

FISIOLOGIAS DO *FLÂNEUR*: PANORÂMICAS SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA CIDADE

NUNO FONSECA*

1. Nota preliminar sobre a experiência estética da cidade

Uma estética tradicional, por vezes demasiado colada ao que incautamente se denomina também filosofia da arte, habituou-nos a pensar de forma apressada na experiência estética como algo que acontece a um sujeito perante um objecto artístico (ou até mesmo uma *performance* artística), como se este objecto, esta obra, tivesse exclusivamente a virtude de produzir experiências daquela natureza, fazendo-nos esquecer que a experiência estética (ou as experiências estéticas) nasce(m) de uma relação dinâmica entre as propriedades/qualidades de um «objecto» – ou de um «estado de coisas», de um «acontecimento» ou ainda de um «processo» – e um sujeito percipiente disposto e capaz de as perceber e de se deixar afectar por elas. Sendo assim, as experiências estéticas podem ocorrer diante de obras de arte como diante de outros artefactos humanos ou objectos naturais,

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0098, do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

perante acontecimentos atmosféricos, uns belos, outros aterradores, na degustação de uma refeição, na prática de um jogo, na resolução de um problema matemático ou no decurso de uma viagem.

Uma cidade não é obviamente um objecto, nem sequer apenas um conjunto – por mais complexidade que queiramos conceder-lhe – de artefactos arquitectónicos ou uma mera paisagem urbana, quando muito seria um sistema heterogéneo e perspectivístico de paisagens multissensoriais a diferentes escalas e ritmos. Poderia dizer-se que é um ambiente, um ecossistema urbano, composto pelas suas características geomorfológicas, clima, distribuição arquitectónica, sistemas de navegação, actividades industriais, comerciais e lúdicas, pelas suas comunidades humanas, animais e vegetais, pelas suas dinâmicas sociais, económicas, políticas e culturais, mas mais que isso é também um universo histórico, simbólico e imaginário, um espaço sensível e sentimental que não pode ser experimentado num mero golpe de vista, mas que tem de ser percorrido e apreendido em múltiplos movimentos panorâmicos de aventura e de contemplação. Um dos sérios candidatos a sujeito da experiência estética urbana é – ou foi - o *flâneur*, mas também esta noção é fluida e escapa a uma fácil caracterização, não obstante os esforços de descrição fisiológica feitos na primeira metade do século XIX.

2. O carácter esquivo da noção de *flâneur*

Apesar de já ter feito correr rios de tinta, sobretudo desde a «redescoberta» dos escritos de Walter Benjamin sobre a modernidade, em particular os que dizem respeito ao seu projecto de *Livro das Passagens* e aos ensaios daí derivados sobre o poeta Charles Baudelaire, o *flâneur* parece não se ter estabilizado numa noção unívoca ou, pelo menos, inequívoca.¹ O que é o *flâneur*? Diferentes autores e diversas abordagens, consoante as épocas e as perspectivas, parecem ter tomado por *flâneur* coisas distintas, sendo justo dizer que o próprio Benjamin também terá oscilado entre sentidos dissemelhantes ao longo dos seus vários textos. Para alguns, foi um *tipo urbano*, ao lado de tantos outros, caracterizados jornalística ou

1 Neste sentido também, a introdução de Keith Tester a uma colecção transdisciplinar de ensaios que lhe foram dedicados nos anos 1990 (Tester, 1994, pp. 1 e ss.).

satiricamente, na primeira metade do século XIX, em curtas brochuras que ficaram conhecidas como «*physiologies*», sendo por vezes identificado aos próprios autores dessas tipologias urbanas, os *physiologues*, autênticos «botânicos do asfalto» (Benjamin, 2005, p. 38).² O *flâneur* ali descrito muitas vezes se diluiu na sua dimensão literária, tornando-se uma *personagem* caricata de uma sociedade urbana em transição³, quase se confundindo com o simples mandrião, o mirone ou o basbaque pequeno-burguês, sedento de novidades e sensações, ou mesmo o *dandy*, com aspirações aristocratas e a nostalgia de uma beleza em ruínas. Outras vezes, absorvido pela multidão urbana, foi buscar uma inspiração mais exótica, aproximando-se do mundo romanesco dos índios da América do Norte ou do detective dos primeiros folhetins policiais. Como autor daqueles panfletos de fisiologia urbana, identificou-se muitas vezes com o *filósofo* ou sociólogo *da nova metrópole*, e quando a inspiração lhe permitiu passar do romance à prosa poética (ou à pintura) identificou-se mesmo ao *poeta (pintor) da cidade moderna* e das suas experiências quotidianas efémeras. Para algumas análises – que também não fogem à sua marca benjaminiana –, o *flâneur* é uma figura conceptual, um hieróglifo ou antes uma chave simbólica – mas que não elude o seu carácter enigmático - para compreender a experiência da metrópole moderna no contexto do «capitalismo avançado»⁴. Esta última categoria significa que, num certo sentido, o *flâneur* é ainda, mais do que um nómada, do que um caminhante urbano, um viajante do tempo e da memória, com um

2 É Walter Benjamin quem usa a expressão para caracterizar o *flâneur*, mas a metáfora tem uma raiz na paisagem intelectual do início do século XIX, na qual surgiram as «fisiologias», como se verá mais abaixo.

3 Pós-revolucionária e, particularmente, reaccionária – já que estamos a falar sobretudo de uma figura parisiense nos períodos da *Restauração* (1814-1830), da *Monarquia de Julho* (1830-1848) e do *Segundo Império* (1852-1870), com um breve período revolucionário e republicano (1848-1852).

4 A expressão usada por Walter Benjamin no título do ensaio dedicado a Baudelaire é precisamente «*HochKapitalismus*» e não deve ser confundida com o termo neo-marxista, «capitalismo tardio», «*SpätKapitalismus*», pois designam estádios diferentes na evolução do capitalismo. No livro *Der moderne Kapitalismus*, publicado inicialmente em 1902 mas com actualizações e expansões até 1927, o sociólogo alemão Werner Sombart descreveu o desenvolvimento do capitalismo em três fases: *Frühkapitalismus* (capitalismo primitivo), coincidente com o período da economia mercantil até à Revolução Industrial; *Hochkapitalismus* (capitalismo avançado), um estádio de capitalismo integrado e profundamente estabelecido que coincide com o capitalismo industrial do século XIX e princípio do século XX; e, finalmente, *Spätkapitalismus* (capitalismo tardio), que se desenvolveria depois da Grande Guerra, mas que em teorias posteriores ficou associado ao capitalismo financeiro pós-1945.

olhar ora hipnagógico e melancólico, sobre uma cidade espectral ou fantasmagórica, ora hipnotizado e alienado, sobre uma oferta luxuriante de objectos e utopias metropolitanas.

Não por acaso, o projecto arqueológico de Walter Benjamin sobre *Paris, Capital do século XIX* nasceu após a leitura de um livro do poeta surrealista, Louis Aragon, chamado *Le Paysan de Paris* (1926), no qual o *flâneur/rêveur* procura uma Paris oculta esquecida nas profundezas da memória colectiva e espalhada pelos espaços da cidade.⁵ Um dos espaços que explora esse «camponês de Paris» e a que dedica grande parte do livro é a *Passage de l'Opéra* (Aragon, 1926/1953, pp. 19-135 e Benjamin, 2019, pp. 193 [C 1,3] e 101-102 [h°,1]), lugar onde se encontravam em certa época os dadaístas e os surrealistas, mas que acabaria por ser demolido (logo em 1925) para permitir o prolongamento do Boulevard Haussmann, ironicamente o apelido do responsável maior pelas transformações urbanas da capital francesa na segunda metade do século XIX.

3. Genealogia da *flânerie*

Em todas as civilizações urbanas terá certamente havido indivíduos que se entretiveram a passear e a observar a cidade, caminhando. Para além dos diários e crónicas de viagem, onde há registos de observações e comentários feitos após caminhar em cidades estrangeiras – algo que se tornou mais frequente depois da moda do *Grand Tour* e das viagens iniciáticas a cidades e a lugares históricos –, sabe-se que, pelo menos desde o século XVI e XVII, houve hábitos de passeio em lugares específicos da cidade reservados para esse efeito, como no caso do *Corso* italiano ou dos *Promenoirs* e jardins públicos franceses.⁶ O facto de estes últimos lugares ajardinados serem muitas vezes murados ou pelo menos cercados e separados da cidade e da sua vida quotidiana distancia a hipótese de uma experiência

5 No entanto, Benjamin pretendia demarcar-se da perspectiva de Aragon que, segundo ele, permanecia na esfera do sonho, preservando um elemento impressionista, «mitológico». Ao contrário Benjamin queria dissolver a «mitologia» no espaço da História (cf. Benjamin, 2019, pp. 586-587 [N 1,9] e 59 [H°, 17]).

6 Sendo certo que tais actividades, praticadas sobretudo pela aristocracia ou pelas elites burguesas e cultivadas, serviam mais como rituais de socialização e sedução, governados por apertadas regras de etiqueta e civilidade, do que como práticas de natureza puramente estética (cf. Pascalis, 2005, pp. 45-60).

estética da cidade propriamente dita. Durante o século XVIII, o século no qual a Estética nasceria como disciplina filosófica e no qual algumas cidades veriam aparecer, ainda que timidamente, melhorias no equipamento urbano – como algumas ruas pavimentadas, alamedas laterais e até passeios (Londres), esgotos e iluminação pública em alguns pontos específicos – apareceram alguns textos que testemunham a prática do passeio pedestre pela cidade (Corfield, 1990, pp. 132-174 e Turcot, 2009, pp. 645-663). Em Londres, por exemplo, o poeta e ensaísta Joseph Addison – um dos precursores da reflexão estética – publicou, logo em 1711, *The Spectator*, um jornal diário para uma classe média letrada onde apareciam vários relatos dos seus passeios [*rambles*] pela cidade, com reflexões – ou *speculations* – acerca da sua experiência urbana, das personagens e dos costumes londrinos. Mas também o poema de John Gay, *Trivia, or The Art of Walking the Streets of London*, publicado em 1716, revelava de forma bem-humorada e mordaz as aventuras e perigos que um transeunte enfrentava nas ruas da capital britânica (Murail, 2013, pp. 25-32). Na segunda metade do século, foi Jean-Jacques Rousseau quem se dedicou aos passeios e devaneios (*rêveries*) solitários, transformando-os em percursos de observação, reflexão e experiência estética. O que procurava era, no entanto, ainda o campo ou parques e bosques na orla da cidade, para fugir ao bulício da Paris pré-revolucionária, embora em alguns breves momentos fugidivos se refiram as travessias citadinas. Seria, logo a seguir, Louis-Sébastien Mercier a percorrer as ruas da capital francesa e a «escrever com as [suas] pernas» o famoso *Tableau de Paris* (1781-1788), uma descrição detalhada em 12 volumes da cidade, das suas ruas, das suas personagens e em particular dos seus usos e costumes mesmo antes de estoirar a Revolução.⁷ Ainda antes da Revolução, um amigo de Mercier e admirador de Rousseau, um escritor prolífico, senão mesmo grafómano, conhecido mais tarde pela sua filosofia reformadora e pela pornografia moralista [do seu *Anti-Justine*], suspeito na época de ser informador da polícia, Restif de la Bretonne, começou a redigir *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur Nocturne* (1788-1794), um retrato em *chiaroscuro* das ruas ainda mal iluminadas – a óleo – de uma cidade que subitamente foi agitada pela Revolução e cujas ruas eram habitadas à noite

7 Ver a introdução de Thierry Paquot à sua antologia *Flâner à Paris – Petite anthologie littéraire du XIX^e siècle* (Paquot e Rossi, 2016, pp. 11-12).

por figuras dúbias enquanto serviam de cenário a crimes, nem sempre de índole política ou revolucionária (Hazan, 2002, 3.^a parte).

A Revolução, como não podia deixar de ser, transformou bastante a cidade de Paris, e não apenas em termos administrativos e arquitectónicos (com a demolição de muitos edifícios conotados com o Antigo Regime), mas também e sobretudo nos seus aspectos sociais e económicos, visto que foi antes de mais uma alteração da ordem social e política em França. Contudo e apesar da conturbação geral – do período de Terror na capital francesa e de uma diminuição demográfica temporária –, Paris continuava a ser uma grande e atraente metrópole europeia que apenas Londres superava em dimensão, de modo que o êxodo rural se intensificou e muitos foram os que procuraram melhor sorte enquanto cidadãos da capital da Primeira República. Sob o consulado de Napoleão e, em particular, durante o período imperial houve não apenas um movimento de estabilização e normalização da cidade, mas um activo investimento na sua reedificação e modernização.⁸ Durante o período da Restauração e mesmo durante a Monarquia de Julho, ou seja, entre 1815 e 1848, a cidade duplicou em termos de população, ultrapassando um milhão de habitantes, mas não se expandiu territorialmente, antes tornando-se mais densa e permitindo o aparecimento de amontoados de pequenos casebres insalubres na cidade intramuros; a indústria que nunca tinha desaparecido de Paris, nem durante os anos da Revolução, acelerou o seu crescimento, proporcionando novos materiais e soluções tecnológicas para a construção e o equipamento urbano (por exemplo, a iluminação a gás foi inaugurada na *Passage des Panoramas* em 1817) (Benjamin, 2019, p. 697 [T 1a,2]). Foi precisamente durante este período que se construiu a maior parte das passagens cobertas parisienses – embora as primeiras tivessem aparecido ainda no final do século XVIII – servindo de alternativas às ruas bastante sujas e pouco seguras da metrópole francesa (Benjamin, 2019, p. 142 [A 1,6] e [A 1a,1]).⁹ Para além disso, chegou finalmente a Paris o caminho de ferro e, portanto,

8 Para além dos monumentos e edifícios de escala imperial, houve uma reorganização e reforço das infraestruturas da cidade, desde um novo sistema de numeração policial das habitações – que ainda é o que está actualmente em vigor em Paris – aos sistemas de distribuição de águas, esgotos e vias públicas, com o aparecimento dos primeiros passeios e um maior investimento na iluminação pública a óleo. Ver por exemplo, Papayanis, 2004, pp. 47-61.

9 Louis Huart, na sua *Physiologie du Flâneur*, lamentava os tormentos a que era submetido o transeunte parisiense nas ruas lamacentas, das quais era salvo pelos passeios que também começavam

apareceram as primeiras estações ferroviárias, tal como os primeiros¹⁰ transportes públicos para todos, *omnibus*¹¹

Foi neste contexto urbano, industrializado e densamente habitado, com uma grande diversidade social, mas também com uma crescente proletarização da economia e uma correlativa acumulação da riqueza nas mãos da alta burguesia, que surgiram esforços literários para estudar e caracterizar os costumes e a multiplicidade de figuras que povoavam e se acareavam quotidianamente¹² na metrópole francesa.

4. A «fisiologia social» e a explosão da imprensa escrita

Para compreender o aparecimento de tais esforços literários de caracterização e compreensão do novo tecido social urbano, é preciso ter em mente não apenas as transformações sociais, económicas, políticas e tecnológicas durante a primeira metade do século XIX, mas também a atmosfera intelectual e literária herdada do final do século anterior, com valores epistemológicos ainda devedores do racionalismo iluminista e ambições científicas que progressivamente transbordavam o conhecimento da natureza e das ciências da vida para o conhecimento da história e das sociedades humanas, muitas vezes conservando aquelas como modelo. Foi o que aconteceu com a ideia de uma «fisiologia social», avançada por Saint-Simon, e inspirada pelas ciências da vida – e pelo exemplo do *idéologue* e médico Pierre Cabanis¹³ – mas sobretudo pela possibilidade de, concebendo a sociedade como um organismo, aplicar as noções da fisiologia natural às instituições

a crescer em Paris: «Ô trottoirs, asiles de la boue et des flâneurs, je vous salue.» Ver Huart, 1841, pp. 75 e 84-85 e também Paquot e Rossi, 2016, pp. 124 e 128-129.

- 10 Se é verdade que Blaise Pascal havia concebido já em 1662 os primeiros transportes públicos e que estes funcionaram em Paris durante cerca de 15 anos, essas *carrosses à cinq sols* eram usadas por pessoas da aristocracia e não por todos os habitantes de Paris, daí poder falar-se com propriedade dos primeiros transportes públicos comunitários apenas em 1828, explorados por Stanislas Baudry. Ver também Benjamin, 2019, p. 560 [M 7a,3].
- 11 Na verdade, eram carroças puxadas por dois cavalos com lugares para várias pessoas em dois pisos. Cf. a entrada «Autobus» em Paquot, 2017, pp. 62-63.
- 12 Walter Benjamin remete no seu ensaio sobre «A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire» para o que disse Georg Simmel acerca da experiência da acareação nos transportes públicos. Cf. Benjamin, 2005, pp. 39-40 e o excursus para o qual remete em Simmel, 2009, pp. 570-583, mas em particular, p. 573.
- 13 Que havia escrito um ambicioso *Traité du physique et du moral de l'homme* (1798-1799).

humanas e aos indivíduos considerados como órgãos de um corpo social.¹⁴ A promiscuidade entre as ciências naturais e as ciências humanas e a aplicação dos seus conceitos por analogia fez-se notar na proliferação de textos que recorriam à palavra «*physiologie*», como a *Physiologie des Passions, ou Nouvelle doctrine des sentiments moraux* (1825-1827) de Jean-Louis Alibert, a mais famosa *Physiologie du Goût, ou Méditations de gastronomie transcendante* (1825) de Brillat-Savarin ou a ainda mais famosa obra literária de Honoré de Balzac, *Physiologie du Mariage*, publicada em 1829, este último assumindo já abertamente a ironia no uso (abusivo) da palavra «fisiologia»¹⁵ que também iria caracterizar as «*Physiologies*» parisienses, dedicadas a descrever a tipologia social urbana dos anos 1840. Convém, no entanto, citar ainda uma outra influência que se cruza com a da fisiologia: a da fisionomia, teorizada no século XVIII por Johann Kaspar Lavater e que considera a possibilidade de conhecer o carácter, a personalidade de alguém, através do estudo das suas características (fisionómicas) exteriores. Apesar do carácter controverso desta proposta, ela foi acolhida pela medicina da época¹⁶ e era muito apelativa para quem queria, literária e graficamente – pois as fisiologias e outros esboços literários do mesmo género faziam-se

14 «... a fisiologia [...] paira sobre indivíduos que não são mais para ela do que órgãos do corpo social cujas funções orgânicas deve estudar [...]. / Pois a sociedade não é uma mera aglomeração de seres vivos, cujas acções, independentemente de qualquer objectivo final, não têm outra causa a não ser a arbitrariedade de vontades individuais, nem qualquer outro resultado a não ser acidentes efêmeros ou sem importância; a sociedade, pelo contrário, é acima de tudo uma verdadeira máquina organizada, cujas partes contribuem de uma forma diferente para o progresso do todo. / A reunião de homens constitui um verdadeiro SER, cuja existência é mais ou menos vigorosa ou vacilante, uma vez que os seus órgãos desempenham mais ou menos regularmente as funções que lhes são confiadas» in Saint-Simon, «De la physiologie appliquée à l'amélioration des institutions sociales» (1812) apud Lauster, 2007, p. 90 (tradução minha).

15 Sendo certo, porém, que Balzac também nutria bastante interesse pelas descobertas e desenvolvimentos teóricos da ciência, seguindo, por exemplo, com alguma regularidade os cursos do paleontólogo e naturalista Georges Cuvier e citando como inspiração do seu método de observação «fisiológica» Cabanis ou Xavier Bichat. Ver Paquot e Rossi, 2016, pp. 14-16, mas também Lauster, 2007, pp. 89-94. Mas ainda a propósito da apropriação paródica do discurso científico para a análise fisiológica da paisagem social parisiense por Balzac e pelas próprias «*Physiologies*», ver Sieburth, 1985, pp. 45-46.

16 Nomeadamente pelo médico Moreau de la Sarthe que editou e anotou uma segunda tradução francesa dos *Physiognomische Fragmente* de Lavater sob o título *L'Art de connoître les hommes par la physionomie* (1806), adaptando os seus princípios e preenchendo as suas lacunas para a acordar com as leis da anatomia e da fisiologia. Balzac foi um dos leitores desta edição de Lavater por Moreau de la Sarthe, que inspiraria, entre outras, a sua *Théorie de la Démarche* (1833). Ver Lauster, 2007, pp. 173-174; e também Paquot e Rossi, 2016, pp. 37-94.

acompanhar frequentemente de ilustrações e caricaturas –, descrever, tipificar e ilustrar as figuras e os comportamentos das personagens da metrópole moderna, pelo que os fisiólogos da experiência urbana eram também fisionomistas da cidade e dos seus habitantes.

Por outro lado, deve ter-se em atenção o surgimento e progressivo desenvolvimento de um espaço público urbano mediado pela imprensa escrita, que se viu em rápida expansão sob o reinado de Louis-Philippe I, fosse através do jornalismo quotidiano ou de outras publicações – periódicas ou serializadas – dedicadas à crítica literária, à divulgação de ideias, à sátira política ou ao mero entretenimento.¹⁷ Com efeito e aliada aos avanços tecnológicos na tipografia e à produção de papel – que haviam tornado mais fácil a publicação de textos ilustrados –, a liberdade de imprensa, reconquistada na Revolução de Julho de 1830, dá um novo ímpeto à criação de jornais e revistas, mas também de antologias de crónicas e pequenos ensaios acerca da vida e dos costumes parisienses, normalmente acompanhados de vinhetas ou caricaturas, respondendo a um aparente desejo dos cidadãos de verem a sua cidade, os seus costumes e as suas personagens típicas retratados (Sieburth, 1985, p. 41). Antes de falar das *Physiologies* propriamente ditas, refira-se duas grandes antologias colectivas, *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un* (15 volumes publicados entre 1831 e 1834) e *Les Français peints par eux-mêmes* (9 volumes 5 dos quais dedicados a Paris e aos parisienses, publicados entre 1840-1842), por se tratarem de livros importantes (pela sua dimensão e pelo calibre dos seus autores) e influentes nesta tradição fisiológica, mas sobretudo por conterem já pequenos ensaios dedicados ao *flâneur*. Não sendo, na verdade, os primeiros que são dedicados a esta personagem da Paris de oitocentos¹⁸,

17 É o próprio Benjamin quem nota: «A base social da *flânerie* é o jornalismo» (cf. Benjamin, 2019, p. 575 [M 16, 4]).

18 Já em 1806 havia sido publicado um panfleto de autor anónimo, *Le Flâneur au salon ou Mr. Bon-Homme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles*, que retratava um personagem burguês ocioso, com muito tempo disponível para deambular pela cidade, detendo-se perante montras ou no passeio a observar tudo em detalhe, tomando notas e fazendo reflexões digressivas sobre as mais pequenas coisas, mas também sobre a arte que contempla no *Salon de 1806*. Em 1815 fora também editado um conjunto de crónicas publicadas previamente (entre 1811 e 1814) na *Gazette de France*, dedicadas às aventuras de um caminhante que percorria a cidade de Paris e observava os seus costumes e personagens, sob o título *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* e escritas por Étienne de Jouy. Apesar de não haver uma referência nominal ao *flâneur*, é evidente que este «eremita», apenas de nome, se identificava ao que veio a ser chamado *flâneur* (cf. Murail, 2013, pp. 32-35 e 37-42).

eles ajudam-nos a compreender melhor o sentido e alcance da «literatura panorâmica» – para usar a expressão cunhada por Walter Benjamin – e dessa figura paradigmática da metrópole moderna e da sua experiência.

5. Uma «literatura panorâmica»

Uma das monografias (no Tomo 6) dessa antologia publicada por Ladvoat chamou-se precisamente *Le Flâneur à Paris* e foi assinada, enigmática mas significativamente, por um anónimo [*Un*] *Flâneur*. Usa como epígrafe as palavras latinas *circuit* e *quaerens*, separadas por reticências (*Flâneur*, 1832, pp. 95-110), que poderíamos traduzir por «caminha/circula/deambula» e «procurando/inquirindo/desejando». Pode dizer-se que esta epígrafe dá o mote ao pequeno texto e contém uma espécie de definição do *flâneur*, aquele que *deambula inquirindo e desejando tudo o que o circunda*. Alguns dos traços que se repetiriam nos textos e caracterizações seguintes aparecem já aqui:

– o mundo é um teatro, um espectáculo que quer ser contemplado, pelo que tem de haver quem o contemple, quem o observe atentamente e lhe deslinde os segredos, o *flâneur*, inspirado pelo demónio Asmodeus¹⁹ – o que tinha a capacidade de levantar o telhado das casas e revelar os segredos de cada um dos cidadãos – [*o flâneur*] é, pois, esse espectador privilegiado, mas, ao contrário daquele diabo, não é de cima, com uma visão panóptica, que observa, mas antes no meio, misturado com a cidade e as suas personagens, entre as quais ele também figura;

– o *flâneur* como «a mais alta expressão da civilização moderna»²⁰, efeito da divisão do trabalho [no convoluto dedicado ao *Flâneur* do *Livro das Passagens*, o fragmento M 5,8] e da especialização numa cultura industrial, porém inscrevendo-se numa genealogia simbólica tão antiga como a Criação e cheia de prestigiados antepassados, já que engloba todas as figuras que procuraram conhecer os segredos da natureza e das sociedades humanas enquanto percorriam o mundo, desde a serpente errante no

19 A referência a Asmodeus ou ao diabo que via o interior das casas dos cidadãos – referência a um romance de Lesage no início do século XVIII, *Le Diable boiteux* (1707) (ele mesmo uma imitação livre de um romance castelhano do século XVII, *El Diablo Cojuelo* de Luís Velez de Guevara) – continuou muito presente em todo este tipo de literatura panorâmica do século XIX. Vemo-lo explicitamente numa outra grande e célebre antologia *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens* (1845-1846).

20 «...la plus haute expression de la civilisation moderne...» (*Flâneur*, 1832, pp. 95-96).

Jardim do Éden, passando pelos poetas, como Homero, os sábios e filósofos como Heródoto ou Pitágoras (Flâneur, 1832, pp. 95-96);

– a distinção entre o *flâneur* e outras figuras, como o *musard* (ou o *badaud*, mirone, basbaque), que embora pareçam estar a fazer o mesmo que o *flâneur*, não têm a sua capacidade de observação nem a sua sensibilidade ou a sua dedicação exclusiva (ibid., p. 98) [Cf. Benjamin, 2019, M 6,5];

– a ênfase na afirmação de que, embora possa nascer noutra qualquer lugar, o *flâneur* só pode viver em Paris, a única metrópole com condições para a *flânerie* – o autor apenas argumenta com o contraexemplo de Londres (demasiada multidão, casas separadas da rua por largas sarjetas, pontes muradas, ausência de cais por onde se possa passear) (ibid., pp. 98-100) [Cf. M 1,4 e M 5a,1];

– a relação entre interior e exterior: não se procure o *flâneur* dentro da sua casa, mas sempre lá fora, nas ruas; preparando assim a inversão assinada por Benjamin, o exterior é a casa do *flâneur*, o seu salão (ibid., p. 100) [Cf. M 3,1 e M 3a,4];

– o *flâneur* avança livre mas lentamente pelo meio da multidão, no centro da multidão, interessando-se por tudo à sua volta, nada escapando ao seu olhar inquisidor, de modo que, se alguém o aborda acerca de qualquer assunto, ele pode alertar para um qualquer aspecto, um qualquer detalhe que tenha escapado e dar-lhe a ver com uma nova luz «o panorama móvel que o circunda» (ibid., p. 102).

É precisamente por aqui que Walter Benjamin começa a parte dedicada ao *Flâneur* no seu ensaio «A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire» de 1938²¹, onde fala de uma «literatura panorâmica» e nomeia o *Livro dos Cento e Um, Os Franceses Pintados por Si Próprios, O Diabo em Paris* – e, mais abaixo, as «fisiologias» –, ou seja, esboços de retratos de Paris, dos seus habitantes-tipo e dos seus costumes, que «imita[va]m com o seu estilo episódico o primeiro plano, mais plástico, e com o seu fundo informativo o segundo plano, mais amplo, dos “panoramas”» (Benjamin, 2005, p. 37). Na verdade, esta observação retoma a

21 Parte de um projecto de livro sobre o poeta que teria o título *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* que nunca chegou a completar, mas que era ele próprio um projecto derivado de *Paris, die Haptstadt des XIX. Jahrhunderts*, cujos materiais de preparação, citações e imensas notas ficaram conhecidos por *Das Passagen-Werk*. Cf. o comentário incluído sobre a génese desse livro na edição e tradução de João Barrento em Benjamin, 2005, pp. 357-359.

que já havia feito num outro ensaio, o *Exposé* de 1935 de *Paris, Capital do Século XIX*, mais precisamente num segundo capítulo designado «Daguerre ou os Panoramas», onde reflecte sobre o impacto que algumas invenções tecnológicas, como os panoramas ou a fotografia, tiveram nas tradicionais formas de arte, neste caso na pintura, mas também no modo como esses avanços e novidades espectaculares transformaram a percepção e a autopercepção dos habitantes das cidades, os quais puderam testemunhar o aparecimento dessas novidades. Os panoramas – e Benjamin toma esta expressão provavelmente num sentido amplo que abrange algumas variações desses espectáculos, como os dioramas – permitiam aos espectadores contemplar, em grande escala, paisagens, rurais ou urbanas, pois frequentemente tratava-se de vistas de cidades²². Ora, dado que nos panoramas (em sentido estrito) os espectadores podiam passear-se na plataforma circular elevada de onde viam a tela cilíndrica que os circundava, para além de poderem fazer oscilar o seu olhar entre as personagens num primeiro plano e o «cenário» em fundo, pode efectivamente fazer-se um paralelismo entre esses movimentos, essas possibilidades e a deambulação do *flâneur* – que servia como uma espécie de guia para essa capacidade de observação – mas também com as estratégias narrativas e descritivas daquelas antologias literárias e das «fisiologias».

Tal como os panoramas transformavam a cidade em paisagem ou cenário e os seus habitantes em figurantes ou personagens, também as «fisiologias» – os pequenos fascículos de cerca de 120 páginas in-32 ilustrados com aproximadamente 30 a 40 vinhetas que foram um sucesso comercial em Paris nos primeiros anos da década de 40 do século XIX – faziam um retrato tão paisagístico quanto fisionómico da cidade, dos seus bairros e ruas, dos seus costumes e figuras típicas, ao mesmo tempo que as encenavam narrativamente em pequenas histórias anedóticas, de modo, por um lado, a domesticar um espaço urbano que podia ser hostil e ameaçador na sua dimensão metropolitana e, por outro, a familiarizar

22 Embora, por vezes, se tratasse de representações de episódios históricos, religiosos ou mitológicos. Mas o primeiro espectáculo de panoramas apresentado em Paris, no Boulevard Montmartre, em 1799, foi precisamente uma Vista de Paris tomada a partir do topo da cúpula central do Jardin des Tuilleries. Cf. Lamboley (2008) «Petite Histoire des Panoramas ou la fascination de l'illusion», comunicação apresentada na sessão de 26/02/2007 da *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* e publicada no seu *Bulletin* nº 38, pp. 37-52.

os leitores da classe média – ou melhor, da pequena-burguesia – com a multiplicidade irredutível de rostos desconhecidos e estranhos que deviam acarear quotidianamente, como nota Benjamin remetendo para as leituras de Simmel (Benjamin, 2019, p. 576 [M 16a,2], Benjamin, 2005, pp. 39-42 e Simmel, 2009, p. 573). No fundo e para recorrer à perspectiva benjaminiana (mesmo correndo o risco de a subverter), as «fisiologias» serviam para ajudar a anular o choque da experiência quotidiana da metrópole moderna, ao mesmo tempo que se ofereciam enquanto entretenimento – comercial – e participavam na cultura moderna da experiência momentânea, fugaz, mundana, senão mesmo, frívola e concupiscente do *boulevard* e do *foyer*.

6. O poeta-*flâneur* e a modernidade em Paris

Como já certamente se tornou óbvio neste momento do texto, o tipo de experiência que acabei de descrever é o da vida moderna como ela foi compreendida por Charles Baudelaire no seu famoso opúsculo *O Pintor da Vida Moderna* (1863), dedicado ao, de outro modo desconhecido, aquarelista e ilustrador holandês Constantin Guys, que retratava eventos históricos e situações da vida burguesa sobretudo durante o Segundo Império (1852-1870). Baudelaire compara-o a Daumier e a Gavarni (ilustradores e caricaturistas que contribuíram para algumas «fisiologias») enquanto pintor-retratista dos costumes, um «génio de natureza mista», um observador, um filósofo, em certa medida um poeta, mas também um moralista pitoresco – na fibra de La Bruyère – e um *flâneur* que é apaixonado pela multidão. Usando as palavras do autor d’*As Flores do Mal*:

A multidão é o seu domínio. (...) A sua paixão e profissão é a de desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (...) o apaixonado pela vida universal entra na multidão como num imenso reservatório de electricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida (Baudelaire, 1999, pp. 513-514, tradução minha).

Baudelaire elogia o seu poder de observação, a atenção ao contingente e a habilidade para captar a harmoniosa e eterna beleza na circunstância fugaz e transitória. Citando mais uma vez Baudelaire:

Este solitário, dotado de uma imaginação activa, sempre a viajar pelo grande deserto dos homens, tem um objectivo mais elevado do que a de um mero *flâneur*, um objectivo mais geral, diferente do prazer efémero da circunstância. Ele busca algo, a que nos permitiremos chamar «modernidade» [*modernité*] (ibid., p. 517).

Baudelaire estivera, aliás, preocupado com um certo «heroísmo da vida moderna», pelo menos, desde o seu «Salon de 1845» onde, mesmo na conclusão, lamenta a ausência de representações artísticas com temas mais contemporâneos e logo aí avançou com a tarefa do pintor moderno, ou seja, daquele «que consegue destacar da vida [quotidiana] actual o seu lado épico e consegue fazer-nos ver e compreender, com cor ou desenho [pincel ou lápis], quão grandes e poéticos ficamos com as nossas gravatas e botas envernizadas» (ibid., pp. 120-121).²³ No «Salon de 1846», precisamente num capítulo intitulado «O heroísmo da vida moderna», reafirma e desenvolve essa primeira intuição afirmando que «todas as formas de beleza (...) contêm algo de eterno e algo de transitório – de absoluto e de particular» (Baudelaire, 1999, p. 237) e, portanto, o artista moderno tem de conseguir perceber o lado épico da vida moderna, visto que «a vida parisiense é fecunda em temas poéticos e admiráveis. Estamos envolvidos e como que imbuídos numa atmosfera do maravilhoso; mas não tomamos disso conta» (ibid., p. 241). E se o artista da vida moderna deve pintar a vida metropolitana, em toda a sua riqueza e fluida vitalidade, o poeta moderno deve também cantar temas urbanos, como fez Constantin Guys e, de uma certa maneira, o gravador (aquafortista) Charles Méryon que Baudelaire tanto elogiou no seu «Salon de 1859» pelas suas gravuras de paisagens urbanas parisienses. Na verdade, Baudelaire estivera disponível

23 Dizia Benjamin, logo no início da 3.^a parte, denominada «Modernidade», do ensaio sobre o poeta: «Baudelaire ajustou a sua imagem do artista a uma imagem do herói» e usou para este heroísmo a metáfora do esgrimista. O artista – ou o poeta, como veremos – procura captar a beleza fugaz e transitória nas imagens da experiência moderna, «esgrimindo com o lápis, a pena, o pincel (...) como se temesse que as imagens lhe escapassem» (Benjamin, 2005, pp. 69-70).

para escrever as legendas – ou, como lhes chamou, «*rêveries philosophiques d'un flâneur parisien*» - que acompanhariam o álbum de gravuras «Vues de Paris» de Méryon, porém o instável e depressivo artista acabou por recusá-las.²⁴ No entanto, foi precisamente durante o período entre 1859 e 1862 que Baudelaire, muito inspirado pela sua própria experiência de *flâneur* na metrópole francesa, escreveu não só o ensaio, o «Pintor da vida moderna», como a série dos «Tableaux Parisiens», que seriam mais tarde incluídos nas suas famosas *Les Fleurs du Mal* e publicou os primeiros poemas em prosa que posteriormente integrariam o seu *Le Spleen de Paris*.

Esta série de poemas em prosa – em si mesma uma inovação moderna – que tivera títulos alternativos na cabeça de Baudelaire – *Le Rôdeur* [ron-dador] *parisien*, *Le Promeneur Solitaire* (inspirando-se nos *Devaneios de um Caminhante Solitário* de Jean-Jacques Rousseau) e *La lueur et la Fumée* [*O fulgor e a névoa*]²⁵ – também almejava captar a beleza transitória e fugaz da metrópole moderna, embora estes fossem poemas nocturnos, iluminados pelas lâmpadas de gás de Paris, onde a beleza aparecia melancólica, tingida pelo cinza dos fumos das fábricas de carvão ou do *fumoir*, fundida na neve lamacenta das ruas buliçosas, ensopada pelo cheiro gorduroso da comida frita que chegava da feira popular e estremecida pelo ruído devastador do vidro estilhaçado como se «um palácio de cristal [tivesse sido] atingido por um relâmpago» (*O Mau Vidraceiro*).²⁶

Baudelaire havia escrito estas curtas visões esplenéticas já durante o Segundo Império, no tempo em que o famoso prefeito de Paris, o Barão

24 Ver «Salon de 1859» em Baudelaire, 1999, pp. 425-428, mas também Benjamin, 2019, p. 346 [J 2.1] e [J 2,2].

25 Ver o prefácio de Jean-Luc Steinmetz em Baudelaire, 2003, p. 27.

26 Neste poema em prosa, o poeta evoca o seu encontro com um vidreiro que escutara logo de manhã (numa daquelas em que o tédio agia sobre ele como um demónio malicioso) pela sua janela aberta no sexto andar: «A primeira pessoa que vi na rua foi um vidreiro cujo pregão gritante e dissonante chegou até mim rompendo a pesada e suja atmosfera parisiense [*La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant monta jusqu'à moi à travers la lourde et sâle atmosphère parisienne*]». Depois de o chamar e de o ter feito subir ao sexto andar para o censurar de não trazer vidros coloridos que dessem alguma beleza aos bairros pobres de Paris, o poeta, não só o empurra pelas escadas abaixo, como lhe atira da varanda um vaso de flores: «e derrubado pelo choque [ele] acaba de quebrar sob as suas costas toda a sua pobre fortuna ambulatória, produzindo um ruído estilhaçante como se um palácio de cristal tivesse sido atingido por um relâmpago [*et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre*]» (Baudelaire, 2006, p. 120, tradução minha).

Hausmann, havia sido escolhido por Napoleão III para levar a cabo o drástico plano de renovação urbana (entre 1853 e 1870) que transformaria a metrópole francesa. Vastas áreas da cidade de Paris tornaram-se então grandes estaleiros onde estreitas ruas e casebres – por vezes focos de miséria e cólera – haviam sido demolidos para dar paulatinamente lugar a largas avenidas e passeios, *boulevards* ladeados de árvores e edifícios imponentes com telhados amansardados, cuja ordem e esquadria iriam distinguir a traça de uma cidade que se queria moderna e luminosa.²⁷ Aliás, «*aérer* (arejar), *unifier* (unificar) et *embellir* (embelezar)» foi o triplo *motto* desta «hausmanização» de Paris, pelo que o Barão não hesitou em levar a cabo, a um ritmo e numa escala sem precedentes, todas as operações necessárias para alcançar esses objectivos,²⁸ à custa, porém, de muitos pequenos proprietários que foram expropriados,²⁹ de inúmeros desalojados que foram expulsos dos bairros centrais para os mais periféricos – não obstante o facto de a própria cidade ter expandido os seus limites geográficos, visto que os pequenos *faubourgs* que circundavam Paris (Belleville, Montmartre, Bercy, Vaugirard, Batignolles, etc.) foram nela integrados – e da fisionomia e charme romântico das ruas do *Vieux Paris* que desapareceram.³⁰

27 Este processo de transformação pode ainda hoje ser apreciado e testemunhado graças às fotografias de Charles Marville que foi contratado para documentar as antigas ruas da cidade, os estaleiros, as novas avenidas e o novo equipamento urbano de Paris. Ver, por exemplo, a secção dedicada ao fotógrafo no site <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville> (consultado em Outubro de 2022).

28 Em boa verdade, não foi Hausmann o primeiro a planificar e empreender grandes obras de renovação urbana em Paris. No ano seguinte ao grande surto de cólera de 1832, o prefeito do Sena, nomeado por Louis Philippe I, o conde de Rambuteau, num ímpeto higienista, começa uma série de trabalhos que visavam «dar ar, água e sombra» aos habitantes de Paris: abre várias ruas, entre as quais, uma grande rua com treze metros de largura (precisamente a Rue Rambuteau) que ligaria um projecto de grande mercado – Les Halles – ao Marais; moderniza o sistema de esgotos da cidade, ao mesmo tempo que instala as primeiras vespasianas (urinóis públicos, conhecidos à época por *rambuteaux*) e planta árvores ao longo de algumas avenidas e pequenos parques; generaliza ainda o uso da iluminação a gás. A grande diferença entre as obras de Hausmann e as de Rambuteau encontra-se, porém, não só na escala e na velocidade a que as primeiras foram feitas, mas no carácter sistemático e integrado das operações de reforma da cidade (cf. Papayanis, 2004, pp. 95-128).

29 Na sinopse que fez do «Projecto das Passagens», ou seja, em «Paris, Capital do Século XIX» (tanto na versão francesa de 1935, como na alemã de 1939), Benjamin denuncia a «hausmanização» como um empreendimento imperialista napoleónico – que visava evitar uma eventual guerra civil e a construção de novas barricadas nas ruas de Paris e – que favoreceu a especulação fraudulenta e o capitalismo financeiro (Benjamin, 2019, pp. 120 e 133-4).

30 Ver os fragmentos do convoluto I do *Livro das Passagens*, onde Benjamin coligiu citações que descreviam uma cidade antiga, quase bucólica, entre jardins, rio e campo, por exemplo, [I 1,1] e [I 1a,1].

A poesia de Baudelaire, tanto no *Spleen de Paris* como na série dos «Tableaux Parisiens» d'*As Flores do Mal*, evoca o choque e as dores desta transformação radical, tal como, em certa medida, um sentimento de perda pela cidade antiga, mas não tanto com a nostalgia romântica de Victor Hugo, antes com o olhar alegórico [e a agilidade do *esgrimista*] que vislumbra a beleza das «ruínas» dessa Paris de outrora em encontros fugazes com os excluídos e os inadaptados que povoam a cidade, não obstante a sua alienação. Mas Baudelaire é também o poeta-*flâneur* da vida moderna e, por isso, deixa-se perder nesse reservatório electrizante de novas sensações que as ruas de Paris do Segundo Império lhe oferecem.

7. O *flâneur* na cidade do ócio e do negócio

As novas avenidas, *boulevards*, praças, *squares* e jardins da cidade haussmaniana encheram-se de itens de «mobiliário» urbano³¹ – passeios, árvores (e grelhas para as caldeiras), revérberos (postes de iluminação), bancos, vespasianas e fontes – que convidavam ao passeio, ao lazer, ao convívio social e à distração,³² complementados por outros que estimulavam o consumo – quiosques, colunas e painéis de afixação de anúncios –, ao mesmo tempo que proliferavam os cafés, os *bistrots*, os pequenos comércios, os *magasins de nouveautés* – por exemplo, nas passagens cobertas que, apesar de terem alcançado o seu apogeu na Monarquia de Julho, ainda iam resistindo sob Napoleão III – e nos anos em que iam surgindo os primeiros grandes armazéns: *Au Bon Marché* em 1852, os *Grands Magasins du Louvre* em 1855, os *Grands Magasins du Printemps* e a *Samaritaine* em 1865, etc. Se, com a abertura dos *boulevards* e largas avenidas, a haussmanização facilitava a ligação entre as grandes gares (Benjamin, 2019, pp. 241 [E 2a,5] e 243

31 A maior parte deles desenhados por Gabriel Davioud (1824-1881), inspector geral dos trabalhos de arquitectura e arquitecto principal no serviço de passeios e jardins, um dos colaboradores de Haussmann que mais ajudou a dar uma coerência à paisagem urbana da cidade haussmaniana. Os outros principais responsáveis pela renovação de Paris foram Adolphe Alphand, engenheiro das pontes e pavimentos de França, que criou vários jardins e remodelou os famosos Bois de Boulogne e de Vincennes, e Eugène Belgrand, outro engenheiro, que ficou responsável sobretudo pela modernização do sistema de águas e esgotos. Cf. Kirkland, 2013, em particular o capítulo «The New City Emerges», pp. 161-176.

32 Sobre a expansão da cidade e os novos prazeres urbanos, ler o capítulo de Julia Csergo (2001), «Extensão e mutação do lazer citadino, Paris, século XIX-princípio do século XX» em Corbin, 2001, em particular pp. 152-165, «Ritmos e itinerários de uma cidade “para gozar”».

[E 3a,1]) e, em geral, a circulação de veículos e mercadorias, ela transformava também Paris num grande e bem equipado parque de recreio para uma burguesia que aprendia a gozar os seus tempos livres, que gostava de ver e de ser vista e que estava ávida por mostrar o seu poder de compra. E mesmo o burguês ilustrado, ocioso e cheio de curiosidade, que até há pouco deambulava lentamente pela cidade, a contemplar ou a «botanizar» as ruas, descrevendo «fisiologicamente» as suas caricatas personagens e as suas idiossincrasias, ia aos poucos sendo seduzido por uma cornucópia de novidades, estilos e modas, inovações tecnológicas e industriais, objectos exóticos, *bric-à-brac* variado, divertimentos que se lhe ofereciam não só nas ruas como nos armazéns, nas feiras e exposições universais. A *flânerie*-poética ou filosófica ia-se confundindo por vezes com uma *flânerie*-mercantil ou consumista.

Na verdade, a relação do *flâneur* e da *flânerie* com o mundo mercantil é anterior ao Segundo Império e à haussmanização de Paris. Benjamin dedica, no seu Projecto das *Passagens*, várias notas e citações a essa ligação próxima entre o *flâneur*, as passagens e os armazéns (tanto as pequenas lojas de novidades como, depois, os grandes armazéns). Alguns dos lugares da cidade mais frequentados pelo *flâneur* eram precisamente esses «corredores com cobertura de vidro, revestidos a mármore, que atravessam blocos inteiros de casas», ligando duas ruas e que «recebem luz de cima, [neles] correm as mais elegantes lojas», ou seja, as *passagens* como as descreve o *Guia Ilustrado de Paris* (1852) na citação que inaugura o convoluto A e que era o *locus classicus* para a apresentação desta «nova invenção do luxo industrial» (Benjamin, 2019, p. 141 [A 1,1]). Aliás, continua, dizendo:

... uma tal Passagem é uma cidade, um mundo em miniatura [e Benjamin remete aqui para o tema do *Flâneur*] onde os que gostam de fazer compras encontrarão tudo aquilo de que necessitam. São também, quando vêm aguaceiros fortes, o refúgio de todos os transeuntes apanhados de surpresa, aos quais oferecem um passeio seguro, embora limitado, que também traz vantagens aos comerciantes [e remete agora para o tema do Tempo (atmosférico) a que se referirá nos fragmentos sobre o tédio] (*ibid.*).³³

33 Diga-se a este propósito que, embora Benjamin não tenha incluído citações de Louis Huart, o autor de *Physiologie du Flâneur* (1841) havia dedicado também um capítulo (XIII) às ligações

Walter Benjamin faz também notar outra vantagem que estes espaços ofereciam: a protecção relativamente ao intenso tráfego de veículos parisiense que os apertados passeios não garantiam; o que fazia das passagens lugares propícios à *flânerie*.³⁴ Salvo da azáfama das ruas e dos encontrões nos passeios, o *flâneur* podia passear-se calmamente e contemplar num ritmo ocioso a abundância de situações, personagens e objectos que as passagens lhe proporcionavam, parecendo assim também resistir simbolicamente à aceleração da vida moderna.³⁵ Mas algumas inovações no modo de exibir as mercadorias, como os expositores e principalmente as montras, predispunham também o transeunte a demorar-se diante das lojas, pois que se ofereciam ao olhar como um espectáculo desenhado³⁶ para suscitar o desejo de consumir.

As passagens são, de uma certa forma, um primeiro passo num processo de transfiguração progressiva dos tempos de lazer ou de ócio em tempos de consumo ou de negócio, que iria acelerar-se com o aparecimento dos *grands magasins*. Estes lugares – que, em certos aspectos, foram os antepassados dos centros comerciais que iriam surgir em meados do século XX³⁷ – apareceram durante o Segundo Império como grandes espaços interiores, abrigados dos perigos urbanos – atmosféricos ou de

entre o *flâneur* e as passagens. Cf. Huart, 1841, pp. 93-99. Ver também, a propósito da relação entre as passagens e a emergência de uma cultura do consumo, Csergo, 2001, pp. 162-163.

34 «Até 1870, os carros dominavam as ruas. Nos estreitos passeios andava-se em grande aperto, e por isso a *flânerie* acontecia sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito» [A 1a,1]. Ver também Benjamin, 2019, p. 142 [A 1,6].

35 Para enfatizar este aspecto do ritmo desacelerado da *flânerie*, Benjamin refere um momento caricato da história parisiense em que era possível encontrar alguns destes *flâneurs* a passearem pelas passagens, levando uma tartaruga pela trela: «Em 1839 era elegante levar uma tartaruga consigo nos passeios pela cidade. É a verdadeira imagem do ritmo das deambulações pelas Passagens.» [M 3,8] Cf. também Benjamin, 2019, pp. 219 [D 2a,1] e 43 [E, 4].

36 Benjamin cita um verbete do *Grande dictionário universal do séc. XIX* de Pierre Larousse sobre os *calicots* (caixeiros) para realçar o facto de parte deles ter uma formação nas Humanidades, alguns sendo mesmo pintores e arquitectos, o que lhes permitia tirar partido dos seus conhecimentos «para a construção das montras, a disposição a dar aos desenhos das novidades, a orientação das modas a criar» [A 9,1].

37 E que prosperam ainda no século XXI. Numa obra dedicada àquilo que ele chama *hyper-lieux*, o geógrafo Michel Lussault evoca o aparecimento dos primeiros grandes centros comerciais climatizados na América do Norte e as teorias do sociólogo urbano Ray Oldenburg sobre o «terceiro lugar» (ao lado do primeiro, a habitação, e do segundo, o do trabalho), para falar dessa necessidade de criar espaços interiores propícios não só à troca (ao comércio), mas também ao convívio e à *flânerie*. Cf. Lussault, 2017, p. 70, mas em geral o sub-capítulo «Le mal, ou la jouissance de l'espace intérieur», pp. 63-79.

circulação –, onde uma quantidade e variedade extraordinária de produtos expostos em corredores de prateleiras e estantes eram oferecidos à sua clientela masculina e feminina.³⁸ Uma série de novidades – introduzidas pelo casal de empresários Aristide e Marguerite Boucicaut – mudaram a relação do cliente com a mercadoria, desde logo porque ele (ou ela) passava a ter acesso directo ao produto, podendo mesmo pegar-lhe e perceber experiencialmente todos os seus atributos sensíveis, as mercadorias passaram a ter os preços afixados numa etiqueta (eliminando ou reduzindo a possibilidade de negociação), os quais tinham também margens de lucro mais curtas (tornando-os mais apelativos e fazendo jus ao próprio nome do primeiro estabelecimento deste tipo, *Bon Marché*) e as mercadorias podiam ser trocadas ou devolvidas em caso de insatisfação.³⁹ Se a tudo isto se acrescentar o modo de apresentação dos produtos, que relevavam de uma autêntica *mise-en-scène* da mercadoria, percebe-se que estes *grands magasins* não vendiam simplesmente produtos mas o próprio desejo de consumir. Já, a propósito da *passagem*, Benjamin afirmava que era «tão-somente uma rua dos apetites do comércio, apenas vocacionada para despertar desejos [A 3a,7]», estes *grandes armazéns* apenas aumentaram extraordinariamente esse «lado circense e espectacular do comércio [A 4,1]», numa escala e com uma racionalidade capitalista que teve o efeito de fazer os consumidores sentirem-se parte de uma massa (cf. também [A 12, 5]). A mesma que encheu, durante esse período, as Exposições Universais de Paris (em 1855 e 1867, num movimento que se iria repetir e intensificar nas décadas seguintes até ao virar do século).

Nestas exposições grandiosas, estimuladas pelo espírito de competição⁴⁰ e promovidas por um certo utopismo dos saint-simonistas – «que

38 Como tão bem ilustrou o romance de Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, de 1883, onde, através de uma história sentimental envolvendo Denise Baudu, o escritor naturalista mostra a transformação do comércio na Paris do Segundo Império, com o aparecimento dos grandes armazéns, de novas oportunidades de emprego para as mulheres e de uma clientela feminina burguesa cada vez mais consumista.

39 Para todas estas novidades que revolucionaram o comércio de retalho introduzidas pelo *Bon Marché*, veja-se Miller, 1981, pp. 19-72. Cf, ainda, Benjamin, 2019, pp. 167-168 [A 12,1].

40 A primeira exposição universal deste género tinha ocorrido no início da década – 1851 – no monumental Crystal Palace, no Hyde Park, em Londres, mas ela própria era já uma reacção à *Exposition des produits de l'industrie française* que decorria em Paris com alguma regularidade (praticamente quinquenal) desde 1798 e que tinha tido a última edição em 1849. Ver também Benjamin, 2019, p. 293 [G 4,4].

projecta[va]m a industrialização do planeta»⁴¹ –, visava-se mostrar os mais recentes progressos da indústria, da agricultura, do comércio e da cultura do Segundo Império mas também de todos os países que nelas participavam. Em particular, a Exposição Universal de 1867 serviu para mostrar aos visitantes «o novo rosto de uma cidade arejada e arranjada (...) que se tornara “paisagem” oferecida à vista (Csergo, 2001, pp. 153-4)» de todos, independentemente do seu poder económico ou estatuto social. No discurso pronunciado por Napoleão III na entrega de prémios da exposição, o imperador exprimiu os vários sentidos da universalidade da exposição. Por um lado, ela reuniu os elementos de todas as riquezas do globo, tanto as mais recentes como as mais recuadas (pois expuseram-se nela muitos objectos históricos e até pré-históricos), por outro, preocupou-se com aquilo que reclamavam as necessidades da maioria (*du plus grand nombre*) – poderíamos dizer «das massas» – e, portanto, não só das classes aristocrática e burguesa, mas também da classe trabalhadora (Napoleão III, 1867). Tanto nas grandes obras da «haussmanização» de Paris, como na abertura dos grandes armazéns e depois com a realização destas monumentais exposições, iniciou-se um processo de democratização do direito de fruição da cidade, o qual teve, no entanto, como correlato a massificação de uma nova classe de cidadãos, os consumidores.⁴² Se os novos *boulevards*, transformados em «salões ao ar livre», estavam equipados com bancos e iluminação pública, entre outras peças de mobiliário urbano que promoviam o passeio e a contemplação da cidade, estavam também repletos de animadores de rua, projecionistas de lanterna mágica, acrobatas, pequenos vendedores e feirantes, quiosques cobertos com reclamos publicitários que faziam desses momentos de lazer urbano oportunidades de negócio (Csergo, 2001, p. 156). As Exposições Universais funcionavam como cidades dentro de cidades, onde o visitante podia deambular para usufruir do espectáculo da mercadoria, um usufruto à distância – já que «[era] proibido tocar nos objectos expostos» – e,

41 Como dizia Benjamin nos seus *exposés* de 1935 e 1939 (2019, pp. 114 e 127).

42 Esse processo que se acentuaria na Terceira República (ou seja, depois de 1870) foi animado por um ideal igualitário e democrático – mesmo durante o Segundo Império – de uma burguesia universalista que queria promover, comunicando-a ao conjunto da sociedade, uma busca activa do prazer e do divertimento e é neste contexto que, como diz Julia Csergo: «A cultura do consumo que nasce e cresce com a cidade estende-se portanto ao conjunto dos parisienses, engendrando comportamentos caracterizados por uma maior propensão para consagrar tempo e dinheiro às distrações» (Csergo, 2001, p. 167).

portanto, aprender a cobiçá-la, não tanto pelo seu valor de uso mas pelo seu valor de troca, como assinala Benjamin no seu *exposé* (Benjamin, 2019, pp. 114 e 127-128). Este novo homem das massas que é o consumidor – e, num certo sentido, também o *flâneur*, que Benjamin coloca ao mesmo nível da mercadoria e se dissolve na multidão – abandona-se a essa fantasmagoria (expressão de um «fetichismo da mercadoria») e deixa-se seduzir pela vertigem dos divertimentos e das distrações mecanizadas (que em breve iriam encher as feiras populares e parques de diversões).⁴³

8. Concluindo: ecos e reverberações do *flâneur*

Apesar dos sucessivos anúncios do último suspiro do *flâneur*, da sua aparente intempestividade em cidades modernas cujo ritmo e dimensão parecem anular qualquer possibilidade de *flânerie* – ou talvez por causa dessa intempestividade – a verdade é que a figura foi regressando periodicamente ao longo do século XX e até do século XXI. Foi o próprio Benjamin a dar conta desse «Regresso do *flâneur*» (Benjamin, 2005, pp. 199-204) – como se não fosse ele, num certo sentido também, uma encarnação do personagem – numa recensão ao livro do seu amigo Franz Hessel, *Spazieren in Berlin* (1929), sobre a experiência da deambulação na grande metrópole alemã durante a frenética era de Weimar. Fala-se até, por vezes, a propósito dos escritos que surgiram em língua alemã nessa época sobre a experiência da deambulação na metrópole moderna e da qual os de Hessel⁴⁴ seriam uma espécie de epítome, de *Flaneurliteratur*. Revelaria, aliás, uma grande miopia não reconhecer em alguns textos de Benjamin, nomeadamente os que relevam das *Denkbilder* – em particular *Einbahnstrasse* (1928) e os textos

43 Victor Fournel, citado por Adolphe Démy, que escreveu um ensaio histórico sobre as Exposições Universais de Paris, dizia a propósito da Exposição Universal de 1867: «O grande vício da Exposição, para além das suas proporções esmagadoras, é esse seu lado recreativo e pueril, essa mistura de bazares, espectáculos e barracas de feira que somente atraem a multidão desviando-a de qualquer interesse em aprender e que lhe dá essa sedução vulgar sentida por aqueles que mais a deploram, a expensas da sua dignidade moral e da sua utilidade prática» (Démy, 1907, p. 730).

44 Franz Hessel que, entre outras colaborações, esteve ligado ao início do projecto sobre as *Passagens de Paris* (Benjamin, 2019, p. 966), vivera também em Paris desde 1906 até ao início da I Grande Guerra e por alguns períodos nas duas décadas seguintes e escreveu vários textos, editados postumamente, sobre a sua experiência de *flâneur* na capital francesa, mas esses textos faziam parte de um projecto nunca acabado – que planeava chamar *Frauen und Städte* – que seria sobre quatro grandes cidades modernas, Viena, Munique, Berlim e Paris (Hessel, 2013, pp. 7-14).

avulsos que seriam reunidos postumamente pelos editores críticos sob o título de *Denkbilder* (Benjamin, 2004, pp. 261-263 e 288 e ss) – também as experiências de um *flâneur*. Já se referiu como o projecto das *Passagens* é inspirado, de uma certa maneira, pelo livro de Louis Aragon que ainda fala de uma experiência de deambulação embora mais onírica e mitológica da cidade, mas outros surrealistas também se entregaram nos anos 1920 a experiências de sonambulismo urbano, ainda que mais próximas do sonho do que da *rêverie*.⁴⁵ Mais tarde os letristas e os situacionistas herdaram esta vocação deambulatoria dos surrealistas, mas subverteram-na nas suas derivas psicogeográficas, onde, não obstante o seu carácter muitas vezes lúdico, punham em prática a sua crítica radical do urbanismo da modernidade capitalista (Bégout, 2017, pp. 24 e ss). Não se poderá talvez aqui falar já de mera *flânerie*, mas há traços que indicam a inscrição numa determinada tradição da deambulação urbana sem destino. O mesmo se poderá dizer de formas de intervenção artística na cidade populares desde os anos 1960, como os *happenings*, as performances conceptuais do grupo *Fluxus* ou os passeios sonoros que ainda hoje se praticam, os quais, não obstante as diferenças, são modos de experienciar esteticamente e de promover a experiência estética da cidade, que podem reencontrar na figura do *flâneur* uma espécie de modelo. Isto não significa, porém, que a figura tenha desaparecido completamente, como podem comprovar ainda muitos textos literários das últimas décadas do século XX, de Georges Perec a Patrick Modiano, ou mesmo exemplos no cinema a partir dos anos da Nouvelle Vague, como alguns filmes de Agnès Varda – entre os quais se poderia destacar *Cléo de 5 à 7* (1962) – ou o célebre *London* (1994) de Patrick Keiller. Seria justo talvez citar inúmeros outros exemplos, mas estes bastam para ilustrar a sobrevivência dessa figura, apesar das transformações na experiência urbana das cidades pós-industriais – ou pós-modernas, para usar um termo bastante popular nos finais do século passado.⁴⁶ O periódico ressurgimento do inte-

45 Bastaria lembrar os percursos oníricos parisienses de *Les pas perdus* (1924) e de *Nadja* (1928) de André Breton, mas também poderíamos referir-nos a autênticas experiências de deambulação surrealista relatadas em revistas da época como a *Littérature*. Cf. Careri, 2013, pp. 77-83.

46 Um dos exemplos dessa sobrevivência do *flâneur* nas cidades pós-industriais e globalizadas é a da historiadora e socióloga Régine Robin que dedicou vários livros à experiência da cidade, entre os quais se pode destacar *Mégapolis – Les derniers pas du flâneur*, publicado em 2009, onde a autora conta as suas deambulações nessas megalópoles contemporâneas que são Tóquio, Nova Iorque, Londres, Los Angeles ou Buenos Aires.

resse acadêmico pelo tema é certamente também sintomático das crises dessa experiência da cidade que apelam à sua reavaliação. A própria figura do *flâneur* tem sido desconstruída nos anos mais recentes para denunciar alguns *a priori* teóricos que distorceram ou, pelo menos, ocultaram aspectos desse tipo de experiência urbana. No seu recente *Flâneuse – Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, Lauren Elkin, uma ensaísta nova-iorquina que elegeu domicílio em Paris, desafia, por exemplo, o *diché* masculino do *flâneur* e recorda as inúmeras escritoras (e cineastas), de George Sand a Rebecca Solnit, passando por Virginia Woolf e Susan Sontag (ou Agnès Varda, já mencionada), que transformaram a sua experiência pessoal da *flânerie* urbana em romances, poemas e ensaios.

Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis (1953), *Le paysan de Paris*, «Folio», Paris: Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1999), *Écrits sur l'art*, Francis Moulinat (fixação, apresentação e anotação de texto), «Les Classiques de Poche», Paris: Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (1999a), *Le Fleurs du Mal*, John E. Jackson (edição), Yves Bonnefoy (prefácio), «Les Classiques de Poche», Paris: Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (2003), *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, Jean-Luc Steinmetz (edição e anotação), «Les Classiques de Poche», Paris: Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, Robert Kopp (edição), Georges Blin (introdução), «NRF», Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, João Barrento (edição e tradução), «Obras escolhidas de Walter Benjamin, 2», Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2005), *A Modernidade*, João Barrento (edição e tradução), «Obras escolhidas de Walter Benjamin, 3», Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2019), *As Passagens de Paris*, João Barrento (edição e tradução), «Obras escolhidas de Walter Benjamin, 7», Lisboa: Assírio & Alvim (Porto Editora).
- BÉGOUT, Bruce (2017), *Dériville – Les situationistes et la question urbaine*, Paris: Inculte-Dernière Marge.
- CARERI, Francesco (2013), *Walkscapes – O caminhar como prática estética*, Frederico Bonaldo (tradução), Paula B. Jacques e Gilles Tiberghien (prefácios), Barcelona/São Paulo: Editorial GG.
- CORFIELD, Penelope J. (1990), «Walking the City Streets - The urban Odyssey in Eighteenth-Century England», in *Journal of Urban History*, Volume 16, Número 2, pp. 132-174.

- CSERGO, Julia (2001), «Extensão e mutação do lazer citadino, Paris, século XIX-princípio do século XX», in Alain Corbin (direcção), *História dos tempos livres*, Telma Costa (tradução), Lisboa: Teorema, pp. 139-202.
- DÉMY, Adolphe (1907), *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris: A. Picard et fils.
- ELKIN, Lauren (2017), *Flâneuse – Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, London: Vintage/Penguin.
- EXPOSITION Universelle (1867), *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable aux visiteurs et aux exposants*, Paris: Siège de l'Administration.
- FLÂNEUR, Un (1832) «Le Flâneur à Paris», in (1832), *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Tomo 6, Paris: Ladvocat, pp. 95-110.
- HAZAN, Eric (2002), *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, «Fiction & Cie», Paris: Seuil.
- HESSEL, Franz (2013), *Flâneries parisiennes*, Maël Renouard (tradução, prefácio e notas), «Petite Bibliothèque», Paris: Éditions Payot & Rivages.
- HUART, Louis M. (1841), *Physiologie du Flâneur*, Vignettes de Alophe, Daumier et Maurisset, Paris: Aubert et Cie./Lavigne.
- LAMBOLEY, Claude (2008), «Petite Histoire des Panoramas ou la fascination de l'illusion», comunicação apresentada na sessão de 26/02/2007 da *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* e publicada no seu *Bulletin n.º 38*, pp. 37-52.
- LAUSTER, Martina (2007), *Sketches of the Nineteenth Century European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*, New York: Palgrave Macmillan.
- LUSSAULT, Michel (2017), *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, «La couleur des idées», Paris: Éditions du Seuil.
- KIRKLAND, Stephane (2014), *Paris Reborn: Napoleon III, Baron Haussmann and the Quest to Build a Modern City*, New York: St. Martin's Press.
- MILLER, Michael B. (1981), *The Bon Marché - Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MURAIL, Estelle (2013), *Beyond the Flâneur: Walking, Passage and Crossing in London and Paris in the Nineteenth Century*, Tese de doutoramento, Londres/Paris: King's College London/Université Paris Diderot - Paris 7.
- NAPOLEÃO III (1867), *Discours prononcé par S. M. l'Empereur Napoléon III à la distribution des prix de l'Exposition Universelle, le 1er juillet 1867*, Paris, disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54298944/f5.item>, consultado em Outubro de 2022.
- PAPAYANIS, Nicholas (2004), *Planning Paris Before Haussmann*, Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.

- PAQUOT, Thierry (2017), *Dicorue – Vocabulaire ordinaire et extraordinaire des lieux urbains*, Paris: CNRS Éditions.
- PAQUOT, Thierry e ROSSI, Frédéric. (edição) (2016), *Flâner à Paris – Petite anthologie littéraire du XIXe siècle*, «Archigraphy poche», Gollion: Infolio éditions.
- PASCALIS, Sandra (2005), «Vers une urbanisation des loisirs aristocratiques : la promenade urbaine comme lieu d'interprétation des loisirs de la cour dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles», in Beck, R. e Madoeuf, A. (edição), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, pp. 45-60.
- ROBIN, Régine (2009), *Mégapolis – Les derniers pas du flâneur*, «Un ordre d'idées», Paris: Éditions Stock.
- SIEBURTH, Richard (1985), «Une idéologie du lisible: le phénomène des Physiologies», in *Romantisme*, Numéro 47, numéro temático *Le livre et ses lectures*, pp. 39-60.
- SIMMEL, Georg (2009), *Sociology. Inquiries into the Construction of Social Forms*, Anthony J. Blasi, Anton K. Jacobs e Mathew Kanjirathinkal (edição e tradução), Leiden/Boston: Brill.
- TESTER, Keith (edição) (1994), *The Flâneur*, Londres/Nova Iorque: Routledge.
- TURCOT, Laurent (2009), «Entre promenades et jardins publics: les loisirs parisiens et londoniens au XVIIIe siècle», in *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tomo 87, Fascículos 3-4, pp. 645-663.