

A fantasmagoria do ver e o movimento do viver: notas sobre a experiência urbana em Poe, Woolf e Evaristo

*The phantasmagoria of seeing and the movement of living: notes
on urban experience in Poe, Woolf and Evaristo*

Ghabriel Ibrahim¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

ghabriel.ibrahim@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9953-8851>

RESUMO

O artigo busca aproximar a *flânerie* narrada no conto *O homem da multidão*, de Poe, e no ensaio *Street Haunting*, de Virginia Woolf, a partir de um regime de visão específico que se caracteriza pela prevalência do fantasmagórico. Testando essa hipótese, o texto avança para as particularidades de cada *flânerie* enquanto movimento pela cidade, lendo as situações narradas a partir sobretudo da leitura benjaminiana que associa fantasmagoria ao fetiche da mercadoria. Findo esse primeiro momento, apresenta-se nova perspectiva de movimento na e da cidade a partir do conto *O cooper de Cida*, de Conceição Evaristo, que prescinde de qualquer elemento fantasmagórico e, justamente nessa ausência, enseja novas leituras sobre a relação entre ritmo e existência na cidade.

Palavras-chave: fantasmagoria; *flâneur*; Woolf; Poe; Evaristo.

ABSTRACT

The article intends to bridge the gap between the *flânerie* in the short story *The Man of the Crowd*, by Edgar Allan Poe, and *Street Haunting*, by Virginia Woolf, through a specific regime of visibility characterized by the prevalence of the phantasmagoric. In order to test that hypothesis, the text discusses the particularities of each *flânerie* as movement through the city, reading the situations through the benjaminian association between phantasmagoria and commodity fetish. Ending this first moment, we introduce a new perspective of movement in and of the city within the short story *O cooper de Cida*, by Conceição Evaristo, in which any phantasmagoric element is absent and, in this absence, it allows for new readings about the relationship between rhythm and existence in the city.

Keywords: phantasmagoria; flaneur; Woolf; Poe; Evaristo.

¹ O presente trabalho foi realizado com a bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Para Milton Santos, o espaço é “um conjunto de relações realizadas através de funções e formas apresentadas historicamente por processos tanto do passado como do presente” (Saquet e Silva, 2008, p. 30). A coexistência de múltiplas temporalidades como pressuposto constituinte do espaço levanta possibilidades de aproximar representações literárias de um mesmo espaço em momentos diferentes da História. Dada a dimensão infraestrutural que organiza espaços urbanos para determinados fins – o capitalismo – surge também a possibilidade de estreitar leituras de obras que tratam de espaços e de temporalidades diversas a partir da análise da relação entre personagens e espaço urbano. Uma das principais formas a partir da qual essa relação pode se estabelecer é o movimento.

Os processos literários de descrição e motivação, de elaboração de ritmo e de trato com o tempo narrativo permitem que leituras comparadas floresçam para além de semelhanças objetivas, como o espaço, se encarado como mero cenário. Nesse sentido, a partir das representações do movimento em três obras – os contos *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe; *O cooper de Cida*, de Conceição Evaristo; e o ensaio *Street Haunting*, de Virginia Woolf – torna-se possível a elaboração de problemas transistóricos da existência num espaço urbano. A complexidade com que se constitui dado espaço exige uma reorganização interpretativa a partir das mudanças de objetos particulares, da relação desses objetos entre si, da relação desses objetos com a totalidade do espaço e da forma como os sujeitos interagem e se apropriam do sistema formado por esses objetos. Sotratti (2015) argumenta que, ao agir sobre determinados objetos ou mesmo sobre pessoas, o ser humano não prescinde de representações simbólicas (que ele iguala a “intencionalidades”). Ora, a produção literária é ela própria, ao menos parcialmente, representação simbólica.

Deve-se investigar, numa pesquisa que intente dar conta da experiência urbana, qual seja, uma experiência com um tipo particular de espaço, e que se preocupe com as possibilidades de ler e descrever as dinâmicas das relações nesses espaços, como a relação entre os sujeitos representados e os espaços é expressa literariamente. Uma categoria central que balizará essa leitura é a de fantasmagoria, dado que ela surge com força em duas das três obras comparadas de forma explícita e, talvez, ausente-se da terceira precisamente porque a relação estabelecida entre personagem e espaço seja

necessariamente de outra ordem, dada a distância temporal mais alargada entre as narrativas.

Entretanto, a categoria que em um primeiro momento possibilitou as reflexões que colocam em diálogo as três obras é a de *flânerie*. A emergência da categoria de *flâneur* como digna do interesse acadêmico é um tanto difícil de precisar – talvez em parte porque a constituição de uma estrutura de trocas a nível global, ou mesmo nacional, da produção intelectual só se consolida com uma relativamente recente autonomização e subsequente especialização de tudo quanto se considera “saber”. Parece haver, de todo modo, bons argumentos para supor que foi Benjamin, a partir sobretudo de Baudelaire, a articular de modo mais direcionado essa figura a dimensões que transcendem a mera curiosidade e se inserem nas interseções da política, estética, antropologia, etc.

Shaya (2004) defende exatamente isso, lembrando que nas análises de Benjamin sobre a Paris de Baudelaire – que abririam caminho para uma análise da própria modernidade – o *flâneur* assumiria lugar de destaque quase como expressão do “artista-poeta moderno”. Shaya compreende que, na análise do filósofo, o *flâneur* é “profundamente consciente da urgência da vida moderna, um detetive amador e um investigador da cidade, mas também signo da alienação da cidade e do capitalismo” (2004, p. 47, tradução nossa²).

A inspiração de Baudelaire, no entanto, não é escondida pelo francês. Em seu clássico *O pintor da vida moderna*, lembra do conto *O homem das multidões*, de Poe, referindo-se ao americano como o “mais poderoso autor dessa época”. É curioso notar como a ideia de *flâneur* vai se consolidando como uma amálgama dos dois personagens centrais do conto. Baudelaire (1996), por exemplo, no terceiro capítulo da já citada obra, intitulado “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”, reforça a importância da curiosidade para a constituição de um artista moderno. Expressa inequivocamente, em sua análise do pintor Constantin Guys, que “a curiosidade pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio” (Baudelaire, 1996, p. 18). Destaca, então, a figura do narrador do conto de Poe, tomado pela curiosidade ao modo de uma “paixão fatal, irresistível” após vislumbrar, sentado num café, um desconhecido de fisionomia fascinante. O “perfeito *flâneur*” é “observador apaixonado” (Baudelaire,

² [...] keenly aware of the bustle of modern life, an amateur detective and investigator of the city, but also a sign of the alienation of the city and of capitalism.

1996, p. 21). O narrador do conto, porém, atribui o caráter de “homem da multidão” ao próprio velho perseguido, cuja central ação é caminhar.

Benjamin (cf. 2015) consolida essa fusão em sua tentativa de sintetizar a figura do *flâneur* inclusive apontando explicitamente as diferenças entre o texto de Poe e a leitura de Baudelaire. Reforça o papel de observador “detetivesco” do *flâneur*, decorrência da proliferação de “eus” interiorizados, que é propriamente exercido no conto pelo narrador, ao mesmo tempo em que destaca a “conivência” de Baudelaire para com o “homem na multidão”. Poe é muito direto: “este velho”, se referindo ao *flâneur*, “é o tipo e o gênio do crime profundo” (Poe, 2017, p. 409). E se bem podemos nos esforçar para compreender esta conclusão, parece que ela decorre precisamente do fato de que a figura em questão resiste a ser encaixada em uma taxonomia qualquer.

No princípio do conto de Poe, o narrador atesta que “de início” sua observação assumia “um feitiço abstrato e generalizante”, e que “muitos dos passantes tinham um aspecto **prazerosamente** comercial” (Poe, 2017, p. 399, grifos nossos). Segue, então, num curioso exercício classificatório, analisando pelos trajes, trejeitos e reações inúmeros grupos sociais. Alguns integravam a “espécie adequadamente rotulada de decente”, outros a “tribo dos funcionários”, com suas respectivas subdivisões, e havia ainda a “raça dos batedores de carteiras” e os “jogadores”. Por mais diferentes que fossem, eram classificados de acordo com a forma a qual se inseriam no mundo do trabalho.

A partir desse aspecto bastante destacado do olhar do narrador, Benjamin nota em *Passagens* que “as fisiologias foram o primeiro espólio que o *flâneur* trouxe do mercado. Por assim dizer, ele foi “organizar sua coleção de botânica no asfalto” (Benjamin, 2009, p. 417). Entretanto, a figura para a qual a atenção do narrador se voltará, o velho, não integrava nem espécie, nem tribo, nem raça. Fugir da possibilidade de categorização nesse caso é também expressão prática de certa relação conflituosa com a relação esperada – e por isso prazerosa – para com o trabalho e, por conseguinte, para com o modo de produção e de circulação de mercadorias.

É interessante pensar nos possíveis motivos que levam Benjamin a afirmar que “Paris criou o tipo do *flâneur*” (Benjamin, 2009, p. 462). De fato, pode-se pensar em um “tipo” mais ou menos coeso; este surge mais nos franceses que no próprio Poe e em sua Londres sombria. Mas por que atribuir o ato criativo à cidade e não a um autor como Baudelaire? Simmel (1973), autor citado em inúmeros momentos nas *Passagens*, associa

a arrumação espacial da cidade à produção de certa “base psicológica” (Simmel, 1973, p. 12). Afirmar, categoricamente, que “a economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados” (Simmel, 1973, p. 13) pouco após desenvolver o argumento de que “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na **intensificação dos estímulos nervosos**, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores” (Simmel, 1973, p. 12, grifos do autor). Entre os estímulos exteriores, aqueles apreendidos pela visão: a mesma que permite a prática taxonômica e direciona a *flânerie* pelos diversos (novos) espaços destinados a facilitar o fluxo mercantil.

A *flânerie* típica dependeria de certas estruturas espaciais que vão se modificando a partir dos avanços do capitalismo. Em primeiro lugar, destaquemos a observação percuciente de Benjamin: “Paisagem – é isso, de fato, a cidade para o *flâneur*: ou, dito de forma mais exata: para ele, a cidade divide-se nos seus polos dialéticos. Abre-se a ele como paisagem, encerra-o em si como uma sala” (Benjamin, 2015, p. 291). A estrutura que mais promove esse movimento de abertura ou fechamento é precisamente a *Passagem*. Foi Georges-Eugène Haussman o grande responsável pela reforma urbana de Paris a partir da metade da década de 1850. Tendo que lidar com uma população que crescia em ritmo acelerado e com a necessidade de facilitar o traslado de bens e mercadorias, Haussman empreendeu a desapropriação de centenas de milhares de pessoas ao mesmo tempo em que facilitava a repressão a levantes populares e barricadas. Conforme Reeves,

A crescente facilidade de passagem pela cidade moderna foi diretamente benéfica para o projeto capitalista de industrialização, já que facilitou o transporte de trabalhadores e materiais para e das fábricas. O plano de Haussman de uma Paris percorrível representou uma nova onda de esforços de modernização e crescimento econômico que se espalhou pela Europa durante o século XIX, e se provou essencial para o desenvolvimento da *flânerie* como uma prática artística urbana (Reeves, 2019, p. 3-4, tradução nossa³).

As passagens criadas por Haussman eram como mundos em miniatura, e “o *flâneur* sente-se em casa nesse mundo” (Benjamin, 2015, p. 49). Mas fundamental é a

³ *The increased ease of passage through the modern city was directly beneficial to the capitalist project of industrialization, as it facilitated the transport of Workers and materials to and from factories. Haussmann’s plan for a walkable Paris represented a new wave of modernization efforts and economic growth that spread throughout Europe during the nineteenth century, and it proved essential for the development of flânerie as an urban artistic practice.*

percepção de que “as passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior” (Benjamin, 2015, p. 50), e o *flâneur* “sente-se em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre quatro paredes” (Benjamin, 2015, p. 50). Nesse entrelugar público e privado, essa figura ambígua do *flâneur* se consolida: Conforme Wolff (1985) em *The invisible Flâneuse*, a esfera pública era majoritariamente masculina – era a esfera do trabalho e do mercado -, enquanto a privada – da casa e da vida doméstica – era majoritariamente feminina. A esfera pública era também onde se experienciaria por excelência a “modernidade” para um Simmel, uma vez que é nela que pulsa a economia monetária cuja influência na base psicológica dos sujeitos se faria sentir.

Por outro lado, a esfera privada se associava cada vez mais à consolidação da ideia de um sujeito moderno, indivíduo único, lugar da verdade e da autenticidade. Decerto é possível apontar que já em Agostinho, em suas *Confissões*, as exigências de autoexame perpétuo e o próprio teor autobiográfico *avant la lettre* da obra são passos no sentido do desenvolvimento dessa ideia de sujeito, mas é na filosofia cartesiana que há um movimento mais decisivo. Inaugurando a modernidade, o movimento proposto por Descartes se diferencia do movimento agostiniano no sentido de que Deus deixa de ser ponto de chegada do processo de autoexame e passa a integrar como uma espécie de axioma o processo em direção à Ciência. Como destaca Taylor, no autoexame cartesiano “o que eu agora encontro sou eu mesmo: adquire uma claridade e uma plenitude de autopresença que não tinha antes” (2001, p. 157, tradução nossa⁴). O movimento racional da análise de si atestaria, não independente de um Deus real, a própria existência.

Mas a nova dinâmica da vida moderna tornava pouco possível realizar uma autoanálise qualificada no espaço público. Novas tecnologias, aumento da densidade populacional e o aceleração da urbanização fazem da esfera pública por demais caótica para que seja levada a cabo com alguma qualidade. Tem-se, assim, outra distinção entre público e privado: o espaço privado é aquele em que o sujeito moderno pode conhecer seu *eu*. Paula Sibilia, no intuito de realizar uma breve genealogia da ideia de interioridade como constituinte fundamental do sujeito, aponta: “na solidão do quarto próprio [...] o sujeito moderno podia mergulhar na própria opacidade interior, a fim de delinear no papel os resultados de tais sondagens e, assim, criar-se” (2016, p. 142). Se a esfera privada é

⁴ *Rather what I now meet is myself: I achieve a clarity and a fullness of self-presence that was lacking before.*

também o espaço privilegiado de constituição de um “eu” interiorizado tido como verdadeiro, pode derivar daí a percepção de Baudelaire de que “o apaixonado pela vida [...] é um *eu* insaciável do *não eu*” (Baudelaire, 1996, p. 28). Esse “apaixonado pela vida” não prescinde do espaço público, as cenas que o compõe são matéria de usufruto; as personagens curiosas vivendo suas vidas, seus objetos de estudo.

Há ainda outro aspecto sobre o qual é possível apontar certa ambiguidade na figura do *flâneur*: trata-se precisamente de sua relação com o capitalismo. Por razões óbvias, o direito de andar livremente sem rumo pela nova metrópole não era um direito comum, uma vez que pressupunha a possibilidade da manutenção de sua subsistência sem a rotina de trabalho exaustiva do século XIX. Deste modo, o *flâneur* deveria ser uma figura com maior poder aquisitivo, um burguês ou pequeno burguês. Mas ele escapa também do ar “prazerosamente comercial” das multidões dentro da Multidão, e seu movimento pode ser interpretado como antagônico ao ritmo da produção. Benjamin nota que os movimentos das pessoas são “os movimentos das máquinas por elas operadas” (2009, p. 383), enquanto a morosidade do *flâneur* seria “um protesto inconsciente contra a velocidade do processo de produção” (Benjamin, 2009, p. 383).

A dialética público-privado articulada às inovações espaciais da modernidade foi discutida por Benjamin de forma bastante interessante. É precisamente a partir dessas articulações que a categoria de “fantasmagoria” se apresenta como fundamental para pensar a construção literária da *flanerie*. Para Benjamin, muitas das criações técnicas do século XIX “entram no universo de uma fantasmagoria”, se manifestando enquanto tal Benjamin. Diz ele:

Assim apresentam-se as “passagens”, primeiras formas de aplicação da construção em ferro [...]; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado. A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussman e sua expressão manifesta nas transformações que ele realizou em Paris (Benjamin, 2009, p. 53).

A que se refere Benjamin ao tratar da “fantasmagoria da própria civilização”? Podemos associar o que está em jogo à observação de dois outros autores da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, em seu *Dialética do Esclarecimento*. Suas reflexões

sobre o conceito de esclarecimento apontam que “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores [...]. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 13).

Por sua vez, esse desencantamento teria como intenção “destruir o animismo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 14) e demarcar uma distância intransponível para com os mitos – no que falha. A técnica seria um dos principais instrumentos desse desencantamento, responsável pelo avanço de um processo de objetivação do que existe externamente. Sem o progresso técnico, os humanos dotariam as coisas de *anima*, e a relação estabelecida se aproximaria de uma relação intersubjetiva. Fundam-se a partir dessa relação os mitos: diante da ausência de controle frente à produção agrícola, por exemplo, o ser humano compreende a colheita como oriunda da vontade de divindades às quais deve respeito, por o excederem em poder.

Entretanto, o progresso técnico acabou em alguma medida restituindo certa dimensão animística às coisas e, de modo mais surpreendente, produzindo uma objetivação dos sujeitos. Nisso constitui seu fracasso. O capitalismo, como modo de produção histórica e socialmente determinado, é caracterizado pela generalização da produção de mercadorias visando o comércio mediado pela forma-dinheiro. De maneira resumida, a transfiguração fantasmagórica elementar em todo esse processo consiste no fato de que o valor dos produtos residiria na quantidade de trabalho dispendida em sua produção, sendo, portanto, diversa em cada produto.

Entretanto, o dinheiro se consolida como mediador universal e oculta a dimensão social presente em cada mercadoria pronta – isto é, o trabalho particular realizado em dada mercadoria e sua relação com o trabalho total. Assim, o estabelecimento de correspondência de valor entre os objetos, o que possibilita a troca, aparece como possível através de características objetivas dos próprios objetos. Nas palavras de Marx, “é apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2017, p. 148). Os objetos se autonomizam, passam a existir por si como que independentes da organização social do trabalho.

Nesse sentido, Adorno e Horkheimer notam que “a partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas as suas qualidades

econômicas, salvo seu caráter de fetiche, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos” (1985, p. 27). As instituições, por sua vez, atuam no sentido de “inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. De agora em diante, ele só se determina como coisa, como elemento estatístico, como *success or failure* (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 27). Esse movimento “remete de volta à dominação, ao princípio que já operava a especificação do mana nos espíritos e divindades, e fascinava o olhar nas fantasmagorias dos feiticeiros e curandeiros” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 27).

O *flâneur* tem, pelo próprio ato de flanar, relação com os espaços circulares. Em verdade, Benjamin nota que ele se rende às fantasmagorias do espaço (cf. Benjamin, 2009, p. 49), e a relação que estabelece com um objeto em particular da cidade moderna não parece ser desprezível notando o destaque dado por Poe a ele na descrição do processo de observação do narrador. Se já destacamos a importância do olhar no processo de *flanerie* e o esbatimento das fronteiras entre *flâneur* e detetive, é necessário também apontar que a descrição dos efeitos dos lampiões a gás é integral para a construção literária do processo. “A luz dos lampiões a gás, débil, de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustro trêmulo e vistoso. Tudo era negro, mas esplêndido” (Poe, 2017, p. 400-401).

São condições fantasmagóricas, de fato, e num sentido duplo. Afinal, se a debilidade trêmula e vistosa dos lampiões a gás produz uma atmosfera fantasmagórica no sentido corrente, nota-se aí a descrição de um efeito causado por um objeto quase autonomizado. Foi somente sob essas condições que o narrador se deparou com o “homem da multidão”, de modo que a investigação particular a que se presta a *flanerie* depende de um regime de visão bastante específico. A relação entre os lampiões enquanto objetos e o espaço urbano das metrópoles oitocentistas pode ser esclarecida por Santos:

Sem dúvida, o espaço é formado de objetos; mas não são os objetos que determinam os objetos. É o espaço que *determina* os objetos: o espaço visto como um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica e utilizados (acionados) segundo uma lógica. Essa lógica da instalação das coisas e da realização das ações se confunde com a lógica da história, à qual o espaço assegura a continuidade (2006, p. 24, grifos do autor).

A continuidade do tempo histórico expressa na complexidade dos espaços é o que garante a possibilidade de traçar paralelos satisfatórios entre a *flanerie* de Poe e a de

Woolf. As modificações espaciais que foram sendo realizadas ao longo da modernidade geraram certas exigências ao olhar que, por sua vez, foram alvo de reflexões por autores diversos. Comparando a sociedade moderna a formas sociais anteriores, o autor destaca que naquela, a técnica – mais emancipada da dimensão ritual – permeia o espaço constituindo uma espécie de “segunda natureza” (cf. Benjamin, 1994, p. 174). Destaca: “diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira” (Benjamin, 1994, p. 174). Esse aprendizado poderia ser fornecido pelas artes, sobretudo pelo cinema – os personagens do conto de Poe, porém, antecedem em algumas décadas o surgimento dessa forma artística, não podendo, portanto, usufruir de sua dimensão pedagógica. Têm de aprender a lidar sozinhos com as demandas visuais de um outro mundo permeado pela técnica.

Benjamin nota, com o rasgo de gênio que ele próprio aponta em Poe, que o americano “inscreve numa das primeiras descrições do *flâneur* a imagem do seu fim” (Benjamin, 2015, p. 72) quando constrói a cena da “feira”⁵. Esse espaço por onde o velho e o narrador perambulam por cerca de uma hora e meia é descrito como o oposto da passagem: em vez de a rua se transformar em interior, o interior se transforma em rua. O “homem da multidão” não encontra sossego nesse espaço: “entrou em loja após loja; não perguntava o preço de artigo algum nem dizia qualquer palavra, mas limitava-se a olhar todos os objetos com um olhar desolado, despido de qualquer expressão” (Poe, 2017, p. 406).

Por sua vez, a Londres por onde flana a narradora de Woolf já é uma Londres em que se proliferam as lojas de departamento, continuadoras do que se pode chamar “função-feira” (transformação do interior à rua). É por isso que a *flânerie* deve se dar sob condições específicas: “a hora deve ser a noite e a estação o inverno” (Woolf, 2008, p. 325, tradução nossa⁶) para que a narradora seja agraciada com “a irresponsabilidade que o escuro e a luz de lâmpadas concedem.” (Woolf, 2008 p. 325-326, tradução nossa⁷).

⁵ A tradução de Poe utilizada se vale do termo “feira” enquanto a tradução de Benjamin (2015) utiliza o termo “armazém”. Fundamental é notar que Benjamin tem em mente um conceito que, no original de Poe, expressa-se pelo signo *bazaar*. No esforço coletivo de tradução que é o *Passagens*, lê-se inúmeras vezes a mesma reflexão substituindo “armazém” por “loja de departamentos” e, de modo mais importante, que “as primeiras lojas de departamentos parecem tomar os bazares orientais como modelo” (2009, 90). Assim temos a visão panorâmica da evolução do conceito acompanhando o espaço.

⁶ *The hour should be the evening and the season winter [...].*

⁷ *The evening hour, too, gives us the irresponsibility which darkness and lamplight bestow.*

Saindo nessas condições, “não somos mais exatamente nós mesmos: [...] vertemos o eu pelo qual nossos amigos nos conhecem e nos tornamos parte do vasto exército republicano de pedestres anônimos [...]” (Woolf, 2008 p. 325-326, tradução nossa⁸). A fantasmagoria segue sendo condição para a *flânerie*, mesmo que o espaço em que ela se dê seja outro.

Já destacamos que a fantasmagoria não é mera característica visual apreendida imediatamente a partir de determinadas relações espaciais. Como processo de transfiguração, é integrante ao modo de produção que se hegemonizará no período da modernidade: o capitalismo. A fantasmagoria que garante a experiência é a manifestação em termos de “atmosfera” da fantasmagoria da própria mercadoria autonomizada, enfeitada – tornada fetiche. Woolf descreve um esbatimento da fronteira entre os objetos – todos eles mercadorias: “Passando, vislumbrando, tudo parece acidentalmente mas milagrosamente espargido com beleza, como se a maré da troca que deposita seu fardo tão pontual e prosaicamente sobre as orlas da Rua Oxford tivesse nesta noite trazido nada além de tesouros” (Woolf, 2008, p. 332, tradução nossa⁹). Isso possibilita, na impossibilidade de discernir suas fronteiras, generalizá-los sob o signo da troca, quase indiferentes à mercadoria mais valiosa: a força de trabalho, cuja circulação se esforçou para facilitar.

Eis aí uma diferença central entre o *flâneur* de Poe e a *flâneuse* de Woolf: o primeiro resiste à reificação fazendo da circulação por si seu objetivo, negando-se a “chegar”: ao trabalho, ao seio da família burguesa, ao comerciante com quem realizaria finalmente uma transação. De algum modo, age como mercadoria que nunca completa seu ciclo. A segunda resiste ao mesmo processo construindo ficcionalmente relações para além daquela de troca. Conforme Reeves, “quando Woolf se dissolve na multidão, ela está à procura de um senso de intimidade ou empatia com pessoas ao seu redor” (2019, p. 16, tradução nossa¹⁰). Tendo já exposto que a figura do *flâneur* acaba se constituindo tanto de traços do “homem da multidão” quanto do observador blasé no conto de Poe,

⁸ *We are no longer quite ourselves. [...] we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers [...].*

⁹ *Passing, glimpsing, everything seems accidentally but miraculously sprinkled with beauty, as if the tide of trade which deposits its burden so punctually and prosaically upon the shores of Oxford Street had this night cast up nothing but treasure.*

¹⁰ *When Woolf dissolves herself in the crowd she is seeking a sense of intimacy or empathy with the people around her.*

vale destacar também a profunda diferença entre a observação realizada por ambos os narradores. Enquanto o de Poe agrupa através do olhar e categoriza desumanizando (como um botânico, conforme Benjamin, ou, para usar os termos do próprio conto, um etologista, na medida em que se refere a seus observados como “fauna”), a narradora de Woolf empreende precisamente um esforço de humanização, tentando desvelar no desconhecido e no feio uma proximidade que a afetará. A descrição desse processo é brilhante:

Quando a porta se fecha atrás de nós, tudo desaparece. A cobertura feito concha que nossas almas excretaram para se abrigar, para construir para si uma forma distinta de outras, é quebrada, e resta de todas essas rugosidades e asperezas uma ostra central de perceptividade, um enorme olho. Quão linda é uma rua no inverno! Tudo é de uma vez revelado e obscurecido (2008, p. 327, tradução nossa¹¹).

Transfigurada ela própria em ostra-olho, a *flâneuse* de Woolf parece sempre preocupada, de modo irônico ou trágico (visto que suas preocupações se justificam a cada encontro), com a possibilidade de romper com o olhar panorâmico e taxonômico do *flâneur* clássico. Após breve, mas poética e sensível descrição da multidão – “[...] aqui sob as lâmpadas flutuam ilhas de pálida luz através das quais passam rapidamente homens e mulheres reluzentes, que, ainda com toda sua pobreza e esfarrapo, vestem certo olhar de irrealidade, certo ar de triunfo, como se tivessem despistado a vida para que a vida, desenganada de sua presa, erre sem eles” – (Woolf, 2008, p. 327, tradução nossa¹²), corrige-se – “mas, de todo modo, estamos apenas deslizando suavemente na superfície [...] o cérebro dorme talvez enquanto olha” – (Woolf, 2008, p. 327-328, tradução nossa¹³), como quem se dirige ao seu interlocutor com o intuito verdadeiro de falar consigo. Em sequência, confrontando natureza (nos sons das folhas e galhos, nas árvores altas) e técnica (novamente aqui sendo representada pelas lâmpadas), vai seguindo o caminho das luzes artificiais desde o exterior até o interior.

¹¹ *But when the door shuts on us, all that vanishes. The shell-like covering which our souls have excreted to house themselves, to make for themselves a shape distinct from others, is broken, and there is left of all these wrinkles and roughnesses a central oyster of perceptiveness, an enormous eye. How beautiful a street is in winter! It is at once revealed and obscured.*

¹² *[...] here under the lamps are floating islands of pale light through which pass quickly bright men and women, who, for all their poverty and shabbiness, wear a certain look of unreality, an air of triumph, as if they had given life the slip, so that life, deceived of her prey, blunders on without them.*

¹³ *But, after all, we are only gliding soothly on the surface [...] the brain sleeps perhaps as it looks.*

É esse o percurso da *flâneuse* por excelência: o olhar que se depara com as aparições durante o caminhar na cidade moderna se fixa no que o interessa em busca do mais particular, sempre auxiliado pela imaginação. Adentra um cômodo privado, habitado por uma mulher zelosa com suas colheres de chá e... a narradora novamente se vê obrigada a cortar a descrição, dessa vez no momento em que, supõe-se, haveria uma interação a partir da chegada de uma visita. Conforme a própria narradora afirmará posteriormente, “é sempre uma aventura entrar num quarto novo; pois as vidas e os caracteres de seus donos destilaram suas atmosferas neles, e assim que entramos recebemos uma nova onda de emoção” (Woolf, 2008, p. 339, tradução nossa¹⁴). O cérebro da *flâneuse* se recusa a dormir.

É outra interessante demonstração de ambivalência da *flâneuse* para com a *flanerie* a afirmação de que “o olho [...] repousa apenas sobre a beleza” (Woolf, 2008, p. 328, tradução nossa¹⁵), num reforço de uma ideia clássica a respeito do impacto estético apreendido pelo olhar que não poderia – e não foi – corroborada com a prática da narradora. Ela alude a isso sem nunca dizer o contrário: “o que não consegue fazer (me refiro ao olho mediano e não profissional) é compor com esses prêmios de modo a exprimir externamente seus ângulos e suas relações mais obscuras” (Woolf, 2008, p. 328-329, tradução nossa¹⁶). O que será visto na sequência do texto é precisamente a expressão dessas composições – termo bastante apropriado à tarefa artística que a *flâneuse* cumpre. Afinal, conforme nota Reeves, o texto “é ironicamente estruturado ao redor da missão de comprar um pincel – um instrumento de produção literária – mas quando ela o compra de fato, ela já construiu um trabalho criativo de literatura [...]” (2019, p. 14, tradução nossa¹⁷).

A narradora realizará o movimento imaginativo de interiorização no outro com figuras tipicamente depreciadas. A primeira delas, uma anã, cuja condição é descrita como “deformidade” – uma deformidade que deforma suas acompanhantes, tratadas como “gigantes”. A análise novamente se interioriza, a descrição se aproxima daquela de um

¹⁴ *It is always an adventure to enter a new room; for the lives and characters of its owners have distilled their atmosphere into it, and directly we enter it we breast some new wave of emotion.*

¹⁵ *For the eye [...] it rests only on beauty [...].*

¹⁶ *The thing it cannot do (one is speaking of the average unprofessional eye) is to compose these trophies in such a way as to bring out their more obscure angles and relationships.*

¹⁷ *Woolf's essay is ironically structured around the quest to buy a pencil—an instrument of literary production—but by the time she actually buys it she has already crafted a creative work of literature.*

narrador em terceira pessoa típico, capaz de desvelar ao leitor o que a figura imagina, sente e pensa. Na situação em questão, o que vem à tona é o desejo de tomar para si sua imagem pública, usualmente sob o poder dos olhares preconceituosos, através do consumo – bem como a própria falibilidade dessa estratégia. Deixando a loja, a anã torna a ser apenas uma anã, e o poder mágico de seus sapatos não se sustenta.

Após outras experiências visuais e imaginativas que deslocam a narradora no tempo e no espaço, nova conclusão bastante irônica: “as circunstâncias obrigam à unidade: pelo bem da conveniência, um homem deve ser por inteiro” (Woolf, 2008, p. 334, tradução nossa¹⁸). O texto é ele todo uma lide contra a unidade, uma ode a “outrarse” como fonte de prazer e como necessidade para a produção artística. É sobretudo por isso a preferência por adentrar indivíduos que fogem do padrão: a resistência é, antes de qualquer coisa, à perspectiva burguesa de identidade e de individualidade, associada a papéis estabelecidos de gênero, classe e tudo que pode advir daí. Ao final, a solução para que se possa experienciar algo parecido sem ter de lidar com as condições apropriadamente fantasmagóricas é a literatura – a isso parece servir a cena no sebo -, mas nem aí o materialismo de Woolf se esvai, pois parece claro que o *meio* também importa: livros, mas não só pelo conteúdo escrito. Livros usados, rabiscados, livros que guardam em seus signos uma vida, em sua fisicalidade, outra, e que produzirão, na leitura, uma terceira.

Temos então que a *flânerie* é um caminhar a esmo que pressupõe certos desenvolvimentos espaciais, decorrentes do devir histórico. Enquanto movimento, é protesto (inconsciente, segundo Benjamin, ao menos tratando da *flânerie* masculina oitocentista) contra – se quisermos sintetizar ambas as experiências aqui trabalhadas – a própria fantasmagoria que assola o processo produtivo. Tais experiências dependem da fantasmagoria produzida por relações específicas de objetos no espaço urbano, mas se expressam, em maior ou menor grau, em dois extremos que são complementares: como oposição às relações fantasmagóricas operadas pelo fetiche da mercadoria-dinheiro, a partir do que a produção se volta primordialmente para o valor de troca, e o ritmo produtivo deve ser sempre crescente a fim de gerar mais lucros – dimensão a que se opõe o “homem da multidão” –; e a partir do que os próprios seres humanos são valorizados somente enquanto fornecedores da mercadoria força de trabalho – dimensão a que se opõe

¹⁸ *Circumstances compel unity; for convenience's sake a man must be whole.*

a *flâneuse* de Woolf. Ambas as *flâneries* não são atos sem contradição ou ambiguidades, conforme já exposto.

O *cooper* representado no conto *O cooper de Cida*, de autoria de Conceição Evaristo, é em vários sentidos o oposto da *flânerie*. Cida, que “desde pequena guardava um sentimento de urgência” (2016, p. 40), aos 11 anos sai de sua cidade natal para visitar a gigante Rio de Janeiro, onde “bebeu enlouquecida o zigue-zague dos carros, das pessoas, dos pés quase voantes de pedestres desafiando, vencendo e encontrando a morte” (Evaristo, 2016, p. 40). A corrida de Cida mimetiza explicitamente o ritmo da circulação acelerada de mercadorias que a morosidade do *flâneur* sabotava.

Acompanhando uma inexplicável desaceleração dos passos na habitual corrida matinal, o cerne da mudança de chave de Cida, que passa a questionar sua forma de lidar com a vida, é seu olhar – do que se pode depreender que o olhar cuidadoso associado à *flânerie* e melhor expresso literariamente pela metamorfose em ostra-olho de Woolf também estava muito distante do movimento de Cida. A redução da velocidade e o exercício do olhar fazem com que Cida lembre que “era uma mulher e não uma máquina desenfreada” (Evaristo, 2016, p. 41). A associação entre essa constatação e a análise já citada de Benjamin de que os movimentos das pessoas são como os movimentos das máquinas que operam é óbvia.

Também a relação com o espaço parece despida de fantasmagoria: Cida deliberadamente busca a praia pela manhã, um espaço aberto, claro e natural – o oposto de uma Londres no fim de tarde invernal ou sob a luz de lâmpadas de gás. É curioso notar como a beleza clássica do mar, cuja violenta potência é associada por Kant ao sublime, serve para um processo de humanização e desnaturalização da condição hipermoderna em seu movimento de calma regular. É o lento vai e vem das ondas, de regularidade comparável à de Cida, mas de ritmo diferente e, acima de tudo, desinteressado, que suscita a checagem do igualmente regular coração.

Em verdade, a questão do (des)interesse parece ser o que coloca em polos opostos a *flânerie* e o *cooper*. O movimento clássico do *flâneur* é, lembremos, aquele que não possui (fazendo uso da grata ambiguidade que o signo guarda) *fim*. O movimento da *flâneuse* de Woolf, que desde o princípio de sua construção não abdica de uma postura crítica para com as diferentes expectativas de gênero na sociedade burguesa, vê-se direcionado por um fim que ele próprio sempre adia, de modo que quando o atinge, ele já

deixou de ter qualquer utilidade. Já o *cooper* guarda em si estreita relação com a rotina de produção: deve ser circunscrito no regime de pontualidade a que o trabalhador de classe média tem de se submeter. Afinal, nem o nadador despreocupado, nem os mendigos que passavam por Cida pareciam particularmente afetados por essa questão. Simmel nota, tratando da metrópole em seu começo, mas com observações que acreditamos serem ainda relevantes, que

Pontualidade, calculabilidade, exatidão, são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana e não estão apenas muito intimamente ligadas à sua economia do dinheiro e caráter intelectualístico. Tais traços também devem colorir o conteúdo da vida e favorecer a exclusão daqueles traços e impulsos irracionais, instintivos, soberanos que visam determinar o modo de vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral e precisamente esquematizada de fora (1973, p. 15).

O cerne do conto é menos o espaço que o tempo, de modo que o movimento surge mais como ritmo que como exploração espacial. De todo modo, a comparação entre *cooper* e *flânerie* enseja também a possibilidade de pensar criticamente a forma de lidar com o andar sob momentos diferentes do capitalismo. No caso do *cooper*, o filósofo esloveno Slavoj Žižek nos fornece uma chave de leitura interessante. A tendência imposta pelo capitalismo a certo ascetismo já havia sido notada por Marx: Nos *Cadernos de Paris*, Marx aponta que a naturalização das relações capitalistas tende a uma “renúncia à vida”. Ilustra essa afirmação com uma citação consagrada:

[...] quanto menos comeres, beberes, comprares livros, fores ao teatro, ao baile, ao restaurante, pensares, amares, teorizares, cantares, pintares, esgrimires etc., tanto mais poupas, tanto maior se tornará o teu tesouro, que nem as traças nem o roubo corroem, o teu capital. Quanto menos tu fores, quanto menos exteriorizares a tua vida, tanto mais tens, tanto é a tua vida exteriorizada, tanto mais armazenas da tua essência alienada [...] (2015, p. 395).

Žižek, por sua vez, aponta que na contemporaneidade, numa sociedade supostamente permissiva, “o ascetismo assume precisamente a forma de seu oposto, da injunção generalizada: Goze!” (2010, p. 50).

Essa espécie de ascetismo hedonista contemporâneo é a base das ações de Cida. Seu dia era “entupido de obrigações; a noite, festejada por encontros de rápidos gozos. Os amores tinham de ser breves” (Evaristo, 2016, p. 41). O ato de correr dispensava a sensação mesma dos pés tocando o solo, suplantados pelo senso de obrigação, e mesmo

a liturgia da missa entrava nesse regime temporal que demandava experienciar tudo sem uma atenção real a nada. O momento verdadeiramente *religioso* surge de sua decisão final de se dar um tempo, se “religando” a si própria enquanto humana e não máquina.

Eis aí um paralelo interessante: em todas as obras trabalhadas, entende-se que há uma tendência à desumanização a partir da introjeção do ritmo metropolitano enquanto natural. Seja em qualquer das *flanêries*, seja na conclusão final posta pelo conto de Conceição Evaristo, pode haver algo de disruptivo na desnaturalização do movimento imposto pela generalização do valor de troca. Esse movimento, demandando formas diferentes de deslocamento, promove também alterações espaciais que, sempre sendo parciais, vão legando marcas das relações contraditórias e complementares entre tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1ªed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

MARX, K. *Cadernos de Paris; Manuscritos econômicos-filosóficos*. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Boitempo, 2013.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

REEVES, Abbie. *Haunting History: Virginia Woolf, Vivian Maier, and the Twentieth-Century Flâneuse*. Tese submetida ao Department of English Language & Literature. Chicago: The University of Chicago, 2019. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/record/2502>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAQUET, Marcos Aurelio; DA SILVA, Sueli Santos. MILTON SANTOS: CONCEPÇÕES DE GEOGRAFIA, ESPAÇO E TERRITÓRIO / MILTON SANTOS: GEOGRAPHY CONCEPTIONS, SPACE AND TERRITORY. *Geo UERJ*, [S. l.], v. 2, n. 18, p. 24 a 42, 2011. Disponível em: <https://www.publicacoes.uerj.br/geouerj/article/view/1389>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SHAYA, Gregory. The *Flâneur*, the *Badaud*, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910. *American Historical Review*. V. 109, n. 1, p. 41–77, fev. 2004.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOTRATTI, Marcelo Antônio. Espaço. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/62/espaco>. Acesso em: 10 jan. 2024.

TAYLOR, Charles. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

WOLFF, Janet. The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*, [S.L.], v. 2, n. 3, p. 37-46, nov. 1985. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0263276485002003005>.

WOOLF, Virginia. Street Haunting: A London Adventure. In: Bradshaw, David (org.). *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 325-341.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

Recebido em: 19/04/2024

Aceito em: 01/04/2024

Ghabriel Ibrahim: Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é bolsista FAPERJ e pesquisa letras coloniais com ênfase no século XVII.