

CORUJA, LOBISOMEM, VAGA-LUME: O TRAÇO ANIMAL DO NARRADOR

*Raquel Wandelli Loth**

Universidade do Sul de Santa Catarina

Resumo: O percurso por uma rede de narradores de diferentes épocas encontra um traço de animalidade no olhar e na escritura-*flâneur*, desde que Restif de la Bretonne propôs, no século XVIII, a associação entre o repórter/narrador e uma ave noturna. Esse rastro orienta a constituição da categoria do *narrador-coruja*, que coloca em prática um método inumano de olhar as zonas de sombra das cidades. Aqui chamada *narrativas do escuro*, esta cartografia percorre diversas textualidades interligadas pelo desejo de ver o que está por baixo do cotidiano – de Bretonne e Mercier, passando por Poe, Baudelaire, João do Rio e remetendo a Clarice Lispector. De tempos em tempos, a narrativa coruja desaparece para reaparecer em cada cidade onde haja um andarilho obstinado a ultrapassar a mancha de invisibilidade no olhar humano. As multidões caminham desatentas, ofuscadas pela proliferação de signos e propagandas, marcham para o porvir sem olhar para trás. A coruja não; ela retém o tempo para pressentir os desaparecimentos das singularidades e entrever o que a história do presente diz de mais clandestino, pois como ensina Benjamin (1994b, p. 231), “pensar não inclui apenas o movimento de ideias, mas também sua imobilização”. O passeio pelos primeiros escritores-repórteres permite ensejar que o coruja-*flâneur* inaugura não apenas a si próprio, mas também esse modo de narrativa calcado em uma poética do olhar para os escombros. A deambulação física o caracteriza, mas não determina a narrativa, assim como não determina a viagem, o deslocamento interior. Antes, a pulsão de ver o desconhecido desperta outras potências obscurecidas, reintegrando-as à percepção dos movimentos urbanos e impulsionando a narrativa a caminhar, ouvir, cheirar, sentir. No voo noturno de olhar pivotante, a literatura anuncia as sobrevivências que não cessam de desaparecer diante do contemporâneo.

Palavras-chave: Animalidade. Modernidade. Cartografias urbanas. Narrador-coruja. Flânerie

Nas proximidades da ponte Orientale de l’île Saint-Louis, uma figura altiva e solitária se afasta para espreitar a fantasmagoria da cidade sob a luz tremulante da lua. O cavaleiro caminhante enlaça o manto na altura do peito, cobrindo o corpo inteiro de negro e



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC/Capes/Université de Paris III (2014), com a tese *Ver, pensar e escrever como um animal; devires do inumano na arte-literatura*. Mestre em Literatura pela UFSC (2000), na área de Teoria Literária, pesquisou sobre hipertextualidade em narrativas impressas. Autora do livro *Leituras do Hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar* (EdUFSC e Editora da IOESP, 2004). Professora titular do Curso de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina desde 2000, onde leciona Literatura Jornalística, Jornalismo de autor, Monografia. Atua principalmente nas seguintes linhas de pesquisa: estudos de autoria, inumano nas artes, antropologia da arte, literatura e alteridade, estudos culturais, mídia, cultura e imaginário. E-mail: <raquelwandelli2@gmail.com>.

de meia invisibilidade. De esgueira, observa o espetáculo das sombras em uma nuvem de mistério e melancolia, como deve ser o olhar dos justiceiros urbanos para o espírito da noite que nasce quando o espírito do dia dorme. Noturnos são seus olhos, noturno é o espetáculo, noturno é o meio. Este homem habita a noite.

Uma coruja volta do sobrevoo pelo firmamento urbano e pouso-lhe na cabeça, sobre o chapéu também negro e de abas largas. A ave é grande, mas não se distingue do conjunto, como se traço cinza sobre fundo negro. Sombrio é o homem, sombrio é o pássaro. Perfeitamente acoplados, um embaixo do outro, humano e bicho compõem um poste totêmico de vigia sobre o *petit-pavé*. De costas para o fluxo dos habitantes, mantêm uma distância estratégica, para poder espiar de esgueira, sem serem notados, as cenas que se armam nos becos sombrios da Paris pré-guilhotina.

O poste guarda um ângulo privilegiado de observação, de onde as ruelas agitadas se abrem para o espectador-totem e para nós que contemplamos o quadro, na condição de vigias e vigiados. Em um canto se distinguem as silhuetas femininas de jovens raptadas pela guarda de homens que chega a cavalo. Enquanto isso, em cena paralela no beco ao lado, outro grupo arma o arrombamento de um sobrado. Assistindo ao devir dos acontecimentos, homem e pássaro formam uma presença tão única que já não sabemos se quem espreita a noite é o homem ou a ave e qual dos dois vai contar o que se passou. E logo, na mesma imagem, em um plano simultâneo, já são os dois em um só corpo de coruja sobrevoando a cidade nos intervalos de guerra. E é a dupla que grita, em uma voz meio humana, meio animal: “Quanta coisa para ver quando todos os olhos estão fechados!”. (BRETONNE; MERCIER, 1990, p. 619)¹.

Em meio às páginas amareladas do primeiro de 16 volumes publicados a partir de 1788 em Paris, a exclamação abre o diário das mil e uma noites da vida por baixo do cotidiano às vésperas da Revolução Francesa. Por ela chegam os ecos dos contos-reportagens que nascem da pena bisbilhoteira de um *flâneur* francês, conhecido pela crítica especializada, mas anônimo para as multidões-protagonistas que ele e seus sucessores buscaram. Abstraídos o contexto, a data e o local dessa fala e dessa voz, melhor reverbera o sentido contemporâneo que ela carrega através dos tempos. É esse sentido que perseguimos em um movimento

¹ Excerto da apresentação de *Le nuits de Paris*, conjunto de textos de Bretonne publicado entre 1788 e 1793 a título de compor um mosaico dos subterrâneos da vida noturna da metrópole parisiense. Foram reunidos em *Paris le Jour, Paris la nuit*, junto com a obra de Louis Sébastien Mercier, que escreve *Tableau de Paris*, publicado em 1781, e *Le Nouveau Paris*, com narrativas resultantes de *flanêries* diurnas. Todos os volumes compõem uma brochura da coleção Bouquins, dirigida por Guy Schoeller e publicada pelas Edições Robert Laffont em 1990. Todas as traduções das citações desde livro são nossas.

arqueológico, mas sobretudo cartográfico, atrás de uma poética do olhar de diferentes épocas que dispara com o tropeço no artefato humano-animal que Bretonne inventou para o seu narrador.

A imagem do repórter-coruja opera como um gatilho de origem que enseja a construção da categoria de *narrador-coruja*, aqui chamada também de *narrador do escuro*, homenagem a uma literatura de trânsito que pousa “sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem” (DELEUZE, 1997, p. 89). Percorridas no modo rizoma, narrativas andarilhas que indicam a permanência de um rastro animal são convocadas para análise mais por interconectividade do que por uma escavação cronológica, naquela proposição benjaminiana de que o presente encobre “fagulhas de muitos agoras” nunca definitivamente perdidos para uma história a contrapelo (BENJAMIN, 1994b, p. 232).

Da voz perplexa emana um duplo sentimento: insatisfação quanto a um modo de visibilidade que deixa enormes regiões a descoberto e o desejo de olhar o que está à sombra. Se todos os olhos estão fechados, há uma cegueira coletiva que tem um duplo sentido: os homens fecham os olhos quando dormem, mas também quando não querem ver ou têm sua acuidade diminuída ou desaparecida. Ao contrário, o sentido da noite para a literatura se instala no silêncio de uma cegueira luminosa que é pura coragem de *ver*-dade.

Uma vontade de potência, a potência de agir com o olhar exclama para o mundo sua utopia e esperança: “Quantas coisas para ver [...]!” Mas a voz-coruja carrega também um lamento, um diagnóstico apocalíptico ou distópico do mundo, abandonado pelas multidões que dormem enquanto o narrador caminha: “todos os olhos estão fechados!” De um lado, uma multidão que anda às cegas, pois delegou para o controle ocularcêntrico e para o progresso – que tudo vigia – a posse do seu olhar. Cegueira dessa ordem produz invisibilidade, desmemória, perda, desaparecimento. Povos não vistos são povos expostos à extinção, ameaçados de morte, avisa Didi-Huberman (2012) em *Peuples exposés, peuples figurants*. O presente é um oceano de povos que não cessam de desaparecer diante dos olhos do narrador. De outro lado, o nascimento, o novo, a esperança: ver é desvelar, tirar um véu, mas é principalmente ver-se e revelar-se. Ver é viver e dar vida: ver o rosto singular do outro e ser visto pelo outro que se expõe. Quem flana pelas ruas e viaja pelo mundo vê o rosto dos povos.

O grito da coruja anuncia sem o saber uma morte: dos coletivos que palpitam no escuro da contemporaneidade. Ecoa em uma sociedade cega que paradoxalmente emerge no Século das Luzes, quando tudo é visto à exaustão; quando os instrumentos óticos avançam as áreas não mapeadas pela visão; bisbilhoteiam e vasculham os interiores dos organismos,

trazendo as partículas mínimas, os átomos, os micróbios ao alcance do olho humano. Reaproximemos por ora essa voz ao seu corpo, ao seu cenário e ao seu tempo.

É o repórter-coruja das ruas da florescente Paris, onde tudo está em ebulição. É o personagem-escritor de Restif de La Bretonne, que caminha para combater a escuridão e a anorexia de ver das novas multidões. Com a perplexidade de pássaro, o narrador-*hibou* de *Les nuits de Paris ou Le spectateur nocturne* começa a descrever sua saga de mil e uma noites. Caminha pelos becos, esquinas, delegacias, igrejas, praças, prostíbulos, salões, enfim, por todo canto de cidade, todo espaço, toda faísca de instante sob a meia-luz de um lampião. Narra um acontecimento por noite, deixando o seu eterno desdobrar para o amanhã, à moda Scherazade.

Em sua *flânerie* noturna, Bretonne era acompanhado no contraturno por um andarilho da espécie diurna: Louis Sébastien Mercier, que se incumbia das andanças à luz do sol. Ainda não traduzida no Brasil, a obra dos dois jornalistas-escritores traz do século XVIII o ponto de intersecção máxima entre literatura e jornalismo, na vertente de uma narrativa que parte da observação do cenário urbano. Se o jornalismo é a “base social da *flânerie*”, conforme Benjamin (1994a, p. 225), a *flânerie* é também a base criativa e ontológica do jornalismo, como mostram a dupla Bretonne e Mercier (1990). Eles se destacam entre uma heterogênea gama de *flâneurs* que os sucedem na Paris pós-revolucionária, eufóricos ou horrorizados com a barbárie do progresso, mais ou menos aderidos às violentas transformações.

Andarilho da noite e andarilho do dia ajudaram a consolidar uma prática de reportagem indissociável da literatura como matéria do cotidiano. Empreendendo sua cruzada a pé por Paris, inventaram a reportagem antes que fosse reconhecida e consolidada como gênero jornalístico, o que só ocorreu em 1853, quando o primeiro correspondente de guerra, o irlandês William Howard Russel, foi enviado oficialmente pelo jornal inglês *The Times* para cobrir a Guerra da Crimeia. Mercier teria inaugurado o emprego do termo repórter entre os franceses, conforme afirma Delon (1990), que assina o prefácio e a introdução de *Paris le jour, Paris la nuit*. Nesse velho-novo modo de narrar² que demanda a criação de um

² Se a ênfase benjaminiana diz que Paris é o berço da *flânerie*, a reportagem hibridizada à literatura não pode ser circunscrita à origem francesa. Nos primeiros anos do século XVI, o inglês Samuel Pepys começa a executar o projeto do seu *The Diary of Samuel Pepys*, uma combinação de narrativa e documental *in progress*. Escrito durante nove anos, *O Diário* não se limitou a relatar fatos, mas construiu um grande painel da vida da alta burguesia inglesa do seu tempo. Projeto semelhante foi empreendido no século XVII por Daniel Defoe, com *A journal of the Plague Year*, um romance de memórias e observações de acontecimentos marcantes no âmbito público e privado, ocorridos em Londres durante a epidemia que matou aproximadamente 20% da população.

vocabulário próprio, a experiência física de observação e o testemunho não se separam da escritura.

“Quando as sombras da noite começam a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva”, anuncia Hegel (1997, p. 39), no prefácio à obra *Linhas fundamentais da Filosofia do Direito*. Com a imagem do voo noturno e tardio, Hegel pretende afirmar que a filosofia só é capaz de “apreender o mundo na sua substância” e fazer o seu trabalho de reconhecimento quando a realidade já “efetuou e completou o processo de sua formação”. Em termos hegelianos, a filosofia espera que a história se faça para compreendê-la, mas Deleuze, aludindo à diferença entre devir e história proposta por Nietzsche, vai objetar em nome de uma “densa nuvem” que não se sedimenta como história: “O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estado de coisa, enquanto o acontecimento em devir escapa à história.” (DELEUZE, 1992, p. 214). Forjado na impaciência, no *continuum* do presente e da ocasião, o narrador-coruja também só voa na irrupção do crepúsculo, mas é para examinar os acontecimentos em curso no contraturno da história.

Literatura e filosofia, territórios onde o homem coloca a linguagem e o pensamento a operar os limites da animalidade. No olhar vigilante e pivotante da coruja se prenuncia o devir-animal. Coruja, escritor, filósofo: seres de uma “terrível existência à espreita”, como anuncia Deleuze em *L’Abécédaire* (1996). “O que é um animal?”, questiona o teórico, para responder com exatidão: “É um ser fundamentalmente à espreita. Um animal jamais faz nada sem estar à espreita. Nunca está tranquilo. [...] Ele deve vigiar se não há alguém em suas costas, se acontece algo atrás dele ou ao seu lado”

Figura 1: “Restif de la Bretonne”, ilustração de Moreau de Jeune para a primeira edição de *Les nuits de Paris*, 1788.



Fonte: Societé Rétif de La Bretonne (2013)

Em 1776, Thomas Paine, um imigrante inglês nas Treze Colônias, publica *Common Sense*, livro anônimo produzido a partir da reunião de panfletos e de técnicas clandestinas de reportagem.

Derivar as possibilidades de sentido advindas da relação secreta entre esses três seres a ponto de encontrar nas suas dobras uma categoria de narrador ensejada pelo emblema da coruja. Não se examina a *flânerie* como gênero ou formato, mas como potência cartográfica marcada desde sempre por esse traço animal. Ignorada pelos comentaristas de Bretonne, a imagem da ave diz mais sobre o seu modo de narrar do que todo o conjunto da obra em separado. O escritor a encarnava com insistência, como nesta gravura famosa (Figura 1), em que Jean-Michel Moreau ilustra a capa da primeira impressão de *Les nuits de Paris* (1788), seguindo as prescrições do próprio escritor.

Muito dessa imagem diz como nela o narrador vê a si próprio. A “imagem de si”, nos termos propostos por Didi-Huberman (1998, p. 61), apresenta o que resiste ao processo normatizador de identidades. Portadora do que no narrador extravasa em seu devir-pássaro, a coruja liberta-o do processo arbitrário de representação. Uma ave noturna que simboliza o conhecimento acorda a percepção noturna de um filósofo do escrutínio das ruas, esse narrador do imperceptível à espreita dos acontecimentos. O homem tomando emprestado do bicho a acuidade que ele perdeu...

Arrebatado pelo devir-animal da escrita-reportagem, Bretonne se anuncia como o narrador capaz de apontar o que as famílias e os distraídos passantes humanos não veem na metrópole do alvorecer da revolução em seu movimento paradoxal de acolher e expulsar as hordas de camponeses desembestados dos tempos do império. No prólogo que abre a longa miríade de narrativas encaixilhadas, o repórter se apresenta em terceira pessoa como o “Hibou-Spectateur”, que “descreve somente o que viu”. O “Espectador-Coruja” explica aos leitores que durante vinte anos, a partir de 1767, observou por mil e uma noites o que se passa nas ruas de Paris e recolheu histórias que “instruirão de espanto”. Então, passando a narrar na primeira pessoa, ele mostra, ao modo desse barroco tardio, no paradoxo da cautela e do excesso, o instante em que a obra vem à luz e ganha vida no acontecimento da escrita:

Era onze horas da noite: eu vagava sozinho nas trevas, recordando de tudo o que havia visto nos últimos trinta anos. De repente, uma ideia me arrebatava. Nessa desordem de ideias, eu avanço, me perco; e me encontro na ponta oriental da ilha Saint-Louis. É um bálsamo da cura, que querido lugar! Parece-me que renasci: minhas ideias começaram a clarear; sentei-me sobre a pedra, e, à luz tremulante da lua, escrevi rapidamente: (BRETONNE; MERCIER, 1990, p. 619-620).

E das trevas, dirigindo-se à coruja que o habita como se fora um leitor intuído, o herói moderno, errante e solitário que trafega pelas sombras para “desvelar as profundezas do coração humano” quando todos estão dormindo ou, mesmo acordados, parecem dormir, inicia, sem interromper o fluxo metalinguístico anterior, o relato que anuncia pelo título:

“Primeira noite. Plano”. Ouça-se o pio do “Espectador-Coruja” que voa nas trevas com sua dicção barroca, amante dos contrastes de luzes e sombras, desconstruindo o perspectivismo dado e substituindo o quadro natural pelo engenho enigmático e artificioso. Ouça-se a voz do homem prestes a tornar-se pássaro, fora da dualidade entre essência e a aparência, questionando a desvitalização dos sentidos no espaço urbano:

Coruja! Quantas vezes teus gritos fúnebres me fizeram tremer nas sombras da noite! Triste e solitário, como tu, eu vago só, em meio às trevas, nesta capital imensa; o brilho das luzes públicas, em contraste com as sombras, não as destrói, ele as torna mais salientes: é o claro-escuro dos grandes pintores! Errante e sozinho, saio para conhecer o homem [...] Quantas coisas para ver quando todos os olhos estão fechados! (BRETONNE, 1990, p. 619-620).

Aves de hábito noturno, as corujas caçam ao escurecer, turno em que têm sua melhor potência de visão, e suas presas, em geral, dormem ou pouco enxergam. Um grito sinistro prenuncia perigo fúnebre quando a coruja pia nas sombras silenciosas da cidade. Anunciando os últimos desaparecimentos nos escombros da noite, proclama seu próprio apocalipse. “Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar”, escreve Hegel (1997, p. 39). Mistério dessa sabedoria de pássaro a ensinar à visão e ao pensamento que o claro está mergulhado no escuro.

Ave de rapina noturna e solitária, a coruja recebe a classificação *hibou* em francês e mocho em português para registrar seu diferencial: dois tufos compridos e estreitos de penas localizados no alto do cocuruto, à semelhança de um par de orelhas ou cornos. Por seu grito inquietante e seu modo de viver contemplativo e reservado, a coruja é alvo de numerosas superstições, tanto de bom quanto de mau agouro. Na simbologia mística, o mocho é, segundo *A linguagem dos pássaros*, do mestre Soufi’Attar, o mensageiro do invisível. Associada ao ocultismo e também à bruxaria e à magia negra, a coruja teria a faculdade de ver os mortos no além-túmulo³.

Ao contrário da águia, que recebe a luz do sol com os olhos abertos, a coruja relaciona-se com a lua e não suporta a claridade. Essa visão tardia do mundo, de quem chega para ver os restos da história, aproxima-a da obscuridade, da vida solitária e melancólica. Guardiã de cemitérios, simboliza o deus dos infernos entre os astecas. Para os romanos, seu grito pressagia uma morte próxima, e no Egito está ligada ao frio, à noite e, igualmente, à morte. No material funerário das tumbas do povo peruano Chimú, pré-civilização inca, ela comumente aparece na forma de uma divindade metade humana, metade animal, conforme

³ Ver a respeito Prieur (1986).

pesquisa de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 293).

Enquanto a maioria de suas presas está cega, a coruja caça à noite, quando alcança a potência máxima de visão e pode voar em lugares de muito pouco acesso para outras criaturas. Por isso, ver uma coruja durante o dia é mau presságio. Polissemia contraditória: o signo alude a significados sinistros ao mesmo tempo em que evoca tudo que é bonito, perfeito, bacana ou agradável, conforme sintetiza a expressão *chouette* da língua francesa. Na bipolaridade do claro-escuro, que reintegra o apolíneo e o dionisíaco, a acuidade noturna da coruja fez dela um grande símbolo da sabedoria e do conhecimento no mundo antigo. “Ela está ligada à deusa grega Atena, à qual Homero já associava o epíteto de *glaukopi* (‘aos-olhos-de-coruja’), talvez por sua visão nas trevas.” (PRIER, 1986, p. 197, tradução nossa).

Admiramos a potência do olhar da coruja. De fato, sua cabeça pode pivotar 270° e, com ela, seus enormes discos arredondados. Todavia, esses olhos salientes só lhe permitem ver em um raio de 70° sobre um campo de visão total de 180°. É a capacidade de audição deste pássaro, associada à visão móvel, seu maior trunfo, o que faz dele um grande caçador. As orelhas, situadas em posições diferentes da cabeça (uma mais alta que a outra), captam as variações de tempo da chegada de ondas sonoras de outros corpos, permitindo-lhe localizar sua presa sem necessidade de vê-la. É dessa forma sinestésica que a coruja enxerga no escuro e acaba, no imaginário simbólico, evocando o valor dos grandes sábios cegos, como Homero, Milton e Borges, aqueles que sabem dizer o que os olhos não veem.

A maior parte das aves de rapina noturnas desapareceu das áreas urbanizadas e zonas periurbanas. Para elas, que amam paisagens antrópicas, os meios de transporte se transformaram em armadilhas ecológicas. Atropelamentos por veículos são a causa corriqueira de extermínio das corujas, que têm nas margens das rodovias sua área potencial de caça aos animais que a atravessam (GUINARD; PINEAU, 2006). Ofuscadas pelos faróis e luzes, não conseguem evitar os automóveis. Como o *flâneur*, a coruja também é uma espécie ameaçada de extinção nas cidades pelo que João do Rio (2008b, p. 47) chamou de “a era do automóvel”. A coruja é um quase-invisível.

* * *

Paris, Nova York, Londres, Rio de Janeiro, São Paulo... Metrôpoles são cenários recorrentes de mudanças abismais e desorganizadoras, de choque de valores e embates de projetos político-sociais. Gênero híbrido entre jornalismo e literatura, a *flânerie* emerge no intervalo entre tradições e modernidades em eterno movimento de continuidade e ruptura. Traz a experiência de um narrador deambulante que testemunha no seu corpo-cidade as

inscrições violentas do progresso. De Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier, passando por Edgar Allan Poe, Baudelaire ou João do Rio, o narrador das ruas vive em uma suspensão do seu tempo. Sua época se faz de intervalos entre Império e República, quando estão em embate uma modernidade contínua contra uma também líquida tradição: mercantilismo e capitalismo; província e metrópole; rua e viaduto. Períodos de transição que nunca se reduzem a uma síntese acabada são a mola-propulsora desse narrador que não pertence ao passado nem adere à ideologia do futuro.

Crises sociais acarretadas por acontecimentos contíguos, como a expansão das cidades, crescimento demográfico, inchamento do espaço urbano e industrialização fertilizam o espaço urbano para o agir dos repórteres-coruja, que perseguem na mancha escura do olhar a narrativa do cotidiano clandestino. No conceito de época de Agamben (2009), o que há de mais precioso no exame do contemporâneo é a possibilidade de não ser nem passado, nem presente, nem futuro, mas produzir a tensão entre o aqui agora, e a história. Para essa noção que Agamben vai buscar no conceito de história de Benjamin, o contemporâneo é o que fica, o que se atualiza eternamente, mas só se mostra na defasagem e no anacronismo. Tecida nesse fio anacrônico, a literatura guarda uma poética de olhar capaz de reincidir no atual e pressagiar os perigos em curso no mundo sombrio.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo. (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Território do narrador andarilho, uma cidade acolhedora e perigosa se ergue no intervalo entre o dia e a noite, a luz e a sombra. Eternamente à espia do que se encontra ameaçado, o narrador-coruja encontra nas calçadas os escombros, os cadáveres da modernidade. A cidade deixa entrever os futuros possíveis, mas o progresso faz dela também um túmulo dos devires, onde só se pode conceber o nascimento da nova metrópole pelos ferros que destroem o passado. Ao mesmo tempo em que reclamam contra os arcaísmos, Mercier e Bretonne temem que Paris se torne um campo de ruínas, como as antigas *polis* gregas. Escrevem assim sob o signo da destruição e da morte que vai caracterizar a modernidade baudelairiana. “A ruína os obseda como uma lembrança de que tudo não é mais do que uma poeira e que o progresso passa pela morte”, anota Delon (1990, p.16).

Bretonne vê e escreve a cidade como um horizonte interceptado por malditos, anônimos, despercebidos. Bêbados, prostitutas, cegos, lavadeiras, sapateiros, sobretudo novos

e pequenos comerciantes que se engendram na configuração das cidades, vigaristas de toda a sorte, vigias noturnos, violadores de sepulturas, leiloeiros e trapeiros – que virão a ser, na literatura de Baudelaire, personagens emblemáticos da modernidade.

Descontínua, a trilha *flâneur* se faz na marcha de um olhar animado e animal, de quem vê com os pés, com o faro, com o corpo inteiro, de quem gira e faz o mundo girar e se deslocar a sua volta. Charles de Wailly (apud DELON, 1990, p. 6) chama esse modo de ver do alto de “visões de pássaro” que é uma aproximação pelo todo para chegar ao detalhe. Mercier se inclinava à abstração voyeurística em sua escrita sobre o cotidiano da cidade que observava de longe, do alto do seu retiro bucólico na montanha. Já o coruja Bretonne, amante da ficção, preferia se ocupar das particularidades e singularidades, farejando de perto as ruas de Paris. Conjugava uma visão aérea, de sobrevoos políticos e filosóficos, a uma visão principalmente rasteira, de ave de pouso e de rapina, à caça de pormenores.

O primeiro, ativista convicto da Revolução Francesa, nascido em Paris, aprende com Bretonne a valorizar a linguagem de rua, que vai dar vida e movimento à linguagem clássica; o segundo, imigrante da província, transforma sua inferioridade social em superioridade literária, misturando ao erudito neologismos que surgem a serviço da narrativa para responder às necessidades linguísticas criadas pelo ritmo das mudanças e intervenções urbanas. Novas linguagens se instauram nas ruas, na velocidade das construções e destruições no cenário natural e antropomórfico da cidade. A diferença entre esses olhares instituídos por diferentes planos, que cruzam distintos movimentos de corpo e de espírito é assinalada por Delon (1990, p. 13): “Um fosso social separava o *Tableau* que permaneceria aquele de uma capital burguesa e *Les Nuits*, que fariam o quadro de uma Paris proletária. Restif transforma em superioridade literária sua deficiência social.” Marcadas essas diferenças, contudo, tanto o narrador do dia quanto o narrador da noite atuam nas sombras, percorrendo os subterrâneos da cidade.

Restif, à noite, só percebe os escombros de cadáveres e lixo espalhados, violências sexuais e assaltos, mas cada aventura pode resultar em um acomodamento das coisas com a sua intervenção. O *Tableau de Paris* é também invadido pelas sombras: o narrador vê através dos muros, através da terra os esgotos, as latrinas, as sepulturas, por toda a parte ameaçam a doença, os miasmas, a morte. (DELON, 1990, p.13).

Mas é *Les Nuits de Paris* que vai enegrecer a cena da cidade, enfraquecendo a normalidade diurna nas cenas que o coruja vai recontar à marquesa, sua leitora imaginária, em uma recriação invertida de Sherazade. Personagens sobreviventes da força e da roda dos expostos contornam os esgotos e os perigos nos caminhos do andarilho. Nos efeitos do claro-escuro, aparecem as contradições entre um projeto de cidade moderna que quer tudo iluminar

e projetar e uma realidade onde a podridão, as doenças e os cadáveres se acumulam pelas ruas estreitas. “Toda esta literatura da cidade não cessa de descrever os dejetos e as marginalidades que a sociedade produz sem querer assumi-las.” (DELON, 1990, p. 20).

Desde o repórter-coruja, o narrador noturno demonstra sua preferência pelos povos infames do espaço urbano, escolha que recai sobre “uma Paris completamente desprezível para o mundo das Belas Artes e da cultura”, uma Paris popular, “regada a aguardente barata”, conforme anota Flávia Nascimento (2002). A preciosa reconstituição etnográfica de comportamentos, costumes e sabedorias de seu tempo resulta dos esforços para edificar a história ao mesmo tempo comum e extraordinária da vida urbana. Os 16 volumes do compêndio parecem advir do afã de salvar a cidade da iminência de sumiço de cenários e gestos da cultura que subsistem como ruínas.

A sensibilidade moderna ao urbano é assim feita da descoberta de que a cultura não é simples acumulação, que a pedra é ela mesma efêmera. O progresso só se faz pelo modo de devoramento do campo pela cidade, da destruição das casas medievais para daí reconstruir novas. (DELON, 1990, p. 16).

À espreita dos aparecimentos e desaparecimentos que se alternam na modernidade, os narradores noturnos observam o impacto da passagem dos corpos e das paisagens que vêm abaixo no mesmo ritmo que se erguem. Justamente quando algo precioso está prestes a deixar o campo de visibilidade, avançam solitários, à procura da “alma das ruas”. São eles que vão traduzir a surpresa com as novas profissões noturnas, a atração pelo alarde dos vendedores ambulantes ou pelo mistério irrecusável dos meliantes. Como João do Rio fará dois séculos mais tarde, inventariam as carolices religiosas renitentes no espaço do comércio, a arte das calçadas, a poesia dos becos, enfim, as singularidades que emergem dos princípios definidores da vida moderna, segundo Baudelaire (2010, p. 35): “a instantaneidade, o contingente, o fugidio, o transitório”, de onde o artista tira a outra metade da arte, que é “o eterno e o imutável”.

E o que é a rua para o *flâneur*? “A rua é para o homem urbano o que a estrada foi para o homem social”, diz João do Rio (2008a, p. 44). Meio principal do contemporâneo, ela é a vitrine onde desaguam todas as construções de poder e contrapoder em torno dos regimes de identidade. Caminho para uma cidade que está sempre no caminho, a rua faz um apelo irresistível de lançamento ao incógnito para o homem que flanando narra. Lugar de se perder classificações identitárias, a rua é o rio que atravessa esta época: “a rua é o que fica”, assinala também João do Rio (2008a, p. 28) na célebre declaração de amor às ruas.

Uma força de *polis* tenta controlar o devir-vagabundo da rua, sobrepondo toda alusão

à selva da urbe como um porvir de civilidade. Operando como pátio de demarcação de territórios e estandartes sociais, a rua é também rio onde todas as tipificações podem vir a se perder. Mãe e madrasta, doméstica e política, a cidade chama, seduz e assusta, acolhe e expulsa o bicho-homem. “Instintivamente, quando a criança começa a engatinhar, só tem um desejo: ir para a rua! Ainda não fala e já a assustam: se você for para a rua, encontra o bicho!” (RIO, 2008a, p. 40). A rua vicia e alicia, atrai, corrompe e contamina. “Foi feita para ajuntamentos”, segundo o africano eubá, esperanto das hordas selvagens. “Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua!”, grita ainda o cronista das calçadas. Rua é, pois, lugar de cachorros vagabundos e gente vira-lata!

Porque insinua a nudez da Gênese, atraindo todos para fora de suas tocas, de suas ocas, para exporem-se ao olho público, a rua evoca a infância do mundo. “A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.” Zona de indiscernibilidade entre homem e bicho, civilização e barbárie, “a rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo” (RIO, 2008a, p. 41). O convite da rua é para a criança o que a floresta é para o tigre ou a liberdade é para os pássaros.

Em *Crítica e Clínica*, Deleuze (1997) opõe-se ao modo pelo qual a psicanálise freudiana interpreta a travessia da rua pelo pequeno Hans, como se ela fosse um meio neutro que levaria a um lugar previsível do qual ele deverá inexoravelmente regressar para o seio da mãe. Desejo de rua tem força própria, advoga o filósofo: Hans quer mais do que sair do apartamento da família para ir ao restaurante e retornar ao lar. No caminho, ele passa pelo entreposto de cavalos onde muitas cenas podem acontecer e o trajeto torna-se um lugar em si que, produzindo afetos em quem o transita, “se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio.” (DELEUZE, 1997, p. 83).

Lugar potencial de devires imprevistos e plenos de libido política, social, filosófica, poética, rua é lugar do fora: ao mesmo tempo em que mapeia, desterritorializa o conteúdo civilizado e familiarizado, desorganizando e confundindo pessoas e objetos fixados em favor de cartografias afetivas. Trajetos são possibilidades de retorno transformado para o qual os pais não são modelo, mas interdito. Trajetos são devires, mapas de intensidade e densidade, define Deleuze (1997, p. 86-87). Fábrica de produção de agenciamentos, atrações, deslocamentos, devires, o inconsciente de rua não se deixa controlar como um palco de representações civilizatórias. Delirar, não interpretar o seu impacto: “Era a chegada da rua, a chegada na rua, o acontecimento da rua, sangrento, tudo isso...” (DELEUZE, 1996).

Tomada como acontecimento, a “visão de rua” não se produz na extensão de uma

imagem prévia, mas é capaz de formar um agenciamento perturbador até o fundo. Por isso quando analisa as saídas de Hans, Deleuze (1997, p. 87) refuta a interpretação de Freud de que ao ver o cavalo cair, ser chicoteado, debater-se, mexer as patas, o menino reencontraria a cena do pai fazendo amor com a mãe: “beira o grotesco e implica um desconhecimento de todas as relações do inconsciente com as forças animais”. Como se a visão de um animal sendo maltratado não tivesse força própria para enlouquecer, afetar a libido e arrastar qualquer menino para fora de casa em qualquer rua do mundo. Deleuze evocará o “caso Nietzsche” que, depois de assistir a um *acontecimento de rua* semelhante em Turin, mergulhou em um sofrimento moral avassalador até a morte.

Baudelaire (2010, p. 28) já intuía essa aliança de devires ao rastrear o narrador da vida moderna em *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe (1993) e a obra do pintor-répórter Constantin Guys. O arrebatamento do *flâneur* por um devir-animal e um devir-criança ocorre imediatamente após um período de convalescença como uma “infância controladamente recuperada.” A criança interior sorri para o deambulista das ruas justamente quando há no seu olhar um inebriamento infantil, que o crítico descreve como sintoma do conceito de “congestão” para a arte: espasmo nervoso a que se segue a visão e o “pensamento do sublime”. Estupor que lhe reaviva a perplexidade diante do mundo, como se ele o olhasse pela primeira vez e recobrasse o gênio da infância, para o qual “nenhum aspecto da vida está embotado”. Devir-criança sucedendo um devir-velhice, quando a infância e a morte se reaproximam. Segue-se a essa quase-morte um renascer, o acometimento de uma “curiosidade profunda e alegre a que se deve atribuir o olhar fixo e irracionalmente extático das crianças diante do novo, qualquer que seja ele, rosto ou paisagem.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28).

O selvagem e a rua

Caminhos entre a casa e a estrada levam o homem ao encontro com a criança e o indomável. Conduzem ao aberto dos que escapam, como bichos, como selvagens, à ordem de domesticação - da família, da escola, do trabalho. Por todo esconderijo de rua não cessa de acontecer o reencontro irresistível do homem urbanizado com o que Viveiros de Castro (2011) chamou, em referência a Claude Lévi-Strauss, de “a alma selvagem”. Ruas levam para casa, mas também afastam dela, oferecendo possibilidades de desistência, ao mesmo tempo sedutoras e assustadoras, do complexo de sistemas: viário, bancário, operário e identitário, o mais invisível e silencioso dentre os sistemas opressores.

No percurso noturno de quem ao sair de casa pode estar fora de si, a rua reconduz aquele que flana sem destino e sem horário a um estado de consciência que Lévi-Strauss

(2010) chamou de “pensamento selvagem” para diferenciar do “pensamento domesticado” do homem ocidental civilizado. Percepção concreta – e visual –, traduz um modo de raciocínio predominante entre os povos ameríndios que influenciou a arte moderna ocidental. Implica um deslocamento da lógica abstracionista, pela qual as coisas só fazem sentido se remetem a um conceito antes de existirem, em favor de uma percepção contemplativa da realidade que se fortalece como inteligência sensível.

Confundindo a fantasmagoria da memória com as impressões recolhidas pelo caminho e dando sobrevivência a um “saber sentido”, a narrativa-coruja processa o pensamento selvagem⁴ e o abstrato. Embalado pelo que Benjamin chama de “embriaguez anamnética”, o cão *flâneur* pensa com o corpo, misturando o que vê, fareja, sente, à experiência ouvida. “Não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, dos dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais.” (BENJAMIN, 1994a, p. 186).

Tributária do jornalismo e da literatura e também do sonho recorrente da arte de alcançar “um olho em estado selvagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77), a narrativa andarilha mobiliza uma percepção multissensorial que desafia os limites da domesticação do humano. Porque leva para trás, a rua transforma a visão pela sinestesia dos cheiros, das texturas, dos sons, e reinventa o olhar com o seu estranhamento do mundo. Uma escrita que alia o sensível ao inteligível atua no reatamento entre ciência e pensamento mágico.

Potencializada pela deambulação, a escrita inumana provoca o descentramento do olhar. Na ausência de ponto de vista ou foco fixo, desperta uma percepção estrangeira do cenário, capaz de devolver ao campo do visível o desconhecido, o bizarro, as coisas despercebidas, anônimas, esquecidas. Em seus primeiros tempos esse projeto de narrador tropeça, entre os transeuntes e o mobiliário urbano, nos bichos, nas coisas e nos acontecimentos das zonas de sombra da cidade. Em *Os foguetes*, Baudelaire (apud BENJAMIN, 1994b, p. 218, grifos do autor), refez muitas vezes a analogia entre a selva e a urbe:

O homem está sempre [...] em estado selvagem! O que são os perigos da floresta e da padaria comparados aos choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace

⁴ A lógica selvagem opera em grande medida a inteligência das sociedades extraocidentais, mas também o mundo do sensível e das artes. Lévi-Strauss (2010) mostrou que embora esse raciocínio não se valha de termos abstratos, como no modo ocidental, dispõe de outras ferramentas específicas para atingir os mesmos fins de produzir conhecimento e, por isso, não pode ser usado para justificar uma inferiorização do homem “primitivo” em relação ao “civilizado”.

sua vítima no bulevar ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não é ele [...] o mais perfeito predador?

Sob a insígnia do clandestino, do escondido, do contraventor, do selvagem, caminham os heróis dessa modernidade a contrapelo, que vestem as máscaras do *flâneur*, do apache, do dândi, da prostituta ou do trapeiro. Para o poeta, heroico não é o que tem fama e o que vem à luz mas, ao contrário, tudo que resiste e resta. O que sobrevive na penumbra dos subúrbios o trapeiro-poeta baudelairiano recolhe e salva do lixo como tema verdadeiramente heroico.

O que ele seleciona? “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo que destruiu” (BENJAMIN, 1994b, p. 78). Dos cacos da história faz sua poesia. O poeta pode tornar-se ilustre, mas deve à máscara do vulgar e ao alimento da delinquência. No papel de apache, ele renega as virtudes e as leis em troca do incógnito. “Rescinde de uma vez por todas o contrato social. Assim se crê separado do burguês por todo um mundo.” Apache não é o grande marginal de Balzac, nem o virtuoso de Vitor Hugo: precisamente é o que não se sabe herói, o delinquente pequeno, sem notoriedade. “Antes de Baudelaire, o apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande, não tem lugar algum na literatura.” (BENJAMIN, 1994b, p. 78).

Mas quem pode enxergar a rua? Trânsito de uma coletividade, passagem de um impessoal, linha de fuga do doméstico, devir-vagabundo: a rua é invisível para olhos humanos ou apenas humanos. Cidade despercebida, cidade esquecida, cidade sitiada: se existe uma cidade oculta é porque o clandestino trafega no contrafluxo do progresso. Outra cidade desponta no horizonte quando a noite acorda a vida da infâmia que caracteriza a literatura moderna, nos termos de Foucault (2010). Para vê-la é preciso um olhar que transgrida a via de mão única dessa linha de expressão civilizatória, um olhar por assim dizer inumano, como o do “Hibou-Spectateur” de Bretonne.

A associação do “posto de observação” dessas narrativas a diferentes totens animais adquire assim uma consistência estética e ontológica. Baudelaire (2010, p. 32) atribui ao artista filósofo e observador um papel de ver, inspecionar e analisar favorecido por seu “olho de águia”, que considera um privilégio entre os poucos homens dotados da faculdade da visão e da expressão. Mas o narrador que olha como animal e se vê como tal também enxerga na massa caminhante o devir de uma grande besta. “E eis que sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como um só animal.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).

Nas primeiras páginas de “O flâneur”, Benjamin já falava de um animal abnegado, que esgota suas energias físicas em uma perambulação obsessiva e exaurida dos quarteirões

da cidade. “Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.” (BENJAMIN, 1994b, p. 186).

Um oxímoro traduz a expressão “animal ascético”: como animal, o *flâneur* está entregue ao imediatismo de seus sentidos, sempre exacerbados, mas paradoxalmente perde o sono e se sacrifica para o máximo ver e aproveitar, sem aplacar o sono e a fome, da mesma forma que os ascetas e estoicos. Em reconhecimento ao seu trabalho como “cronista da vida ordinária”, mais de uma vez o manifesto baudelaireano da modernidade resiste a dar a ele o título de filósofo, melhor atribuível aos que buscam a nobreza do duradouro e impalpável. Prefere designá-lo como “artista-repórter” ou “pintor da circunstância” e de tudo que ela possa sugerir como eterno a partir do tangível.

Na sua esteira, Benjamin considerava importante pontuar as nuances entre os dois personagens. E procurava, no traço animal do andarilho metade homem, metade lobo que persegue o caminho da multidão, no conto de Poe, a distinção entre o *flâneur* urbano e o filosófico, geralmente associado às paisagens rurais, como no exemplo clássico de Rousseau. “O caso em que o *flâneur* se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia e em que assume as feições do lobisomem irrequieto a vagar na selva social foi fixado, primeiro e para sempre, no conto *O homem da multidão*, de Poe.” (BENJAMIN, 1994b, p. 187).

Abrindo caminho para lá e para cá, por entre compradores e vendedores, sem plano, nem objetivos de deambulação, o andarilho de Poe causa arrepios por onde passa com seu “olhar ausente e desvairado”. Procura a multidão e é movido por ela como um lobisomem é atraído pela lua cheia; esmaece quando os aglomerados se dissipam e só se recobra da palidez quando os reencontra. Ele é pura pulsão de descoberta, instinto de perseguição. É, pois, o devir homem/animal, esse estado híbrido de civilidade e vida selvagem, e não o casamento entre a divagação do poeta e a racionalidade do pensador que caracteriza o típico *flâneur* moderno. Como um “cão doméstico” (BENJAMIN, 1994b, p. 41) que ronda o homem a certa distância, ele acompanha a multidão sem de fato pertencer a ela.

Uma segunda mudança de direção nos trouxe a uma praça esplendidamente iluminada e transbordante de vida. O antigo jeito do desconhecido reapareceu. Seu queixo caiu sobre o peito, enquanto seus olhos se moviam desvairadamente por baixo das sobranceiras franzidas, para todo lado, para os que o cercavam. Ele apressou seu passo firme e obstinadamente. (POE, 1993, p. 37).

No soneto “O albatroz”, Baudelaire (2008, p. 216) reconhece o poeta nesses enormes pássaros do mar, “reis do azul”, que se transformam em viajantes mutilados, “tristes e

desajeitados” quando capturados para divertir os marinheiros no convés do navio. Tão belo e majestoso quando “príncipe do ar”, tão cômico e feio quando preso para o espetáculo e o olhar dos medíocres: “Exilado no solo, em meio à mediocridade/ As suas asas de gigante o impedem de andar”. O repórter da noite também se reconhece na solidão e no olhar da coruja. Baudelaire e o albatroz: “A mesma visão do assunto – a mesma viagem”, diria Benjamin (1994b, p.77).

A afirmação do que Didi-Huberman (2011, p. 67) chama de “antropologia da sobrevivência” reenvia, por sua vez, a uma *flânerie* imagética inspirada nos vaga-lumes. Trata-se de uma viagem ao mesmo tempo fúnebre e ressuscitadora. Nela o teórico identifica um novo tipo de narrador entre uma lavra de fotógrafos, documentaristas e cineastas que sai a campo para inventariar a imagem dos povos em desaparecimento. Toda base discursiva dessa estética da resistência se inspira na obra cinematográfica e na “crítica ecopoética” de Pier Paolo Pasolini ao fascismo. Pasolini escreveu poesia e prosa sobre a extinção dos vaga-lumes, que brilham no escuro com sua luz própria e morrem quando atraídos pelas luzes dos “ferozes holofotes do fascismo”. Viu nessa imagem uma metáfora da destruição das culturas e arcaísmos pelo capitalismo no processo que chamou de “genocídio cultural”. Os povos vaga-lumes podem ser vistos em seus últimos lampejos como uma “força do passado” na floresta da modernidade.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) retoma a imagem de Pasolini para associar esses insetos *noctambulistas* ao gesto do escritor. Com suas lanternas delicadas, em contraposição ao espetáculo barulhento da mídia, poetas, fotógrafos, pintores, cineastas, filósofos se voltam para as reminiscências dos povos que não cessam de morrer diante dos olhos do presente. Sobreviver se relaciona à gravidade que a aparência e a exposição assumem na contemporaneidade, ao que implica ser olhado. A poética do rosto, singularidade nua do universal, contrapõe-se à exceção do espetáculo: “Aparecer: ser – nascer ou renascer – ser para o olhar de outrem”, propõe Didi-Huberman (2012, p. 45).

Muitas vezes o narrador foi associado a uma sintaxe animal desde que Em *Les Nuits de Paris*, Bretonne selou a identificação entre o repórter-narrador e uma ave no grito da noite:

Pais, mães de família! Preparem uma coroa! É por vós, é por vossos filhos que eu me fiz coruja! O frio, a neve, a chuva, nada me deteve; eu queria tudo ver e vi [...] Quase tudo, pois não se pode estar em toda parte [...] Que outros pintem o que acontece de dia; eu vou esboçar as iniquidades noturnas [...] Eu vi o que ninguém além de mim viu. Meu império começa ao cair da noite e termina no crepúsculo da manhã, quando a aurora abre as portas do dia... (BRETONNE, 1990, p. 620).

Observemos que o narrador afirma “é por vocês, é por seus filhos que eu me fiz

coruja”, quando poderia dizer “é por vocês que eu andei pela cidade como uma coruja”. Por que na pele de um animal ele deposita o desejo e a esperança de um “quase tudo” ver? Coruja, lobisomem, vaga-lume: o que de comum há nesse traço animal na escrita – encorajada por um olhar inumano – que vai além da figura de linguagem? O pássaro é uma presença, um corpo na narrativa; muito mais que um símbolo. À diferença da comparação, a presença não opera um retorno do mesmo para o mesmo, como na metáfora ou na prosopopeia, em que o homem fala do animal para falar do homem. Antes ela traduz uma vontade de devir, de incorporação literária da acuidade do outro, baseada na intuição da relativa superioridade animal que está dentro e fora do homem. Desprovido de conceitos, o outro-pássaro pode ver o que os humanos não veem.

A condição de coruja, animal sonâmbulo, vigilante incansável, anima o gesto do narrador andarilho. Em 1866, nos *Les heures parisiennes*, Alfred Delvau (apud BENJAMIN, 1994b, p. 47) se manifestava categoricamente sobre esse princípio irrevogável do narrador em inconformidade com a condição humana: “O ser humano pode, de tempos em tempos, repousar; pontos de paradas e estações lhe estão franqueados; não tem, contudo, o direito de dormir.” Na vigília eterna, o espectador-coruja é um mensageiro do invisível; ele anuncia uma notícia que os clarões do espetáculo e as câmeras de vigilância fazem também inaudível. Em um mundo fadado à perda da experiência, ele se recolhe para, na escassez de luz, saber que, ao modo de cada época, a humanidade continua no escuro.

De tempos em tempos, a narrativa-coruja desaparece para reaparecer em cada cidade onde haja um andarilho provocado pela mancha de invisibilidade no olhar humano. As multidões caminham desatentas, ofuscadas pela proliferação de signos e propagandas, marcham para um porvir sem olhar para trás. O narrador andarilho não; ele retém o tempo para pressentir os desvanecimentos e entrever o que a história do presente diz de mais secreto, pois como ensina Benjamin (1994b, p. 231), “pensar não inclui apenas o movimento de ideias, mas também sua imobilização”.

Não basta ter uma experiência reveladora e guardá-la em si para passar à condição de narrador, argumenta Benjamin (1994b): é precisamente o desejo – e a atitude – de compartilhar essa experiência para torná-la coletiva que o caracteriza.⁵ Bretonne, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, João do Rio e Walter Benjamin são ao mesmo tempo sujeitos e objetos de estudo dessa prática. Junto com o personagem andarilho e observador da modernidade que eles investigam, nasce um narrador muito peculiar, indissociável desse

⁵ “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes.” (BENJAMIN, 1994a, p. 2001).

corpo deambulante. Conceitos são relações entre os traços intensivos dos corpos que compõem uma “sineidesia”, um arranjo de gestos heterogêneos abstraído em sobrevoo: “O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos”, escrevem Deleuze e Guatarri (2005, p. 32).

Essas cartografias dos primeiros *flâneurs* mostram que o coruja inaugura não apenas a si próprio, mas um modo de narrativa que é também uma poética do olhar para os escombros. A deambulação física o caracteriza, mas não determina a escrita, assim como não determina a viagem, o deslocamento interior. É antes a pulsão de olhar o desconhecido que desperta outras potências obscurecidas e reintegradas à percepção dos movimentos urbanos que impulsiona a narrativa: caminhar, ouvir, cheirar, sentir.

Lançado ao devir da história, ao acontecimento do intempestivo, o traço do narrador do escuro permanecerá, afetado pela natureza de um olhar-coruja ou de um olhar-cavalo. Em *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, a frágil luminosidade da madrugada na escritura revelará, para outras análises e cartografias, cavalos, éguas, galinhas, tordilhos em “aparição” e assombro. Bestas de fina percepção, espiando de lado, na cidade noturna. “Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado – nada precisava ser visto de frente por eles, e essa era a grande noite.” (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nikasto Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal; o amor segundo Charles Baudelaire*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. *O Pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b. p. 9-101. (Obras escolhidas, v. III).

BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. *Paris le jour, Paris la nuit*. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990. (Coleção Bouquins).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*: documentário com Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Sodaperaga; La Femis. 450 min. França, 1996. Disponível em: <<http://vimeo.com/10192065>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munhoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DELON, Michel. Introduction e Préface générale. In: BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. *Paris le jour, Paris la nuit*. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990. (Coleção Bouquins).

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Éditions de Minuit, 2012.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, Poder-Saber*. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 203-222. (Coleção Ditos & Escritos IV).

GUINARD E.; PINEAU C. *Mesures de limitation de la mortalité de la chouette effraie sur le réseau routier*. Paris: Services d'études techniques des routes et autoroutes (SETRA), 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NASCIMENTO, Flávia. Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas. *Revista de Cultura*, Fortaleza, n. 25, 2002. Disponível em: <<http://WWW.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

POE, Edgar Allan. *O Homem da multidão*. Tradução de Dorothée Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PRIEUR, Jean. *L'âme des animaux: les aventures de l'esprit*. Paris: Robert Laffont, 1986.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem; e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

Owl, werewolf, firefly: Animal trace narrator

Abstract: The route by a network of narrators from different eras finds a trace of animality in the look and in the flâneur writing, since Restif de La Bretonne proposed, in the eighteenth century, the similarity between the reporter/narrator and a night bird. This track permits that one proposes the category of the *owl-narrator*, which puts into practice an inhuman method of looking at the shadow areas of the cities. Here considered as *narratives of the dark*, this cartography runs several textualities intertwined by the desire to see what is beneath the everyday life – from Bretonne and Mercier, through Poe, Baudelaire, João do Rio and arriving to Clarice Lispector. Sometimes, the owl narrative disappears to resurge in every city where there is a stubborn wanderer who overcomes the invisibility spot on the human eye. The crowds go ahead inattentively, overshadowed by the proliferation of signs and advertisements, they march to the future without looking back. The owl does not; it retains the time to envision the disappearance of singularities and to foresee what the today story points out as more clandestine. As claims Benjamin (1994, p. 231), “thinking not only includes the movement of ideas, but also their immobilization”. The walk by the early writer-reporters allows us to consider that the owl-flâneur inaugurates not only himself, but also this kind of narrative based on a poetic of looking to the rubble. The physical roaming characterizes it, but does not determine the narrative, as it does not determine the trip, the inner displacement. Mostly, the impulse to see the unknown awakens other obscured powers, reintegrating them to the perception of the urban movements and driving the narrative to walk, to hear, to smell, to feel. In the nightly flight by means of a pivoting look, literature announces the survivals that do not cease to disappear in front of the contemporary life.

Keywords: Animality. Modernity. Urban cartography. Narrator-owl. Flânerie

