

A cidade e o olhar

Isadora Dutra¹

Resumo: O ensaio aborda as relações entre a cidade e o olhar nos diferentes momentos históricos do século XVI, XIX e XXI. A partir das características do olhar na e sobre a cidade, o texto estabelece princípios definidores do olhar e uma breve tipologia da cidade, embasados na análise de textos literários relevantes em cada época quanto à temática proposta.

Palavras-chave: A cidade. O olhar. Textos literários.

Resumé: L'essai aborde les relations entre la ville et le regard dans les différents moments historiques du XVI, XIX et XXI siècles. Partant des caractéristiques du regard dans e à propos de la ville, le texte établit les principes définissant du regard et une brève typologie de la ville, soutenus par l'analyse des textes littéraires pertinents à chaque époque par rapport à la thématique proposé.

Mots-clés: La ville. Le regard. Textes littéraires.

Resumen: El ensayo aborda las relaciones entre la ciudad y la mirada en los distintos momentos históricos del siglo XVI, XIX y XXI. A partir de las características de la mirada en la y sobre la ciudad, el texto establece principios definidores de la mirada y una breve tipología de la ciudad, teniendo por base el análisis de textos literarios relevantes en cada época respecto a la temática propuesta.

Palabras-clave: La ciudad. La mirada. Textos literarios.

A vontade de descoberta e exploração do mundo na Renascença impulsionou, a partir do século XVI principalmente, o desenvolvimento da cartografia, mas também o cultivo de certos hábitos como o da contemplação da paisagem. Subir uma montanha pelo prazer da

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), é professora na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP/Curitiba), onde atua nas áreas de literatura e jornalismo.

observação da natureza de um ponto de vista mais amplo é algo que passa a fazer sentido para a sensibilidade renascentista. A contemplação do mundo através do olhar que abrange largas paisagens ocupa alguns pintores do período, como o flamengo Pieter Bruegel (1525-1569), que costumava pintar do alto de colinas. Abarcar o mundo com o olhar e descrever esse mundo através de mapas e pinturas, por exemplo, é algo de extremo interesse na época.

O olhar renascentista descobre o mundo a partir de uma variação de distância, oscilando entre a corografia e a cosmografia. A acumulação de elementos característica da obra de Bruegel reflete tais relações de distância, exigindo do observador, ao mesmo tempo, proximidade para perceber detalhes e distanciamento para compreender o todo. Cada pormenor de um rosto ou de uma ação na imensa variedade de cenas que compõem um único quadro de Bruegel revelam expressão e peculiaridade. No entanto, a composição se perde na observação que ignora a imagem ampla.

Do mesmo modo, a cartografia renascentista oscila entre o interesse pelos elementos singulares da paisagem e o estudo metodológico do universo. A flutuação entre as distâncias da observação diz respeito a duas perspectivas contraditórias, ao mesmo tempo complementares, e coexistentes. Há uma dicotomia entre o fascínio pela minúcia da diversidade de um mundo heterogêneo e o desejo de abarcar esse mesmo mundo numa totalidade passível de generalizações, propondo um salto do singular, com suas unidades irreduzíveis e dispersas, ao objeto científico, como elemento taxonômico inserido no conjunto global.

As imagens da cartografia revelam não apenas o mundo que descrevem, mas o estado de espírito da época, tomado pelo desejo de

conhecer e certa euforia em descrever o mundo, ordenando-o no repertório classificador da ciência. Em função dessa flutuação de perspectivas, o desenho cartográfico ainda hesita entre a geografia e a gravura, ou seja, entre o olhar científico e o artístico: quanto mais se entrega à descrição esfuziante da diversidade da natureza na corografia, mais se aproxima da abordagem dos artistas da pintura e da gravura, afastando-se da abordagem matemática da ciência geográfica na cosmografia.

O olhar é, portanto, uma questão de escala. Na Renascença, a leitura do mundo se faz pela oscilação entre o macro e o micro. É um olhar que hesita, que busca se posicionar para melhor ver. Ver significa não apenas enxergar o mundo, mas apreender o mundo. O olhar renascentista busca ordenar o mundo, descrevendo e classificando tudo o que pode abranger. Trata-se de um olhar descobridor, que investiga e categoriza. Em Bruegel, o olhar que o pintor lança sobre os objetos retratados confunde o olhar do observador de suas obras. A forma, na sua pintura, confunde primeiro pela oscilação entre o pormenor e o geral, que faz com que se busque posição para ver o quadro (afastando e aproximando consecutivamente), mas também pelo falseamento da perspectiva.

Nas obras do pintor flamengo, não há centro, obrigando o observador ao deslocamento do olhar. Em *Brincadeiras de crianças* (1560), por exemplo, a perspectiva composta pela linha de edifícios que converge em ângulos iguais para a parte superior, à direita na imagem levam o observador para o lado direito do quadro (HAGEN, 2004). Embora a perspectiva esteja deslocada para o lado direito, não há desequilíbrio da imagem, pois a mesma linha diagonal que converge

para o lado direito superior preenche a parte de baixo e o lado esquerdo do quadro e ainda há a massa escura no canto inferior esquerdo que equilibra a cena.

O mesmo ocorre em *Provérbios Flamengos* (1559) em que a linha diagonal repete-se a há "anomalias" de perspectiva (HAGEN, 2014). O olhar precisa se demorar sobre a imagem, investigando-a de diferentes posições e distâncias. O olhar precisa ser oscilante, pois não há ponto fixo para o melhor campo de visão. O olhar do observador dos quadros de Bruegel age como o olhar registrado pela cartografia renascentista, também se deslumbra com a variedade dos detalhes e a impressão do todo. Para ver, o olhar precisa passear, procurar. Assim, também o olhar renascentista é uma busca e uma forma de conhecer. Por isso, precisa acima de tudo criar ordem. É também um olhar de crença na possibilidade de conhecer.

O interesse pela ordenação manifesta-se no desenho da cidade renascentista, submetido ao princípio da racionalidade num traçado retilíneo combinado à forma radiocêntrica. Em termos de urbanismo a Renascença não chegou a alcançar tão significativas obras quanto na arquitetura, alterando partes reduzidas da cidade medieval. No entanto, nesse período passou-se a pensar e planejar a cidade com espaços amplos, simétricos e baseados no equilíbrio geométrico, com ruas ordenadas espacialmente em forma de tabuleiro de xadrez e socialmente pela distribuição dos ofícios e comércio.

Além do traçado regular, amplas praças centralizadas de onde parte um conjunto de ruas e também jardins geométricos, feitos para a observação, são características da cidade pensada pelos renascentistas dentro do quadro de valores estéticos da época, equilíbrio, harmonia e

proporções, seguindo a referência romana do arquiteto Vitrúvio, de cuja obra foram encontrados trechos durante a Renascença.

A ideia de cidade, na Renascença, busca a racionalização da vida humana através dos mesmos princípios matemáticos que regem a arquitetura e a arte, profundidade e perspectiva. A reflexão sobre a cidade tendeu à idealização e o pensamento social e filosófico da época gerou diversas imagens de cidade (ou conjunto de cidades) utópica. O tema da utopia é recorrente tanto em fontes de cunho religioso e filosófico quanto literário. A vida na cidade utópica é altamente regulamentada. Em termos de disposição no espaço, a forma octogonal aparece na descrição de várias delas.

A *Sforzinda*, cidade imaginada pelo arquiteto florentino Filarete, assim denominada em homenagem a seu patrono Francesco Sforza de Milão, tem formato de estrela de oito pontas rodeada por espessas muralhas e fosso circulares, tendo ao centro uma ampla praça de onde partem as avenidas principais retilíneas. A defesa é um aspecto também recorrente no gênero utópico, assim como a forma do círculo. A *Cidade do Sol* (1623), de Tommaso Campanella, é composta de sete zonas concêntricas muito bem fortificadas, que abrigam uma sociedade rigidamente ordenada. O templo redondo no centro da cidade é o lugar mais importante. O poder é igualmente centralizado e uma das questões de que se ocupa o discurso, em forma de diálogo, de Campanella é a da defesa.

Além das construções fortificadas dispostas em sete círculos, a cidade utópica do teólogo dominicano conta com o posicionamento geográfico como mais um fator defensivo. Localizada numa colina, a Cidade do Sol fica no ponto mais alto de uma vasta planície. O texto

destaca o fato de estar sobre uma elevação como fator de vantagem para a cidade. Dessa forma, a localização da cidade utópica privilegia o olhar amplo, de um ponto de vista alto. Do centro da cidade tem-se uma visão de toda paisagem em torno, salientando o valor do olhar que abarca o mundo. Há uma expressão de poder também nesse olhar que não apenas protege oferecendo visão estratégica, mas remete ao desejo de domínio da natureza pela razão humana.

A posse do mundo se faz antes de mais nada pelo olhar. A visão ampla, de cima, é modo de conhecer e de controle do em torno conhecido. O olhar, nesse sentido de conhecer para dominar, é, por isso, uma forma de se apossar do mundo. esse olhar de controle e domínio também se manifesta internamente ao espaço da utopia. Se a topografia local, com o ponto central elevado, onde vivem os habitantes da cidade utópica permite tudo ver em volta, também a sua constituição urbanística e arquitetônica faz com que todos sejam a todo momento vistos. O olhar é favorecido em todos os sentidos porque é também um olhar de controle numa sociedade altamente regulamentada em todos os aspectos e fases da vida humana, desde o trabalho até a sexualidade.

Na ilha imaginária de *Utopia* (1516), de Thomas More, o olhar é claramente apontado como forma de controle social. A exposição aos olhos do público é instrumento preventivo e punitivo da criminalidade. Aqueles que cometem crimes são condenados à escravidão e, como escravos, são condenados ao constante olhar público. O olhar também é fonte para a dedicação à honestidade e combate à inveja. Desse modo, a harmonia coletiva da cidade utópica depende desse olhar público a que todos estão submetidos.

O olhar utópico é fundamentalmente regulador e controlador. Aos princípios mantenedores da utopia de More, a concórdia e as sólidas instituições, subjaz o exercício coletivo de olhar e ser olhado de modo permanente. Toda a obsessiva regulamentação da vida, presente nos discursos utópicos, em More justifica-se pela ideia de concórdia, que é o substrato dessa sociedade. Restaria saber se, na utopia, a concórdia é que define as regras ou é estabelecida pelas regras. De todo modo, o olhar desempenha papel vigilante na cidade utópica. A observação coletiva sobre o indivíduo é uma forma de controle social. O olhar constrange a individualidade em favor da coletividade, minimizando a esfera do privado. O olhar utópico é, portanto, coletivo, num contexto em que todos sabem de todos porque é também um olhar de controle (da natureza e) dos outros.

Outro fator a levar em consideração para pensar o olhar na Renascença é o da perspectiva, tão utilizada tanto na arquitetura como na pintura. Nas construções urbanas, a percepção de Brunelleschi acerca da perspectiva serviu para gerar harmonia e equilíbrio, estabelecendo relações de simetria entre os objetos do espaço. Na pintura renascentista, o uso das técnicas de perspectiva linear e atmosférica, combinando linha do horizonte, ponto de fuga com variações de luz e cor, permitiu uma das mais significativas inovações artísticas do período. Aplicando princípios matemáticos, os artistas conseguiram criar a impressão de tridimensionalidade ao espaço representado pictoricamente sobre uma superfície plana a partir dos efeito de profundidade e volume.

O olhar depende também do fator perspectiva, o qual está associado, na verdade, ao fator distância, já que reproduz nas telas ou

afrescos uma visão escalonada em planos, dando a impressão de objetos mais ou menos próximos do ponto de observação. A perspectiva também proporciona a impressão de realismo para a imagem representada, estabelecendo uma escala proporcional entre os objetos da cena. O fenômeno da perspectiva fornece, portanto, ao olhar profundidade e proporção. Tais efeitos dependem da relação entre os objetos.

Para intensificar os efeitos da perspectiva, os pintores utilizavam ainda o recurso da *veduta*, que consiste no recorte de uma janela na composição, ampliando o espaço estético com um fundo de paisagem aberta. A *veduta* aumenta a impressão de profundidade sobretudo fazendo uso da perspectiva de atmosfera (*sfumato*, *chiaroscuro*) em que os objetos em segundo plano ou de fundo são representados de forma menos nítida, com as fronteiras entre objetos sendo mais difusas e usando tons azulados ou cores frias de modo geral, em contraste com o primeiro plano, mais iluminado e nítido.

A perspectiva é uma questão de distâncias na representação pictórica do espaço, buscando o efeito de realidade. Ao intencional realismo, a pintura renascentista alcança-o por meio de uma ilusão do olhar, a ilusão de distância. No entanto, esta é uma ilusão consciente, resultado de estudos e aplicação matemática na arte. A ilusão de óptica da pintura é resultado dos experimentalismos calculados dos pintores e arquitetos da época. Há a intenção de iludir o olhar no desenvolvimento das capacidades de representação da pintura, aproximando-a, por fim, através da sofisticação de sua expressividade, das emoções humanas.

A cidade ou a paisagem vista do alto da colina dá perspectiva ao olhar no sentido de colocar as coisas em proporção, de estabelecer

relações de posição e tamanho entre os objetos. Em Bruegel, essa perspectiva reposiciona o homem em relação à natureza, destacando o poder da segunda em relação ao primeiro e, nesse sentido, contrariando o senso predominante na época de domínio sobre a natureza. A humanidade minúscula de Bruegel diante da vastidão das paisagens relembra, através das proporções, a dependência do homem em relação à natureza. De outro lado, a técnica pictórica da perspectiva dá ilusão ao olhar, mas com a consciência dessa ilusão. Há a consciência do fator distância para o olhar, a qual é fonte de revelação, de descoberta e de conhecimento para o renascentista, que pode criar conscientemente suas próprias ilusões e utopias críticas.

Ao romper com a hierarquia simbólica que definia a relação entre os objetos em cena na pintura medieval, a Renascença, através da perspectiva aplicada à pintura, remete a uma noção de olhar individual na sua tentativa de reproduzir nas imagens aquilo que os olhos veem. Num momento histórico de individualismo nascente, a pintura parte do olhar de um observador em determinada posição, estabelecendo um ponto de vista único. O olhar começa a se voltar para um ponto de vista individual. Esta é uma novidade renascentista em relação à Idade Média. No entanto, o individualismo não tem predominância na cultura da época, sendo algo novo entre os próprios renascentistas. O olhar utópico, por exemplo, está associado a um forte caráter coletivo que ainda é dominante no período.

O oposto ocorre no olhar do *flâneur* do século XIX. A cidade é o espaço da *flânerie* e o seu ponto de vista é individual. Porém, trata-se do ponto de vista de um indivíduo que se anula na multidão. A multidão das grandes metrópoles do século XIX é anônima, diferente da

coletividade renascentista que tem sua identidade fundada na própria ideia de grupo e, por isso, não é anônima: é o espaço em que todos sabem de todos, todos existem no grupo. A identidade do *flâneur* é individualista, fazendo com que ele, quando em meio à multidão, desapareça. Ele é antes de mais nada singularidade e, na cidade pós-revolução industrial, sua identidade está desassociada da massa disforme da população e nela é anulada.

Por isso, a multidão, ao mesmo tempo, deslumbra e inspira pavor e solidão, chegando a assumir contornos monstruosos como em Mallarmé. O *flâneur* observa a cidade e seus personagens como se não fizesse parte de seu objeto de interesse. O seu ponto de vista é, além de individual, marginal, pois ele vive a experiência do isolamento em relação à multidão. O seu olhar errante perambula pela cidade sem rumo nem objetivo. É um olhar de prazer e de assombro diante do espetáculo urbano heterogêneo. O olhar do *flâneur* é de leitor, como aparece em Edgar Allan Poe. Ele lê a cidade, aos seus olhos, sedutora e assustadora. A leitura que faz o seu olhar é constituída da experiência polarizada da cidade, fundada sobre o paradoxo entre a paixão e o terror. É um olhar que busca decifrar o incompreensível e mesmo desvelar aquilo que não se vê. O olhar simbolista busca o invisível.

O interesse está na indagação do sentido profundo das coisas e da existência através da exploração sensível da cidade. O *flâneur* dedica-se à pesquisa do inefável. Seu olhar demora-se, apesar de fragmentado: demora-se entre fragmentos diferentes. Trata-se de um olhar que exige o tempo da busca. O olhar que vagueia precisa de tempo ocioso. Ele busca, mas parte sempre da perdição.

Para encontrar, ele precisa explorar em perseguições aleatórias como faz o observador de Edgar Allan Poe, destacando ao acaso pelo

olhar uma figura em meio à multidão. É um olhar sem método ou inquietações classificatórias. Apesar do repertório de tipos urbanos que o homem da multidão de Poe elenca, ele apenas constata-os a partir da fruição do olhar. Ele recebe a cidade através dos olhos e não impõe um olhar sistemático sobre seu objeto de interesse. Não é um olhar metódico, mas diletante.

Por isso, o olhar do *flâneur* é uma questão de tempo. O seu perambular sem objetivo a não ser a exploração visual e sensorial da cidade tem temporalidade autônoma em relação ao tempo industrial da produção. A sua atitude contemplativa está na contramão da lógica do capital. Nesse sentido, ele é igualmente marginal, pois está dissociado do sentido de progresso que a sociedade das metrópoles do século XIX construiu para si. É um olhar de resistência, anti-científico e anti-industrial, valores predominantes da época. É a celebração da percepção por ela mesma, sem finalidade objetiva, a qual se revela como forma de conhecer que ultrapassa superficialidades e investe no sentido profundo do existir.

Porque sua temporalidade é peculiar, destacada da ordem vigente, e sua identidade é marginal, ao mesmo tempo alienada da multidão e existente em meio a ela, no contexto urbano, esse olhar é o do exilado, como é a voz lírica em Baudelaire. O seu ponto de vista é o da inadequação de quem vive o exílio na própria cidade. O meio urbano é espaço comum, mas não significa uma experiência comum, ele dispersa em vez de integrar os seus habitantes. A relação do observador com seu objeto de observação é marcada pela sensação de desintegração, de estilhaçamento da noção de si mesmo e também da

experiência coletiva de modo que, entre ambas, não há correspondência.

Tal desintegração está atrelada ainda a outro aspecto da temporalidade que envolve o olhar do *flanêur*, o da transitoriedade. Levando em consideração a relevância do efêmero na concepção de modernidade de Baudelaire, bem como na sua definição do belo, é possível destacar o sentido transitório da cidade e da experiência da cidade. A materialidade do meio urbano muda continuamente e, sobre as cidades antigas que já existiram no mesmo espaço, se colocam as novas. O aspecto da cidade é tão efêmero quanto a velocidade de suas transformações e, por ser heterogênea e sempre múltipla no que oferece ao olhar, este capta dela imagens dispersas e fragmentárias.

A percepção visual da cidade se faz de instantâneos acidentais. Os olhos percorrem, mas também são percorridos por imagens aleatórias que vem das ruas para a retina, como o velho de Poe ou a "passante" de Baudelaire. Os registros do olhar são compostos de pequenos instantes que apenas a memória pode alargar. Tudo que o olhar e, claro, a memória podem apreender são vestígios, detalhes desprovidos de unidade. O olhar precisa fragmentar a cidade.

Quanto ao critério distância, o olhar do *flâneur* vive da dualidade entre a ausência de distância física em relação ao seu objeto de visão e o distanciamento psicológico em relação à massa urbana. Desse modo, ao mesmo tempo em que não há distância suficiente para a percepção do todo da cidade, que se fragmenta aos seus olhos, sua observação parte de um ponto de vista destacado em termos de identidade. Se o olhar renascentista oscila entre o detalhe e o geral, para o *flâneur* o fragmento é a totalidade possível. Através do fragmento ele almeja reconstituir uma totalidade perdida e impossível ao olhar, tanto em função do

aspecto físico fragmentário quanto da temporalidade marcada pela transitoriedade.

Ao *flâneur* não é possível o olhar do alto, apenas ao "espírito" cabe "pairar" "sobre a vida", na "ascensão ideal" de Baudelaire (*Elevação*). Mesmo o voo do poeta não permite a visão ampla. O poeta é um decaído. Seu voo é queda e ele termina "exilado" na multidão (sem que as asas lhe permitam andar, como aparece no último verso do poema *Albatroz*). A observação da cidade se faz de dentro da própria cidade, do meio do alvoroço. O olhar possível está à altura dos eventos da cidade, com seus transeuntes e carros de passagem pelos grandes espaços abertos da Paris de Haussmann, como retratada por Gustave Caillebotte. Há sempre passantes em primeiro plano. Não há a distância externa, mas a interna.

O olhar simbolista não apenas não alcança o ponto de vista distanciado do alto como não pode acessar a verdadeira "Visão", que não é de ordem fisiológica, mas cognitiva. Ver significa o desvelar da "Verdade", das "essências", do "absoluto", do "ideal". Por isso, para o simbolista a visão é impossível. Mesmo a luz é obstáculo para a visão na medida em que as luminosidades na poesia simbolista ao mesmo tempo revelam e cegam. Na sua ambiguidade característica, o Simbolismo relativiza todos os elementos e a própria ideia de clareza não se apresenta de modo completamente positivo. A visão verdadeira está muito além do simples ato do olhar, significando uma vidência dos sentidos fugidios da existência. O olhar simbolista desejava-se um olhar metafísico, enquanto experimentava o claustro das circunstâncias concretas da vida. Ver é conhecer o absoluto.

Apesar da pretensão metafísica, o olhar não é apenas metáfora para o desvelar dos mistérios da existência. Em Cruz e Sousa, é através do olhar que se entra em contato com o caminho do sonho, um similar (em vida) da morte, rumo à essência. O sonho é feito de imagens e é um modo de desvelamento, reportando o olhar para além das coisas aparentes, em direção ao sentido profundo de tudo. O olhar assume, no poeta brasileiro, o papel de instrumento da "pesquisa metafísica", a qual não está presente, porém, na perspectiva cética de Baudelaire. Entretanto, não há possibilidade de sucesso para a empreitada do olhar, condenado ao fracasso das trevas em vez da visão desejada mas inatingível. Nesse sentido da busca pelo absoluto, há uma distância intransponível que se coloca entre o olhar e a visão. Para o simbolista resta o refúgio na idealização da morte, diferente da reação cientificista do olhar naturalista.

Quanto à distância, o olhar oitocentista existe na duplicidade entre a proximidade (física) e o distanciamento (emocional, identitário), manifesto na linguagem que busca a distância como em Flaubert e Baudelaire ou na impessoalidade naturalista. Tal duplicidade é a origem da solidão, estado emocional de isolamento sem necessariamente estar sozinho. Em Baudelaire, a multidão serve para "povoar" a solidão. Multidão e solidão são "termos iguais". Aliás, o poeta, na visão do francês e também na de Poe, cultiva o estar só em meio ao tumulto urbano, sendo o crime do homem da multidão a recusa da solidão e a conseqüente fuga de si mesmo. A multidão invade os sentidos do observador, o exterior invade o interior mas não permanece nem faz parte dessa interioridade. Na verdade, esses transitórios contatos são a marca da separação. O olhar existe na interseção do choque entre interior e exterior.

De separações é feita a cidade moderna, como a do abismo existente entre ricos e pobres ao longo de seus grandes boulevares. Sem o voo, o poeta olha de baixo, das ruas da cidade. O seu ponto de vista é o daqueles em posição menos elevada na escala social da vida burguesa. Ele fala do baixo, do profano, do marginalizado. A cidade que vê é uma cidade doente e o olhar do artista, conforme Baudelaire capta em Poe, é o olhar do convalescente. É o olhar que se torna leitor da cidade porque, depois da doença, passa a indagar e interessar-se vivamente por todas as coisas, principalmente pelo lado marginal da vida urbana.

A arte na modernidade propõe esse deslocamento de ponto de vista, recusando os temas elevados e abraçando tudo que até então era rejeitado como matéria poética e como elemento social. Assim, a pintura impressionista, por exemplo, insere personagens marginalizados no seu repertório de imagens, Poe desloca o seu homem da multidão da região central para a periferia miserável de Londres e Baudelaire encara suas figuras humanas grotescas na cidade monstruosa. Porque o que o olhar vê é horror, então o horror precisa ser a matéria do belo. O progresso, em Baudelaire, é um processo de decadência. A cidade, obra primordial do progresso, existe sobre as próprias ruínas como um corpo em decomposição, para o qual olha-se com pesar e fascinação mórbida.

A cidade do olhar oitocentista divide-se em uma cidade objetiva, que muda a todo momento, sendo transformada pelas novidades radicais da urbanização (como no poema *O cisne*), e outra cidade subjetiva, aquela que nasce do estado de espírito do seu observador exilado. A oposição entre interior e exterior, tão presente na literatura da época desde os românticos até os simbolistas, repete-se na relação

com o meio urbano. A cidade só pode ser lida a partir dessa oposição fundamental e das fragmentações que ela implica. É por isso que a cidade é objeto misto de fascinação e assombro, a coisa incompreensível que inevitavelmente desperta a curiosidade do leitor. O olhar desorienta-se e ao mesmo tempo encanta-se com o turbilhão das ruas, expressando-se com violência.

Já a cidade do século XXI pode ser olhada, mas já não é vista. O olhar não consegue entender a caótica cidade pós-moderna, onde tudo é velocidade. O olho contemporâneo enxerga, mas é cego, pois não pode gerar sentido para o que vê. O olhar percorre, mas já não encontra, vivendo em estado de vertigem no espaço urbano que lhe parece labiríntico. O labirinto na sua referência mitológica e literária é o lugar do monstro. A cidade labirinto, ela mesma espaço monstruoso, remete à questão da identidade do indivíduo nesse contexto, na sua humana monstruosidade. O sujeito monstruoso aparece na obra do escritor português Gonçalo Tavares perdido em inúteis obsessões pelas ruas da cidade.

O olhar na cidade e sobre a cidade é um olhar antes de mais nada perdido. Isto se expressa pelas ações que se desenrolam no espaço urbano, as quais não tem sentido algum. Se o comportamento humano dentro da cidade não faz sentido a cidade não faz sentido, sendo cenário da errância. Tudo é caos e desorientação. O olhar, nesse ambiente de instabilidade da modernidade líquida de que fala Zygmunt Bauman (2004), é aleatório e igualmente instável pela ausência de pontos de referência. Se o olhar oitocentista já experimentava e até valorizava a transitoriedade como marca da modernidade, o olhar de hoje está mergulhado na intensificação do transitório como obstáculo à compreensão.

A falta de referências dificulta a visão consciente e a construção de uma imagem resultante de uma compreensão porque esta é impossível. O olhar diz respeito, portanto, a uma questão de instabilidade. Onde tudo é mera contingência não se constroem referências e, sem pontos de referência, o olhar dispersa desorientado. Além disso, na constante mutação de todas as coisas, ideias e valores, o olhar tende à obsolescência. Por isso, este é um olhar desprovido da capacidade de estabelecer sentido para o que vê. Nada do que possa construir como entendimento será perene e sua desintegração é inevitável. O olhar precisa se refazer continuamente, pois é também ele circunstancial.

Uma cidade não existe apenas materialmente, ela se faz das relações que nela se estabelecem entre seus habitantes. A rede de relações entre as pessoas acompanha o princípio de instabilidade que comanda todos os setores da vida. Elas não se caracterizam pela perenidade, existem no constante fazer e desfazer dos elos. Ao princípio da instabilidade, acrescenta-se o da velocidade como fator decisivo do olhar contemporâneo. A cidade exige movimento em alta velocidade, o que gera constante mudança e produz um olhar que não se prende a objeto algum, mas tem na dispersão a sua vocação.

Trata-se de um olhar desorientado, disperso, aleatório, circunstancial e rapidamente obsoleto. É olhar a cidade e a vida acontecendo nela como se de dentro de um trem de grande velocidade andando em um túnel, tudo o que se enxerga são borrões de cores, a vida fora de foco. Por isso, é um olho cegado pela velocidade e também pela falta de distanciamento. No critério distância, esse olhar vê tudo de um ponto de vista muito colado aos objetos de observação. É o olhar do

mínimo, sem conexão alguma com a visão macroscópica. Sendo a instabilidade caótica a verdadeira lei da cidade, o olho só pode ver e se apega ao ínfimo, obcecado pelo detalhe. Ele é incapaz de estabelecer elos e formar uma visão ampla do próprio contexto.

É também impossível ao olhar fazer projeções. Restrito à visão mínima, ele não consegue lançar-se adiante, projetar-se ou fazer projeções sobre a cidade. O olhar mais amplo apenas alcança, para além das telas, alguns quarteirões a frente e mesmo esta pouca distância oferece uma imensidade de obstáculos, os quais se apresentam, porém, como estímulos visuais. Toda inutilidade contemporânea se apresenta de forma sedutora, com base no imperativo da necessidade (de consumo). Sem lançar-se fisicamente no espaço, esbarrando em todo tipo de anúncio, propaganda, objetos da urbanidade, prédios, etc., o olhar já não vê horizontes. Já perdeu a linha do horizonte da perspectiva renascentista. Assim, também não se projeta no tempo, incapaz de libertar-se do momentâneo. É um olhar desprovido de visão, desabilitado para projetos.

O olho vive soterrado em excessos. Desfocado, ele produz imagens sem nitidez da cidade como nas impressões "molhadas" das cenas criadas pelo pintor Jeremy Mann. Trata-se de um olhar já não é comandado de dentro para fora, mas dirigido de fora e de modo randômico. O olho produz um olhar desfocado, tanto em função do critério velocidade, que não lhe permite visualizar por tempo suficiente cada objeto, quanto pelo critério interno da motivação, que, minimizada, não permite o autodirecionamento, sendo conduzido pela sedução do mercado. O olhar já não se empenha por conta própria nas buscas pessoais interiores. Ele vive de exterioridades, de imagens externas do si mesmo. Suas buscas são desconectadas das motivações

internas porque seus desejos são impessoais, criados artificialmente pelas demandas mercadológicas.

A falta de foco é mais um motivo de sua cegueira. Nada no olhar contemporâneo, na verdade, favorece a visão. É um olhar que talvez nem queira ver, pois encontrou na cegueira um refúgio e, por isso, se apega ao mínimo, as obsessões substituindo as verdades. Ele enxerga o mínimo como se fosse o todo porque o todo perdeu-se em fragmentos múltiplos, díspares, sendo impossível reconstituí-lo. O fragmento precisa ser tudo. No entanto, o fragmento isolado não faz sentido. Então, o sentido é impossível. O olho vive a febre do absurdo. Por isso, já não busca, porque não pretende encontrar. Ele se deixa enganar de bom grado, bastando-lhe a ilusão de ordem e segurança de onde puder comprá-la.

Trata-se de um olhar precário, de perdição contínua e mergulhado no absurdo. Sua tarefa é ver o absurdo e, no entanto, recusa-se à visão, tornando-se ele próprio absurdo e grotesco. É o olho que adota o absurdo como normalidade: monstruoso, doentio, mínimo e inútil. O olhar é, nesse sentido, também uma questão de congruência, sendo necessário o reconhecimento de coesão, de correspondências entre as partes do todo. É preciso a capacidade de estabelecer relações, é preciso alguma sensatez para concretizar a visão. No entanto, o olhar contemporâneo é simplesmente insano porque, vendo, se quer cego, se faz cego. Desse modo, lhe é impossível olhar além do labirinto. É um olhar encerrado, vivendo de ilusões de percursos e não de caminhos.

O olhar do século XXI vive de movimento e não de visão. Ele não produz imagem, mas acompanha os movimentos da cidade. Quanto menos vê na velocidade das coisas, mais assimila ilusões que coloca no

lugar da visão. Desse modo, quanto menos vê, mais acredita não estar perdido. Não há, para esse olhar, distinções valorativas. Então, as oposições ou diferenças não são nem reconhecidas ou, quando são, não podem ser suportadas porque esse olhar habituou-se à homogeneização. Por isso, esse olhar pode enxergar o mínimo como se fosse o todo. O olhar é uma questão de juízo, em que estabelecer distinções é fundamental. Estando ausente a faculdade de fazer apreciações, julgamentos e construir conclusões, o olhar não pode diferenciar proporções, importâncias, prioridades, medidas. Tudo se confunde e o mínimo é tomado por enorme, o insignificante por relevante, o desimportante por prioritário, os erros por acertos, a ilusão por consciência, o aleatório por escolha, o movimento por pensamento.

O olhar torna-se inevitavelmente confuso, alheio a qualquer sistema de referências. Por isso, confunde facilmente o falso por verdadeiro. Os referenciais, nesse contexto, são impostos pela mera convenção, desencadeando assim uma série de pseudo-referências, desprovidas de sentido porque não nascem de uma construção ou de um significado, mas de uma imposição aleatória (ou não tão aleatórias quando se trata de imposições mercadológicas). Isto quer dizer que a própria referência é absurda porque não cumpre a função de guiar. A incapacidade para fazer distinções e estabelecer juízo de valor entre os objetos observados, gera um olhar sem potencial transformador. Além de improdutivo por não criar visão, ele é inerte, desarticulado e apático.

Na cidade de Gonçalo Tavares, os personagens concentram-se em obsessões medíocres, desprovidos de visão. A cidade ao mesmo tempo tem efeito sobre os seus habitantes, mas é resultado de suas ações. A sua cidade é essencialmente labiríntica, de construção sem sentido com suas rótulas quadradas, placas redundantes, numerações absurdas, etc.

A cidade labiríntica e absurda gera movimentos sem sentido, em que os caminhos não levam a lugar nenhum. O que ela comunica é desorientação. Só o que acontece nela é movimento e velocidade. Mas todos os itinerários são vazios porque sem referências.

Sem referenciais é impossível a compreensão da própria posição no espaço (do geográfico ao social). Nesse sentido, o que a cidade monstruosa impõe é a anulação do ser. O olhar apático confirma essa anulação, incapacitado para transformar e criar. É o olhar do indivíduo minimizado na "máquina de miniaturas" que é a cidade em Gonçalo Tavares. O olhar apático é um olhar inconsciente e automatizado. Ao contrário da ilusão consciente criada pela pintura renascentista, que busca representar realisticamente o espaço e, para isso, gera a ilusão de realidade com as técnicas da perspectiva, o olhar apático toma suas ilusões pela realidade, desprovido de consciência. O olhar renascentista propositadamente criava a ilusão de realidade, enquanto o olhar pós-moderno está entregue à uma realidade ilusória, confundindo as relações de proporção entre as coisas e sem perspectiva.

Uma cidade existe na sua materialidade, mas também na série de discursos de diferentes naturezas, escritos ou orais, que ela gera a respeito de si. A cidade labiríntica de Gonçalo Tavares é uma representação literária de qualquer metrópole do século XXI. Ela não é nenhuma cidade e é todas as cidades. O espaço descrito pelo autor é simbólico da condição contemporânea do indivíduo no espaço urbano. O tom absurdo e o aspecto simbólico da narrativa expressam ficcionalmente a (qualquer) cidade concreta real de um ponto de vista não realista, absurdo (mas um absurdo muito próximo do real na medida em que este nos parece verdadeiramente absurdo). Para além

das diferenças estéticas entre os diferentes textos literários sobre a cidade (sem mencionar os de gênero), há sempre uma distinção entre a cidade do discurso e a cidade concreta.

A cidade do discurso pode ser uma cidade literária (mas não necessariamente ficcional), ficcional (cidade criadas pela ficção e para ficção, o que é diferente de dizer cidade imaginária), histórica (cidades que não existem mais ou cidades que existem em momentos passados descritos pela historiografia), publicitária (a cidade que constrói uma imagem para venda como a cidade do turismo ou a cidade dos governos), da memória (a cidade que existe na memória das pessoas, no seu discurso oral e que não necessariamente corresponde à cidade da historiografia), da impressão (a cidade presente que as pessoas descrevem, que pode ser inclusive uma cidade imaginária, quanto mais desapegada da imagem concreta da cidade for a impressão da pessoa), da cartografia, etc. A cidade concreta é a da materialidade que existe em determinada localização, com certas características arquitetônicas e de clima, com certo número de habitante, formas de transporte, disposição das ruas e sua cultura.

Cada cidade, a do discurso e a concreta, divide-se em uma multiplicidade de cidades que permutam entre si características comuns e também apresentam contradições uma em relação às outras. Por exemplo, a cidade concreta vivida por cada um e formulada mental ou discursivamente pode ser tão imaginária quanto a cidade ficcional que não corresponde a nenhuma cidade concreta e nasce da imaginação do escritor.

Mas a cidade ficcional também, tanto quando existe a partir de uma cidade concreta ou quando é inventada, diz muito da realidade. No entanto, os discursos e a concretude da cidade tendem a se afastar,

nem a cidade literária realista pode corresponder por completo à cidade concreta. Paradoxalmente, os discursos, em seu afastamento, são capazes de revelar aspectos da cidade concreta de modo a transmitir intensamente a realidade da mesma. Isto porque os discursos sobre a cidade falam de e para uma sensibilidade relativa à cidade. Há, acima de todas, uma cidade "sensível" como denominam alguns autores (PESAVENTO, 2007), percebida por quem escreve e por quem lê as várias cidades, discursivas e concretas. A cidade sensível também é uma questão de ponto de vista, ela depende do olhar de quem a vê.

A multiplicidade de cidades que decorre da distinção entre cidades discursivas e concretas, no entanto, são sobreposições da mesma cidade. Toda cidade concreta possui camadas de si mesma, que tanto podem ser materiais como o bairro novo que é construído sobre uma parte mais antiga, alterando o aspecto da cidade, como podem ser discursivas. As cidades sensíveis também se sobrepõem e, por vezes, até escondem a cidade concreta. As cidades sensíveis são tão variadas quanto os pontos de vista que se lançam sobre a cidade concreta.

Cada cidade é várias cidades ao mesmo. O que o discurso não pode alcançar por completo é a multiplicidade da cidade. Entre as cidades de Italo Calvino, há uma, a cidade de Zaíra, para a qual o narrador Marco Polo aponta a inutilidade da descrição. Nesse ponto do relato, o viajante reflete a respeito do que é feita uma cidade. Uma das coisas de que é feita a cidade presente é do seu passado, da memória e das recordações que a "dilatam". Por isso, o discurso sobre a cidade tal como é na sua atualidade precisaria conter o seu passado oculto.

Além da relação entre diferentes temporalidades de uma mesma cidade, Calvino chama atenção, através dos relatos de Marco Polo sobre

as cidades do império do chefe mongol Kublai Khan, para a variação de pontos de vista possíveis na descrição de uma cidade. A cidade muda conforme o lugar de onde é vista, confirmando a ideia de várias cidades dentro de uma única cidade.

O discurso sobre a cidade só pode ser construído a partir de uma série de bifurcações descritivas geradas pelas diferenças do olhar. Se vista do mar, do ponto de vista do marinheiro, através da neblina, as formas da cidade de Despina se parecem com as corcovas de um camelo. Se vista do deserto, porém, do ponto de vista cameleiro, com seus arranha-céus, antenas, birutas e fumaça, ela se parece com um navio. Uma visão desértica e outra aquática: a mudança de ponto de vista pode gerar discursos opostos sobre a mesma cidade como num jogo de espelhos. Cada cidade, além de ser composta de várias cidades ao mesmo tempo, constitui-se de fragmentos de si mesma que mudam a visão do todo constantemente como num calidoscópio.

Descrever a cidade é, portanto, uma questão de posição do olhar no espaço e no tempo. O discurso precisa se abrir em sequências de bifurcações (ou mais aberturas) para comportar as oposições dos pontos de vista: dentro e fora, alto e baixo, claro e escuro, superfície e subterrâneo, perto e longe, esplendor e deterioração, justiça e injustiça, etc. As oposições decorrentes da diferença de posição no espaço acarretam diferenças de valores na apreciação da cidade, os quais se permutam continuamente sem a fixação exclusiva de nenhum deles.

Por isso, a cidade gera discursos contraditórios e ao mesmo tempo coerentes com a cidade concreta. Não se trata de discurso verdadeiro ou falso. Tudo o que se diz a respeito de uma cidade é ao mesmo tempo verdadeiro e não verdadeiro já que todo discurso a seu respeito só pode ser fragmentário. A cidade é ponto de vista. A cidade é

feita das metamorfoses do olhar. A cidade é como uma narrativa em que não há sentido fixo porque é processo. Daí a impossibilidade da completa correspondência entre a cidade concreta e os discursos, ainda que estes sejam igualmente contraditórios e coerentes em relação a ela. Assim, ela torna-se inapreensível e, sendo inapreensível, torna-se mistério. Olhar a cidade é tentar decifrar o mistério.

Se a compreensão da cidade depende da posição do olhar, a sua decifração depende de quem olha. O olhar diz respeito tanto a uma posição no espaço geográfico quanto a um estado de espírito. O olhar é constituído de um fator externo e outro interno. O olhar é geografia combinada à emoção. As variações de ponto de vista não dependem exclusivamente da posição no espaço, mas são tão ou mais afetadas pelas mudanças de sensibilidade e humores do observador. A visão da cidade de Zembrude de Calvino, por exemplo, é resultado direto, segundo o narrador, do humor de quem olha. Quem passa por ela em bons ânimos, "assobiando com o nariz empinado", olha-a de cima e vê o que ela tem no alto, seus parapeitos e cortinas ao vento. Quem, no entanto, anda por ela tenso, com o "queixo no peito", verá o que ela tem no nível do chão, seus córregos, fossas, etc.

Dessa forma, os valores de apreciação da cidade são determinados pela posição do olhar no espaço e no tempo, mas também pela sensibilidade do observador, ou seja, as virtudes e defeitos da cidade dependem da disposição e juízo de quem a olha. O discurso sobre a cidade revela talvez mais sobre o seu observador do que sobre a cidade em si. A cidade concreta gera, portanto, séries de atravessamentos discursivos que existem a partir do jogo de espelhamentos decorrentes da posição (no mundo) do observador. A cidade concreta dialoga com a

órbita de outras cidade que são ela mesma e se compõem de oposições, cada uma se sobrepondo a outra infinitamente. Entre a série de espelhamentos que daí derivam, existe sempre o jogo entre a cidade concreta e suas idealidades. A cidade utópica, a desejada, é sempre a matriz não alcançada da cidade existente na sua concretude urbana.

Se a cidade utópica renascentista, ainda que em pequena escala, saiu do papel para a realidade, a cidade utópica na pós-modernidade só pode existir no discurso e ainda assim apenas de modo relativo já que ela não pode ser completamente narrada. A cidade da utopia renascentista era narrada e aspirava à concretização e já era concretização inclusive na medida em que era, acima de tudo, crítica social. A utopia da literatura pós-moderna é discurso sobre uma cidade utópica que nem é a cidade narrada. Em Calvino, a cidade narrada imagina uma cidade utópica, assim a Bersabéia terrena crê numa Bersabéia celeste e a cinzenta Fedora olha para as cidades ideais dentro das esferas, para uma Fedora azul que poderia ter sido se não fosse o que é. A cidade utópica está no discurso dentro do discurso sobre a cidade, reduzida a mais um compartimento das camadas da cidade concreta.

A cidade desejada tende a ser inexistente ou ilusória. O que sobra da utopia são os escombros da desilusão quando a cidade tem o poder de escravizar os desejos, como na Anastácia de Calvino. Mas não são apenas as ruínas do ideal que sobram na cidade concreta. Uma coisa se sobrepõe a todas as suas camadas: o lixo. Todos os dias os restos da cidade de ontem se acumulam sobre as calçadas. Além dos vários discursos sobre si mesma, uma cidade gera muitos sacos plásticos de lixo e uma de suas maiores preocupações deve ser o que fazer com eles.

A cultura do consumo acelera o processo de perda da utilidade dos objetos, gerando grandes quantidades de dejetos. O lixo está presente na cidade de Calvino e na de Gonçalo Tavares, onde ele é o elemento mais durável. O lixo não é somente o oposto da utopia, ele é resultado de uma nova utopia, a do mercado, em que a própria identidade é matéria de reciclagem. As marcas da identidade são construídas pelos bens de consumo. Nesse sentido, as transformações do *self* são também a origem dos detritos. A própria identidade vira lixo rapidamente, substituída pelas novas versões do si mesmo.

Além de tudo aquilo que uma cidade produz, a sua maior produção pode ser creditada a tudo que ela joga fora para substituir pela novidade, numa roda em permanente giro em que "quanto mais expele, mais acumula", como na Leônia de Calvino. Nisso todas as diferentes cidades são iguais. Elas tendem a se igualar também no seus espaços desprovidos de singularidades pela impessoalidade do não-lugar como aeroportos e *shopping centers*.

Ao mesmo tempo o próprio olhar tende a igualar as cidades, apesar de suas diferenças. Se os juízos atribuídos a uma cidade dependem da posição do olhar no espaço e no tempo e também de uma sensibilidade, estão ainda relacionados às estratégias comparativas do observador, que são ligadas às relações racionais e afetivas que ele mantém com ela. Quanto ao critério comparação, ele não olha uma única cidade, mas olha aquela cidade observada mais todas as outras com as quais a compara. Quanto ao critério relação, ela pode partir da posição do habitante ou do viajante; do nativo ou do forasteiro.

Essa diferença de permanência do olhar sobre a cidade, que nasce da diferença de relação, não invalida nenhum ponto de vista. O nativo

não enxerga mais a cidade do que o forasteiro, mas olha de uma relação diferente. A diferença engloba uma relação afetiva também diferente, determinada por impressões da cidade e pela memória. É em função desse fator determinante do olhar que ele pode tanto distinguir como também igualar as cidades. O olhar forasteiro ou viajante pode, por exemplo, reencontrar aspectos da própria cidade nas outras cidades. Assim, a cidade estranha contém algo da cidade familiar. Por isso, todas as cidades descritas por Marco Polo são Veneza. As outras cidade existem na comparação com a sua cidade.

Em cada época os modos do olhar tendem a se diversificar em olhares variados, que se completam, mas também se opõe uns aos outros. O olhar de cada momento não é certamente algo homogêneo, mas frequentemente apresenta aspectos predominantes. Constituído a partir de fatores diferentes, o olhar de cada época pode enfatizar alguns destes fatores em detrimento dos demais, mas não exclui nenhum. O olhar é definido pelos princípios de (1) distância/perspectiva, (2) poder, (3) tempo, (4) velocidade, (5) estabilidade, (6) motivação/emoção, (7) congruência, (8) juízo, (9) comparação e (10) relação. Como o olhar, a cidade também se transforma e muda mais intensamente em certos momentos do que em outros. Nessa relação, o olhar observa o mundo a partir da cidade e também se lança sobre a(s) cidade(s), (1) concreta, (2) discursiva, (3) sensível. O olhar sobre a cidade gera discursos sobre a cidade. Sendo impossível apreender a cidade na sua totalidade, os discursos são fragmentários como o olhar.

Na cidade concreta está a sombra da ideal (seja ela discursiva ou sensível). Sobre a cidade concreta paira a aura da cidade sonhada, existente como referência mítica no discurso sobre a cidade. A cidade ideal, diferente da concreta, distante até, pairando apenas como uma

reminiscência do que nunca existiu, muitas vezes persiste no discurso que a cidade produz a respeito de si mesma e nos olhares que a observam, de dentro ou de fora. O olhar, assim como o discurso, sobre a cidade também é uma distorção da cidade concreta, para a virtude ou para o defeito. Uma distorção nascida do sonho da cidade ideal, que nunca ou raramente se concretiza porque a cidade concreta existe como defasagem desta.

O olhar é composto de uma parte concreta e outra ideal da cidade, misturando as duas numa imagem discursiva única que é, no entanto, multifacetada, fragmentária e inconstante. O discurso muda como a própria cidade muda também. Mas o discurso muda porque nasce antes dos estados de espírito do observador do que da observação em si, pois o olhar depende dos fatores motivação/emoção e juízo. A cidade, no discurso, é resultado da sensibilidade do olhar. Ela não pode ser apenas concretude porque a emoção atravessa as imagens que se constroem discursivamente sobre a cidade concreta. A cidade do discurso é um fantasma da cidade concreta.

A cidade fantasma combina elementos da cidade concreta com os da cidade sensível, que pode ser uma cidade ideal, mas é ainda outra cidade, uma cuja imagem não é comandada exclusivamente pela razão. A cidade concreta e também a ideal são produtos da razão e da ação, mas a cidade fantasma nasce do sonho da cidade (do sonho que se vive na cidade). A cidade fantasma é produto dos delírios cotidianos que são tomados por realidade. Porém, a cidade fantasma não é irreal. Ela existe na vivência e na percepção do seu observador. A cidade fantasma é paradoxalmente viva. A mais viva de todas, talvez. Ela é a cidade que cada um vê e vive. A cidade fantasma tem sua existência atrelada às

relações afetivas que o sujeito estabelece com todos os seus aspectos que lhe são perceptíveis e com os outros que nela também vivem e que carregam dentro de si outras cidades fantasmas da mesma cidade.

A cidade concreta e a cidade ideal do planejamento e planos urbanos são construções racionais que se pretendem lógicas, possíveis, úteis, práticas, talvez justas, etc. O curioso da cidade fantasma é que ela é confundida com a cidade concreta e muitas vezes, dependendo da relação do habitante com sua cidade, tem traços de cidade ideal (ou o contrário, é uma cidade infernal). O habitante vive a cidade fantasma como se esta fosse a cidade concreta. Ele vive a realidade (mais real) da ilusão. Pelo fato de ser a cidade fantasma constantemente atravessada pelos estados emocionais do habitante ela muda a todo momento. Ela muda porque o olhar muda, é produto da realidade do olhar e não de uma realidade sua. A realidade do olhar é mais real do que a realidade da cidade, dada, por exemplo, pelos dados e índices concretos de mortalidade, natalidade, trânsito, economia, etc. O que faz o olhar é a experiência cotidiana da cidade e esta se faz numa cidade fantasma.

A cidade ideal, por outro lado, é aquela que decorre de planejamentos, planos, projetos irrealizados, realizados parcialmente ou realizados mas transformados pela cidade concreta. A cidade ideal é feita de pensamento sobre a cidade enquanto a cidade concreta é feita da ação sobre e na cidade. Mas a cidade ideal também é feita de imaginação e de erros de percepção do observador. A cidade ideal tem seu discurso também e este muitas vezes permeia o discurso da cidade fantasma. Muitas vezes o discurso da cidade ideal pode ser mais eficaz em termos de imaginário do que a concretude da cidade. Muitas cidades vivem do discurso da sua cidade ideal e não da cidade.

Nesse caso, a cidade fantasma tenderia a se alimentar mais da cidade ideal do que da concreta. Mas terá sempre fragmentos de cidade concreta como motor para suas construções fantasmáticas. A fragmentação inevitável não só presente no discurso sobre a cidade, mas na apreensão da mesma também contribui para a construção da cidade fantasma. Os fragmentos colocados em relevo pela percepção tendem a apagar os demais fragmentos possíveis da cidade, tornando-a fantasmagórica. A seleção do olhar transforma a cidade. Ela é transformada pelo olho a todo momento e a imagem resultante será sempre outra, até mesmo contraditória em relação às suas interpretações anteriores.

A cidade é calidoscópio do olho. Ela é caleidoscópica pelo simples fato de que o olho seleciona fisicamente imagens, mas também porque o olhar não é apenas um ato, mas um processo que envolve a participação do aspecto emocional. O olhar sonha, confunde, descobre e reinventa (não apenas vê num sentido estrito). Olhar é perceber com a sensibilidade, além do raciocínio. Como o olhar reinventa, olhar é, muitas vezes, entender desentendendo: entender a cidade, por exemplo, através da cidade fantasma, desvirtuando a cidade concreta. O olhar é um entendimento construído com a razão e a emoção. A cidade fantasma poderá ser uma cidade idealizada, temida, detestada ou amada, mas será sempre uma construção do imaginário contido no olhar.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução: Tadeu Tomaz. São Paulo: Autêntica, [1859] 2010.

- . *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1857] 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, [1938-40] 1994.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, [1972] 1990.
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, [1602] 2004.
- CRUZ E SOUSA. *Faróis*. Edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial, [1900] 1998.
- HAGEN, Rose-Marie e Rainer. *Pieter Bruegel, o Velho: camponeses, loucos e demônios*. Tradução: Lucília Filipe. Colônia: Taschen, 2004.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. *Homem da multidão e flâneur no conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe*. Revista de Estudos Literários Terra Roxa e outras terras. vol. 12. Jun/2008. Londrina: UEL. Disponível em: www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf
- MORUS, Tomás. *Utopia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, [1518] 1997.
- MOREIRA, Lidia da Cruz Cordeiro. *Uma leitura da temática das multidões em Poe e Baudelaire*. Revista Palpitar. Disponível em: www.palpitar.com.br/download.php?file=Multidoes.pdf
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Revista Brasileira de História. vol. 27. nº. 53. São Paulo: 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=So10201882007000100002&script=sci_arttext&tlng=esja.org
- POE, Edgar A. *O Homem da multidão*. Tradução de Dorothée de Bruchard (português), Charles Baudelaire (francês). Edição Trilíngüe. Porto Alegre: Paraula, [1840] 1993.
- TAVARES, Gonçalo Manuel. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

Recebido em 23/08/2015. Aprovado em 15/02/2016.