

DA CIDADE MODERNA À MEGALÓPOLE PÓS-MODERNA: NOVOS LUGARES, NOVAS PRÁTICAS ESPACIAIS E TEXTUAIS.

RESUMO: A partir da segunda metade do século XIX, as grandes cidades europeias passaram por um brutal processo de modernização, que deu origem a novas práticas espaciais, possibilitando novas formas de experimentar e perceber o espaço urbano. Isso, por sua vez, requereu um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas. Este artigo analisa, através da leitura que Walter Benjamin faz da obra do poeta francês Charles Baudelaire, a constituição do *flâneur* como observador privilegiado da vida moderna e da *flânerie* como meio de apreensão e representação desse novo espaço. Na pós-modernidade, procuro mostrar, através de uma leitura do conto "City of glass", de Paul Auster, como o enigma do espaço urbano é problematizado pela confusão das identidades entre autor, narrador e personagens, de modo que junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço urbano; modernidade; pós-modernidade.

ABSTRACT: From the second half of the nineteenth century, major European cities experienced a brutal process of modernization, which gave rise to new spatial practices, enabling new ways of experiencing and understanding the urban space. This, in turn, required a new way of looking at the world and a new aesthetic. This article examines, through the reading Walter Benjamin makes of the French poet Charles Baudelaire, the constitution of the *flâneur* as a privileged observer of modern life and of *flânerie* as a means of knowing and representing this new space. In post-modernity, I seek to show, through a reading of the short-story "City of Glass" by Paul Auster, as the enigma of urban space is questioned by the confusion of identity between author, narrator and characters, so that together with the collapse perception of the city landscape, it may come the collapse of the very identity of the observer.

KEYWORDS: Urban space; modernity; postmodernity.

Introdução

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

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

para o mundo e novas propostas estéticas. Walter Benjamin procura explicitar essas transformações, ao investigar como tais mudanças foram registradas na literatura daquela época. Para Benjamin, "a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*" (BENJAMIN, 1994, p. 191), e o "fenômeno da banalização do espaço" constitui-se em experiência fundamental para o *flâneur* (BENJAMIN, 1994, p. 188). Para ele, os textos de Baudelaire constituem os flagrantes mais precisos e intensos da vida social parisiense do século XIX, revelando as mais finas e sutis articulações do indivíduo com o cenário urbano moderno.

Para Baudelaire, a cidade é sedutora, principalmente em seus "*mauvais lieux*", por onde ele se deixa levar em suas andanças erráticas. As ruas labirínticas da cidade constituem para o "perfeito divagador, para o observador apaixonado", o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o gosto pelo movimento ondulante da multidão. Segundo o poeta francês, o *flâneur* é inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão, o que, para Benjamin, seria "uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número" (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Para o autor de *Le fleurs du mal*, há a beleza duradoura nos fenômenos, que permanecem através de diferentes épocas, e há a beleza do acidental, do instantâneo. Essa última beleza, a da modernidade, para ser digna de se tornar antiguidade, deve ser extraída pelo artista com todo o mistério "que a vida humana coloca nela involuntariamente" (BAUDELAIRE, 1991, p. 110). Esse trabalho, o de dar forma estética ao moderno, cabe aos artistas como Constantin Guys (1802 - 1892). Um desses artistas é, sem dúvida, Edgar Allan Poe (1809 - 1849), que, antes de Baudelaire, seu primeiro tradutor para o francês, já havia explorado, em seu conto "O Homem da Multidão", o tema da paisagem e da massa urbana. Segundo Benjamin, nesse conto, Poe "revela alguns traços notáveis, e basta apenas segui-los para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística" (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Para o *flâneur*, a cidade é o seu templo, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flâneur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive.

Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles o *flâneur* constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flâneur* representou no século XIX. Assim, o *flâneur*, ainda que mergulhado na vida diária, pode ser entendido como um elemento textual, um dispositivo narrativo, que representa uma atitude perante o contexto da grande cidade do século dezenove. É uma metáfora do movimento pelo espaço social da modernidade, uma espécie de palimpsesto que nos permite refletir sobre o longo processo de erosão da modernidade, levado a cabo pela progressiva comodificação do espaço urbano e das relações sociais.

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

O *flâneur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo à sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flâneur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano ruelas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas. Olhos e pernas são a essência do *flâneur* e da *flânerie*. Para isso, há que existir um ambiente propício ao seu "flanar". Esse ambiente é Paris, uma cidade feita para ser vista "pelo caminhante solitário, pois somente a um passo ocioso pode-se apreender toda a riqueza de seus ricos (mesmo velados) detalhes". (WHITE, 1992, p. 43). Louis Sebastien Mercier, após ter terminado o *Tableau de Paris*, escreveu: "Eu andei tanto para escrever o *Tableau de Paris* que posso dizer que o fiz com minhas pernas, aprendendo a ser ágil, ávido e vivaz no palmilhar o chão da capital. Esse é o segredo para conseguir ver tudo" (*apud* WHITE, 1992, p. 44).

Outra característica do *flâneur*, que o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e transformada em – conhecimento. Já para aquele, a experiência permanece em certa medida pura, inútil, em estado bruto, fruto do olhar ingênuo, como o de uma criança, do tipo que Baudelaire atribui a Constantin Guys. Assim, forma-se um retrato dessa figura que, ao que parece, foi uma pessoa de carne e osso, como mostra esta descrição de Paris, feita por volta de 1808, retirada e resumida de um artigo de Elizabeth Wilson: o *flâneur* é um *gentleman* que passa a maior parte de seu dia a vagar pelas ruas, observando o espetáculo urbano – as modas, as lojas, as construções, as novidades e as atrações. Seus meios de vida são invisíveis, ficando a sugestão de uma riqueza particular, porém sem a presença da responsabilidade familiar ou gerencial dessa riqueza. Seus interesses são primordialmente estéticos e frequenta cafés e restaurantes onde atores, escritores e artistas se encontram. Entretanto, parte do espetáculo urbano lhe é oferecido pelo comportamento das classes baixas (vendedores, soldados, gente da rua). Ele é uma figura marginal e tende a ser descrito como alguém isolado daqueles a quem observa. (WILSON, 1992, p. 94-95).

O *flâneur*, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, em cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto. Ao semiotizar a cidade, o *flâneur*, esse "botânico do asfalto" (BENJAMIN, 1994, p. 34), cria uma distinção entre o observador e o observado. Mas, ao contrário de criar, desse modo, uma posição privilegiada, estabelece com o seu objeto uma relação bastante problemática, uma vez que ele não apenas observa a multidão a partir de um *standing point*, mas se imiscui nela. Assim, sua leitura da cidade ocorre através de olhares fragmentários e momentâneos, não lhe sendo permitido o olhar contemplativo e equidistante, capaz de lhe oferecer a totalidade de seu objeto. Protótipo do sujeito moderno, o *flâneur*, por estar no meio do que tenta descrever e não ter neutralidade e distanciamento na sua

observação (se é que isso alguma vez foi possível), limita-se a apontar as transformações do cenário urbano e a revelar sua historicidade.

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

Ao se referir à metáfora da cidade como selva, presente em escritores do século dezenove, como Charles Dickens, que descrevia cidades como Londres e Nova York como "monstro devorador" ou "cancro que se alastra irremediavelmente", Maria Jacinta Matos sugere que a figura do *flâneur* surge precisamente como estratégia de "domesticação e familiarização da 'selva' urbana como meio de, empírica e individualmente, se fazer sentido da realidade perturbadora da nova Orbe Industrial" (MATOS, 1999, p. 94). Essa visão está em acordo com a idéia de Benjamin, ou seja, a de que sossegar o mundo burguês transformado nesse *locus* inóspito é torná-lo legível, demonstrando, portanto, a capacidade do indivíduo em compreender o mundo que o rodeia.

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

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

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

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

O movimento modernista do início do século vinte contestará a postura

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

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

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

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

Um processo muito diferente pode ser verificado, todavia, na produção literária mais recente. Hoje se experimenta a grande cidade como um tecido urbano disseminado e difuso, semeado de "não-lugares" (Augé, 2005), como uma rede composta de pontos nodais que desautoriza a noção de centro e periferia. Esse complexo urbano inviabiliza a atividade do *flâneur*, uma vez que sua atividade primordial – a deambulação – fica irremediavelmente comprometida. O centro da cidade, que tradicionalmente funcionava como ponto de confluência dos habitantes em seu tempo de lazer e local propício às observações do *flâneur*, hoje se transformou em espaço comercial, ocupado por conglomerados de empresas de serviços e por onde os transeuntes passam apressados. Além disso, os espaços metropolitanos atuais não favorecem a atividade pedestre. A mobilidade dá-se principalmente por meios de transporte motorizados, individuais e coletivos, muitas vezes até subterrâneos, o que

impede a visão de superfície da cidade e dificulta perceber a cidade como um *locus* de sentido completo e total.

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

Entretanto, essa legibilidade se dará em outras condições, muito diferentes daquela que prevaleceu durante a modernidade em que uma leitura totalizante da cidade era ainda capaz de fornecer as metáforas e tropos necessários para a sua simbolização.

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

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

Scherpe refere-se ao empréstimo de termos da nova disciplina de estudos urbanos tais como *megalópole*, *futureopolis*, *collage city*, *suburbia*, *global village*, para mostrar que a "complexidade organizada" da cidade moderna se desintegrou para estabelecer uma nova "natureza inerente" do urbano. Aliás, hoje se tornou comum não mais falar da cidade, mas do espaço urbano em seu sentido mais amplo e, portanto, mais vago. De alguma maneira percebe-se, nessa mudança, a existência de um sentimento de perda. O que se perde, para Scherpe, é o "eu épico", o "sujeito da forma épica", de modo que nem o herói ou o narrador são já capazes de introduzir com sucesso uma ordem simbólica no domínio da cidade, que pudesse estabelecer parâmetros para o curso da narrativa, regulando-a e direcionando-a para um sentido principal (SCHERPE, 1992, p. 138).

Pode-se perceber nessa relação entre espaço e linguagem uma simbiose que coloca em questão a possibilidade de narrar a cidade segundo modelos tradicionais de representação. O que Scherpe entende por modelos tradicionais de representação constitui-se em três aspectos: simbolização significativa, percepção regrada e "leitura" interpretativa do "texto" da cidade. Em substituição a esses modelos, que pressupõem aquela forma épica apoiada na ideia de um sujeito centrado, ele identifica uma deslocação generalizada, uma descentralização e decomposição da cidade enquanto um "*locus* de signos"

(SCHERPE, 1992, p. 139). Entretanto, cabe-nos perguntar, até que ponto essa estetização da cidade e a obsessão com o significante, em detrimento do significado, não seria mais uma mistificação da complexidade do espaço urbano. Em outras palavras, é possível colocar o problema da "narratibilidade" da cidade de outra maneira que não a de uma projeção estética da cidade como um jogo de significantes?

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

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

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

Na cidade moderna, desta maneira, o que Cassirer entende como diminuição da realidade física e aumento da presença dos meios simbólicos de representação e significação do espaço em termos do mito, de religião e de arte, torna-se a pré-condição para a narrativa da cidade. Ou, por outro lado, essa superabundância de signos, resultante do que Marc Augé (2005) chama de "sobremodernidade" e Anthony Giddens (1991) de "modernidade radicalizada", pode ao mesmo tempo ser pré-condição para a desnarrativização da cidade, se entendermos que essa retração do real físico, por sua vez, é resultado da criação de não-lugares, sendo aqui entendido que um *não-lugar* é todo o lugar considerado vazio de identidade histórica, vivencial, cultural e resulta da perda da relação afetiva entre o indivíduo, bem como uma comunidade, com o espaço. O *não-lugar* não cria uma identidade singular, não é relacional, e é um espaço simultaneamente de solidão e semelhança. O *não-lugar* caracteriza-se pelo excesso, inclusive, pelo excesso da produção de simulacros e a dificuldade em processá-los em termos simbólicos.

Não há como negar que o efeito deslizando da descrição metonímica de que se valem os autores citados por Scherpe, para demonstrar como a cidade é re-simbolizada na modernidade, causa um efeito esquizofrênico no leitor, que,

por sua vez, se vê preso nos elos de uma cadeia interminável de significantes em relações contíguas, os quais, se por um lado dão uma forma de expressão para a espacialidade descentrada e sem limites da cidade moderna, por outro, ficam aquém de uma "re-simbolização", já que re-simbolizar a cidade seria dar-lhe novo significado. E dar novo significado pressupõe aquela "relação afetiva" do indivíduo com o espaço, inviabilizada pela modernidade do excesso.

A seguir, tomarei como exemplo o conto *City of glass*, de Paul Auster, para exemplificar como o pós-modernismo tornou problemática a noção de como a realidade citadina pode ser representada.

Do texto à cidade, da cidade ao texto: fronteiras entre o sujeito e o discurso.

O conto *City of glass* aparece em *The New York Trilogy* (1990). Nessa narrativa, uma espécie de "anti-história de detetives", Paul Auster segue a tradição do conto policial de Edgar Allan Poe. Porém, de maneira muito diferente do leitor dos contos de Poe, o leitor desse conto nova-iorquino vê-se obrigado a entender que o verdadeiro enigma é o da confusão das identidades entre autor, narrador e personagens. Auster cria um conto adequado para representar uma paisagem urbana, distante da visão típica de Nova York, em que todos os objetos da cidade se assemelhem a sinais linguísticos que precisam ser decodificados. Os perigos da cidade resultam da relação entre percepção e linguagem de modo que, junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador:

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

Auster escolhe a perda da estabilidade e segurança do ambiente urbano como tema principal do conto. Ele descreve um mundo caótico implorando por ordem e significação, onde nada é real senão o acaso. O tipo de deambulação que o personagem Quinn faz pela cidade difere da que faz o típico *flâneur*, principalmente pelo forte niilismo que caracteriza a falta de objetivos da *flânerie* deste último. O que importa para Quinn não é a deambulação *per se*, mas o objetivo de fazer de sua *flânerie* um motivo para sua escrita, tornando-se assim um *flâneur-écrivain*, cuja *flânerie* se nutre de um propósito utilitário. Segundo a reflexão de Jacques Réda:

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

Assim, mesmo Quinn não sendo um *flâneur* puro, o acaso é o princípio que norteia suas caminhadas, que são como uma entrega corporal ao corpo da cidade, reduzidas à essência do puro movimento – "*Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body*" (AUSTER, 1990, p. 4). Nesse *drifting* corporal, ocorre também um processo de despersonalização do "eu" do narrador, que se

desobriga do ato de pensar para entregar-se a um completo voyeurismo:

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

Esse reduzir-se a um "olho que vê" (*seeing eye*) adquire uma simbologia especial quando se considera todo o processo de esvaziamento e desintegração do eu por que passa Quinn. Após a morte da mulher e do filho, rompe os contatos com mundo exterior e passa a viver recluso em seu apartamento, vivendo uma rotina entre escrever suas histórias de detetives durante uma parte do ano e reservando a outra para fazer o que lhe apetecesse, o que incluía ler, ir a galerias ver pinturas, assistir a jogos de beisebol pela televisão. Mas do que mais gostava era de caminhar a esmo pela cidade. Quinn sempre gostara de ler romances policiais e, quando passa a escrevê-los, adota um nome fictício, William Wilson, que será o autor de seus livros e lhe servirá como *persona*, uma máscara para se relacionar com o mundo, de maneira que "*although in many ways Quinn continued to exist, He no longer existed to anyone but himself*" (AUSTER, 1990, p. 5).

Essa relação entre a figura abstrata de William Wilson e Quinn torna-se mais complexa na medida em que ganha forma e conteúdo a figura ficcional de Max Work, o personagem-detetive das histórias de Quinn, ou melhor, de William Wilson. Com os anos Max Work torna-se muito próximo de Quinn, enquanto William Wilson permanece aquela figura abstrata, uma espécie de pessoa jurídica, uma fachada atrás da qual se movem os outros dois. Nessa tríade de "eus" em que Quinn se torna, Wilson serve como um tipo de ventríloquo, enquanto Quinn é o boneco e Work a voz que dá um propósito a esse empreendimento.

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

Há nessa divisão tripartite uma complexa relação entre o sujeito, o mundo e a linguagem ou, colocada em outras palavras, entre o eu, a cidade e o texto. Quinn tem sua identidade desconstruída pela "*flânerie*". Auster desconstrói a figura do *flâneur* na medida em que vai desconstruindo a narrativa clássica do

conto policial. Assim procedendo, ele constrói o seu personagem, Quinn, como figura típica da pós-modernidade, à medida que este se dilui nas coisas que vê, valendo-se de máscaras que vai construindo para si. Ao desconstruir a figura do *flâneur*, ele apresenta uma personagem pós-moderna, ou seja, uma personagem que não está fora da modernidade, se pensarmos com Calinescu (1999), que a pós-modernidade é uma das faces da modernidade, mas que a desestrutura, por radicalizar a dissolução do eu. Nesse processo o próprio espaço urbano é desconstruído e a *flânerie* de Quinn reduzida a uma errância interior enquanto a cidade, Nova York, se transforma-se em um espaço desmaterializado, um lugar-nenhum, uma *Nowhere City*.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Ed., 2005.
- AUSTER, P. City of Glass. In: _____. **The New York trilogy**. New York: Penguin Books, 1990.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade**. Tradução Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119
- BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. In: _____. **Obras escolhidas**. 3. ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. Tradução Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CASTIGLIANO, F. Sept questions à Jacques Réda. Entrevista. In **La Revue Littéraire**, n. 42, Paris, 2010.
- ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução Rosa Camargo Artigas e Reginaldo Forti. Rio de Janeiro: Global, 1985.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. Tradução Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- JONES, E. **Metropolis**. Oxford; London; New York: Oxford University Press, 1990.
- LEFÈBVRE, H. **The production of space**. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1991.
- MATOS, M. J. **Pelos espaços da pós-modernidade:** a literatura de viagens inglesa. Da segunda guerra mundial à década de noventa. Porto: Afrontamento, 1999.
- SCHERPE, K.; ROETZEL, L. **Nonstop to nowhere city?** Changes in the symbolization, perception, and semiotics of the city in the literature of modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- SOJA, E. **Thirdspace:** journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. London: Blackwell Publishing, 1996.
- WHITE, E. **O flâneur:** um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WILSON, E. The invisible flâneur. **New Left Review**, n. 191, fev. 1992.

