)

Cabe analisar o aspecto dialético da centralidade do *presente baudelaireano*, enquanto legitimado a se tornar matéria de arte, além da sua outra face: de solapador do tempo pretérito e força refundadora. Na seção IV do mesmo *O pintor da vida moderna*, o poeta da Modernidade teoriza o trabalho de procura do ilustrador Constantin Guys, “sempre viajando através do grande deserto de homens” como artista atento à vida contemporânea e à força aurática da moda, e faz um contraponto com a persistência do tempo pretérito nas obras de outros artistas, pois C. G. “soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da Vida” (BAUDELAIRE, 2010, p. 81). Baudelaire enxerga vida (tridimensional) na bidimensionalidade da tela de C. G.:

Se observarmos as exposições de quadros modernos, ficaremos impressionados com a tendência geral dos artistas a vestir todos os personagens com trajes antigos. Quase todos se valem das modas e dos móveis da Renascença, como David [neoclassicista francês, notório em 1825] se valia das modas e dos móveis romanos. Há, entretanto, uma diferença: David, tendo escolhido personagens particularmente gregos ou romanos, não podia senão vesti-los à antiga, enquanto os pintores atuais, escolhendo personagens de uma natureza geral, aplicável a todas as épocas, teimam em envolvê-los em trajes da Idade Média, da Renascença ou do Oriente. Trata-se evidentemente de sinal de grande preguiça, pois é muito cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair a beleza misteriosa que ele possa conter, por mais escassa ou insignificante que seja. (BAUDELAIRE, 2010, p. 35)

Quanto ao paradigma do moderno, analisa Habermas, ele tem como característica fazer certa tábula rasa da experiência (*erfahrung*, como Benjamin a entende) e medir o futuro a partir do ponto zero do espírito contemporâneo. A *Modernité* do crítico Baudelaire parece imbuída de uma missão autofágica, um tanto ególatra, como Habermas enuncia, num libertar o efêmero do fluxo cotidiano e alçá-lo à forma eterna, referencial, imanente, tendo em vista que o passado estaria superado, e o rompimento com o passado seria a cesura com um determinado passado, sendo o presente moderno o único cânone legítimo a inspirar um futuro artístico igualmente legítimo:

O presente não pode mais obter sua consciência de si com base na oposição a uma época rejeitada e ultrapassada, a uma figura do passado. A atualidade só pode se constituir como o ponto de interseção entre o tempo e a eternidade. Com esse contato sem mediação entre o atual e o eterno, certamente a modernidade não se livra do seu caráter precário, mas sim da sua trivialidade; na concepção de Baudelaire, ela aspira a que o momento transitório seja reconhecido como o passado autêntico de um presente futuro. A modernidade afirma-se como aquilo que um dia será clássico; “clássica”, de agora em diante, é o “clarão” da aurora de um novo mundo, que decerto não tem permanência, mas, ao contrário, sua primeira entrada em cena selará também a sua destruição. Essa compreensão do tempo, radicalizada mais uma vez no surrealismo, justifica a afinidade entre a modernidade e a moda. (HABERMAS, 2000, p. 14-15)

Benjamin, em seus ensaios sobre a Modernidade em Baudelaire em meados dos anos 1930 (mais de sessenta anos depois da morte do poeta, ocorrida em 1867), tratando a moda enquanto força política de articulação entre passado e futuro, faz um apontamento crítico sobre certo perecimento do projeto de modernidade estética de Baudelaire e o quanto essa modernidade conservadora, que se arroga o referencial primordial dos devires, não se sustenta na prática. A imagem para reflexão benjaminiana é o trigésimo nono poema de *As flores do mal*, em que um dos versos destaca como uma ambição de “o meu nome aportar a épocas distantes”:

Baudelaire quer ser lido como um autor antigo. E a exigência depressa se concretizou. O futuro distante, “as épocas distantes” de que fala o soneto, chegaram; tantos decênios depois da sua morte quantos séculos Baudelaire teria imaginado. Paris ainda aí está, é certo; e as grandes tendências da evolução social são ainda as mesmas. Mas quanto mais estáveis se mantiveram, tanto mais caduco se torna, na sua experiência, tudo aquilo que fora colocado sob o signo do “autenticamente novo”. A modernidade manteve-se menos igual a si mesma do que a qualquer outra coisa; e a Antiguidade que nela estaria contida representa de fato a imagem do antiquado. “Herculano [antiga cidade romana] pode ser encontrada sob as cinzas; mas alguns anos bastam para soterrar os costumes de uma sociedade, melhor que todo o pó dos vulcões [trecho de biografia do dândi George Brummell escrita por Barbey D’aurevilly].” (BENJAMIN, 2017a, p. 91)

A fugacidade do moderno, a infidelidade aos projetos contemporâneos de outrora (em nome de projetos sempre mais novos), desestabiliza o chão das vanguardas, tendo em vista a mobilidade fugidia das ousadias sempre engolidas pelo fluxo da técnica que a apreende e doma, até que outra guarda avançada se arrogue a voz do moderno de novo. A velocidade do fenômeno só aumenta e não lega propriamente, senão inebria momentaneamente, quando não dá voz a um discurso de poder que o faz trocar de mãos em vez de erguer-se como alternativa contra o mal.

Se a moda fareja o atual na “selva do outrora” (BENJAMIN, 2016, p. 18), como diz Tese XIV de Benjamin, não o faz como reverência. A moda é sempre credora, nunca devedora. A velocidade das passagens de ciclo afronta os sentidos e pouco vínculo proporciona. Conseqüentemente, com pequenas mortes a cada milissegundo, não há o que se lamentar ou rememorar, tendo em vista que toda a demora na morte é atraso na produção de vida do capital. Pouco resta a dizer em profundidade para o tanto em tão pouco tempo do mundo das rotativas de jornal do século XIX e dos *bits* do XXI. Baudelaire almejou que seu efêmero irrompesse a eternidade, mas teve de competir com outros tantos efêmeros que se seguiram. Pela intensidade com que sentiu seu próprio tempo, a obra de Baudelaire tornou-se, ao menos, um marco de hesitação poética para o homem moderno apressado que se aventurou em seus versos por alguns instantes.

Se a morte não cessa e se banaliza na Modernidade, em *O narrador*, Benjamin atenta justo para a experiência escatológica/biológica do mundo burguês, experiência, no caso, entendida como transmissibilidade.

No ensaio, é dito que, em tempos outros, estabelecer laços com a autoridade do moribundo ajudava em certa percepção de elo com o passado. Seria o suficiente para o

moderno enxergar sua própria transitoriedade e o quanto os mortos ainda se comunicavam com os vivos.

Eis que, apartados dos fluidos e dilemas da mortalidade, para além do simbolismo e do ritualismo, a sociedade burguesa passa a desrespeitar a memória, de certa forma, transgredindo a autoridade e, por conseguinte, mais livre para demarcar um futuro sem o compromisso com o legado. Grife-se que tal proposição se mostra diversa do reverenciar religiosamente um passado greco-latino, o qual não necessariamente demonstrou uma “gratidão”, foi mais uma submissão. No exemplo da Renascença, em que a morte recai seu peso sobre a construção do legado pelos vivos, a celebração do morto como vivo eternamente seria limitadora. Não à toa, Benjamin imbricará as temporalidades e colocará os ouvidos à disposição da figura do **moribundo** para que o peso de sua existência paire ainda sobre as ações dos que respiram. A alegoria da morte encaixa-se nas rupturas abruptas idealizadas pelos modernos de todas as épocas.

A *Modernité* baudelairiana também mostra uma face avessa a qualquer conservadorismo (justo ou não) mencionado por Harvey (2015). Ao validar o presente cotidiano como história possível de se legar aos vivos, em equivalência à autoridade intransponível dos tempos mortos, Baudelaire conclama a consciência de que o agora há de transmitir seus feitos e desfeitos para a posteridade e também guarda em si um canal de comunicabilidade com o futuro.

Baudelaire não parece propor somente um recorte historicista dos valores modernos passíveis de inclusão num novo panteão canônico. Afinal, o desejo de transmissibilidade de Baudelaire pode ser aferido no *spleen* de Paris, quando o poeta dedica o prefácio ao leitor, *um igual*, e quando busca estetizar e reter na memória poética uma metrópole em desaparecimento. Baudelaire lida com a morte e poucos hão de lidar com ela na perspectiva de um perecimento em vão. Ante a autoridade da morte, Baudelaire fez poesia. Benjamin propõe a morte em aspecto claro e real, em vez da fantasmática morte burguesa que trata a morte das modas e dos iguais com igual indiferença:

Há séculos que é possível constatar como a ideia da morte foi perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e força plástica. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitirem aos homens evitar o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do

universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *ultima multis*) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. **Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –. Assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.** (BENJAMIN, 2018b, p. 150-151, grifo nosso)

Algumas coisas precisam morrer para que outras se sobressaiam. A história da literatura está repleta de exemplos. Na presunção baudelairiana *do presente como efêmero, mas forte o suficiente para ser eterno*, institui-se um discurso político que, se ganha corpo, é porque surge das vozes com poder de operar o presente e, assim, tem seus enunciados considerados em maior ou menor grau. Como discurso político por trás de uma estética (ou a estética do político), flerta com as premissas mais libertárias e mais opressoras. Se a arte quis ser apenas ela mesma, o fez porque pode assim fazer.

O conceito de Modernidade ou de moderno como algo universalizante vai se tornando fugidío como panaceia de um novo mundo erguido pela força de si mesmo à medida que se problematiza. Tem como epicentro a Europa, tanto no olhar para o passado quanto na constituição de um presente/futuro. A reverência *aos* ou o rompimento *com os* cânones, pressupõe, numa leitura aproximada de Casanova (2002, p. 71), em primeiro lugar uma construção artística prévia, um legado, “um panteão” e uma “hagiografia dos grandes”. Em outros termos: estão gregos e romanos e toda uma linhagem posterior de mestres que beberam dessa fonte a pairar sobre a discussão do que é moderno e do que é antigo. As extensões entre as épocas são evidentes e a própria noção da Modernidade como tábula rasa é frágil. Baudelaire, no entanto, faz uma incitação estética aos artistas contemporâneos no sentido de que encontrem, na aparência de banalidade da vida de meados do século XIX, a matéria que, através do gesto, ganha potência de eternidade. Mas, claro, Baudelaire recorre a sonetos e exalta o fazer dos antigos, ainda que atente para o conteúdo das ruas modernas como legítimo.

Benjamin novamente torce o raciocínio em suas teses, lendo a *Modernité* e o *Ancient*, mas propondo a libertação do recalçado artístico, tendo em vista que não somente as grandes obras da *Weltliteratur*, mas as expressões laterais, prosaicas e *menores* constituíram a fisionomia de tempos atuais e antigos. Em um tensionamento pertinente, pode-se afirmar que

a luta dos apocalípticos ou integrados europeus com a tradição movimenta-se e se mobiliza a partir da Grande História.

De novo, cabe ressaltar a inevitável perturbação dos anômalos, que não apenas se insurgem contra uma fisionomia, mas moldam eles mesmos uma forma outra, ainda que toda forma termine por configurar-se em algo que decai no fluxo da técnica e em certo limite consegue ser reproduzível, canônico e fundador de uma escola. Numa caleidoscópica construção de viés benjaminiano, encontra-se em *Mil platôs* (v. 4), de Deleuze e Guattari (1997) uma aproximação dessa perspectiva “de borda” em que personagens como Baudelaire parecem se “enquadrar”, mas que tensiona o lugar da arte como berço por excelência desse pensar fora da caixa, afinal, atravessamentos, políticos, econômicos e ideológicos impregnam esse ofício como em qualquer outro.

Se, no século XIX, a multidão entra em cena, se o agrupamento *desindividualizado* ainda que formado por uma composição de singularidades padroniza-se, é de se pensar que a lógica da massa tenha se impregnado no espírito do cidadão do período. Baudelaire está imbuído ainda do heroísmo de Aquiles moderno, buscando a eternidade, aprisionado pelo prosaico, portanto, formula uma saída honrosa que é valorizar o efêmero como cânone futuro, em meio a angústia de pertencer a um tempo, um espaço. Dirão Deleuze e Guattari:

Em suma, todo Animal tem seu Anômalo. Entendamos: todo animal tomado em sua matilha ou sua multiplicidade tem seu anômalo. Pôde-se observar que a palavra “anômalo”, adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de “anormal”: a-normal adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que “anomalia”, substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade. Os feiticeiros se utilizam então do velho adjetivo “anômalo” para situar as posições do indivíduo excepcional na matilha. É sempre com o Anômalo, Moby Dick ou Josefina, que se faz aliança para devir-animal. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25-26)

Nesse sentido, Paris surge como cenário análogo ao *n-1* no discurso vigente da Modernidade, palco das maiores transformações, emanção do espírito europeu do século XIX, que arrebataria outras nações. Mesmo a reputação industrial e cosmopolita de Londres, no protagonismo do liberalismo e da Revolução Industrial, seria suplantada de certa forma ao *je ne sais quoi* parisiense, aos lampejos da moda e da glamorização de uma vida social de modo que o futuro se constituía não só como protagonismo, mas como que impregnado de um

ethos moderno, em que as artes têm papel fundamental e mesmo a absorção das artes pelo mercado, em seu suposto decaimento, constituíam uma figuração de ideal metropolitano.

Casanova (2002) analisa o fenômeno desse lugar por excelência do moderno de seu tempo, uma reputação que atravessaria os tempos futuros, mostrando que o moderno de certos locais é mais relevante do que de outros, ligado à moda, como uma grande vitrine mundial. Benjamin entendeu o poder da capital do século XIX, fez desse local uma questão filosófica e também foi arrebatado pelo fascínio da cidade das luzes. Sem reduzir a força de Paris como epicentro de mudanças sociais que inspiraram o mundo ocidental, toma-se aqui a fala de Casanova no sentido de deslocar o lugar *a priori* da Modernidade para o fluxo da História e suas decorrentes incongruências. Este é o ponto de Casanova:

Paris não é apenas a capital do universo literário, também é, por isso, a porta de entrada no “mercado mundial de bens intelectuais”, como dizia Goethe, o principal local consagrador do mundo da literatura. A consagração parisiense é um recurso necessário para os autores internacionais de todos os espaços literários dominados: traduções, leituras críticas, elogios e comentários, são tantos juízos e veredictos que proporcionam valor literário a um texto até então mantido fora dos limites do espaço ou não percebido. Só pelo fato de o juízo ser pronunciado por instâncias literárias (relativamente) autônomas, tem efeitos reais sobre a difusão e o reconhecimento do texto. A crença no efeito da capital das artes é tão poderosa que não apenas os artistas do mundo inteiro aceitam sem reservas essa primazia parisiense, como também, dada a extraordinária concentração literária que disso resultou, ela tornou-se o lugar a partir do qual, julgados, criticados, transmutados, os livros e os escritores podem se desnacionalizar e assim tomar-se universais. Paris, descrita acima como “banco central” de “crédito” literário, é igualmente, por isso mesmo, um grande local de consagração: pode “creditar”, “dar crédito”. (CASANOVA, 2002, p. 162)

Casanova, e aqui toma-se uma leitura derivativa do cerne de sua proposição, aborda a angústia do moderno por legitimar-se. Saliente-se o campo de força em torno do que se poderia chamar de projeto de Modernidade. De novo a emergência da lógica vanguardista, que irrompe um movimento de dianteira alicerçado por uma fortuna cultural:

A lei temporal do universo literário pode ser enunciada da seguinte forma: é preciso ser antigo para ter alguma chance de ser moderno ou de decretar a modernidade. **É necessário ter um longo passado nacional para almejar a existência literária plenamente reconhecida no presente.** Já é o que Du Bellay explicava quando concedia, em A defesa e ilustração, que a desvantagem do francês na batalha contra o latim era o que chamava seu “atraso”. A aposta da luta entre os centrais, que todos têm o privilégio da antiguidade, é a dominação dessa medida do tempo (e do espaço), a apropriação do presente legítimo da literatura e do poder de canonização. De todos os lugares “capitais” entre todos os espaços que rivalizam pela antiguidade e pela nobreza de sua literatura, é o meridiano de Greenwich, o

produtor do tempo literário, que detém o título de capital da literatura, ou melhor, de capital das capitais. (CASANOVA, 2002, p. 118, grifo nosso)

Benjamin em seu ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” (2017a) destaca o dilema dos rompimentos do poeta francês com a tradição. Sobre a estatura do trabalho poético baudelaireano muito já se disse. O que se busca nesta etapa é articular o subjetivo da intuição de mundo com as premências do fluxo do capital, o que abarca gênios e não gênios.

A partir de uma leitura da já mencionada *desterritorialização*, percebe-se um artista cindido entre a busca pela eternidade, certo acolhimento pelo contemporâneo e um rompimento devotado ao clássico. Note-se um percentual de aderência de Baudelaire ao gosto do público e uma resistência em enfrentar o limiar da incompreensão artística das novas linguagens e estéticas. Note-se que mesmo Mallarmé, o desconstruidor ou recriador da mais ousada linguagem poética, lia Baudelaire, o que coloca todos os gênios das letras às voltas no mesmo labirinto. Atrelar-se a um período de florescimento integra a lógica da moda e da própria Modernidade. Ainda que ligado a períodos de decaimento histórico na poesia, Baudelaire parece ter compreendido a necessidade artística da simpatia pelo novo e da criação de novas tendências para não se inscrever em certo caminho de obsolescência da própria obra ou, mais perigoso, cair num abismo *kitsch*, espécie de desonra para gênios vanguardistas.

Em termos literários, o que seria a limitação do moderno para o clássico ressurgiu como linguagem que estetiza o frenesi da metrópole (se não a pura emanção do moderno, ainda inserida num contexto de transformações e fisionomias próprias). O trecho abaixo aponta para um Baudelaire esgrimindo com a *pluritemporalidade* da produção e recepção poéticas: passado, contemporâneo e eternidade em colisão (e a posterior discussão da Escola de Frankfurt por excelência, qual seja, a disputa entre alta cultura e cultura de massa). Havia claro em Baudelaire uma angústia legítima de captar pela linguagem o turbilhão do século em que vivia, entre os tradicionais sonetos e os prosaicos poemas. Eis a intensidade do tempo dilatado e inebriante dos *Paraísos artificiais*. Benjamin destaca a coragem e o salto no escuro de Baudelaire para manter a chama viva da poesia:

Baudelaire contou com leitores que se veem em dificuldades perante a leitura de um poema lírico. O poema introdutório de As flores do mal dirige-se a eles. Com sua força de vontade, e, portanto, também com sua capacidade de concentração, não se vai longe. Esses leitores preferem os prazeres dos sentidos, estão familiarizados com o spleen (melancolia), que dá o golpe de misericórdia no interesse e na capacidade de percepção. É surpreendente encontrar um poeta que confia nesse público, o mais ingrato dos públicos. É claro que há uma explicação fácil para isso: Baudelaire

queria ser compreendido e dedica o livro àqueles que com ele têm afinidades. [...] Baudelaire escreveu um livro que desde logo tinha poucas possibilidades de ser um êxito de público imediato. [...] **O leitor para o qual ele escrevia foi-lhe dado pela posteridade.** [...] O poeta lírico deixou de ser visto como o Poeta por excelência. Já não é “o bardo” como Lamartine o fora. [...] O público tornou-se mais renitente também em relação à poesia que vinha do passado. (BENJAMIN, 2017a, p. 105-106, grifo nosso)

Rancière (2005) *desromantiza* a potência artística como emanção apartada do que já circunda o mundo. Por outro lado, denega o *status* de força singular que atua sobre corpos e torna inevitável determinada condição de produção a partir das relações e vapores já circundantes e prementes de uma forma⁶³:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. [...] Modernidade, hoje denominador comum de todos os discursos disparatados que põem no mesmo saco Holderlin ou Cézanne, Mallarmé, Malevitch ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas da reprodução mecanizada, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa. (RANCIÈRE, 2005, p. 14-26)

O ser específico da arte moderna, o regime estético que se distancia da noção de Belas-Artes do Classicismo, está articulado com a materialidade e as forças operativas. Mas não representaria um rebaixamento. Diz Rancière (2005):

No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não arte, não cessa de colocar em cena o passado. Aqueles que exaltam ou denunciam a “tradição do novo” [“uma vontade de inovação que reduziria a modernidade artística ao vazio de sua autoproclamação”] de fato esquecem que esta tem por exato complemento a “novidade da tradição”. O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as **decisões de reinterpretação** daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte: Vico descobrindo o “verdadeiro Homero”, isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos dos tempos antigos; Hegel

⁶³ Rancière relativiza as ideias de Modernismo/Modernidade, vanguarda e pós-modernidade. Sua proposição vai no sentido de um “regime estético das artes”. Ao propor o regime ético das imagens, Rancière rompe com Benjamin ao dizer que certa iconografia de divindades (cita Platão) ainda não operaram como a arte tal qual conhecemos hoje, portanto o valor ritualístico seria de outra ordem que o da obra de arte. No Regime estético das artes, o que era mero representativo ou ético-imagético agora figura com a especificidade do sensível das coisas próprias da arte, um pensamento estético de estranheza ante o sensível. No regime estético das artes é o pulo para fora da mimesis não opõe antigo e moderno, enxerga os “princípios de artisticidade” no passado (o que era considerado rudimentar e não artístico. Rancière atenta para as transformações da arte na história e suas relações com a experiência coletiva. Cria o constructo “modernitarismo”, o fetiche de ser moderno na arte.

assinalando o verdadeiro tema da pintura de gênero holandesa: não as histórias de estalagem ou descrições de interiores, e sim a liberdade de um povo impressa em reflexos de luz; Hölderlin reinventando a tragédia grega; Balzac contrapondo a poesia do geólogo que reconstitui mundos a partir de vestígios e de fósseis àquela que se contenta em reproduzir algumas agitações da alma; Mendelssohn recompondo a Paixão segundo São Mateus etc. **O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo.** De fato, ele transforma em **princípio de artisticidade** essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte “não artística” das obras (aquela que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor). Ele inventa suas revoluções baseado na mesma ideia que o leva a inventar o museu e a história da arte, a noção de classicismo e as novas formas da reprodução do que a arte foi, teria sido. [...] Quando os futuristas ou os construtivistas proclamam o fim da arte e a identificação de suas práticas àquelas que edificam, ritmam ou decoram os espaços e tempos da vida em comum, eles propõem um fim da arte como identificação com a vida da comunidade, que é tributária da releitura schilleriana e romântica da arte grega como modo de vida de uma comunidade – aliás, em sintonia com as novas práticas dos inventores publicitários que não propõem, eles, revolução alguma, mas somente uma nova maneira de se viver em meio às palavras, imagens e mercadorias. A ideia de modernidade é uma noção equivocada que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma copresença de temporalidades heterogêneas. (RANCIÈRE, 2005, p. 35-37, grifo nosso)

A Revolução Francesa é um exemplo do moderno repleto de contradições e articulações para além do instante em que brilha na História. Suas emanções influenciaram repúblicas ao redor do globo, a arte e o comportamento. Mas o lema de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, na partilha do sensível, figura também como retorno à subjugação das colônias (escravidão que, em território francês, não era permitida, mas, para além das fronteiras, sim). Em estado de latência, certos valores reacionários seguiriam abafados até a chegada da conservadora Terceira República (1870-1940), curiosamente, o período de maior estabilidade da França. Entre um momento e outro, a ascensão de velhas lideranças afinadas com um modelo tido como atrasado em 1789 (repelido pelos revolucionários), qual seja, a monarquia, puderam reencenar um retorno da realeza (como algodão entre os cristais para se manter no poder e articular-se com a nova burguesia), *vide* Napoleão III. O que parecia destituído de legitimidade, portanto, acaba retornando (talvez por nunca ter partido). A dialética do moderno não está, como nas imagens aqui evocadas, somente em questão com o antigo, mas em contradição consigo mesma.

Paris é um totem. Nesse lugar, o *flâneur* também poderia incorporar-se à determinado projeto político, do parisiense como o elemento por excelência de uma revolta individual contra o grande monstro mercadoria. Além do fator político de legitimidade de uma língua; de uma nacionalidade e do poder de influência de uma nação; além da capacidade industrial de capilarização de uma obra, Habermas (2000) destaca a famosa *querelle* francesa entre antigos e modernos no século XIX e os modelos artísticos em disputa. Tal disputa persiste ainda hoje: imitar os antigos ou romper com a fortuna crítica. Legitimar ou demonizar temas, estilos e vozes. Embretar a literatura na função pedagógica política ou alienada das tensões da vida micro e macropolítica. Nessa constelação de querelas a literatura e seus atores terminam por delimitar eles mesmos o espaço do flânar livremente. Tudo converge a Paris e outros grandes centros. Tudo converge ao mercado. Por consequência, uma série de proposições terminam recalçadas por uma negociação cada vez mais profissionalizada com os grupos editoriais. A *flânerie* poética do devaneio, num contexto assim, uma vez mais desponta como desvio que atrasa o fluxo do capital.

Temas como a sexualidade brigam por espaço na literatura moderna, por questões morais, estéticas, econômicas, políticas e religiosas. Isso em um mundo despidorado, que encena violências reais e grotescas sem o mesmo escândalo com que censura ou repreende obras de arte. O regime estético das artes de Rancière destaca a vida da ordem do trivial e cria uma relação especular (não necessariamente direta) e o incômodo e o estranhamento podem estar na raiz do mal-estar dessa nova condenação moderna do poeta (menos culpa da arte que do estado das coisas na Modernidade, ao que parece).

O percurso *flâneur* (ou *pornoflâneur*), aqui trabalhado por meio do livro *Pornopopéia*, lida com a Modernidade do vazio do homem (termo problemático em tempos de questões de gênero, mas rigoroso ao abordar aqui Zeca e o *flâneur* clássico eminentemente masculino). *Pornopopéia* esgarça os limites da discussão sobre o corpo em meio a uma crescente virtualização e objetificação. O *pornoflâneur* em si, ao abstrair da matriz do *flâneur* clássico, mergulha ainda mais profundamente na violência do choque, do pesadelo, da narcotização e da culpa do devaneio que não se apressa a seguir o ritmo do capital (ou, ao menos, o tensiona). Tal fisionomia que se transforma é parte de um processo histórico.

Crary (2016) é dos pensadores que relativizam o suposto corte abrupto de um tempo analógico para um digitalizado (e as consequentes agressões ao ciclo circadiano dos seres humanos). Evita falar em *ruptura histórica* e sim em continuidade da “era Gutemberg e da Revolução Industrial” (2016, p. 44). Crary ressalta que a história dos últimos 150 anos não

caracteriza um rompimento revolucionário a partir de grandes episódios pontuais, mas uma “revolução contínua” (CRARY, 2016, p. 46).

Características fundamentais do passado criticado por Marx estão presentes na era dos enxames e da precarização do trabalho. A pressão dos mecanismos do capital, aceleradas sobre as funções vitais humanas (seus e sonhos e subjetividades) personificam em tipos como Zeca o caos de atravessamentos autodestrutivos; destruidores do mundo em volta; além da busca desenfreada por qualquer tipo de prazer. É no inverso da luz energizante do dia, na noite misteriosa, que o *pornoflâneur* vive seu pequeno filme expressionista alemão, o tipo mesmo feito monstro por entre sombras. Se pouco tem a compartilhar como experiência, muito tem necessidade de relatar, talvez para sentir o pulso do outro lado do livro, auscultar um coração humano que as redes comunicacionais com o mundo todo parecem obstruir. A voz truncada e despreocupada de Zeca não deixa de ser uma grande homenagem à distópica sociedade do século XXI, que todos ajudaram a conceber em contemporâneos diversos.

A presente dissertação foi concebida em um período pandêmico, de isolamento social. Tal período de restrição de liberdade ante a ameaça mortal de um vírus invisível, num mundo tecnologicado, mostra o paroxismo de um processo vindo desde o século XIX, que coloca em xeque (em outros termos) a figura do indivíduo *flâneur* na modernidade estendida no século XXI, como micropolítico capaz de fazer frente ao macro. Nesse caso, a natureza volta a desafiar o mundo da técnica humana. A falta de condições de deambulação restringe a atividade *flâneur* ou instiga o *flâneur* a recorrer aos meios tecnológicos para potencializá-los e retirá-los do fluxo comum do entretenimento e do uso corporativo. O risco implicado é a agudização do ser metropolitano atomizado e a epopeia do consumidor passivo nas ofertas do capital, que se movimenta circularmente como os ditames da moda.

Lançado em 2009, *Pornopopéia* é mônada de um processo de Modernidade articulado não apenas com os estudos de Benjamin, mas com um devir já em estado embrionário, que os pesquisadores tentam intuir, imersos na insuficiência do que nosso tempo dá a conhecer (ou prever pelos indícios já decantados). Acredita-se que o trabalho aqui apresentado com a obra *Pornopopéia* ponha às claras o lugar perigoso do novo *flâneur*. No constructo *pornoflâneur* repousa certa ludicidade da guerra e da lógica do *marketing* aplicado à guerra. Uma intuição se dá a vislumbrar no vídeo institucional dos embutidos de frango. A peça audiovisual é produzida como *putsch* para ataque aos consumidores, valendo-se da mão de obra de um indivíduo que vende sua força para uma causa que não o move na subjetividade.

O narrador-protagonista Zeca movimenta-se numa metrópole grotesca, em que as relações entre os tipos do submundo estão também imersas na lógica da mercadoria (tudo se

compra, desde as drogas ao sexo). O sonho parece alienado aos fantasmas do capitalismo e da banalidade do mal em prol do progresso e da ordem de produção de morte. O *pornoflâneur*, politizado, ao formular um olhar sobre o caos e denegar certas forças produtivas, pode estar em vias de instabilizar o estado das coisas, mas tais coisas, de tão absurdas e inumanas, eternizarão um efêmero que precisaria ser mais desconstituído que fixado e canonizado.

Ao enredar-se num universo diegético com correspondências reais, a partir da figura de um narrador-personagem sem as amarras morais exigidas da vida cotidiana do capital, o leitor, ao mesmo tempo, aguça a curiosidade para o desenrolar desses excessos e se depara com certa repulsa pelos exageros. O leitor é interpelado a ser confidente de Zeca e integrar a circulação dele pelos cantos mais obscuros da subjetividade e da objetividade de encenação no “mundo sensível”.

A fragmentação da voz de Zeca e a intensidade de eventos sem teleologia dialogam com a violência das metrópoles reais, em que o *flâneur* rouba com o olhar e sobrevive em meio às ameaças das ruas da América Latina. O *pornoflâneur* expropria e cria. Se o que Zeca formula assusta ao leitor, talvez seja menos culpa das narrativas do que da *matéria-prima* do trabalho artístico na Modernidade, sem os laços tradicionais de experiência. *Pornopopéia*, no entanto, é uma conquista histórica das Letras, ao provocar a reflexão sobre o que seria ou não legítimo de ser figurado na arte.

Trazer uma fisionomia da Modernidade Estendida ao século XXI filia-se a um grupo de pensadores que relativizaram a tábula rasa dos feitos presentes, via Modernidade tradicional. A ensaística de Benjamin sobre Baudelaire e o século XIX, as imagens trazidas pelas *Passagens* (trechos canônicos e prosaicos) serviram de inspiração epistemológica para a busca de correspondências. Ajudaram a puxar o fio da história para enxergar os pontos de repulsa e de contato entre épocas, comprovando as conexões inesperadas e sementes já colocadas pelo caminho, antevendo novos ciclos e reiterando que ciclos considerados ultrapassados vigoram.

A perseguição do tipo *flâneur*, ponto chave da presente dissertação, acredita-se, teria mesmo que se ter dado com estilhaços de leituras de autores diversos, sem a adoção do formato tradicional do texto científico, por mais que persiga, claro, os rigores acadêmicos para sua construção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissertar sobre a *flânerie* parisiense do século XIX e suas extensões na metrópole do século XXI, num contexto geográfico periférico, constituiu-se em um esforço de aproximar as formulações relativas à Modernidade europeia do filósofo berlinense Walter Benjamin, nos anos 1930, de uma fisionomia similar (ainda que extrema) desdobrada no livro *Pornopopéia*, de 2009, do escritor paulistano Reinaldo Moraes.

Até certo ponto mítico na literatura francesa, o observador errante *flâneur* apresenta-se na ensaística benjaminiana, em uma primeira etapa, como o pequeno-burguês alegorizado que resiste à era das massas preservando a individualidade. O tipo errante/vadio usufrui da lenta deambulação nas ruas-galeria (as passagens cobertas) e da gastronomia do olhar nos *boulevards* expandidos por Haussmann em meados dos 1850. Personagem da crise de ruptura da Modernidade, o mesmo *flâneur* benjaminiano terminaria absorvido pelo capital e pela moda dos grandes magazines franceses. Na derradeira encarnação, ganharia a vida espremido entre placas de propaganda, assumindo a figura de homem-sanduíche.

Benjamin, ao apropriar-se filosoficamente do conceito metafísico da mônada leibniziana, estrutura uma epistemologia própria, capaz de tornar a imagem do *flâneur* algo para além da figura prosaica rentista em uma sociedade europeia que “decaía” pela lógica da mercadoria. Ao revés, Benjamin faz da imagem do cidadão *flâneur* a centelha capaz de apresentar a fisionomia de um período com características próprias, porém interligado a tempos progressos e decorrentes.

Não por acaso, o filósofo transforma a obra de Charles Baudelaire em objeto de estudo central sobre a Modernidade. Nas *Passagens*, o caderno J, em que versa sobre a influência do autor de *As flores do mal* para a formação de uma imagem do século XIX, é o mais extenso. Em outras palavras, mais belas, Benjamin compara o poeta à marca de uma pedra movida do chão, que, pela intensidade, deixara marcas profundas no solo. Se é permitido ao pesquisador buscar decifrar um texto filosófico, tal metáfora parece indicar que os fragmentos de um período preservam em si uma força energética tamanha capaz de enunciar não a incompletude de um objeto desmembrado, mas a integralidade das características fundamentais de um tempo.

Tal proposição sobre a mônada reivindica o poder da anacronia dos fenômenos em detrimento do fetiche do progresso, convergência teórica com as teses sobre a história e a influência dos pequenos acontecimentos e personagens nos grandes eventos. Ao ser redimido de uma potência reprimida no passado, o objeto se libertaria por meio de um gesto de

intervenção do crítico/comentador. Em uma face, é capaz de sentir na derme a chama viva de um fenômeno pretérito que arde no presente. Na outra, reconhece a singularidade de um objeto e sua inscrição em determinado contexto de leitura (em que a abertura alegórica não é suficiente sem um rigor filológico para compreensão de um objeto em sua própria trajetória no espaço/tempo).

Nesse sentido, a ensaística benjaminiana compõe-se de estilhaços diversos que terminam por se adensar em um mosaico. A reflexão sobre o lugar do *flâneur* no século XIX e sua articulação com o XXI, a partir do livro *Pornopopéia*, compuseram um movimento quase operístico sobre o pensar benjaminiano (1892-1940): um tipo metropolitano parisiense deambula por caminhos erráticos, com o olhar instigado pela variedade de personagens e acontecimentos da capital do mundo no século XIX. A dualidade *flâneur*, o ócio e a posterior venda da força de trabalho desse, demarcaram uma imagem, não apenas de um mundo desencantado, senão o da fantasmagoria mercadológica como *ethos* das novas relações modernas. O *flâneur* quer o limiar. Permanece como ambíguo. Está ao mesmo tempo inserido nos confortos e desatinos da burguesia, sem abrir mão de momentos de *déverie*, fronteira de sonho e vigília.

Baudelaire institui a figura do herói prosaico. Sem grande causa ou ambiente inóspito a se defender, o cidadão da *Modernité* confere a si mesmo o status de *Hércules sem trabalho*, como diz Benjamin. Na iminência de ser relegado à massa, à força produtiva, o ser humano concreto por detrás do *flâneur* cria uma vez mais para si a narrativa nobre de representação: o *flâneur*.

O artista com dilema semelhante, o poeta sem auréola, entrega-se para dois senhores, quais sejam, o eterno (canônico) e o efêmero (a fisionomia trivial de sua própria época alçada à estatura épica). Em vez da inoperância *flâneur* ante uma nova exigência maquínica do capital do século XIX, o tipo associa-se ao poeta; o olhar capturado pelas vitrines das lojas ganha potência criativa. É um olhar que não se deixa capturar, aura do *n-I* em meio a uma multidão que se entrega aos mesmos hábitos e exigências homogeneizantes do grupo. A deriva improdutiva dos poetas agora se justifica pela *flânerie*. Não mais um agir vagabundo, e, sim, a afronta que preserva o intelectual do embasbamento, do entregar-se de corpo e alma aos feitiços de um novo modelo de cidade, com novos ídolos do mercado a transformar a densidade filosófica da comunicação num uso instrumental para a troca de bens.

Se Baudelaire, Benjamin e os fisiologistas (que escrevem crônicas sobre os tipos da metrópole tal qual naturalistas coletando espécimes) tratam de derivar do *flâneur* alegórico a partir de um viés filosófico (algo que de certa maneira tira a densidade *flâneur* da partilha do

sensível), a presente dissertação buscou trazer certa corporalidade ao tipo. O trabalho pretendeu construir um percurso, em dada medida, histórico, tratando de expor certa negatividade da figura (negatividade no sentido de buscar a tensão com as formulações tradicionais).

Acredita-se que tal movimento de adesão e afastamento, de pesquisa filológica, de aproximação da epistemologia benjaminiana pode ter contribuído para materializar a figura do *flâneur* sem torná-lo uma vez mais repositório de todas as idealizações acerca de um suposto ente sem raízes, que flana como um espírito da cidade, sem implicações na materialidade da vida urbana. Baudelaire legitima os fenômenos da cidade. O burguês, ao se tornar uma espécie de Marco Polo (Baudelaire ironiza as histórias exóticas deste aventureiro em *Paraísos artificiais*) na própria metrópole em que vive, garante assim sua reputação. Em casa, com os itens de decoração pessoal, transformava o lar em seu reino. Na rua, a multidão e o choque. A vida trivial do capitalismo avançado esvazia a narrativa dos grandes combates de outrora. O *flâneur* desponta como imagem do entremeio, capaz de deambular como um anônimo, preservando o mistério original de todas as coisas da cidade.

A partir dos estudos sobre a haussmanização de Paris, a dissertação ponderou o quanto as condições de infraestrutura da nova metrópole de meados de 1850 favoreceram a circulação de tipos que podem exercitar certo olhar despreocupado. Ao mesmo tempo, as subjetividades e as configurações políticas do sensível induziram certas transformações, divisões sociais (e de território) que mantêm em áreas periféricas as forças rebeldes que podem reivindicar um modelo outro que não o das largas avenidas e estruturas centralizadas (que favorecem o consumo e a vida social diurna e noturna). Como referido por Rancière, em palavras outras, o espaço, o tempo e as ocupações são centrais para a definição dos papéis exercidos dentro da pólis.

A rua parisiense no século XIX transforma-se ela mesma em palco para a vida pública burguesa. A mudança social retira das vias o *status* de meras passagens que levam a lugares. Da mesma forma, o ser humano faz do deambular biomecânico função de elaboração do mundo à volta. No caso do *flâneur*, esse promove uma investigação contínua dos supostos mistérios que a vida contida nas calçadas insiste em impor. Estrutura-se assim todo um modo de ser da burguesia nos cafés, casas de espetáculos e nas passagens cobertas, estas, num primeiro momento, oferecem espaço adequado à interação, longe das ruas poeirentas e dos esgotos a céu aberto da Paris feudal. Depois, já com os *boulevards*, a decrepitude dos espaços clássicos da errância *flâneur*, as passagens, se tornam inspiração tardia para os vanguardistas, também proteção para dias chuvosos, além das ofertas de diversão pelas prostitutas.

Curiosamente, como destaca Bolle em texto crítico nas *Passagens* (2018), Benjamin se aferra aos últimos momentos, ao período de decadência, para enxergar nas passagens cobertas de Paris a grande fisionomia do século XIX. Se colocada em perspectiva com a análise do livro *Pornopopéia*, tal proposição epistemológica benjaminiana oferece instrumental para a inversão da análise sobre uma época, em consonância uma vez mais com a ideia de que uma gama de pequenos fenômenos, ou personagens derrotados, carregam em si a força que molda determinado período histórico.

Para além dos períodos de florescimento da humanidade, quando os grandes feitos e os grandes personagens se tornam ícones, a Modernidade reconsiderada tornou-se um tema à parte para reflexão. Benjamin trata de cavoucar na obra de Baudelaire os germes do *ethos* próprio do burguês do século XIX. Destaca de um lado a esgrima de Constantin Guys (pelos olhos de Baudelaire) a dar forma estética e validar o “mundo novo” que se reconfigura. De outro, Haussmann, que devasta as memórias afetivas dos cidadãos em nome do progresso por meio das radicais transformações estruturais da metrópole. Já Baudelaire, entende Benjamin, evoca a necessidade de vestir o traje do próprio tempo, mas se ocupa do réquiem a Paris do *Ancient Régime*.

Benjamin, alinhado ao próprio método utilizado nos estudos dos anos 1920 sobre o romance *As afinidades eletivas de Goethe* (1809), torce o que seria um enredo com um triângulo amoroso tradicional na literatura. O filósofo propõe aberturas para compreender a construção filosófica que insere o crítico como aquele que encontra a força pulsante no presente, e o comentarista, aquele que não arbitrariamente destacará um objeto de seu contexto para valorá-lo novamente, porém que vai compreender a legibilidade de um texto na época em que este se insere.

Por meio de conexões entre a ensaística benjaminiana, na presente dissertação, optou-se por empreender uma deambulação teórica com vias a ampliar o alcance dos estudos sobre o *flâneur* e a Modernidade. É esse o percurso de Benjamin em sua própria obra. E é o que torna mais claras as intenções por trás do mosaico de citações do século XIX, chamado *Passagens*.

O filósofo berlinense não despreza textos da micro-história, fenômenos tidos como insignificantes para a capital do século XIX. Recolhe essas imagens numa coleção em busca de uma fisionomia para, de certa forma, proporcionar que as imagens da moda, dos tipos, da imprensa, das Exposições Universais criem o elo capaz de articular a vida nos 1800 e as (proto)transformações que Benjamin identifica em seu tempo (anos 1930) e que se estendem no tempo. Presumivelmente, como se defende na presente dissertação, a Modernidade persiste no século XXI, com peculiaridades.

Se o *flâneur* é um filho moderno, torna-se necessário buscar a dialética do *flâneur* e da própria Modernidade. Para isso, propôs-se um percurso de relativização do constructo Modernidade como superação do outrora. Diferentes autores colaboraram com a proposição crítica.

Habermas (2000) contrapõe a Pós-Modernidade e defende que as nuances da Modernidade perduram ainda hoje. Também aponta que todas as épocas se consideram modernas a seu modo. Critica a noção de tábula rasa, gênese que faria das vanguardas (contrárias ao cânone) o cânone de sua própria Modernidade. Harvey (2015) se alinha a Marx e fala das condições latentes na sociedade para que determinada “ruptura” possa ocorrer. Rancière (2005) trará à luz a ideia do regime estético das artes e o quanto em todos os tempos, nas mais variadas expressões artísticas, a semente das ditas manifestações modernas já habitam. Contra a noção de Modernidade (ou mais precisamente, crítico ao isolamento da Modernidade das outras épocas), Agamben (2009) esgarça o entendimento de contemporâneo. Entende estar nos atravessamentos com os diferentes tempos a possibilidade de se tirar o véu de um presente que sempre parece tão nítido, mas que, em perspectiva, coloca o indivíduo em armadilhas que só as formulações posteriores não de aclarar um pouco mais.

Acredita-se que a costura teórica concretizada até aqui possibilitou a aproximação da Paris do século XIX, em Walter Benjamin, com a São Paulo do século XXI, em Reinaldo Moraes. Se o filósofo berlinense enxerga no *flâneur* uma das mônadas capazes de dar a conhecer toda a fisionomia de uma época, tal movimento se aplicado a um livro recente, com características marcadamente metropolitanas, poderia incitar um desafio semelhante.

Com a compreensão dos limites da presente dissertação, defende-se que o percurso empreendido será de valia para o olhar atento de outros pesquisadores *flâneur*, com vias a reivindicar certa correspondência e *afinidade eletiva* com contemporâneos de outros tempos (num mundo de crescente esvaziamento da memória). A abordagem ensaística no presente trabalho buscou dar vazão a certos fluxos de fenômenos nem sempre apreensíveis na escrita tradicional acadêmica. Centralizou-se aqui a necessária intervenção do pesquisador da literatura enquanto elaborador de sentidos para os fragmentos coletados, com riscos implicados.

A proposição da Modernidade Estendida no século XXI, a partir de uma reflexão sobre a transformação do erotismo criativo do *flâneur* clássico em tipo da exposição e do choque pornográfico extremo nos Anos 2000, deu a conhecer outro possível (proto)fenômeno contemporâneo, propondo, de alguma forma, uma elaboração formativa por dentro do livro *Pornopopéia*. Não houve a intenção de que a coleta asséptica de trechos da obra reinaldiana,

ponto a ponto, tivessem em si algo a sentenciar, no entanto, se articulado à teoria, o livro poderia fazer emergir as lógicas de estruturação do capital e o espaço destinado aos anseios existenciais do humano, unindo os séculos XIX e XXI.

Na movimentação diegética do publicitário Zeca por São Paulo, a Modernidade estendida no século XXI pareceu reivindicar uma fisionomia, ao mesmo tempo conexa ao XIX europeu, às angústias e transformações de um capital que extrapola a troca e vira uma fantasmagoria, e o despontar de uma imagem candente enquanto objeto com certa dimensão de singularidade. Como diz Habermas (2000), a literatura não constitui um *império da ficção*, o que parece reivindicar uma posição no mundo para a relação textual como mediadora entre o mundo das ideias e o mundo sensível. Ainda que se permita a construção de uma instituição própria, não há na arte uma trajetória autônoma por completo, sem que esta influencie e seja influenciada pelo estado das coisas no mundo da natureza e da cultura.

Por esta relação simbiótica e *sui generis*, a Literatura como documento de cultura e barbárie permite esgarçamentos e projeções analíticas sobre o real que implicam as produções em certa historicidade.

Pornopopéia encena a deambulação do cidadão em uma metrópole da América Latina em meados dos anos 2000. As exigências do mundo do trabalho e a pressão do instrumental capitalista atingem um extremo que se manifesta na escrita dos autores e costura por dentro da ficção uma intuição sobre as sombras do contemporâneo coberto de véus, e de tão difícil compreensão para os pesquisadores impregnados de seu próprio tempo.

Benjamin e Baudelaire não apenas enxergam o movimento de estetização do burguês do século XIX, como reconhecem uma dimensão política na *flânerie*, do ócio que se permite improdutivo e reflexivo. Aprisionado nas inevitabilidades da vida capitalista, o *flâneur* burguês investiga seu novo *habitat*, pertencendo sem pertencer.

Em meio à multidão, num momento em que a estrutura taylorista das fábricas nivela o trabalhador, o trabalho e o produto visando ao lucro, o *flâneur* é reivindicado pela intelectualidade (fisiologistas, filósofos e escritores) como o posseiro da alma perdida. Em meio a uma metrópole que se ergue por sobre os escombros da Paris medieval, o olhar do *flâneur* é, ao mesmo tempo, o da despedida (o olhar que erotiza), que anseia pela metade faltante do andrógino do *Simpósio* de Platão e sai em busca das conexões mais ou menos arbitrárias. Os artistas românticos, alguns deles, evocam o *flâneur* como narrador (pelo olhar e caminhar) da força da individualidade e do enfrentamento à subalternidade do humano à máquina; da valorização da subjetividade ante a lógica e o racionalismo que apreendia a amplitude da potência humana numa configuração de lucratividade por si mesma.

Em Moraes, é possível ver encenado um *flâneur*, ainda com uma formação pequeno-burguesa, deambulando pela metrópole, denegando a imposição do uso do tempo produtivo. Zeca desce aos círculos do inferno por tédio. A semente do indivíduo burguês do século XIX está ali, no personagem que ensaia uma libertação por meio dos bretes capitalistas. Mas a Modernidade se torna ainda mais violenta.

As vitrines que expõem os primeiros produtos, a moda que torna circular e infernal o tempo atravessam o cidadão do século XXI. O caráter expositivo da oferta das mercadorias hoje é assimilado pelo *ethos* metropolitano. As relações virtuais ou reais parecem regidas pela face expositiva das interações, o que para Han é o declínio da capacidade do indivíduo moderno de experimentar o mistério e a negatividade, da troca, da alteridade e da sedução.

Neste sentido, a erotização do *flâneur* clássico em Benjamin se transformou em pornografia na Modernidade estendida no século XXI. O mostrar do *mecanismo da pornografia* expõe a carne e se abstém do olhar e das expressões do rosto. Não sedução, mas infecção, como dirá Han. Feitos os corpos mercadorias em uma vitrinização da vida, Zeca deambula para capturar/adquirir para si a metade faltante do Eros Socrático, num meio caminho entre o deus e o humano, porém em vertiginoso declínio de seu valor cultural e de sua insurreição profana. Eis o *pornoflâneur* em deambulação pelo capital da Quarta Revolução Industrial ou Era pós-industrial.

O *flâneur* clássico, rentista dos tempos de Bonaparte, decai para o mundo do trabalho até virar o homem-sanduíche. Seu olhar, sua investigação, passam a servir os periódicos que lucram com as histórias e os tipos que o *flâneur* espontaneamente mantinha sob o radar. Se esteve cindido entre a alienação e a transgressão da ordem produtiva no século XIX, hoje preenche a cesura do ser servindo a dois senhores, pois o conflito se dá por dentro do capital e não por uma recusa dele. Mesmo na aparência de um repelir o instrumental da ordem estabelecida vigora.

A arte e o trabalho estão interligados; o cineasta e o publicitário Zeca. Se os primeiros vitrinistas emprestam seu talento para a venda de mercadorias, Zeca hoje é mais invasivo, mais infectivo, exerce o que se poderia chamar de arte **aplicada**, como meio de junção entre o consumidor e o vendedor. A *flânerie*, ou a *pornoflânerie*, se coloca em um mundo distópico em que a violência é o próprio estado das coisas e o paroxismo do choque metropolitano afeta o cidadão exterminando o lirismo e criando discursos outros com maior carga de agressão.

Zeca parece não ter nada a relatar, mas é esse nada que transforma a digressão em *Pornopopéia* tão significativa. Há uma espécie de orgulho em relatar o grotesco ou talvez a naturalização desse estado de crise nas manifestações enunciativas e discursivas.

Se Baudelaire valora o esvaziamento do herói clássico por meio dos trajes burgueses do século XIX, Zeca absorve a regularidade da vida da Modernidade Estendida no século XXI e busca amainar o fogo brando da vida na metrópole nas zonas de perigo de SP em que o gozo é a expropriação do outro. A textualidade mutilada nessa fragilidade do transmitir (o olhar erótico) *versus* o expor pornográfico está presente na episódica traz trazida pelo cineasta Zeca.

O narrador-personagem também desrecalca a cidade, a tira do fluxo da continuidade. Expõe as contradições, as próprias e as da metrópole, nas múltiplas áreas fragmentadas, onde alguns tipos ganham historicidade ao integrar um documento cultura, no caso, o próprio trabalho confessional de Zeca/Moraes. A Literatura pornô de Zeca é intervenção na realidade.

Por esse aspecto político, em consonância com Han (2017), o livro apresenta a dialética da adição/contradição num mundo de positivities, em que os discursos são urdidos para encontrar seu público consumidor, os ruídos da obra provocam a todo momento uma elaboração por parte do leitor (que é interpelado a todo instante).

A intermitência do relato oferece a dimensão da vida em semelhança com o real, dos choques que interrompem as elaborações teleológicas. Em vez da dualidade do erótico e do pornográfico e das divisões tradicionais, *Pornopopéia* imbrica os papéis, inclusive o de homem e de multidão, tornando a massa um enxame de insetos quando em convergência de interesses. Zeca narra a si mesmo e tem um interlocutor literário e não “real”. Isso pode se dar tanto pela velocidade dos acontecimentos como pela necessidade de tornar memória o não memorável, como uma provocação que não deixa de ser a procura do outro, do outro lado do livro.

A tragédia de Zeca não é desafiar a vontade dos deuses, mas desapaixionar-se e debater-se por dentro dos limites da existência tecida desde a haussmanização. A ode à metrópole como *habitat* por excelência do *flâneur* clássico restringe-se às aventuras do cidadão nos *boulevards* e lojas de departamento. No século XXI, o submundo oferece a despressurização do capital, à noite. Compra-se e vende-se tudo. Bataille falará da premissa do humano que é viver na descontinuidade do outro, mas Zeca parece propor o abismo do outro insignificante como alternativa.

O *pornoflâneur* deambula com uma potência política de enfrentamento da ordem produtiva, a dessacralização e o desencantamento elevados à enésima potência no século XXI. Uma das forças transgressoras de Zeca é a reivindicação do corpo com todos os fluidos e obscenidades que a natureza e a cultura proporcionaram.

Há de se refletir se Zeca é mesmo uma descontinuidade, um Eros saudoso ou uma metade faltante. A gastronomia do olhar *pornoflâneur* é indigesta. O noctambulismo de Zeca invade a contraordem do capitalismo diurno e encontra as sombras do mundo burguês. As drogas não possuem sequer poder revelador, mas narcotizante, numa cidade que se torna o pesadelo do labirinto *flâneur*, onde não há para onde escapar, sem matéria pela qual sonhar.

Não se pode, no entanto, descuidar de *Pornopopéia* como universo diegético concebido por Reinaldo Moraes. Os recursos utilizados pelo autor inquietam o leitor pelas amoralidades do narrador-personagem. A centralidade do corpo na obra e a abordagem escrachada e grotesca nas imagens da sexualidade, contudo, se inscrevem numa tradição de literatura que foi sempre controversa e pouco legitimada. Ainda que num *topos* ideal de sexualidade, *Pornopopéia* é resultado de técnica de escrita, ainda sob a égide da divisão entre textos nobres e desprezíveis.

A literatura do mal, de Bataille, problematiza os autores que optam pelo caminho da transgressão dos interditos. Moraes, com Zeca, parece seguir tal caminho. Tais esgarçamentos artísticos são fundamentais como expressão da liberdade, da possibilidade de experimentações e de reflexão sem amarras sobre a realidade.

O *pornoflâneur* da Modernidade, como mônada de um período que se desvela aos poucos para os contemporâneos, encontra em Zeca uma expressão importante sobre os rumos sociais impregnados de lógicas que entrecruzam as novas descobertas e tecnologias configurando-os como substância subjetiva, e vice-versa, para um novo sonhar-se da sociedade.

Pornopopéia enfrenta a face degradante do pesadelo naturalizado e torna-se arte que insiste em expulsar para o mundo elaborações e discursos, manifestando mais ou menos conscientemente, as angústias do espírito de época. Os documentos de barbárie de cultura estão imbricados de tal forma que ferem o leitor e o repelem.

Sem a pretensão de esgotamento do assunto, mas de proposição de aberturas para a pesquisa dos temas de Modernidade, o presente trabalho trouxe *um olhar sobre o olhar do flâneur* que passou de erotizado a pornográfico, no sentido de relação e apreensão do que é exposto na metrópole do século XXI. A *pornoflânerie* sinalizou um paroxismo das relações mediadas pela lógica da mercadoria e apontou para um abismo entre a complexidade do outro, mais que o estranhamento pela descontinuidade (Bataille, 2013). Da passagem do capital do diurno para o noturno, da vitrine para a interação por meio de um olhar que se desumaniza, a proximidade das redes parece indicar um movimento de afastamento dos mistérios do outro.

Pornopopéia lida com os excessos e extremos da Modernidade do século XXI. É de tal incômodo que nasce a literatura. É também do gesto do mal que a arte escancara o quanto o grotesco em certos livros é por demais especular. A compreensão da subjetividade livre e da técnica de narrar tende a absolver certas obras literárias polêmicas e abrir questão sobre o quanto o público se choca com as produções imateriais e naturaliza as agressões diárias da realidade nua e crua de um cíclica Modernidade calcada sobre as bases do fetiche capitalista.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Ideia de prosa**. Tradução, prefácio e notas: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **O fogo e o relato**. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALBUQUERQUE, Carlos. Quando as palavras viajam da Alemanha para o Brasil. 2007. Publicada por **Deutsche Welle**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/quando-as-palavras-viajam-da-alemanha-para-o-brasil/a-2300234>. Acesso em: 3 fev. 2021.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução: Flávio Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARAÚJO, Henrique Lima. **O desassossego narrativo na infância da modernidade: uma leitura hipertextual de *Infância berlinense: 1900***. 2016. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156957>. Acesso em: 22 dez. 2020.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução: Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ATLAS Walter Benjamin. **Constelaciones Walter Benjamin**. Círculo de Bellas Artes de Madrid (CBA). Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>. Acesso em: 6 dez. 2020.

BACON, Francis. **Novum organum**. Tradução: José Aluysio Reis de Andrade. Pará de Minas: Virtual Books, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **A literatura e o mal**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Bretton.htm>. Acesso em: 6 dez. 2020.

GEORGES Bataille à propos de son livre *La littérature et le mal*. Produção: Office National de Radiodiffusion Télévision Française. França, 1958. Son., P&B. Legendado. Entrevistado por Pierre Dumayet no programa “Lectures pour tous”. Disponível em: <https://www.ina.fr/video/I00016133/georges-bataille-a-propos-de-son-livre-la-litterature-et-le-mal-video.html>. Acesso em: 11 fev. 2021.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

_____. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa.** Tradução: Alessandro Zir. Porto Alegre: LP&M, 2016b.

BARONIAN, Jean-Baptiste. **Baudelaire.** Tradução: Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: LP&M, 2010.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo.** São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos.)

BRETAS, Aléxia. Derivas parisienses em negativo: revelações de um espaço-tempo perdido reencontrado. **Limiar.** Unifesp, v. 5, n. 10, 2. semestre 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Segunda versão. 1955. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf.
 Acesso em: 26 fev. 2021.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 3.ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão.** Tradução: Márcio Siligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

_____. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

_____. **Sueños.** Tradução: Juan Barja, Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores, 2014.

_____. **O anjo da história.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. **Baudelaire e a modernidade.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

_____. **Estética e sociologia da arte.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

_____. **Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c.

_____. **A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica.** Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017d.

_____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe.** Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron, Sidney Camargo. São Paulo: Duas cidades; 34, 2018a.

_____. **Linguagem, tradução, literatura.** Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b.

_____. **Passagens.** Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. V. 1, 2, 3. Belo Horizonte: UFMG, 2018c.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann Tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no Início do Século XX.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. Tradução: Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no Século XIX**: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BUCK-MORSS, Susan. The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: the politics of loitering. **New German Critique**, Durham, NC, v. 1, n. 39, p. 99-140, jun. 1986. Trimestral. JSTOR. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2307/488122>. Acesso em: 15 out. 2020.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole e megacidade. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. V. 1, 2, 3. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- CAILLET, Véronique; LEROY, Jacques; PICARD, Guy. **Passages Couverts à Paris**: Mairie de Paris. 2011. Disponível em: <https://passagesetgaleries.fr/wp-content/uploads/2017/02/Passages-couverts-plaquette-ville-de-Paris.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.
- CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução: Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. **Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Curso de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270224/1/Catalao_Marco_M.pdf. Acesso em: 1 fev. 2021.
- CHAVES, Ernani. Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do “estudante” Walter Benjamin. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p.45-53, jan. 2008.
- COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. Tradução: Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução: Joaquim Toledo Júnior Jr. São Paulo: Ubu, 2016.
- DEJEAN, Joan. **How Paris became Paris**: The invention of the Modern City. New York: Bloomsbury, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. V. 4. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução: B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.

FONSECA, Tania Galli; CAIMI, Claudia Luiza; COSTA, Luis Artur; SOUSA, Edson Luiz André de (orgs.). **Imagens do fora**: um arquivo da loucura. Porto Alegre: Sulina, 2018.

FOURNEL, Victor. **Ce qu'on voit dans les rues de Paris**. Paris: E Dentu Libraire-Editeur, 1867.

Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298.r=Victor%20Fournel%20Ce%20qu%27on%20voit%20dans%20les%20rues%20de%20Paris?rk=21459;2>. Acesso em: 15 out. 2020.

FOUCAULT, M. De espaços outros. **Estudos avançados**, [S. l.], v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 6 dez. 2020.

FREUD, Sigmund [1921]. Psicologia das massas e análise do ego. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Edição e tradução: J. Strachey e J. Salomão. V. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (p. 89-179)

_____. [1900]. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Edição e tradução: J. Strachey e J. Salomão. V. 5. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p. 611-660)

_____. [1929]. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Edição e tradução: J. Strachey e J. Salomão. V. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, São Paulo, v. 1, n. 13, p. 219-230, 9 dez. 1980. Semestral. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (ÁGUIA). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37898>. Acesso em: 6 dez. 2020.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

_____. Le printemps adorable a perdu son odeur [Perdeu a doce primavera o seu odor!]. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 64-74, jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 jan. 2021.

_____. Comentário filológico e crítica materialista. **Trans/Form/Ação**, (Marília); v.34, p.137-154, 2011, Edição Especial 2.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São. Paulo: Perspectiva, 2013.

GEIST, Johann Friedrich. **Arcades: the history of a building type**. Estados Unidos: MIT Press, 1985.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio De Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 2015. (688 p.)

HAN, Byung Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **Agonia de Eros**. Tradução: Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2018a.

_____. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018b.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. Tradução: Janaína Marcoantonio. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

HARVEY, David. **Paris: capital da modernidade**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

HOBSBAWN, Eric J. **A era do capital: 1848-1875**. Tradução: Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **A era das revoluções: 1789-1848**. Tradução: Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HABERMAS, Jürgen. A Modernidade: um projeto inacabado? Tradução: Nuno Ferreira Fonseca, 1980. **Crítica** – Revista do Pensamento Contemporâneo, n.2, novembro 1987, p.5-23.

_____. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução: Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOFFMANN, E. T. A. **A janela da esquina de meu primo**. Tradução: Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 6 dez. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges; NOVA, Vera Casa. Levantes. **Ars** (São Paulo), [S.L.], v. 14, n. 28, p. 19-27, 28 dez. 2016. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.123427>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427/122162>. Acesso em: 25 jan. 2021.

INSEE, Institut National de La Statistique Et Des Études Économiques. **Données historiques de la Statistique générale de France: mouvement de la population, 1800-1925**. 1980. Disponível em: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2659665?sommaire=2591397>. Acesso em: 15 out. 2020.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KRACAUER, Siegfried. **Jacques Offenbach and the Paris of His Time**. Tradução: Gewnda David e Eric Mosbacher. New York: Zone Books, 2002.

KUCIAK, Alexandre. **No rastro de Walter Benjamin: a contribuição do romance policial para o conceito de spur**. 2013. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/95046>. Acesso em: 6 dez. 2020.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. Tradução: Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução: Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

LE FLÂNEUR au salon, ou M. Bonhomme [1806]. Anonyme. Examen joyeux desenvolvimento tableaux, melé de vaudevilles. Disponível em: gallica.bnf.fr. [s.d.] Acesso em: 6 dez. 2020.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael; CZAJKA, Rodrigo. Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 19, n. 37/38, 2011. DOI: 10.20396/tematicas.v19i37/38.13669. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13669>. Acesso em: 6 dez. 2020.

KALIFA, Dominique. **A tinta e o sangue**. Tradução: Luiz Antônio de Oliveira Araújo. São Paulo: Unesp, 2019.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O leopardo**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LAUT, Ernest. Comment Débarrasser Paris Des Apaches? 1910. **Le Petit Journal**: Supplément Illustré, n. 1001, 23 jan. 1910. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716888k.item>. Acesso em: 15 out. 2020.

MCGARRIGLE, Conor. **19th International Symposium on Electronic Art**. Forget The Flâneur. Sidney, Austrália, Proceedings Isea 2013, 2014. Disponível em: https://isea-archives.siggraph.org/wp-content/uploads/2019/03/ISEA2013_Proceedings.pdf. Acesso em: 6 dez. 2020.

MATOS, Olgária. A cidade perversa e o esgotamento do prazer. **E-Metropolis**: Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, p. 8-18, dez. 2011. Trimestral. Disponível em: <http://emetropolis.net/edicao/n07>. Acesso em: 9 dez. 2020.

MARX, Karl. **Crítica da economia política**. Tradução: Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **O capital**: contribuição à crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich [1948]. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008. Disponível em: <https://www.expressaopopular.com.br/loja/wp-content/uploads/2020/02/manifesto-comunista-EP.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2021.

MERRIMAN, John. **A comuna de Paris**: 1871: origens e massacre. São Paulo: Anfiteatro, 2015.

_____. **European Civilization**: 1648-1945: Middle Classes. 2008. Yale Courses. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zEk1JAKyvj4>. Acesso em: 3 fev. 2021.

MERTON, Robert K.; BARBER, Elinor. **The Travels and Adventures of Serendipity**. Princeton: Princeton University Press, 2004. (313 p.)

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MORAES, Reinaldo. **Pornopopéia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MORAVIA, Alberto; MORANTE, Elsa; CALVINO, Italo. **Sobre o erotismo na literatura**. 1961. Caderno n.24. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno24/>. Acesso em: 15 out. 2020.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **O burguês: entre a história e a literatura**. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias**: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo: EDUC, 2008.

PERNOUD, Régine. **As origens da burguesia**. Tradução: F. S. . Lisboa: Europa-América, 1973.

PIRES, Luísa Puricelli; GURSKI, Rose. A construção da escuta-*flânerie*: uma pesquisa psicanalítica com socioeducadores. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 31, e180128, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642020000100202&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 dez. 2020.

POLÊMICA sobre capa de álbum *Todos os olhos* de Tom Zé vira debate no “Conversa com Bial”. Rede Globo. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/polemica-sobre-capa-de-album-todos-os-olhos-de-tom-ze-vira-debate-no-conversa-com-bial.ghml>. Acesso em: 15 fev. 2021.

PUCHNER, Martin. **O mundo da escrita**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PAIXÃO, Ramon. **Crônicas de Nelson Rodrigues 17**: Tomar ou não tomar o Chicabon?, eis a questão. Postado em 24 de março de 2014 a partir da publicação da Manchete Esportiva de 15 de novembro de 1958 e do livro “A pátria de chuteiras”, lançado em 9 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://blogdoramonpaixao18.blogspot.com/2014/03/cronicas-de-nelson-rodrigues-17-tomar.html?q=Chicabon>. Acesso em: 7 fev. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Eixo Experimental: Editora 34, 2005.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estud.* – CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75-80, mar., 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 7 fev. 2021.

RIMBAUD, Paul; VERLAINE; Arthur. Le sonnet du trou du cul. Tradução: André Vallias. **Revista Zunái**, 2013, ano IX, edição XXVI. Disponível em: http://www.revistazunai.com/traducoes/verlaine_rimbaud.htm. Acesso em: 7 fev. 2021.

ROSE, Mary. Georges-Eugène Haussmann: Arrondissements & Boulevards. 2015. **CITI I/O**. Disponível em: <https://citi.io/2015/03/27/georges-eugene-haussmann-arrondissements-boulevards/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

ROTH, P. **O complexo de Portnoy**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. (p. 11-25.)

_____. **A filosofia da paisagem**. Tradutor: Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Cap. 1. p. 44-83. Tradução: João Roberto Martins Filho.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. Tradução: Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. V. 1, 2, 3. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução: Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHITE, Edmund. **The flâneur: a stroll through the paradoxes of Paris**. New York, N.Y: Bloomsbury, 2001.

WILSON, Elisabeth. O *flâneur* invisível. 2005. Tradução: Edinan J. Silva. Publicação autorizada pela autora em abril de 2004. 76 LÜTGENS, A. The conspiracy of women: images of city life in the work of Jeanne Mammen. In: ANKUM, K. von. (ed.), op. cit., p. 91 e 92. Artigo publicado originalmente em **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 7, n. 11, jul.-dez. 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/29333/16226/>. Acesso em: 15 out. 2020.