

**FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA**

**Espaços do Tempo**

**Ana Isabel Soares**

**Abril de 2003**

Introdução ou Conclusão.....	3
Fazer História (ou, O Coleccionador) .....	18
Arte da rua.....	35
Guias e Mapas .....	53
Citar.....	66
Perder-se, ou o que é um <i>flâneur</i> ?.....	80
Ora vê-se, ora não se vê: o <i>flâneur</i> esquivo .....	95
Sonhos de cidades .....	105
Memória Descritiva.....	121

## Introdução ou Conclusão

*... o passado pode ser, sem história e sem memória, sem azedume ou saudade,  
sem culpa ou inquietação, um espaço em que se pára, menos para  
regressar a ele, que para estar nele sem regresso algum.  
Um espaço que se não procura ou se nos não impõe teimosamente,  
mas um espaço que se encontra sem que ele tenha de  
comum connosco mais que a coincidência de estar ali.*

*Jorge de Sena, Sinais de Fogo (p.491)*

Não pretendo fazer um estudo exaustivo da obra completa de Benjamin ou de Wojnarowicz, mas colocar lado a lado possibilidades interpretativas de exemplos do conjunto de cada uma das duas obras. Com isso procuro precisamente ilustrar uma contiguidade, criando-a; ou criar a contiguidade através da sua ilustração: o processo é auto-constitutivo e auto-explanatório.

Há três grandes temas que percorro e vou discutindo na tese. Sem nenhuma ordem de valor, o primeiro prende-se com a questão da historicidade e da possibilidade de escrever a História; o segundo tem a ver com uma predominância do carácter visual nas cidades e, em geral, nos objectos da modernidade; o terceiro está adjacente aos outros dois e precede-os, conceptualmente – está relacionado com o processo interpretativo e com a possibilidade de estabelecer o que se entende por “história”, “modernidade” ou “carácter visual”.

A relação que estabeleço entre Wojnarowicz e Benjamin pretende que um e outro sejam interpretados como dois pólos opostos de uma mesma linha na arte e na história: de um lado, alguém cuja reflexão filosófica conduziu a conceitos acerca da investigação e da possibilidade do conhecimento histórico, mas sem que tal se revelasse numa pulsão artística consciente. A arte de Benjamin é, por assim dizer, por engano. Do outro lado, uma obra artística que revela, *apesar de si própria*, tons de uma reflexividade filosófica. Um parece complementar o outro, mas cada uma destas personagens, sem o saber, terá como que antecipado a outra.

## Sobreposições

*Reading Yeats I do not think of Ireland  
but of midsummer New York  
and of myself back then  
reading the copy that I found  
on the Third avenue El*

Lawrence Ferlinghetti

Se existe tempo em que se quer conhecer todo o passado, seja como vontade de re-inventar narrativas seja como justificação para realizações no futuro, esse tempo é agora. O conhecimento que buscamos das coisas que já aconteceram tem sido construído, em grande parte, através de relatos historiográficos que procuram recuperar acontecimentos, representar cenas históricas e explicar uma linearidade cronológica que conduziria, desde o passado até ao momento em que se descreve a história, a conclusões sobre causalidades encadeadas de acontecimentos, a demonstrações da continuidade temporal dos eventos. Conhecer o passado implica, no sentido mais tradicional, uma espécie de “viagem no tempo” em que o historiador procura desenquadrar-se momentaneamente do cenário que habita e integrar uma compreensão total – e idealmente isenta – do tempo que investiga, antes de procurar aplicar o conhecimento do passado ao tempo em que vive. Talvez esta perspectiva não seja a mais praticada, mas continua a exercer grande força sobre a construção predominante das sedutoras imagens do passado, mesmo se um filósofo como Walter Benjamin a associa a uma visão pouco dinâmica do estudo do passado, ao dizer que a história que mostrava as coisas “‘como elas eram’ foi o narcótico mais poderoso do século”<sup>1</sup>. E, ainda que se reconheça a impossibilidade de desenraizar um investigador e transplantá-lo íntegro para um tempo a que não pertence, um dos erros mais graves que se pode apontar a um historiador é o de este imiscuir os objectos e o pensamento do seu tempo no conjunto de objectos, conjunturas e “realidades” passadas que investiga. É singular, portanto, que Hans-Ulrich Gumbrecht proponha uma nova maneira, se não de fazer história, pelo menos de entender a questão teórica da construção da história. Para Gumbrecht, é

muito claro que se esgotaram as possibilidades epistemológicas da historiografia tradicional e, como tal, é urgente uma reavaliação desses métodos, sendo que a razão dessa urgência aparece descrita como a da grande “vontade de experimentar o passado”, no sentido de revivê-lo – ou no sentido em que Benjamin utilizava a expressão “sede de passado” (407).

A primeira atitude que tanto Gumbrecht como Benjamin alegam poder indicar ao filósofo/historiador a alternativa ao esgotamento da ciência da história caracteriza-se pela dispensa dos propósitos pedagógicos da disciplina. Se o historiador desviar o pensamento desse objectivo ofuscante, conseguirá vislumbrar caminhos satisfatórios e sem as encruzilhadas teóricas de que está pejada a via historiográfica. “Depois de aprendermos com a história”<sup>2</sup> é o momento em que o historiador se encontra mas é, simultaneamente, um ponto de partida em direcção a uma perspectiva menos problemática, e mais frutífera, dos discursos sobre o passado. Esse momento não deixa de pressupor a aprendizagem *pela* história, mas subentende igualmente a necessidade de ultrapassar uma “fase de crescimento” epistemológico, para a prossecução eficaz do encontro com o passado, que não deixa nunca de ser procurado. Nas palavras de Benjamin, “[o] conceito de progresso histórico da humanidade não pode ser separado do conceito da sua progressão num tempo homogéneo e vazio. Criticar o conceito de tal progressão deve ser a base de qualquer crítica do próprio conceito de progresso”<sup>3</sup>. A questão historiográfica não se limita, portanto a uma necessidade de reavaliação metodológica; é igualmente a resposta a uma crítica epistemológica.

O modo mais feliz de responder àquilo que Gumbrecht classifica como o “desejo irrepreensível da experiência imediata do passado” começa por ser, portanto, o desvio do investigador de qualquer intuito pedagógico. A fixação numa tal ideia levá-lo-ia de regresso à necessidade de justificar o relato histórico e daria à intenção de presentificar o passado uma

---

<sup>1</sup> *Passagenwerk*, 463.

<sup>2</sup> “After Learning from History” é o título do capítulo que serve de “chave” ao leitor que tentar compreender a história construída por Gumbrecht do ano de 1926 (411-436), na obra *1926*.

roupagem de fundamentação acadêmica que não parece ser desejável para qualquer um dos filósofos. Para Gumbrecht, é na construção textual do presente que se situa a possibilidade de convivência com o passado: o presente “enquadra a experiência da simultaneidade” (421), na medida em que permite a vivência contemporânea, e textual, do presente e do(s) passado(s) – a simultaneidade comporta necessariamente o sentido de multiplicidade<sup>4</sup>. Mas essa convivência só se torna possível, de facto, se o historiador se libertar do propósito desde logo enganador de educar para o presente através do passado. Esta conclusão traz à memória argumentos semelhantes, desenvolvidos por Benjamin aquando da preparação da sua tese de habilitação à carreira académica, o estudo sobre o drama barroco alemão. Para Benjamin, uma vez que é consensual a ideia da impossibilidade de uma abordagem da verdade ou da realidade que as represente de modo fiel, resta ao desejo de conhecimento do passado a alternativa de tentar reencontrá-lo através de uma espécie de *conjura paciente* do passado. Gumbrecht aconselha uma espera semelhante: “temos que deixar [a experiência imediata do passado] acontecer” (424). Quer numa proposta quer na outra, o papel do historiador parece votado a uma certa passividade, à medida que o passado ganha em autonomia e inapreensibilidade. Porém, a distância desse passado que tanto se procura tocar parece aumentar apenas em presença de modos de procura já gastos e desacreditados. Possivelmente, a conjura da convivência entre o tempo do historiador e aquele outro que busca consegue-se através do abandono de formas textuais académicas que antecipam a evidenciação matemática de conclusões e não podem escapar à demonstração filosófica da “escolástica dogmática”. O historiador de Benjamin, espécie de refúgio do filósofo perante a inapreensibilidade do presente, só pode acoitar-se no terreno de um género como o ensaio, da tentativa através de tratados aproximativos, os quais, ainda que possam apresentar-se

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*, p.261.

<sup>4</sup> Para além disso, Benjamin sugere que o conceito tem origem na ideia de reprodução mecânica (cf. 394).

com um “tom didático”, se constituem acima de tudo pela “ausência de uma conclusividade instrutiva” e pela “dispensa da coerciva prova matemática” (28)<sup>5</sup>.

Para Benjamin, o método mais característico do tratado é a re-presentação<sup>6</sup>, ou seja, uma exibição conjunta, no seu texto, de objectos, i.e., textos, do passado. Nas notas dedicadas ao “Coleccionador”, admite que o “verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las no nosso espaço (e não representarmo-nos no espaço das coisas) ... não [deslocarmos] o nosso ser em direcção ao ser dos objectos; eles é que entram na nossa vida” (206). O historiador tem de construir a sua narrativa mais longe do território da historiografia, já que o percurso por uma investigação académica do passado o conduz a um beco sem saída: de um lado, o muro intransponível da análise justificativa do passado; do outro, o grunhir feroz da matilha que lhe exige a antecipação de futuros. Parece ser do terreno da arte que o filósofo/historiador de Benjamin se pretende aproximar:

Se é função do filósofo praticar o tipo de descrição do mundo das ideias que automaticamente inclua e absorva o mundo empírico, então ele ocupa uma posição elevada entre a do cientista e a do artista. ... [O cientista] divide com o interesse do filósofo a eliminação do que é meramente empírico; ao passo que o artista partilha com o filósofo a função da representação. Tem-se considerado que o lugar do filósofo é mais próximo do do cientista, e muitas vezes dos cientistas menores, como se a representação nada tivesse a ver com a função do filósofo.<sup>7</sup>

O filósofo, afinal, pode estar mais próximo do artista do que do cientista, e só isso explica que a opção por uma historiografia alternativa se faça por uma recusa dos preceitos de uma ciência histórica. Benjamin vai mais longe e descreve a função do filósofo como a de um “restaurar, através da representação, da primazia do carácter simbólico do mundo” (id., 36). Ao invés de propor uma capacidade de ensinar através do discurso histórico tradicional, o filósofo/historiador

---

<sup>5</sup> Benjamin, Walter, “Epistemo-Critical Prologue” to *The Origin of German Tragic Drama*, transl. by John Osborne, with an Introduction by George Steiner, New York and London, Verso, 1998.

<sup>6</sup> Irving Wohlfarth diz que “[o] programa epistemo-crítico de *Passagenwerk* quase poderia ser definido como o de salvar o mundo dos fenómenos *da* sua salvação platónica. É nisso que reside a tarefa desse peripatético *filósofo de rua* (Baudelaire), o *flâneur*, ou melhor, o *apanha-trapos*” (p.162, it. no original). Mais adiante se verá como estas três figuras se aparentam e qual a sua importância num estudo da história moderna da civilização ocidental como é *Passagenwerk*.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, “Epistemo-Critical Prologue”, p.32.

parece-se mais com um poeta nesse labor de restituir ao mundo a sua vertente de símbolo. Para essa restauração representativa, o método ideal “não é o da intenção e conhecimento, mas sim o de uma *imersão total*” na verdade (ibid., *italicos meus*). Isto implica ainda uma aproximação ao conceito de história filosófica como a “soma global de todas as justaposições relevantes possíveis dos opostos mais extremos” (id., 47), o que se assemelha à noção de simultaneidade proposta por Gumbrecht. Mas quais os objectos a que o historiador/filósofo deverá prestar atenção, quais os que aguarda pacientemente convocar para o seu texto? Se se afasta das intenções pedagógicas, o historiador pode abdicar igualmente da selecção de objectos e momentos históricos considerados exemplares (ou aqueles que contenham em si propostas de ensinamento para as gerações do futuro). Liberto desse compromisso, qualquer tema lhe servirá para escrever a história – aliás, deixa de ser o historiador a operar a escolha, e limita-se a acolher no seu texto os elementos que se lhe apresentam para serem representados.

A viabilidade da história passa, assim, pela criação de narrativas mais adequadamente descritas como artísticas do que como retratos científicos fiéis de determinada época, acontecimento ou figura histórica. O conhecimento do passado extravasa os limites das linhas cronológicas ou causais, das explicações organicistas segundo as quais um facto histórico se justifica por um outro que o terá engendrado e engendra, por sua vez, outros, sequencialmente. Tal como a literatura se quebra em fragmentos especulares com o início do surrealismo, numa obra como *Le Paysan de Paris*, também a escrita da história se deixa infectar pelo carácter do que escapa à sistematização lógica da causa-efeito.

No texto de Aragon, os selos de correio são a epítome do registo histórico – “mil laços de mistério os prendem à história universal” (90)<sup>8</sup>. Pretender contar a história através de uma colecção de selos seria um esforço votado, desde logo, à frustração, principalmente se o que se

---

<sup>8</sup> A história faz-se nos pormenores, nos objectos aparentemente insignificantes, mas faz-se também através das vivências dos indivíduos: Sysonby, um dos cavalos de corrida preferidos de Lewis Mumford, que o recorda da



quer é contar a história *verdadeira*. Os “laços misteriosos”, aos milhares, são os fios de lógica que se multiplicam e enredam, impossibilitando o refazer de um novo (o qual, para Gumbrecht, nem deve procurar-se). O que resta ao historiador pode tomar três figuras vagamente distintas: o historiador de Aragon será, de vontade, um coleccionador; o de Benjamin, desejará ser artista e tornar-se-á coleccionador por força das circunstâncias ou, melhor dizendo, pela abundância dos objectos históricos; o historiador de Gumbrecht, por seu lado, será um ilusionista conjurador de cenários – mas o seu sucesso (que o autor admite não desejar, cf. xv) depende do modo como dispõe os elementos que conjura, i.e., de certa maneira, acaba por tomar de empréstimo ao coleccionador o sentido da relevância da exposição. Gumbrecht afirma mesmo que “a suspensão da sequencialidade resulta da escolha de um determinado ângulo de representação histórica” (428) e que a arbitrariedade dessa decisão é inevitável (cf.429), como se, de facto, fosse limitada a intervenção do historiador. Na ausência de uma “teoria do presente” que, sendo necessária, não está ainda disponível (cf. 428), Gumbrecht chama ao prestidigitador de ambientes passados um “historiador da simultaneidade” (428), alguém que opera como que um congelamento dos tempos e traz para a sincronicidade do presente textos e artefactos do passado, alinhando-os de forma a iludir até a inescapável sequencialidade do texto. A história descrita por Gumbrecht faz existir no mesmo plano elementos aparentemente contraditórios e de convivência difícil – e transforma essa dificuldade num dos aspectos mais sedutores da experiência do passado. Não surpreendentemente, o apelo dos contrários para a convivência relembra algumas das notas de Benjamin acerca de experiências com o haxixe. Vejamos de que modo o autor descreve a similitude, e atentemos na maneira como a última frase da citação nos recoloca perante o problema da interpretação, da história e da escrita da história<sup>9</sup>:

As aparências de superposições, de sobreposições [overlap], que se manifestam com o haxixe, podem ser entendidas através do conceito de similitude. Quando dizemos que um rosto é semelhante a outro,

---

infância, passou a integrar a colecção do Museu de História Natural de Nova Iorque – a memória individual de Mumford alarga-se à memória colectiva, à história natural (cf. Mumford, *Sidewalk Critic*, 35) .

<sup>9</sup> Ver ainda a este propósito o capítulo 8, “Sonhos de Cidades”.

queremos dizer que certas características do segundo rosto já se nos revelam no primeiro, sem que o último deixe de ser o que é. Não obstante, as possibilidades de surgir deste modo na aparência estão isentas de qualquer critério e são, por isso, infinitas. [...] cada verdade aponta manifestamente para o seu contrário, e é isto que explica a existência da dúvida. A verdade torna-se uma coisa viva: vive apenas no ritmo através do qual a afirmação e a contra-afirmação se destronam para que se possam pensar uma à outra.<sup>10</sup>

Para além desta análise do fenómeno das justaposições, Benjamin sugere ainda a existência de uma relação cúmplice<sup>11</sup> entre o *flâneur* e uma determinada visão do espaço, personificada pelo vendedor ambulante, o “colporteur”: “o ‘fenómeno espacial da venda ambulante’ é a experiência elementar do flâneur” (p.418), afirma, sublinhando o carácter simultâneo das percepções do *flâneur* no espaço<sup>12</sup>. O vendedor ambulante pode surgir em cenários diferentes carregando sempre a mesma mercadoria, ou variando a disposição dos bens de maneira a atrair a clientela que passa – a sua atitude é dinâmica e como que fornece os fragmentos coloridos de que o *flâneur* acabará por compor a sua visão caleidoscópica da cidade e do seu tempo. Assim, o historiador vai assumindo um contorno cada vez mais definido: é um colecionador, alguém que habita e se move na cidade e para quem o espaço da cidade constitui o ambiente de onde e para onde se pode ter a experiência do passado.

Um lugar como Nova Iorque configura de maneira óbvia o conceito de sobreposição. A cidade é composta por uma série aparentemente infinita de sinais, informações e culturas que ali convergem vindas de muitos sítios diferentes:

... até os seus nomes – Nova Amsterdão, Nova Iorque, Nova Jerusalém –, ao mesmo tempo que prometem um novo começo e um corte radical, continuam a invocar as cidades do mundo antigo. A vida em cada bairro pode reproduzir as condições que os recém-chegados tinham acabado de abandonar. Historicamente, as vielas em redor de Mulberry Bend não eram muito diferentes das de St Giles; os guetos judeus à volta de Rutgers ou da Allen pareciam-se com o “caos judaico” celebrado por

---

<sup>10</sup> Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, 418.

<sup>11</sup> “O espaço pisca o olho ao flâneur”, *Passagenwerk*, pp. 418-419.

<sup>12</sup> Mesmo se Benjamin termina o raciocínio a afirmar que “ainda está por explicar como é que este fenómeno [a percepção simultânea, ou a cumplicidade entre espaço e *flâneur*] se associa à venda ambulante” (419). A inexistência de uma explicação aponta quer para a inescapabilidade do carácter particular deste texto quer para o modo como se relacionam a cidade, o passeante e as conclusões que Benjamin retira a partir de um e de outro. Possivelmente, a questão que incomodava Benjamin teria a ver com uma disposição dos elementos visuais no espaço urbano semelhante àquela em que aparecem os produtos sobre o tabuleiro que o vendedor carrega pelo pescoço. É mais um dos pontos em que o texto permanecerá sedutoramente ambíguo.

Mandelstam em Millionya Street. Mesmo o arquétipo nova-iorquino de liberdade, a Estátua da Liberdade, ... foi um presente da França.<sup>13</sup>

Nova Iorque é gerada na mistura cultural que acolhe, e acaba por afirma-se como imagem metonímica do Novo Mundo – ou seja, como sinal histórico de um tempo que se inscreve no presente.

David Wojnarowicz (1954-1992), cuja arte foi produzida quase exclusivamente em Nova Iorque, realizou entre 1978 e 1979 uma série de fotografias a que deu o nome de “Arthur Rimbaud in New York”. Foi um dos seus trabalhos iniciais mais sérios e permanece, de toda a sua obra, um dos elementos de maior coesão. A série surgiu “a partir de um desejo de [Wojnarowicz] de visitar certos sítios e certos movimentos biográficos, bem como de explorar o apelo persistente do [poeta] marginal”<sup>14</sup>. O modo como se revia nas biografias e nas obras de Rimbaud, Genet ou William S. Burroughs levou-o a encenar a presença de um deles<sup>15</sup> em lugares da cidade habitualmente frequentados por si em escapadas para a marginalidade do mundo. Rimbaud encarna o adolescente maravilhoso e fatal, imagem fortemente sedutora para quem era homossexual e se sabia à margem (pela opção sexual e, mais tarde, pela doença).

Em cada uma das vinte e quatro exposições do conjunto, um homem personifica Jean-Arthur Rimbaud: usa uma máscara feita em cartão sobre o qual se colou uma imagem do rosto do poeta. Em sítios diferentes da cidade de Nova Iorque, o poeta oitocentista aparece, de expressão imutável e fantasmagórica. O corpo é o de um jovem anónimo<sup>16</sup>. O cenário é quase sempre Nova Iorque: Coney Island, uma espécie de Feira Popular, decadente como qualquer outra; um “peep show” na rua 42; um “diner”, café típico da baixa nova-iorquina; o metro em direcção a Brooklyn; o quarto pobre de um hotel. São lugares simultaneamente reconhecíveis e

---

<sup>13</sup> Peter Jukes, *A Shout in the Street*, p.219.

<sup>14</sup> Cf. Mysoon Rizk, “Reinventing the Pre-invented World”, in *Fever*, pp.47-48.

<sup>15</sup> Genet haveria de aparecer em alguns dos quadros de Wojnarowicz e Burroughs seria fundamental para a escrita de *Close to the Knives*.

indistintos, ao mesmo tempo presente e passado, ambiente nova-iorquino e parisiense – conjurados nessa única imagem fotográfica. Na fotografia podem entrever-se, através de referência ou citação, pelo menos seis níveis históricos distintos: Leonardo (no esboço anatómico desenhado na parede e duplicado, em imagem inversa, pelo modelo), o sonho mexicano (quase apagado sobre as maiúsculas em *grafitti*), Marcel Duchamp, a crítica da arte, Rimbaud (e, com ele, o conjunto de espaços nova-iorquinos gerados pela sequência da série fotográfica) e David Wojnarowicz. Não se trata de querer inscrever a história na fotografia, mas antes de deixar que aconteça, perante e através da criação da obra fotográfica, a existência simultânea de tempos diversos, e que isso possibilite a satisfação do desejo de contacto com o passado identificada por Gumbrecht.

Figura 1 Arthur Rimbaud in New York (Duchamp, Pier), 1978-79  
De uma série de vinte e quatro exposições, 10x8’’ cada.  
(*Fever: The Art of David Wojnarowicz*, p.3)

A escolha de Rimbaud carrega o sentido óbvio da associação entre aquele “poeta maldito” e Wojnarowicz<sup>17</sup>. Este admirava Rimbaud desde a adolescência, e identificava-se com o modo como via não apenas a sua figura enquanto poeta, mas também o contexto moderno da cidade onde vivia. Na série fotográfica, a imagem do poeta francês viaja através de Nova Iorque, enquanto Wojnarowicz vai completando a sua “paisagem da memória” com imagens estranhas de contextos que lhe são, a si, familiares. Em todas as imagens, o uso da máscara confere à personagem um carácter de não-expressão, o olhar do passado a dirigir-se não para a actualidade do cenário mas já para o futuro, para o espectador. Ou para um tempo sem época, quando o poeta se abandonou aos seus desejos primordiais:

---

<sup>16</sup> Na maioria das fotografias, sabe-se que se trata de Brian Butterick, amigo e colaborador de Wojnarowicz no grupo punk “3 Teens Kill 4 – No Reason”.

<sup>17</sup> Esta aproximação foi analisada por Donald Kuspit no seu artigo “David Wojnarowicz: The Last Rimbaud”, 1988 ([http://www.queerculturalcenter.org/Pages/DavidW/DW\\_Kuspit.html](http://www.queerculturalcenter.org/Pages/DavidW/DW_Kuspit.html), consultada em 23.02.2002).

A minha jornada está feita: deixo a Europa. O ar do oceano queimará os meus pulmões; ignotos climas hão-de bronzear-me. Nadar, trincar erva, caçar, fumar, fumar muito; beber licores abrasivos como metal fundente – como faziam os nossos queridos antepassados em volta das fogueiras.

[...]

Impossível partir. – Voltemos aos caminhos daqui, carreguemos outra vez com os meus vícios, os vícios que a meu lado, desde que me conheço, plantaram raízes de dor.<sup>18</sup>

O não-europeu de Rimbaud corresponde a um exótico africano, ou quase oriental. Mas Wojnarowicz desvia-o para o lugar americano onde os sonhos de deleite do indivíduo se transformaram em pesadelo social. As atitudes retratadas na série de fotografias afastam-se dos comportamentos antecipados no ambiente livre e natural (por oposição aos constrangimentos civilizacionais “europeus”) e relacionam-se agora com zonas da decadência nova-iorquina identificadas com a vivência homossexual do artista. A admiração de Wojnarowicz por Rimbaud, aliás, confunde-se com uma espécie de ritual entre a comunidade homossexual que faz constituir como ídolos um conjunto específico de “escritores malditos”, entre os quais Rimbaud<sup>19</sup> e Jean Genet, cuja imagem é também citada em quadros de Wojnarowicz<sup>20</sup>.

Tal como Rimbaud fora da Europa, em Nova Iorque, Wojnarowicz podia cumprir o sonho de se transformar, de se “dividir em dez pessoas diferentes; dez versões de [si] próprio, para poder entregar, a cada pessoa que ama, um pouco de [si] e poder ficar ainda com algum fragmento que possa viajar pelas paisagens”<sup>21</sup>. Através deste ‘fragmento restante’, Wojnarowicz procura religar-se a novos lugares, novos tempos e outras personagens. Uma das formas de consegui-lo acabou por ser a manifestação de elementos assumidamente autobiográficos em cada

---

<sup>18</sup> Rimbaud, Jean-Arthur, *Iluminações Uma Cerveja no Inferno*, trad. de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p.123.

<sup>19</sup> Um poema como “Mês petites amoureuses” pode justificar a aproximação dos dois artistas. Tal como Wojnarowicz, também Rimbaud, noutros textos, denuncia um olhar azedo sobre a cidade que habita: “sou um efêmero e não excessivamente descontente cidadão duma metrópole que julgam moderna porque foi evitada toda a estereotipia no mobiliário e na fachada das casas, como no plano geral da cidade.” (id., p.47); “Sobre algumas destas pontes de ferro, plataformas, escadarias contornando praças, julguei poder calcular a profundidade da urbe! Prodígio que não pude esclarecer: quais os níveis dos outros bairros, sôbre ou sob a acrópole? Para o estrangeiro do nosso tempo o reconhecimento é impossível. O bairro comercial é um circus de um só estilo, com galerias de arcadas.” (id., 57). A sua identidade histórica esbate-se e confunde-se: “Que era eu, no século passado?” (id., p.121).

<sup>20</sup> Cf. *Untitled* (Genet) 1979, colagem fotocopiada, 8 ½” x 11” (reproduzida em *Tongues of Flame*, p.104).

obra realizada. O artifício artístico torna-se histórico: sobrepõem-se ambientes distintos e criam-se outras obras cujos processos ilustram também a forte dispersão do indivíduo pelo espaço e a sua percepção da organização desse espaço, seu e anterior a si. O rosto de um poeta francês, com quem partilhava uma espécie de *persona*, regista a imagem de uma juventude rebelde, de uma rebeldia saudável e de expectativas exóticas mas desejadas, ambicionadas pelo agradável que lhes está associado. A natureza “não-europeia” (ou seja, não-ocidental) para onde Wojnarowicz poderia escapar-se do horror de se ver marginalizado entre a sua sociedade não está associada a nenhum reconforto, nem a um terreno novo onde conseguisse a plenitude que ambiciona. No seu diário, escreve a 4 de Setembro de 1971, depois de passar três dias isolado numa pequena ilha num campo de férias:

Na cidade existe uma quantidade incrível de liberdade. [...] Mal consigo esperar para regressar. Hei-de gozar cada bocadinho de porcaria nas ruas e nos prédios. Ficarei especialmente feliz quando encontrar de novo os velhos vagabundos. Os chulos, as prostitutas, as putas. Vou ficar extra feliz quando entrar de novo na sala de jogos da Broadway.<sup>22</sup>

A cidade ocidental é, portanto, o seu meio mais natural. Se para Rimbaud ainda poderia existir a ideia de um lugar de fuga, essa ideia desaparece em Wojnarowicz, já que o contraponto urbano do campo lhe é estranho e igualmente inóspito.

David Wojnarowicz divide-se em várias personagens diferentes recorrendo à imagem de Rimbaud, mas recorre também a outro modo de distribuir personagens por lugares diversos: nos seus quadros utilizava com frequência recortes de mapas do mundo como material de desenho de elementos pictóricos (a figura humana, em muitos casos). Numa das instalações na galeria Gracie Mansion, em Novembro de 1984, um grande tubarão é todo revestido com estes planos terrestres e a rosa dos ventos fica mesmo por debaixo da barbatana dorsal:

---

<sup>21</sup> David Wojnarowicz, *Brush Fires in the Social Landscape*, p.67.

<sup>22</sup> *In the Shadow of the American Dream*, p.16.

Figura 2 *Untitled [Shark]*, 1984.  
Acrylic and map collage on fibreglass, 51x22x26".  
(*Fever: The Art of David Wojnarowicz*, p.13)

O tubarão abre a boca, de dentes ameaçadores, como se fosse o mundo pronto a engolir o espectador. A possibilidade de orientação estará submersa, sob o membro que assinala a sua presença. De nada servirá, porém, a quem se aproxime do ‘animal’ para saber localizar-se. Na mesma exposição, por baixo do tubarão suspenso, Wojnarowicz colocou outra obra em que utilizou o mesmo processo de colagem de mapas para cobrir totalmente um objecto tridimensional. “*Untitled [Burning Child]*” mostra o manequim de uma criança forrado com as cores e os traços de um plano geográfico:

Figura 3 *Burning Child*, 1985  
Mixed media on doll.  
(*Tongues of Flame*, p.128)

Desta vez, a ameaça não está apenas sugerida: a figura do rapaz está em chamas, e as labaredas erguem-se-lhe das costas, dos braços, das pernas. Em obras bidimensionais como “*Untitled [Burning Man]*”<sup>23</sup>, também de 1984, repete-se o tema do ser humano em chamas. O mapa do mundo faz parte do cenário de desastre, e envolve o homem em chamas no que parece ser um cerco de fronteiras definidas. Junto à personagem, no centro do quadro, o mapa vai-se fragmentando, mas não é óbvio se a fragmentação resulta da deflagração humana ou se, pelo contrário, representa a proximidade do espaço cartográfico a intensificar o sofrimento já indiciado no fogo. Os mapas vão surgindo, em composições diferentes, quase sempre com sugestões de ameaça, asfixia, domínio inexorável que escapa ao controlo humano. Em “*Something From Sleep II*”<sup>24</sup>, de 1987-88, um homem está deitado, adormecido, na parte inferior do quadro. Por cima de si, como a ilustração de um sonho, um céu azul vai sendo rasgado por bocados de notas de dólar, cabeças de homens-máquina, seres antropomórficos, um relógio sem ponteiros, um coração e uma cena africana. O uso do mapa como pano de fundo, aqui, limita-se a

---

<sup>23</sup> Reproduzido em *Fever: The Art of David Wojnarowicz*, 18.

descrever o leito e o homem adormecido. Pareceria que a leitura cartográfica estaria associada à calma do sono, mas, no entanto, a interpretação sugere ainda a impotência humana face ao seu inconsciente – a expressão do homem, de fronte tensa, aliás, reforça esta perspectiva. A composição do homem adormecido é uma citação de um quadro anterior<sup>25</sup>, em que a ameaça do que está para além do sono é ainda mais óbvia: o homem sonha com um outro, que lhe aponta um revólver. Neste quadro, o mapa extravasa a cena do sono, e ergue-se, à esquerda, até dois terços da tela. O homem adormecido ou a criança a correr, feitos de mapas, deixam de ser indivíduos e ganham uma dimensão quase universal. Um e outro são imagens de todas as pessoas, ao mesmo tempo e em todos os lugares. Em 1989, Wojnarowicz diria numa entrevista a Barry Blinderman:

O conceito de mapa implica que aceitemos que aquele é o aspecto de grandes massas de terra, vistas do espaço [...] Pode pensar-se nos mapas como metáfora do governo – o mundo é assim, nós somos assim, o nosso emprego é assim, é assim que as coisas se passam [...]. então, utilizo os mapas como metáfora. Ao rasgá-los em bocados, apago de repente todas fronteiras e coloco lado a lado governos de oposição. É uma metáfora para uma espécie de não-fundamentação [groundlessness], de anarquia.<sup>26</sup>

Era assim que re-ligava as diferentes paisagens que lhe preenchiam o pensamento: através da destruição imaginária daquelas fronteiras físicas, geográficas ou políticas. Mas, no mesmo movimento, acabava por atribuir mais sentido à estratégia de sobreposição que já trabalhara na série fotográfica sobre Rimbaud: tempo e espaço sofrem uma compressão e fazem desaparecer os limites entre idades diferentes e localizações diversas. Um poeta francês já morto pode reaparecer numa cidade que não conheceu, numa época que não é a sua. Esta transposição, que sugere a quebra da linearidade cronológica, sublinha ainda o carácter de ilusionismo a que Gumbrecht associara a tarefa de pensar a história. Rimbaud *transforma-se* noutra pessoa, recupera a dimensão de vida e muda de lugar. Rimbaud em Nova Iorque oferece ao espectador a

---

<sup>24</sup> Id, 29.

<sup>25</sup> David Wojnarowicz, “History Keeps Me Awake at Night (For Rilo Chmielorz)”, 1986, reproduzido em *Fever: The Art of David Wojnarowicz*, 30.

<sup>26</sup> David Wojnarowicz, *Tongues of Flame*, 61.



experiência imediata do passado através da sobreposição de incongruências. Colagens, justaposições, sobreposições, são técnicas de recolha e exibição de artefactos profundamente implicadas na viabilidade de novas perspectivas históricas.

A experiência individual não é apenas o ponto de partida para a montagem, para a associação de elementos díspares: constitui igualmente o ponto de fuga a partir do qual se vislumbra determinado ângulo do passado. O indivíduo relaciona-se com a visualidade do que se encontra no espaço urbano e torna-se o vértice a partir do qual tudo é perspectivado. A acumulação dos elementos espaciais leva à sua confusão, a uma imagem geral manchada cujos contornos perdem nitidez. O que a mente de Wojnarowicz retém são imagens individuais mas, quando sobrepostas nos quadros, passam a funcionar como conjuntos indissociáveis. Podem ser mapas-mundo, cartazes publicitários, notas de dólar, diapositivos de obras de arte: todos funcionam como a tela na qual se inscrevem os desenhos a traço nítido de outros elementos que objectos que foi acumulando no seu trajecto cidadão. Os mapas são uma espécie de paisagem social na qual se desenrola a história do indivíduo. Permitem a leitura dessa história a partir do momento em que se reconhece neles os infindáveis percursos individuais, sobrepostos, que acabam por formar outras tantas cartografias.

## Fazer História (ou, O Coleccionador)

Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux.  
Baudelaire

A metáfora que Walter Benjamin propôs para o entendimento da História revelou-se-lhe num quadro de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)<sup>27</sup>. Os traços distorcidos do rosto e das asas do anjo sugeriram a Benjamin uma interpretação do tempo como catástrofe, do progresso como uma tempestade e do anjo como o ser aflito e impotente perante o amontoado de ruínas e despojos que o tempo vai deixando aos seus pés. Para Benjamin, “[a]rticular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘tal como foi’”, mas antes “agarrar uma memória quando ela relampeja num momento de perigo” (*Illuminations*, p. 255), o momento da explosão no quadro de Klee. Este “perigo afecta quer os conteúdos da tradição quer os seus receptores” (id), o que significa que vai interferir de igual maneira, e profundamente, no tipo de História que pode resultar desse choque do presente com o passado. De acordo com o cenário imaginado por Benjamin, é impossível escrever a História da forma linear que traduziria um certo progresso das sociedades. Aquele “anjo novo”, aparecido subitamente entre o clarão que não compreende, não pode fazer mais do que fugir, tentar escapar ao desastre que talvez tivesse vindo anunciar. É por esse movimento de fuga – sugerido pela energia da nuvem de pó que se aproxima de trás e pela impotência das asas abertas do anjo – que se pode imaginar uma cena posterior: quando a poeira

---

<sup>27</sup> Benjamin descreve o quadro em “Theses on the Philosophy of History, IX”: “Um quadro de Klee, *Angelus Novus*, mostra um anjo que parece estar prestes a desviar-se de alguma coisa que contempla fixamente. Os seus olhos estão abertos em espanto [“staring”], a boca aberta, as asas esticadas. É assim que vemos o anjo da história. O rosto está virado para o passado. Onde percebemos uma cadeia de eventos vê ele uma catástrofe única que continua a amontoar ruínas após ruínas e as deposita aos seus pés. O anjo gostaria de ficar, de acordar os mortos e de unificar aquilo que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do Paraíso; ficou enleada nas suas asas com tal violência que o anjo não consegue fechá-las. Esta tempestade impulsiona-o irresistivelmente para o futuro, nas suas costas, à medida que o monte de entulho à sua frente cresce até ao céu. A tempestade é aquilo a que chamamos progresso” (*Illuminations*, p. 257). Jean-Arthur Rimbaud sintetiza da seguinte maneira o percurso da história, numa “Manhã de Embriaguez”: “Isto começou com toda a grosseria, eis que isto acaba em anjos de fogo e de neve” (*Iluminações Uma Cerveja no Inferno*, p.37).

assentar, o anjo terá desaparecido<sup>28</sup>. Relendo a interpretação benjaminiana, pode concluir-se que, enquanto não cessar o curso dos eventos, não é possível a existência da História; e que, se a marcha temporal de repente parar, a História mítica terá sido engolida pelo próprio despedaçar do tempo. Então, será a altura de recolher os vestígios, de apanhar os detritos, de arrumar o entulho amontoado. A quem poderá caber essa tarefa de reunir os fragmentos da História desaparecida? E que fragmentos, que ruínas são essas?

Tal como sugere Irving Wohlfarth<sup>29</sup>, o ‘apanha-trapos’ benjaminiano é alguém com o duplo estatuto de recolector e de fragmento do que recolhe. O coleccionador é ao mesmo tempo “um pequeno objecto dentro da colecção total e uma figura na actividade de reuni-la. Tem um pequeno papel *dentro* do todo, e pode também ser considerado uma versão em miniatura *do* todo.” (144). Para além disso, constitui metonimicamente a totalidade dos fragmentos e das ruínas. Esta questão, ligeiramente diferente das tratadas acima, tem que ver com o lugar ocupado pelo coleccionador, e com o seu estatuto enquanto objecto obsoleto e marginal. Mas só uma personagem com este estatuto duplo poderia servir de agente e de instrumento de um tal processo de arrumação histórica: a História que resulta do seu labor não poder traduzir-se numa narrativa ou num discurso organizado em sequências de tempos sucessivos, mas deverá ser o conjunto dos objectos reunidos, cuja origem pode situar-se em eras distintas. Retomando o que coloquei em causa no cap. 1 (a saber, a noção de história como uma narrativa linear, de olhar retrospectivo sobre um passado que se distancia com esse olhar), é possível entrever a constituição de um modelo narrativo particular, a saber, o tipo de enumeração ou colecção exemplificadas em obras de David Wojnarowicz e em *Passagenwerk*. A reunião de objectos distintos e de origens

---

<sup>28</sup> Daniel Faria responde assim à pergunta sobre se é o “anjo ferido na raiz”, de um dos seus poemas: “Mais do que ‘uma espécie de anjo ferido’. Talvez um anjo atingido na raiz, na sua dupla dimensão: um ser que aspira a uma certa vivência da esfera divina e alguém que recebe a sua própria fragilidade. Um anjo ferido na raiz anda mais pela terra do que pelo céu.” (entrevista de Francisco Mangas, *Diário de Notícias*, 23/06/1998) – se virmos neste anjo alguma familiaridade com o anjo da História, pode afirmar-se que a catástrofe do tempo e da História secciona as asas e confere-lhe uma qualidade profundamente humana, profundamente terrena; a História é o que transforma o ser quase divino em homem.

<sup>29</sup> Wohlfarth, Irving, “Et Cetera? The Historian as Chiffonier”, *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 142-168.

dísparos, a aproximação entre aquilo que resta do passado que, em explosão, atinge o anjo, opera-a o colecionador ou o ‘apanha-trapos’ a que se refere Wohlfarth, e que tanto pode ser Benjamin como Wojnarowicz, um na marginalidade das nacionalidades e da filosofia e o outro nas fronteiras sociais e artísticas. Os vestígios que este colecionador vai reunindo na sua colecção são restos das marchas conturbadas das sociedades e permitem a interferência presentificada de imagens do passado irrecuperável. Uma vez elidida a possibilidade de estabelecer o discurso histórico como discurso reconstrutivo de uma linha temporal ininterrupta, qualquer hipótese de fazer História tem de passar pela tal *re-presentação* dos objectos recolhidos, na medida em que se torna necessário substituir os elos de ligação temporal (das várias épocas do passado entre si), para sempre perdidos, por outros, de relação com o presente mas, mais importante do que esses, de relações semânticas entre os vários objectos. O processo que se exige é uma espécie de *transformação em presente* de coisas que não pertenceriam a esse tempo – por outras palavras, os objectos do passado não só são transmutados no sentido em que se deslocam de um contexto passado onde terão existido, como se tornam tempo, se tornam presente; o que constituem no tempo do historiador é, precisamente, esse tempo. Para explicar esta necessidade quase urgência, Hans-Ulrich Gumbrecht faz corresponder à insistência do pensamento ocidental na “suplementaridade e na ausência” das coisas um “desejo irreprimível da presença”, um desejo de “re-presentar” (423). Os objectos de uma colecção seriam, nesta perspectiva, como *tokens* para um mundo irremediavelmente irrecuperável mas cujos vestígios se encontram num limbo referencial capaz de adquirir permanentemente as formas dos novos presentes. A passagem que parecem estabelecer entre dois tempos é, de facto, apenas aparente: quanto mais parecem desvendar ao colecionador do passado de que são ruína, mais confirmam a pertença ao contexto específico da colecção – ou, mais propriamente, do presente da colecção. A re-presentação é uma *re-apresentação*, no sentido em que coloca o colecionador pela

primeira vez perante sinais de referentes desaparecidos, mas que ele já reconheceu; por isso, trata-se de uma apresentação (introdução pela primeira vez) sistematicamente repetida.

A única possibilidade de fazer História é, portanto, coleccionar. Ou seja, é reunir um determinado tipo de vestígios do passado, cujo valor se estabelece apenas de acordo com critérios do coleccionador e da própria colecção. Ora, este processo implica, por um lado, toda uma série de idiossincrasias metodológicas anexas à figura do coleccionador<sup>30</sup> e, por outro, a vertente expositiva, ou testemunhal, da colecção. Por idiossincrasias metodológicas pode começar por entender-se aqui o resultado da centralidade da figura do coleccionador na colecção – o primeiro funciona como eixo fundacional, organizativo e estruturante da segunda. Em certa medida, Hannah Arendt refere-se a esta centralidade do indivíduo que colecciona quando fala do “gesto com que o coleccionador não só se retira do ambiente público para a privacidade das suas quatro paredes, mas também leva consigo, para decorá-las, todo o género de tesouros que antes teriam sido públicos”<sup>31</sup>. Esta espécie de privatização remete o coleccionador para o interior do cenário do quadro de Klee depois da catástrofe; ele pode, por isso, permitir-se um protagonismo no preciso lugar deixado vago pelo clarão dos eventos históricos e aquele limita-se, desta forma, às fronteiras do espaço privado. O movimento de compreensão da história é um movimento narrativo feito de interrupções, de princípios organizadores da enumeração de eventos que apenas se podem adscrever a opções e modos de organização particulares, fundamentados em escolhas individuais (do coleccionador)<sup>32</sup>. Será, porém, importante salientar que este modo individual não é necessariamente isolado ou fracturadamente repulsivo da noção de colectivo. Por outras palavras, o labor do coleccionador é ancorado em ideias partilhadas e co-existentes num *zeitgeist* de modernidade.

---

<sup>30</sup> Sobre as peculiaridades dos métodos de coleccionar, Frances Yates, refere-se ao modo “muito pessoal” (p. 32) como se organizam as imagens da memória (logo, as imagens a que o coleccionador recorre para constituir a sua colecção).

<sup>31</sup> “Introduction” to *Illuminations*, p.43.

Existe ainda um outro aspecto relacionado com o coleccionador que não deriva de maneira tão directa da sua centralidade, mas antes de uma posição mais ou menos marginal e recente que ocupa na tradição da História e no contexto da modernidade: o coleccionador, enquanto historiador que sobra (e recolector de sobras) ou que resta, é inicialmente entendido como um ‘historiador de segunda’. É sobretudo no carácter dos objectos das suas colecções que se revela essa secundarização, pois, mesmo quando é reconhecida como inevitável, a entrada na história dos objectos da trivialidade, quotidianos e obsoletos, depende de um certo discurso justificativo (que ocorre em Benjamin) que lhes atribui o valor de testemunhos históricos.

O primeiro aspecto a sublinhar na colecção enquanto possibilidade de fazer História, relacionado com as especificidades do coleccionador, encontra-se demonstrado pela obra de Benjamin, *Passagenwerk*. Nela, os textos que se reúnem são como estilhaços da explosão histórica na transição do século XIX para o século XX: Benjamin junta-os a partir de relações semânticas por vezes difíceis de vislumbrar mas que, na sua maioria, respeitam o princípio de resgatar para a História as manifestações civilizacionais contidas nos bens mais triviais ou nos artefactos mais obsoletos – e que tanto são tratados de filosofia, como livros de arquitectura, como artigos de jornais diários. Outros objectos trazidos para o texto de Benjamin, o que se vende nas passagens de Paris, ou são coisas velhas ou tornam-se obsoletas quando passam a integrar as montras das lojas nas ‘passagens moribundas’ (cf. *Passagenwerk*, p.204). É significativo que, ao expressar o carácter “decisivo” da colecção histórica, Benjamin dispense a especificação do tipo de objectos que a devem compor:

O que é decisivo na colecção é que os objectos são retirados a todas as suas funções originais, por forma a entrarem na relação o mais aproximada possível com coisas do mesmo tipo. Esta relação é diametralmente oposta à de qualquer utilidade, e situa-se na categoria particular da completude. ..., uma tentativa de ultrapassar o carácter totalmente irracional da mera presença do objecto à mão através da sua integração num novo sistema histórico especialmente criado para o efeito, a colecção.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Benjamin assume-se como um coleccionador genuíno, o que implica que, quando fala da sua colecção, está apenas a falar sobre si próprio (“Unpacking my Library”, *Illuminations*, p.59).

<sup>33</sup> *Passagenwerk*, pp.204-205.

Para se constituir a colecção é necessário despojar os objectos das suas funções, ou seja, torná-los inúteis – só dessa maneira ficarão aptos a receber os elos de ligação com outros, entretanto submetidos a um processo idêntico de ‘desfuncionalização’. Essa aptidão, assim como esse despojamento funcional, constituem a totalidade do objecto:

... para o verdadeiro coleccionador, cada coisa no sistema torna-se uma enciclopédia de todo o conhecimento da época, da paisagem, da indústria, e daquele que anteriormente a possui.<sup>34</sup>

Para o coleccionador, assim, “o mundo está presente, e até ordenado, em cada um dos seus objectos” (*Passagenwerk*, p.207), ou seja, são os objectos que permitem o contacto com o passado.. Mas o que ordena o mundo que se presentifica nos objectos coleccionados é uma ligação “surpreendente” e “incompreensível” aos olhos do profano, daquele que não é iniciado na arte de coleccionar: o que o coleccionador contempla é o seu sagrado, e aquilo a que se chamava a secundarização dos objectos coleccionados na série histórica vê-se, deste modo, invertido, transformado numa sacralização do trivial<sup>35</sup>. O processo parece realizar-se em duas fases: a primeira, em que os objectos são despojados da sua função e do seu contexto originais, opera uma sublimação que dará lugar à segunda fase, a da atribuição aos objectos de uma dimensão sacra. Gumbrecht parece colocar a questão de maneira inversa: “Ao contrário da interpretação e da hermenêutica, o desejo da experiência directa de mundos passados é dirigido às características sensuais das superfícies, e não à sua profundidade espiritual” (p.422).

Benjamin nota como o coleccionador mantém com os seus objectos uma relação arcaica (i.e., pré-moderna), na medida em que se assemelha à que existiria na Idade Média entre as pessoas comuns e os seus haveres, que deixavam em testamento os mais pequenos objectos por lhes atribuírem um valor hoje menosprezado devido à produção industrial (cf. *Passagenwerk*, p.

---

<sup>34</sup> Id, p.205.

<sup>35</sup> No caso de David Wojnarowicz, em obras como “Spirituality” (reproduzido em *Fever*, p.78), assiste-se antes a uma ‘trivialização do sagrado’. Na obra de Wojnarowicz encontram-se frequentemente exemplos dessa trivialização,

211). No entanto, já antes havia sublinhado o paradoxo de a produção em massa suscitar o impulso para coleccionar: “os objectos de colecção como tal foram produzidos industrialmente” (206). A estranheza desfaz-se, porém, se se recordar como só depois de se tornarem obsoletos podem os objectos fazer parte de uma colecção, ou seja, só depois de lhes ser retirada a funcionalidade, o que sucede quando se produzem excedentes, quando se produz mais do que a necessidade e deixa de se poder comprar objectos avulso. Sugere-se assim que, no nível sagrado em que coloca os objectos, o coleccionador permite perpetuar, num mundo em que a ordem da sua produção foi profundamente alterada, uma relação quase primordial com a forma de possuir os objectos e de os sentir seus, pois é também através deles que se vai imaginando como coleccionador e, portanto, assumindo uma identidade e uma função que o choque da História havia destruído.

Na maneira como entende os objectos enquanto metonímias do passado, ou enquanto testemunhos de tempos diferentes que, na colecção, se conjugam, Benjamin atribui-lhes traços figurativos no âmbito dos quais podem fazer parte de alegorias desse passado, ou do presente visto através desses sinais do passado. Então, ainda que afirme que um ‘alegorista’ ocuparia uma posição contrária à do coleccionador (*Passagenwerk*, p.206), o autor deixa claro que o coleccionador é sempre, de alguma forma, um alegorista: “todo o coleccionador esconde um alegorista, e todo o alegorista esconde um coleccionador” (id., p.211). Este alegorista antecipa o trabalho do coleccionador: “recorre à sua profundidade para iluminar o sentido das coisas”, retirando-as do seu contexto; enquanto o coleccionador “reúne aquilo que deve estar reunido, recordando as suas afinidades e a sua sucessão no tempo” (p.211). É a esta recordação, e apenas a ela, que se pode dever a permanência do conceito de tempo na aproximação à História tal como Benjamin a propõe.

---

e os objectos tidos como sagrados provêm de âmbitos diversos, desde a política ao dinheiro, a religião e a concepção comum do espaço.



O historiador benjaminiano, ou o coleccionador, luta contra a dispersão, contra o caos da nuvem em que encontra o mundo (*Passagenwerk*, p.211) da mesma maneira que os artistas do barroco se sentiam no dever de combater essa desordem. A colecção é “o único bastião contra o dilúvio do tempo”<sup>36</sup> e coleccionar é o único modo eficaz de manter a História, o que atribui à colecção um carácter salvífico não muito distante da sua capacidade de sacralizar o quotidiano<sup>37</sup>. A este traço da colecção associam-se conceitos como os de “desejo e nostalgia, salvação e perda, a urgência de erguer um sistema permanente e completo contra o carácter destrutivo do tempo”<sup>38</sup>

Quando se refere à “natureza extinta”, Benjamin dá como exemplo de uma colecção da história uma série de conchas à venda numa das lojas de uma galeria coberta em Paris. Mas o objecto histórico não é a concha, e sim a loja que a vende; a “natureza extinta” são as galerias onde se encontram essas lojas, e o coleccionador é o que vai passeando por elas no curso da *sua* própria História. Este é um momento crucial no texto de Benjamin, pois permite compreender o que levou o autor a elevar à categoria de chave histórica um determinado espaço urbano – não são os objectos, detectáveis em qualquer tempo e em qualquer espaço histórico, mas sim os lugares onde se expõem, os sítios a que pertencem, que constituem marcos históricos; mais do que as ruas, até, o que Benjamin sabe ter de coleccionar são os modos urbanos de organização. A colecção não é composta por fracções da natureza, mas por produtos de uma sociedade de consumo cuja sedimentação começa a tomar forma com as primeiras galerias cobertas, no final do século XVIII. Nas suas “Teses sobre a filosofia da História”, Benjamin afirma que são as “oprimidas classes trabalhadoras” que constituem o “repositório do conhecimento histórico” (p.260). No entanto, é aos artefactos da burguesia que vai buscar as ruínas desse conhecimento, são esses objectos de colecção (os livros, mas também o que ocupa as montras das lojas nas passagens, e estará eternamente fora do alcance das ditas “classes oprimidas”), que ele apresenta

---

<sup>36</sup> *The Cultures of Collecting*, p.1.

<sup>37</sup> Em *The Cultures of Collecting*, o coleccionador chega a ser comparado a Deus (cf. p.3).

<sup>38</sup> *id.*, p.2.

como os despojos da história. Esta discrepância parece indicar uma contradição nas propostas históricas de Benjamin e levantar a questão sobre a sua incapacidade de manter na prática do seu discurso histórico (principalmente em *Passagenwerk*) as mesmas posições sociais que postulava nas “Teses...”. Mas o que resulta da leitura da sua obra, acima de tudo quando enquadrada nessas aparentes contradições com textos programáticos, é que as classes “oprimidas” de que fala ou estão ausentes de *Passagenwerk* ou aparecem porque o seduzem enquanto elemento estético (da mesma maneira que seduziram Baudelaire): os pobres da “sobrelotada Paris ... ali estão, envergonhados e apertados numa esquina, como os apartamentos nas gravuras de Meryon” (p.385). (O mesmo tipo de ‘sobranceria cultural’ encontra-se num ensaio como “Unpacking my library”.)

Nos quadros em que David Wojnarowicz trabalha a partir de colagens de bocados de mapas e de cartazes publicitários, ou nas fotografias em que insere negativos de outras imagens, identifica-se o segundo aspecto sublinhado a propósito das colecções: o carácter eminentemente visual<sup>39</sup> – e, mais do que visual, exibitivo – da colecção revela-se na maneira como se associam, no mesmo quadro ou na mesma fotografia, elementos de colecções diferentes. Dessa associação resulta uma colecção nova e novos meios de interpretar os objectos que a compõem, já diferentes. A visualidade estende-se ainda à obra escrita de Wojnarowicz. Nas ‘biografias de viagem’ que compõem *Close to the Knives*, há uma voz narrativa comum a todos os textos que parece descobrir-se como uma espécie de encarnação de fim-de-milénio daquele anjo da História de Klee visto por Benjamin. A sua descrição traduz alguns dos elementos visuais frequentes nos quadros, nomeadamente engrenagens, robots e cérebros gigantes:

eu sou o miúdo robótico que perscruta através de olhos digitais, para lá do pára-brisas, o mundo pré-inventado ... sou o miúdo robótico perdido do olho cego do governo e vagueando nas margens de uma paisagem computadorizada. Toda a civilização gira como uma engrenagem gigante dentro do meu cérebro. Vejo as minhas mãos e os meus pés a crescer, em milhas e milhões de anos ... e, observando a

---

<sup>39</sup> Mais adiante, no capítulo “Memória Descritiva”, se verá como Frances Yates sublinha a associação entre a arte da memória e a importância do sentido da visão (p.19).

cena que se desenrola à minha frente, pergunto-me: O que podem estes pés levantar? O que podem estes pés calçar e alisar? O que podem estas mãos erguer?<sup>40</sup>

A colecção, a obra do coleccionador, ou a própria História poderiam constituir algumas das respostas a estas perguntas de Wojnarowicz. É essa colecção, individual mas que ultrapassa o próprio indivíduo “em milhas e milhões de anos”, que constitui a história das personagens nos contos breves de Wojnarowicz: partem delas e transcendem-nas enquanto metonímias de uma civilização que o escritor procura registar. O “miúdo robótico” surge transfigurado na seguinte fotografia de Wojnarowicz, cuja personagem central é herdeira daquele outro anunciador do início e do final, da génese e do apocalipse de uma civilização, o anjo de Klee:

Figura 4 *Death in the Forest*, 1990  
Gelatin-silver print, 26x38”  
(*Fever: The Art of David Wojnarowicz*, p. 58)

Esta figura descarnada tenta escapar, tal como o anjo, à violência da História – mas, neste caso, a representação da tempestade toma a forma da natureza desumanizada de uma floresta em estado selvagem onde o único vestígio humano (o esqueleto, cuja posição relembra a figura angelical de Klee) é elemento estranho àquele lugar e induz a ideia do pânico de estar sem vida num sítio cujos referentes tornam irreconhecível. É pouco provável que Wojnarowicz tivesse conhecido o quadro de Paul Klee; com menos probabilidade ainda terá tido acesso à interpretação que Benjamin fez dele. E, no entanto, a aproximação entre Benjamin e Wojnarowicz passa por mais do que aquilo que se torna visível nas colagens (pictóricas e textuais), sobreposições ou procedimentos citacionais num e noutro autor. O modo como quer um quer o outro seleccionaram os objectos a integrar nas suas colecções, i.e., nas suas obras, parece assemelhar-se e, ao mesmo tempo, distanciar-se. Wojnarowicz retirava ao acaso, das ruas e da trivialidade do quotidiano da sua cidade, bocados de imagens, cartazes, fotografias de sítios ou de pessoas que a habitavam. As notas de Benjamin para a preparação de *Passagenwerk* denotam,

---

<sup>40</sup> *Close to the Knives*, p. 63.

pelo menos, uma desordem aparente: não se demarcam tipos de discurso nem se hierarquizam autorias naquilo que se cita. A própria ordem pela qual aparecem nas várias edições os comentários do autor e as citações de outros é designada em conjunto pelos editores e pelo “estate” de Benjamin, o que significa que o seu trabalho não estava a passar por essa definição de um desenho ou de um itinerário argumentativo. É a casualidade que parece explicar a continuação das colecções de Benjamin e de Wojnarowicz: existe nelas uma familiaridade com o “object-trouv e” duchampiano, de que o “apanha-trapos” será a epítome. Ambos caminham “pelo caos da memória”<sup>41</sup>, procurando nele o sentido da sua interpretação da História.

O acaso pode ter guiado, de alguma maneira, estes coleccionadores. Mas serão as suas colecções resultado de um conjunto de casualidades? Por outras palavras, será que as colecções constituídas s o as mesmas quando Benjamin ou Wojnarowicz as iniciaram e quando s o, sucessivamente, re-encenadas, re-exibidas e re-interpretadas? Em ambos os casos as colecções transformam-se em objectos de colecções mais vastas (a obra completa de Benjamin; obras de artistas de Nova Iorque contemporâneos de Wojnarowicz), através do seu percurso entre a arte e a história. Será que aquilo que pode ter começado por uma série de coincidências e curiosidades não é alterado com a evolução da própria colecção? Não será difícil compreender aqui uma autonomização dessas colecções relativamente aos coleccionadores que as iniciaram. De certa forma, aquele que parecia ter tido uma intervenção activa nos princípios de estruturação da sua colecção acaba por soçobrar entre os despojos de todos os objectos que a compuseram. O historiador-anjo é um inventor da História, mas   também um objecto da própria colecção dessa história e sofre o mesmo destino dos outros objectos, às mãos de novos historiadores, tão estruturantes e tão impotentes como ele.

Mas regresse-se por agora ao conceito de exposição ou demonstração associado às colecções: parece importante não perder de vista um argumento que reúne a noção de

---

<sup>41</sup> “Unpacking my Library”, *Illuminations*, p.60.

visibilidade e de visualidade ao conceito de espaço e de história do presente. O título de um capítulo de *Close to the Knives*, “Soon All This Will Be Picturesque Ruins”, parece fazer convergir as ideias de um futuro em que se há-de buscar a História, da transformação de todos os objectos em vestígios arqueológicos e de esses vestígios encontrarem categorização a um nível de representação pictórica e pitoresca (numa remissão dupla às artes visuais e ao elemento trivial da colecção, sublinhado acima). O narrador destas “memórias de desintegração”<sup>42</sup> é, tal como o Benjamin de *Passagenwerk*, um vértice estruturante da colecção de memórias, o espaço onde estas tomam forma mas, ao mesmo tempo, o fulcro estilhaçado da explosão do passado. O paradoxo maior é, de novo, que a História é feita por alguém cuja identidade apenas se constitui no processo de reunir aqueles estilhaços (entre os quais os da sua própria memória) mas que é precisamente através do mesmo processo que se dilui. Nas palavras de Benjamin, é o coleccionador que “vive” nos objectos que colecciona, e não eles que vivem através de si<sup>43</sup>. Mas o coleccionador não constrói novas colecções, é como um depositário delas – cada colecção, por sua vez, tem na ‘transmissibilidade’ “o seu traço mais distinto”<sup>44</sup>. É neste sentido que o historiador de Benjamin é um coleccionador: mais do que coleccionar objectos, colecciona modos de organização e de apreensão desses objectos, ou maneiras de ser conduzido, através deles, até momentos da história da sua vida que unem o tempo presente ao passado que teme ter esquecido e na procura do qual se torna coleccionador. A construção da colecção segue um processo de acumulação, de varredura a partir de resquícios diferentes, de ruínas de textos. Benjamin vai acumulando as citações, restos de textos literários, de história, notícias de jornais, e todos acabam por se confundir em género único, que é o serem parte integrante de uma colecção individual.

---

<sup>42</sup> Referência ao subtítulo de *Close to the Knives*, *A Memoir of Disintegration*.

<sup>43</sup> Walter Benjamin, “Unpacking my library”, *Illuminations*, p.67.

<sup>44</sup> Id., p.66.

Atente-se agora num outro aspecto importante, a saber, a maneira como se vão estabelecendo relações entre os diferentes objectos que constituem a colecção. Como se relacionam coisas que começam por ser aproximadas sem que a sua origem denuncie qualquer semelhança? É no coleccionador, como se viu, que se encontra a chave das aproximações, da arrumação dos objectos. A enumeração (colecção de palavras, antes de mais; citação, agrupamento de objectos discursivos a partir de critérios escolhidos pelo coleccionador) funciona como modo de dominar a História, na medida em que repetir as palavras, esgotando-as, permite ultrapassar a nostalgia do passado, presentificando aquilo que já desapareceu, que é ruína, e conferindo-lhe uma existência presente. As palavras têm de ser exibidas, mostradas, para que seja possível esquecer aquilo que dizem – a transposição de referentes opera-se através do mesmo tipo de processo segundo o qual os objectos de uma colecção são despojados das suas características iniciais ao integrarem a colecção. De uma certa maneira, é um processo de apropriação em que o coleccionador *destrói* o objecto, reconstruindo-o como algo diferente, relacionado com os outros objectos já reunidos ou com a própria identidade da colecção (que não deixa de estar submetida e de constituir, como se viu, a identidade do coleccionador). Trata-se de uma estratégia semelhante, no seu funcionamento, a uma outra, segundo a qual o passeante na cidade interioriza o mapa de um lugar urbano para que se possa perder nele sem receios de não encontrar o caminho de volta – passa a ser o *seu* mapa individual.

Na medida em que constrói a sua obra com textos de outros autores, o Benjamin de *Passagenwerk* é um coleccionador de textos; Wojnarowicz, por seu lado, colecciona espaços e imagens de espaços a partir de reconfigurações semelhantes ao processo de citação. Uma das características das obras resultantes das citações que Benjamin descontextualiza e dos quadros em que Wojnarowicz congrega representações de animais, máquinas ou contornos abstractos e a ausência de uma interpretação dada pelos próprios autores sobre o que construíram (ainda que, quer num quer noutro, se possam identificar algumas passagens meta-textuais que ajudariam a

configurar posições críticas do que produziram). Terá este facto a ver com uma dificuldade que o coleccionador encontra de justificar com palavras definitivas as razões por que estabelece as relações que estabelece entre os textos/imagens que aproxima? Se se recordar o trabalho de organização por detrás da edição americana de *Passagenwerk*, e das opções dos editores, que funcionam como coleccionadores forçados<sup>45</sup>, encontra-se um exemplo concreto desta dificuldade, que se prende com o carácter pré-determinado das colecções e com a dificuldade de conhecer essa pré-determinação. Os editores da obra de Benjamin sobre as galerias de Paris depararam-se com uma colecção imensa mas desconheciam as razões do coleccionador, pois são sempre individuais e dificilmente se encontram expressas através da própria colecção. É talvez isso que sugere a aproximação de Walter Benjamin e David Wojnarowicz enquanto coleccionadores preferenciais de dois séculos consecutivos.

Se o coleccionador é a figura que apanha os restos da História, e se esses restos são os produtos urbanos de uma sociedade que se vai assumindo cada vez mais como consumista, que relação poderá existir entre essa figura e outra figura da cidade, o *flâneur*? A certa altura, Benjamin refere-se-lhes como a dois meios distintos de captar o cenário urbano: “O flâneur é óptico, o coleccionador táctil”<sup>46</sup>. A diferença entre *flâneur* e coleccionador parece ser ténue, se se fundamenta apenas nestes aspectos sensoriais referidos por Benjamin – sobretudo, não parece uma diferença relevante. Mas qual a razão dessa irrelevância? Note-se que, de facto, o “tacto” do coleccionador é um certo “olhar”, e a visualidade configura o aspecto mais importante no contacto com os objectos – Benjamin sublinha a importância do *olhar* do coleccionador sobre o objecto, um olhar diferente do do possuidor profano. Gumbrecht sublinhara o “lado sensual da experiência histórica”, que não implicaria necessariamente uma “esteticização do passado”

---

<sup>45</sup> O legado de Benjamin (Adorno-Gesellschaft, Frankfurt-am-Mein) detém os direitos de decisão – e direito de veto – sobre todas as edições da obra de Walter Benjamin, inclusivamente as traduções nos vários países. A ordem dos fragmentos, e até a forma como aparecem, têm de passar pelo crivo desse legado. Ou seja, de certa maneira, a colecção benjaminiana está desde logo constituída, sendo que cada novo editor tem a possibilidade de aceitar ou não aceitar um determinado formato da colecção, mesmo sem a presença do coleccionador que a iniciou, o seu autor.

(419), o que equivale a dizer que a percepção dos objectos se fica por esse contacto e que eles são recebidos tal como existem e são dados a ver. O coleccionador/historiador não lhes altera nenhuma particularidade, mas opera, ainda assim, uma transformação necessária; ele não é apenas o coleccionador comum que recolhe os objectos e os arruma em gavetas catalogadas mas antes uma entidade que observa esses objectos e os organiza em discurso sobre a história, transformando-os em discurso. Mas será que *flâneur* e coleccionador se confundem? Na introdução que escreveu para uma antologia de ensaios de Walter Benjamin, Hannah Arendt retoma a figura do anjo da História para inscrever o *flâneur* na tarefa da História, para explicar a sua transformação em historiador:

É neste anjo... que o *flâneur* passa pela sua transfiguração final. Tal como o *flâneur*, através do *gestus* do vaguear sem destino, dá as costas à multidão mesmo quando é empurrado e varrido por ela, assim o ‘anjo da história’, que apenas olha para o acumular das ruínas do passado, é soprado de volta para o futuro pela tempestade do progresso. Que uma tal forma de pensamento tivesse alguma vez de considerar um processo consistente, dialecticamente razoável e racionalmente explicado é que me parece absurdo.<sup>47</sup>

Arendt revela assim a transfiguração do *flâneur* em anjo desesperado, no historiador que é um coleccionador-anjo, impotente perante a destruição da ordem discursiva na História tradicional e no tempo linear.

O *flâneur* pode, então, ser entendido como uma imagem invertida do coleccionador, ou o coleccionador como um super-*flâneur*, um excesso daquela figura. O seu percurso pela cidade faz-se em busca do entulho e dos cacos do passado; perante as montras, deleita-se como um coleccionador em frente da vitrina onde exhibe a sua colecção<sup>48</sup>. Mas o que suscita aquilo que parece ser uma transformação? Existem duas possibilidades para explicar esse processo. Por um lado, o carácter casual do passeio do *flâneur*, que o impede de ter um programa ou um itinerário definidos previamente; por outro lado, a faceta ‘proprietária’ do coleccionador, que faz dele um

---

<sup>46</sup> *Passagenwerk*, p. 207.

<sup>47</sup> “Introduction” to *Illuminations*, p.13.



possuidor de cada objecto encontrado. Ora, nem o historiador pode abdicar totalmente do seu plano de viagem no tempo, nem pode considerar-se dono dos artefactos que observa e re-presenta. Daí que as duas figuras permaneçam nessa margem de transfiguração, entre *flâneur* e coleccionador, e se confundam – a transformação, na verdade, apenas se anuncia e o jogo das identidades de cada um vai-se perpetuando sem que se fixe nenhuma. *Flâneur* e coleccionador requerem uma visão panóptica da cidade e dos seus mais pequenos fragmentos, pois só assim podem constituir-se enquanto identidade no espaço, como pontos a partir do quais se perspectivam, porque ganham a possibilidade de vislumbrar/discernir todos os outros espaços e de os eliminar como zonas de identidade; só assim se pode ter consciência do lugar onde se está, mas por exclusão de partes, por uma dialéctica negativa. O *flâneur*, assim como o coleccionador e o historiador, está onde mais ninguém está.

Esta relevância do espaço para adscrever identidade a figuras de definição complexa está relacionada com o modo como os indivíduos apropriam o espaço projectando nele as suas próprias biografias. Anthony Alan Shelton refere como, no século XVI, as biografias privadas se viam “ampliada[s] e projectada[s] através da exibição pública”<sup>49</sup>. A colecção configurava a escrita de uma vida, o desenho de um percurso individual. O espaço do expositor é o espaço individual do coleccionador, mas é igualmente o espelho que reflecte a sua imagem, como a montra devolve ao *flâneur* a sua figura. A colecção exige ser vista – ou melhor: só através da sua exibição é que o coleccionador consegue tornar evidentes o como e o porquê de ter associado assim os objectos. A colecção deve ser mostrada e a montra corresponde a essa exposição. Nesse sentido, estabelece-se ainda uma relação entre arte e comércio, na medida em que uma e outra existem em função de um espectador, que pode ou não ser um comprador, e organizam-se segundo estruturas fundamentalmente urbanas. A cidade é o espaço que melhor permite a

---

<sup>48</sup> Num poema de Jorge de Sena, a vitrina do Museu Britânico separa o visitante do objecto exibido tanto como os séculos que se interpõem entre ambos (“Artemidoro”, *Poesia II*, Lisboa, edições 70, p.72).

<sup>49</sup> “Renaissance Collections and the New World”, in *The Cultures of Collecting*, p.187.

exibição, pois garante espectadores em dinâmica permanente e assegura ainda uma multiplicidade de espaços para expor, desde os passeios públicos, às montras, às salas de espectáculos, às galerias comerciais ou de arte.

## Arte da rua

Uma história da civilização ocidental, tal como a concebeu Walter Benjamin e como a retratou David Wojnarowicz, inscreve-se nas ruas de duas cidades. Para Benjamin, Paris foi a “capital do século XIX”; Nova Iorque, por seu lado, a seguir à II Guerra Mundial, concentrou a arte que haveria de prosseguir os ideais trazidos da Europa<sup>50</sup>. Para Serge Guilbaud<sup>51</sup>, Nova Iorque “roubou a ideia da arte moderna”. É esta cidade que surge como cenário e personagem em muitas das obras de Wojnarowicz – Paris e Nova Iorque assumem, para vários autores, em tempos diferentes e consecutivos, posições centrais na cultura ocidental e partilham essa centralidade nos contextos artísticos que geraram ou protagonizaram nos dois últimos séculos. Guilbaud explica como se fez a transferência de poder artístico entre Nova Iorque e Paris e defende que grande parte dos artistas que dominavam no meio parisiense no início do século XX conseguiu mudar-se para Nova Iorque e ter sucesso ali devido a uma coincidência muito próxima entre, por um lado, “as obras e a ideologia que fundamentavam a arte de vanguarda, articulada no que escreviam e nas suas imagens” e, por outro, “a ideologia que viria a ser predominante na vida política americana a seguir às eleições presidenciais de 1948”<sup>52</sup>. Mas, mais até do que esta predisposição política para a transferência da arte de Paris para Nova Iorque, Guilbaud identifica

---

<sup>50</sup> Num ensaio de 1940, Harold Rosenberg comenta a “queda de Paris” enquanto capital ocidental da arte, mas deixa em aberta a sua sucessão: “Nas aventuras fascistas políticas e militares o que está a ser julgado é o misticismo modernista, que sonha com o poder absoluto para reorganizar a vida segundo um padrão escolhido por si. Contra esta experiência, não é o conservadorismo que se opõe, mas outras formas de consciência contemporânea, outro Modernismo.

Não se pode prever qual será o centro desta nova fase. Não é apenas pelo seu génio que se ergue uma capital da cultura. Foram correntes que fluíram de todo o mundo que elevaram Paris acima da paisagem que a rodeia e a mantiveram suspensa como uma ilha mágica. Tal como o seu declínio, que também não resultou de nenhuma fraqueza intrínseca ... mas de uma maré geral. A civilização está a afundar-se, de há dez anos para cá, fazendo descer Paris, de maneira constante, em direcção ao solo francês” (*The Tradition of the New*, p.220).

<sup>51</sup> Em *How New York Stole the Idea of Modern Art*.

<sup>52</sup> Id., p.3. A tese de Guilbaud é sustentada sobre alguns paradoxos interessantes. Um deles é o facto de, apesar de se detectar na América de 1948 uma urgência de profetas da arte que substituíssem os modernos, artistas como Pollock, Rothko e Barnett Newman terem grande destaque mas não constituírem essas figuras proféticas (pois tiveram de ser como que impostos ao mundo da arte pelo Museum of Modern Art).

o factor que parece ter favorecido essa viagem: a decadência artística provocada pelo sucesso (em Paris) e uma “honestidade viril” que haveria de resgatar a arte em Nova Iorque (Jackson Pollock seria um dos muitos símbolos desse vigor salvífico). Clement Greenberg foi o arauto desta mudança e anunciou que Nova Iorque era o sítio “adequado para o renascimento da vanguarda” (Guilbaud, p.170). Enquanto os passeios inclinados de Montmartre serviam como galerias de arte na Paris da passagem do século, as ruas de Nova Iorque (que, mais tarde, haveriam de ser as de todas as grandes cidades) seriam mais do que apenas galerias – transformar-se-iam na própria tela dos novos quadros: durante o século XX, as paredes, o chão e os tectos dos subterrâneos haveriam de ser ver preenchidos pela cor que se derramava na pintura das cidades. Greenberg preconizou também um alargamento do espaço de exposição na exacta medida em que o espaço individual do artista parece diminuir:

... ao passo que a relação do pintor com a sua arte se tornou mais privada do que nunca devido a uma cada vez menor atenção do público, a localização arquitectónica e, presumivelmente, social a que destina os seus produtos tornou-se, numa razão inversa, mais pública. (cit em Guilbaud, p.170)

O que Greenberg anuncia aqui é uma aproximação da arte ao público, através do espaço de exposição, a que corresponde um distanciamento do artista relativamente a esse público, e que se revela na “privatização” que Greenberg detecta<sup>53</sup>. O mesmo sinal desse distanciamento é associado a uma ideia de ascese que Charles Riley identifica como um “poderoso factor na vida intelectual dos nossos dias”, uma das forças criativas mais “vitais (e incompreendidas) na arte contemporânea”<sup>54</sup>. O recolhimento do artista no seu estúdio, a que Greenberg chamava “privatização”, relaciona-o Riley com essa atitude de retiro ascético que identifica por detrás da energia criativa de alguns artistas contemporâneos. O argumento de Riley não se centra numa análise da relação entre artista e sociedade, ou entre as dimensões públicas e privadas da arte; porém, tangencialmente, o assunto que o ocupa relaciona-se com essa questão. Riley descreve

---

<sup>53</sup> Este recolhimento ao espaço privado é longamente analisado por Caroline A. Jones, que se refere ao “romance do estúdio”. Para a autora, o isolamento no estúdio correspondia igualmente a uma “aniquilação” do passado que era mais do que um projecto pessoal, alcançava uma dimensão cultural (cf. p.8).

<sup>54</sup> *The Saints of Modern Art*, p.2.

três tipos de percurso ascético em direcção à perfeição artística: no primeiro, a busca da perfeição é parte integrante da obra de arte e os artistas “perseguem o caminho utópico para a perfeição pura através de disciplina e de um rigoroso regime de hábitos de trabalho” (p.3); o segundo tipo inclui aqueles artistas que entendem a perfeição como algo assustadoramente inumano e que, por isso mesmo, fazem da sua obra a tentativa de se libertarem da sua busca; o terceiro grupo de artistas do catálogo ascético de Riley congrega os que, embora “advoguem a liberdade e recusem de maneira ostensiva a disciplina da forma”, são possuídos, “como por uma paixão, pela recordação opressiva do formal ... a anti-arte, a anti-estética, ou o anti-formalismo” (p.3). Neste último conjunto de artistas concentra-se também o paradoxo que comecei por recordar através de Greenberg, a saber, a coexistência – mais do que isso, a implicação – de uma aproximação da arte ao público e do afastamento do artista em relação a esse público. Trata-se de duas pulsões paradoxais e inconciliáveis: o âmbito público da arte, de onde parece estar ausente a figura autoral; e a faceta privada dessa arte, cuja dimensão individual se marca através da inscrição dos autores no espaço oposto ao da exibição do que produzem. Os pólos de produção e de recepção parecem afastar-se de maneira inexorável. E, no entanto, o lugar da arte não é senão o resultado desse cruzamento, o lugar onde as pulsões do individual, privado e quase ascético, interrompem o percurso do público, do que se exhibe e continuamente se revela e expõe. Não é, afinal, a mesma pulsão contraditória que Benjamin parece atribuir à lógica de espaços como as galerias comerciais de Paris?; e não é a essa pulsão que conduz o sentido das leituras biográficas dos quadros e dos relatos de David Wojnarowicz?

Caroline A. Jones analisou a relação entre público e privado na arte americana do pós-guerra a partir do ponto de vista espacial, do ponto de vista do estúdio. O seu argumento – não muito distante do de Riley – é que, na América, os artistas refugiaram-se em pequenos estúdios não só para marcarem uma posição pessoal mas também cultural. Ao instalarem-se nos apartamentos de Manhattan, recusavam o passado (familiar, rural) e criavam uma espécie de

filtro físico entre si próprios e o mundo – a sociedade, a política, ou as estruturas comerciais da arte. Da exposição de Jones pode concluir-se até que foi esta despolitização dos artistas na América que pôde levar à perda de poder cultural da Europa (mais propriamente de Paris) e à ascensão de Nova Iorque como capital artística do ocidente. Uma das causas imediatas para este efeito foi, sem dúvida, a migração de artistas europeus para os Estados Unidos, em fuga da guerra. A maneira como se veio a descrever esse movimento sociológico e a integrá-lo numa explicação da arte diz bem da sua relevância para a consciencialização, a historiografia a teorização da arte ocidental dos últimos setenta anos. Mas para Jones toda essa dinâmica histórica e sociológica é perspectivada a partir do conceito espacial do estúdio, pois é este espaço que lhe permite estabelecer a ponte entre a despolitização moderna e a ideia romântica do artista: a reclusão do estúdio correspondia ao elo entre os artistas americanos e os românticos do século XIX, a “busca comum da transcendência, assim como um esmagador sentido do isolamento num mundo cada vez mais povoado, explosivo e agressivo” (p.8). O estúdio do artista em Nova Iorque era uma

figura pública para tudo o que era privado, uma fonte visível mas inacessível de todo o sentido no objecto de arte abstracta. ... tinha significados diferentes e muitas vezes simultâneos: retiro solitário das exigências sociais, santuário de criação privada, metáfora do artista individual, metonímia da sua mente..., e arena invisível para a “pintura acção” que haveria de tornar-se na afirmação pública de um acto profundamente privado. (p.20)

Walter Benjamin escolhe como símbolo da civilização moderna outro espaço, o das arcadas de Paris. Através da sua análise, põe em evidência aspectos de ambiguidade que as arcadas sugerem na relação entre público e privado. Mas, para além de tornar evidentes tais ambiguidades, o modo como se constrói a obra que Benjamin deixou inacabada e o percurso entre os diferentes textos que a constituem (do próprio Benjamin e de outros autores) revelam uma precisa origem individual da ambiguidade, assim como o momento da sua justaposição sobre uma linha imaginária do colectivo civilizacional. As arcadas tornam-se lugares de significado histórico porque Benjamin lhes dedica uma forma especial de atenção, uma forma *particular* de atenção (da mesma maneira que Jones olha para o estúdio). Por isso servem como

metáforas de uma interpretação histórica do mundo moderno ocidental. São espaços que permitem leituras sobre o interior, o privado e individual, ao mesmo tempo que autorizam interpretações do colectivo, do público e do exterior urbano. Mas aquele intérprete que assim entende as arcadas constrói a sua história de dentro delas, localizando-se nelas – inscreve-se nelas no momento em que as descreve. Este ‘nascimento simultâneo’ é mais um sinal da cumplicidade entre intérprete e objecto interpretado ou, neste caso, entre espaços da cidade e o passeante ou o habitante da cidade. À partida, as arcadas parecem não fechar o artista num mundo à parte, uma vez que, como qualquer outra rua, estabelecem ligações entre espaços da cidade e possibilitam intercâmbios sociais. Aparentemente, diluem a fronteira entre público e privado, tornando mais nítida a integração do espaço público urbano na área privada da arte. E, no entanto, as arcadas não funcionam como outra rua qualquer: seguindo a imagem de Louis Aragon, que as comparou a “aquários humanos”, facilitam a ilusão do desaparecimento da fronteira entre público e privado, mas apenas essa ilusão. E, ao contrário das ruas de Nova Iorque a partir da segunda metade do século XX, não têm uma relação directa com a produção e com a exibição da arte. A Paris oitocentista manifestava, sem dúvida, a mesma dinâmica artística urbana que veio a repetir-se em Nova Iorque (e que se vive geralmente em qualquer cidade): a identificação de certos bairros com comunidades artísticas e a cumplicidade das vizinhanças a significar cumplicidades de movimentos artísticos. Mas essa noção de comunidade de bairro desapareceu de Nova Iorque durante o período de transição do centro artístico ocidental. A cidade teve uma relevância inegável no aparecimento da arte abstracta, mas o agrupamento dos diferentes artistas em movimentos é sistematicamente negado pelas evidências das suas obras e pelos comentários dos críticos. Quer Harold Rosenberg quer Clement Greenberg (cujas posições frequentemente se opunham) notaram a maneira como cada artista constituía uma forma de arte separada das demais, sem procurar identificar-se com outros artistas – sem o espírito de sindicato que, aliás, dificilmente seria desejado por alguém que se quisesse demarcar de razões políticas na

América dos anos 50. Mas Jones sugere que este interregno de ‘ascese social’ terminou no momento em que a tecnologia foi acolhida entre os meios da arte e os artistas viraram a atenção, de novo, para as ruas, pondo fim, por um lado, a uma linha romântica que vinham prolongando, mas continuando numa outra direcção, que Baudelaire apontara ainda no século XIX: o artista escapa ao mundo da política mas deve ser um “cidadão espiritual do universo”, ou seja, deve identificar-se, afinal, com uma existência urbana, ainda que seja apenas para recolher dela impressões ou estímulos para a sua arte.

David Wojnarowicz é um intérprete que habita a cidade e a observa, colocando-se dentro e fora dela na maneira como a concebe e como concebe a ideia de si mesmo dentro dela. Tal como *Passagenwerk* ilustra uma relação particular do autor Benjamin com a cidade de Paris, assim a obra de Wojnarowicz deriva da sua ligação a Nova Iorque e torna essa ligação visível nos traços dos quadros ou nas palavras dos seus textos. Uma das imagens que sintetizam essa relação foi desenhada por James Romberger para a biografia que fez de Wojnarowicz, um álbum de banda desenhada sobre os seus dias de errância por Nova Iorque:

Imagem da capa de *Vertigo Verité: Seven Miles a Second*, New York, DC Comics, 1996.

A capa de *Seven Miles a Second* mostra um jovem a correr assustado pela Park Avenue de Nova Iorque. É a figura central num cenário de automóveis, arranha-céus e candeeiros de rua. O seu olhar revela o susto na face oval; os braços estendem-se e contraem-se no movimento da corrida; todo o seu corpo se move para diante — e, no entanto, nesse movimento os pés penetram o asfalto, transformados em raízes e enraizados até às camadas subterrâneas da rua; impedem-lhe a fuga e tornam-na ilusória. Os pés-raízes são como o tronco de uma árvore e confundem-se com toda a estrutura de canos, tubos e cabos que a cidade esconde por baixo da rua.

Nos seus diários, Wojnarowicz descreve sobretudo acontecimentos da sua vida em Nova Iorque – mesmo quando está longe da cidade, reporta-se-lhe através de comparações com os



sítios por onde passa (no campo, no México ou em França). São os nomes das ruas que a representam. Porém, como as ruas de Nova Iorque possuem o mesmo nome que as de qualquer outra cidade nos Estados Unidos, a cidade de que Wojnarowicz fala nos seus textos poderia ser também qualquer outra cidade – não é apenas a identidade do autor que é ambígua ou de difícil definição, mas também o espaço que habita não parece definir-se de maneira concreta ou final. O autor detecta em si essa ambiguidade, ou esse carácter pervasivo da sua personalidade, quando deseja observar-se à distância ou revelar o seu interior, num gesto duplo de se dar a ver e de se manter invisível ou indistinto entre a multidão da cidade:

Quero abrir uma janela na minha alma no meu corpo nos meus amores nas minhas angústias. Quero abrir uma janela no que sou e em quem sou. ... E ao mesmo tempo querendo ser anónimo, querendo não ter rosto.<sup>55</sup>

Este desejo de localização anónima entre a multidão parece-se com a vontade de reclusão dos artistas do pós-guerra estudados por Jones. No entanto, o estúdio de Wojnarowicz é toda a cidade, e não as pequenas divisões de um apartamento de Manhattan. Wojnarowicz pretende isolar-se, mas quer manter o contacto com os outros, através de uma visão transparente sobre eles que lhe permita igualmente uma perspectiva sobre si próprio. A “janela” seria essa passagem para uma rua a que o artista, mesmo sem abrigo, raramente acede: a rua é aqui uma metonímia da sociedade, de um colectivo simultaneamente recusado e ambicionado.

Na altura em que Wojnarowicz começou a produzir a sua arte, no início dos anos setenta, Nova Iorque assistia a um fenómeno que haveria de alterar a cena artística daquela cidade e expandir-se até para fora dos Estados Unidos. Com latas de tinta em *spray*, as paredes junto às linhas de comboio, em zonas pouco frequentadas ou menos iluminadas, apareciam de um dia para o outro marcadas por desenhos de cores, letras e textos inusitados. Movidos mais por uma vontade de afirmação da sua identidade do que por impulsos políticos relacionados com um grupo, os novos artistas ilustravam com *graffiti* túneis e carruagens de comboios, estações do

---

<sup>55</sup> *In the Shadow of the American Dream*, p.219.

metro e muros nas ruas. Os desenhos eram assinados com nomes de ordem, pseudónimos que muitas vezes surgiam da combinação de uma alcunha e do número de uma rua (“Julio 204” ou “Taki 183”, por exemplo). De resto, permaneciam anónimos e a razão de tal anonimato justificava-se não só por medo das reprimendas da autoridade (por violação de propriedade pública e privada), mas também porque lhes permitia conviver com a despersonalização urbana e como que fundir-se com as ruas, tal como faziam no nome. Através dessa recusa de identificar a autoria para o público da cidade, os *grafitters* criavam uma ilusão de espontaneidade e autonomia dos desenhos no espaço urbano, como se fossem uma manifestação da própria cidade. Mas, apesar disso, as imagens e as palavras que fixavam eram duplamente suas: pertenciam-lhes como lhes pertencia qualquer objecto ou imagem urbana; por outro lado, a assinatura – o pseudónimo – servia para lhes salvaguardar uma identidade secreta, ou conhecida apenas de um número restrito de indivíduos. Partia-se, portanto, de uma vontade de afirmação individual para actos que ganhavam contornos programáticos: mais do que caprichos de adolescentes, poderiam ser vistos (e acabaram por sê-lo) como demarcações estéticas e até políticas. A ideia subjacente era que a arte deveria ser mostrada assim, gratuitamente, para todos. As imagens gravadas nas paredes e nas carruagens dos transportes públicos de Nova Iorque assumiam, quase sempre, uma função provocadora (a começar pelo facto de representarem uma insubordinação à lei) – fosse pela dimensão dos desenhos e das letras, fosse pelo berrante das cores, ou por um desígnio propositado de confundir quem as visse. Um desses exemplos é a obra de Richard Hambleton: durante a década de 70, dedicou-se a “tatuá-lo” nas ruas de várias cidades americanas os contornos de pessoas caídas nos passeios, a traços grossos de tinta branca, como se marcasse o local de um assassinio. A alguns chegava a acrescentar gotas de sangue para realçar a semelhança. Mais tarde, encheu de sombras humanas os becos, as esquinas, zonas inesperadas que, assim ensombradas, assustavam quem deparasse com as pinturas. Se as motivações políticas fazem com que se utilize o suporte da rua para as mensagens devido à forte consciência que os seus

autores têm do papel público dos passeios, no caso dos pintores de grafitti, o carácter público das ruas sustenta uma necessidade de chamar a atenção dos transeuntes para a própria cidade: encenar mortes urbanas ou silhuetas ocultas transforma a rua num palco que exige ao espectador uma atenção permanente.

Mas serão os grafitti uma arte especificamente urbana? Ou, por outras palavras, haverá uma arte própria das cidades? Para Baudelaire, a escultura “estaria presente apenas na grande cidade”. Mas Benjamin comenta esta afirmação, acrescentando a dúvida: “A escultura encontra-se <?> apenas na cidade.” É longo o excerto de Baudelaire citado por Benjamin, mas parece importante atentar nalgumas das suas implicações:

Passas por uma grande cidade que envelheceu na civilização – uma daquelas cidades que albergam os arquivos mais importantes da vida universal – e o teu olhar é conduzido para cima, *sursum, ad sidera*; é que nas praças, às esquinas das encruzilhadas, erguem-se figuras imóveis, maiores que os que passam aos seus pés, e repetem-te as lendas solenes da Glória, da Guerra, da Ciência e do Martírio, numa linguagem silenciosa. Algumas apontam para o céu, a que sem cessar aspiraram; outras indicam a terra, de onde nasceram. Brandem, ou contemplam, aquilo que lhes foi paixão da vida e se tornou o seu emblema: uma ferramenta, uma espada, um livro, um archote, *vitai lampada!* Por mais distraído que sejas, por mais infeliz ou vilão, mendigo ou banqueiro, o fantasma de pedra toma-te, por alguns minutos, e ordena-te que, em nome do passado, penses em coisas que não são da terra. É essa a função divina da escultura.<sup>56</sup>

Então, o que está aqui em causa não é um presumível carácter urbano da escultura, mas sim o poder que possui de guiar o olhar do homem da cidade para a história, para o passado – para formas não só de outro tempo mas também não identificáveis através de termos humanos. Da mesma maneira, os grafitti revelam uma consciência histórica ao apontar para um tempo; não o passado das glórias ou das ambições geniais de uma ou outra personagem da História, mas o questionar de um futuro que é colectivo, que é da cidade mais do que de um cidadão. A discussão sobre formas de arte próprias da cidade deveria, no mínimo, passar a integrar um debate acerca do papel dessa arte na percepção da história que é possível perceber e concretizar no espaço urbano. A escultura assume, enquanto arte das ruas da cidade, uma importância não só urbana como histórica. Mas esse papel não se restringe a uma função da escultura. Nos grafitti,

---

<sup>56</sup> *Passagenwerk*, pp.289-290.

manifesta-se a revolta urbana perante poderes estabelecidos, na sociedade em geral ou na arte em particular.

A cidade mostra em si diferentes formas de arte, desde as mais socialmente reguladas até às que escapam a qualquer regulação social. Mas a relação é recíproca – a arte coloca a cidade no centro da atenção e da perspectiva de todos os grupos na sociedade, como notava Baudelaire. Wojnarowicz localiza-se nesta reciprocidade como alguém cuja arte resulta directamente da sua vida nas ruas de Nova Iorque e que, por sua vez, lhes devolve uma imagem particular. Exemplo da relação entre a privacidade da vida individual e o âmbito urbano encontra-se com mais frequência nos trabalhos fotográficos, principalmente nas séries “Rimbaud em Nova Iorque” (1978-79), “Dust Track” (1990) e “Sex Series (for Marion Scemama)” (1988-89). Nesta última, entre as várias paisagens não urbanas retratadas, uma das imagens mostra uma vista aérea da baixa de Manhattan e de Brooklyn, com a ponte de Brooklyn no centro. A imagem é a preto e branco e os contornos pouco nítidos. Na parte superior esquerda, insere-se um círculo, como uma lua no céu de Nova Iorque, com uma outra imagem: uma cena de sexo explícito em negativo. A perspectiva sobre a cidade é positiva e distante; a visão dos dois corpos, suspensos numa moldura iluminada, é negativa e demasiado pormenorizada, como se o olhar penetrasse com mais agudeza na privacidade do indivíduo e se perdesse, disperso, na vacuidade das ruas. Wojnarowicz manifesta assim a imposição de uma individualidade privada sobre o anonimato urbano. A mesma estratégia de marcação de um espaço individual nos espaços públicos da cidade faz com que centre nos armazéns abandonados das docas de Manhattan a sua manifestação contra os circuitos das galerias de arte, engrenagens viciadas que não queria integrar (mas a que se viu forçado a pertencer, a partir do momento em que ganhou notoriedade).

O percurso dos “artistas de rua” foi diferente para cada um. Como se disse atrás, não os reunia nenhum conceito de “grupo artístico”, nem nenhum programa estético balizava as suas intervenções no cenário urbano – as afinidades estéticas ou políticas são-lhes atribuídas a

*posteriori*, pelos críticos. O rumo de Keith Haring foi desde as galerias de arte até aos túneis do metro; Jean-Michel Basquiat viajou no sentido oposto: começou como co-autor da obra de SAMO, juntamente com Al Diaz, a desenhar grafitti, e prosseguiu para as galerias de arte, entre os artistas mais cotados da sua geração em Nova Iorque. O caso de Wojnarowicz é ainda diferente do de todos os outros: as ruas da cidade começam por ser literalmente a sua casa, e é aí que exhibe de início o resultado das suas experiências com tintas, *sprays*, latas de lixo, *posters*, ou apenas a sua presença, em performances. A rua é o seu suporte de eleição, por dois motivos importantes: por um lado, era aí que, como se disse, vivia. Não tinha uma morada certa e dormia nas ruas, que lhe davam o acolhimento de uma verdadeira família: “mesmo depois de ter saído das ruas, durante muito tempo eram ainda o único lugar onde me sentia bem; aquela gente era como uma tribo que eu tinha deixado”<sup>57</sup>. Para além disso, e talvez também por essa condição de “sem-abrigo”, mostrava por tudo o que fosse *establishment* um desprezo militante, que o levou a uma das suas acções artísticas, em 1987:

Planeei uma série de “acções de instalação” com ... um membro da banda – eram acções ilegais, tentativas de abalar os conceitos de “arte” e “cultura” ignorados por grande parte das galerias. Uma vez desenhámos a stencil nas escadas do leo castelli um prato vazio, a faca e o garfo, outro stencil de um caça bombardeiro e de uma casa a arder, com uma figura encolhida, depois atirámos para as escadas de incêndio um saco com uma boa quantidade de ossos de vaca ensanguentados, dos armazéns de carne da rua 14. Fizemos isto à 1:00, numa tarde agitada de sábado.<sup>58</sup>

A rua era o seu estúdio, e recusava-se a aceitar outro. Uma das suas primeiras imagens de marca é o *stencil*, repetido por suportes de tipos diversos, de uma casa com labaredas a saírem pelas janelas: o lar incendiado não fornece conforto, e expulsa mesmo a energia que lá se consome.

Stencil da casa em chamas

A arte de David Wojnarowicz é profundamente urbana, mesmo nos momentos em que se concentra na paisagem fora da cidade (em muitas das fotografias de animais, ou nos relatos das

---

<sup>57</sup> Reproduzido em *Tongues of Flame*, p.54.

<sup>58</sup> *Tongues of Flame*, p. 118. Os ossos de vaca ainda em sangue relembram um dos stencils mais vezes reproduzidos por Wojnarowicz, a cabeça de uma vaca de língua de fora, outro exemplo da raiva pelo sofrimento que a vida urbana inflige aos seres vivos.

suas viagens pelo interior do país). Qualquer obra sua surge a partir da sua experiência da cidade, e todas as paisagens são como que contaminadas pelo seu carácter urbano. Muitos dos sinais e imagens representados nos quadros referem-se a episódios urbanos, ou reportam-se àquilo que a cidade oblitera ou faz esquecer (imagens da natureza, ninhos, vulcões, totems). É nas tampas das latas do lixo que desenha dragões e cães enraivecidos, tubarões e símbolos índios. Wojnarowicz colecciona e transporta para as suas obras marcas da cidade, num processo semelhante ao que o historiador de Gumbrecht sente que tem de realizar para manter o contacto desejado com o passado. Uma parte da sua obra plástica foi produzida em estúdio, nomeadamente a pintura (a partir da série sobre os quatro elementos), mas quer na fotografia, nas instalações ou nas performances, o contacto com a rua é o próprio momento da criação e faz parte da arte.

Nos anos em que Wojnarowicz trabalha, o meio cultural de Nova Iorque já é diferente do que Jones diagnosticou nos anos imediatamente depois da guerra. É certo que, entre os artistas, continuava a não se incentivar a comunidade e a assinatura comum de programas de acção. No entanto, ao contrário dos protagonistas do expressionismo abstracto, os artistas de Nova Iorque dos anos 60, 70 e 80 encontraram uma série de temas sociais cuja importância não só reconheciam como faziam questão de sublinhar na arte. Eram temas que derivavam da sua relação cindida com a sociedade urbana, e que tinham a ver com a maneira como se filiavam em determinados grupos de identidade: de género, de raça, ou de opção sexual. Essa relação entre o público e o privado, porém, continuava a não demarcar *grupos* artísticos. Para Carlo McCormick, a dificuldade de estabelecer um ambiente artístico comum num bairro como o East Village em Manhattan teve a ver directamente com a vivência dos anos 70 e 80 naquela área: “Era como se a insistência de vivermos no e para o momento – produto do romantismo da boémia e do nihilismo do *punk* do final da década de 70 – tivesse anulado qualquer distância

crítica”<sup>59</sup>. A rejeição do passado é um traço comum aos pintores do expressionismo abstracto, mas a ligação termina aí: enquanto artistas como Mark Rothko, Pollock ou Barnett Newmann recusavam a História para se concentrarem o mais possível na produção de uma “arte pura” (para utilizar a expressão de Greenberg), os artistas do East Village pós-anos 60 centravam a sua produção sobre si próprios, sem o distanciamento e o balanço histórico que lhes poderia garantir a ancoragem das suas buscas numa tradição. Esta diferença é visível nas imagens predominantemente geradas num e noutro contexto: os quadros expressionistas mostram acima de tudo a exploração estética de linhas, traços, pontos ou manchas sem nenhum propósito figurativo; pelo contrário, a arte que se seguiu incorpora imagens da sociedade e enche os quadros de figurações de objectos e pessoas (na arte Pop, por exemplo, as manchas desaparecem para dar lugar a contornos muito definidos e a contrastes que revelam os diferentes objectos). Na obra de Wojnarowicz a figura predominante é o corpo humano, quase sempre encarnado por si próprio.

Os habitantes dos quarteirões de East Village começaram por ser emigrantes pobres chegados a Manhattan entre as duas guerras: a diversidade cultural é, portanto, um dado central a contribuir para a multiplicidade da expressão artística que ali iria desenvolver-se. Esta condição de imigração arrastava consigo a permanência de uma certa classe, de meios reduzidos, com fraquíssimo poder de compra e muitos problemas sociais. A falta de dinheiro, aliada à estreita convivência de pessoas de proveniências várias, diferentes entre si e diversas do “habitante típico” de Nova Iorque, é uma das fórmulas possíveis para entender o fenómeno artístico do East Village<sup>60</sup>. Esta ausência de recursos acabou por influenciar de maneira indelével as características da arte ali produzida, acima de tudo no que diz respeito aos suportes utilizados e aos meios de divulgação. Wojnarowicz descreve como produziu as suas primeiras fotografias:

---

<sup>59</sup> McCormick, Carlo, “Boy in the Hood”, *Art Forum*, Oct 1999, p. 115.

<sup>60</sup> Aliás, uma fórmula que pode ser observada em processo, no início do século XXI, na nova zona artística de Nova Iorque, Williamsburg.

Já nos últimos tempos da minha vida na rua ..., tinha um amigo que roubara uma máquina fotográfica e ma oferecera, e eu roubava rolos de filme das tabacarias. Tirava fotografias destas personagens que via nas ruas – pessoas com quem convivia, “drag queens” que passeavam por ali à procura de clientes à beira do Hudson. Tirava fotografias de tudo, estava como que a documentar aquelas cenas todas. ... centenas [de fotografias] ... o mais curioso é que eu tinha esta mania de guardar tudo nos cacifos das estações de autocarros. Era lá que deixava todos os meus pertences que acumulara até determinada altura. ... mas esquecia-me de lá voltar todos os dias a pagar o quarto de dólar e, ao fim de 24 horas, vinham e levavam dali as coisas para a secção de perdidos e achados, algures na cidade. Como eu nunca soube onde era aquilo, perdi tudo o que lá tinha – e nunca tive a possibilidade de revelar nenhum daqueles rolos.<sup>61</sup>

Alguma da sua obra terá ficado, portanto, literalmente perdida na cidade. Relacionado com esta espécie de mito-génese está o carácter perecível da arte na cidade, que mais vezes se associa às pinturas murais consideradas quer como actos de vandalismo quer como arte. Muitos dos *graffiti* pintados nas paredes de Nova Iorque ficaram para sempre perdidos, não só por uma certa negligência dos seus autores mas porque, dada a natureza daquelas produções, seria praticamente inevitável que as entidades públicas tratassem de restituir aos muros, às carruagens de comboio e metro ou aos túneis o seu aspecto anterior àqueles “actos de vandalismo” (muito frequentemente assumidos como isso mesmo). Uma das edições sobre a cidade de Nova Iorque que saiu no pós-11 de Setembro foi *New York, Street Art*<sup>62</sup>, um álbum de fotografias das ruas da cidade em que assumem o carácter de arte os objectos mais diversos, desde o lettering das placas toponímicas até posters rasgados, passando pelos *graffiti* e pela disposição casual de sinalética urbana.

A obra atribui a todos esses elementos o carácter artístico, e pressupõe que são arte as mais diversas formas de manifestação visual na cidade. No entanto, não será possível detectar entre a sinalética urbana e um *graffiti* diferenças precisamente no que diz respeito à sua categorização entre a arte? Desde logo, e imaginando como critérios de classificação conceitos como ‘autor’ e ‘função’, objectos como sinais de informação urbana e placas toponímicas dificilmente integrariam a categoria de arte. E no caso dos *graffiti*? Não será surpreendente encontrá-los antes como formas de vandalismo do que como arte, principalmente se quem atribui

---

<sup>61</sup> *Tongues of Flame*, p.56.

<sup>62</sup> Grzeskowiak, Jean-Luc, and Delannoy, Pascal 2001, *New York Street Art*, Paris, Éditions PC.



a designação pertence a um hipotético Conselho de Gestão de Espaços Urbanos, ou a um igualmente imaginário Departamento de Salubridade de Urbana. Mas certas definições de vandalismo põem em causa esta classificação. Stanley Cohen define o vândalo como alguém diferente: “É alguém que não nós” (“somebody else”, p.13). Afinal, o mesmo que caracteriza o artista, alguém diferente. Mais adiante, afirma que

o desvio não é uma característica inerente a um comportamento ou a uma pessoa, mas tem a ver com a reacção da sociedade a certos tipos de quebra de regras. ... Da mesma maneira, um ‘problema social’ não consiste apenas numa dada condição fixa, mas na percepção e na definição por certas pessoas de que aquela condição representa uma ameaça.<sup>63</sup>

Com esta afirmação, Cohen sublinha a arbitrariedade que rege a classificação de um objecto como forma de vandalismo ou como arte, por oposição a uma categorização que tivesse em conta propriedades intrínsecas desse objecto. Nada nos *graffiti* pode, à partida, levar a designá-los como arte ou como formas de vandalismo, e a única possibilidade de se aproximar os dois conceitos será verificar que as questões levantadas pelos objectos são comuns a um e a outro. Um dos comentários de Cohen sobre o vandalismo poderia facilmente ser lido a propósito de um objecto aceite como arte: “A única maneira de fazer sentido de alguns actos é pressupor que eles não fazem sentido”<sup>64</sup>, ou seja, evitar, à partida, o pressuposto de que cada objecto possui em si um sentido que caberá a um intérprete descobrir. Esta atitude assemelha-se à atitude do flâneur entre as ruas da cidade: abdica de lhes atribuir um sentido prévio e move-se por elas ao mesmo tempo que vai estabelecendo o seu sentido para essas ruas. Interpretar a arte e caminhar sem destino por uma cidade não são acções muito diferentes.

Assumir a rua como contexto da e para a arte implica um movimento em direcções opostas: por um lado, uma recusa do sistema artístico estabelecido, com o conjunto das galerias de arte afirmadas enquanto lugar privilegiado de exposição e encontro com a arte; por outro lado, porém, e no caso específico da obra de Wojnarowicz e de outros artistas cujo trabalho se

---

<sup>63</sup> cit. em Ward, pp.17-18.

<sup>64</sup> cit. em Ward, p.19.

desenvolveu em Nova Iorque a partir da década de 80, implica uma reformulação desse mesmo sistema, na medida em que estabelece uma maneira de *produzir e exhibir* a arte apenas diferente daquela outra. O funcionamento destas negações e reformulações no sistema artístico sugere uma reflexão semelhante à que exige o conceito de cânone. Até que ponto está um artista integrado no cânone, ou num sistema artístico específico? E o que torna diferente um artista que expõe para uma galeria daquele que produz a sua obra na rua, em reacção contra a hegemonia das galerias? A outra questão que de imediato se coloca é a de saber se o artista que opta por trabalhar a partir da rua e se recusa a expor nas galerias tem o mesmo estatuto do produtor de legumes que reage contra o domínio das multinacionais e escolhe vender os seus produtos apenas na pequena loja de esquina, recusando entregá-los para venda aos hipermercados. Será que a diferença do lugar de venda ou exposição traz *necessariamente* uma diferença no produto oferecido? E será pertinente a ênfase sobre o advérbio?

A arte na rua marca as ruas e, a uma determinada leitura, transforma-as em galerias de arte. A rua pode ser entendida como mais um contexto no qual a arte existe e quer afirmar-se. No entanto, para que assim seja entendida, terá de se omitir uma questão relevante: as razões que fizeram com que os autores das obras mostradas nas ruas não apresentassem a sua arte nos locais onde seria de esperar encontrá-la; melhor dizendo, a razão para a renúncia ou a impossibilidade dos artistas em expor nas galerias. A escolha de locais marginais como os armazéns abandonados nas docas de Nova Iorque pode ter leituras diversas. Pode até ser entendida como mais um dado a analisar na arte que se mostra.

David Wojnarowicz com a pintura do pterodáctilo no armazém das docas, ca. 1983, foto de Marion Scemama (*Fever*, p.46)

Nesta fotografia de Marion Scemama, a ave pré-histórica desenhada na parede do armazém parece-se com uma fénix que ressuscita das cinzas – será, de alguma maneira, a arte que revela a possibilidade de transformar os espaços degradados da cidade em lugares de

redenção e sublimação: Wojnarowicz eleva-se no ar de braços abertos a imitar a posição das asas do pterodáctilo, o artista a imitar a imagem da arte, a tentar fundir-se com o espaço de degradação (no chão vêem-se detritos, entulho e pneus velhos; as paredes estão esburacadas e com a canalização à vista) e sublimação (a maneira como a ave se ergue, de asas abertas, e como Wojnarowicz se sustém no ar, sugere que se transcende aquele lugar preciso e se passa a habitar um outro, fora dali). Os armazéns não são apenas contexto da arte ou lugares de exposição, mas apontam para linhas interpretativas que os integram.

A cidade passa a ser um elemento do objecto artístico, tal como certas galerias o são, principalmente quando as obras são encomendadas para um determinado espaço. A opção por tais zonas à margem do grande movimento urbano sugere também uma vontade de afirmar o carácter marginal da arte, um certo pendor anti-social ou de contestação à sociedade no seu sentido mais vasto. Nesta escolha estarão implicadas as considerações que retiram aos artistas filiações ideológicas específicas e que os associam, muitas vezes, aos ideais de ascese descritos por Charles Riley e de acordo com os quais a produção da arte tem directamente a ver com uma recusa da integração do artista numa dinâmica social.

David Wojnarowicz não encarna de maneira precisa nenhum dos tipos de artista ascético que Charles Riley propõe. E, no entanto, a sua arte e a sua atitude perante a arte e a sociedade contêm muitos dos traços de ascese tal como Riley os define. A decisão de começar por desenhar os seus *stencil* nos velhos armazéns abandonados pode ter tido causas variadas. Por um lado, esses eram os sítios onde passava grande parte dos seus dias, como se fossem, de facto, a sua casa. Faziam parte de um cenário urbano exterior, público mas interiorizado, no qual o artista começou por querer exprimir-se. A par da presença quase permanente da figura humana nas imagens que produziu, a outra característica predominante é o espaço exterior. O globo terrestre aparece em muitos dos quadros, as ruas estão presentes em quase todas as fotografias, e por vezes a dimensão espacial abarca uma vastidão cósmica: desertos, paisagens a perder de vista, ou

planos ampliados de zonas urbanas. Mas os armazéns onde Wojnarowicz começou a produzir e mostrar a sua obra (recusando o circuito estabelecido das galerias e do comércio da arte) representavam também os sítios mais opostos à ideia de convivência social estabelecida. Ali, a vida definia-se através de relações socialmente marginais e demasiado privadas. Naquele contexto, os encontros homossexuais deixavam de ser apenas momentos de privacidade ou intimidade e passavam a fazer parte de narrativas incorporadas na arte. As suas descrições desses encontros balançam entre retratos crus e quase cruéis (como em algumas fotografias) e momentos poéticos em que a corporeidade dos amantes serve de veículo a uma elevação espiritual e a perguntas de carácter transcendental, como na entrada do diário de 19 de Abril de 1979<sup>65</sup>.

Na sua galeria pictórica, as personagens urbanas são emolduradas e descritas quase sempre no espaço da rua, em zonas de passagem (“Para mim, a transição é sempre um alívio. O destino simboliza a morte”<sup>66</sup>). Em cenas que poderiam pressupor um cenário mais interior, até mais intimista, como o homem adormecido, Wojnarowicz preenche o corpo com mapas-mundo, que se transformam na pele humana. Ou seja: a dimensão do humano, mesmo reduzido à sua fase de inconsciência, é o mundo. Este é o seu sítio de conforto – o lar, a casa em chamas, não lhe concede abrigo. A rua, o espaço exterior e, em última análise, o universo, são elementos omnipresentes nas produções de Wojnarowicz. Para se entender a sua obra, então, será necessário que nos guiemos por ela como por uma terra visitada. Mas serão os mapas dos corpos capazes de oferecer alguma orientação?

---

<sup>65</sup> cf. pp.106-107 de *In the Shadow of the American Dream*.

<sup>66</sup> *Close to the Knives*, p.62

## Guias e Mapas<sup>67</sup>

Da nota sobre o *Guide Bleu* que Roland Barthes escreveu em *Mythologies* resultam óbvias duas interpretações. Uma, sobre a posição do ensaísta – datada e profundamente marcada pela denúncia do ‘franquismo do guia’ – relativamente ao que critica; a outra, acerca daquilo que Barthes parece indicar como uma característica, ainda hoje inalterada, dos guias de viagem. Para o autor, o *Guide Bleu* “quase só conhece a paisagem sob a forma do pitoresco. E pitoresco é tudo o que é acidentado” (p.113). Os guias sobre os quais Barthes escreveu aqueles ensaios não incluem na sua abordagem turística a paisagem urbana; ou, se o fazem, destacam aquilo que, nas cidades, se aproxima do “velho mito alpestre” referido pelo autor. Os guias de turismo urbanos são relativamente recentes e começaram a ser aperfeiçoados com o desenvolvimento do trânsito automóvel nas cidades. O próprio Barthes, na sequência da crítica que adscrive a mitologia do *Guide Bleu* ao século XIX e segundo a qual a paisagem turística enraíza em oitocentos, acaba por não se demarcar do que critica – e nem sequer estranha, portanto, a ausência das cidades. E, no entanto, as cidades descritas pelos guias são igualmente “pitorescas”, no sentido em que são imagens construídas pelo discurso do guia.

Ao contrário dos guias lidos por Barthes, *Passagenwerk* pode ser entendido como guia de uma cidade<sup>68</sup>. Mas Walter Benjamin apercebe-se de que qualquer guia de viagens, ou mesmo as fotografias das cidades, não conseguem substituir a conveniência dos mapas. Sobre o *Plan Taride* de Paris, Benjamin escreve que

quem não acorda para uma leitura atenta desse texto, quem prefere sonhar as suas experiências da cidade a partir de fotografias e notas de viagens e não com um mapa, esse alguém não tem remédio (p. 85)

---

<sup>67</sup> Na revista *Ler* nº 55 foi publicado um artigo de José Vegar sobre uma loja de Londres que se especializou na venda de mapas, cartas geográficas e guias de viagens. Começa por dizer que “[a] existência de mapas permite três coisas ao homem contemporâneo: sonhar, chegar relativamente perto da hora marcada a um determinado sítio e visitar a londrina Stanfords, uma das mais belas livrarias do mundo” (p.86).

<sup>68</sup> Esta ideia será desenvolvida no capítulo “Sonhos de cidades”.

A sua confiança não assenta na crença de que os mapas oferecem da cidade uma imagem mais fiel do que os guias, mas sim naquilo que Benjamin identifica como uma qualidade mais facilmente manipulável, no formato do *Plan Taride*, distinto das “notas de viagem”, das fotografias e de outros mapas, maiores, que se “enchem como velas de barcos a cada golpe de vento numa esquina” e que depressa se transformam num “monte de pedaços de papel colorido com que nos atormentamos como se fosse um puzzle” (*ibidem*). O *Plan Taride*, pelo contrário, é um mapa organizado e pormenorizado das ruas de Paris, “à l’usage de l’automobile”, como se lê na capa. A informação completa sobre as ruas da cidade permite que, discretamente, se planeie uma orientação precisa e o formato de bolso é uma vantagem sobre outros instrumentos de navegação urbana.

Imagem do *Guide Taride* de Paris

Os comentários de Benjamin visam o carácter prático dos mapas de bolso, ou pouco prático dos guias. Mas não é só a facilidade de manipulação que está em causa nesses comentários. A cidade requer do passeante uma atenção pessoal, não mediada – e o mapa de bolso facilmente se torna parte do seu intérprete, que o utiliza apenas para confirmar um percurso já ditado pela sua mente. O importante não parece ser a orientação, mas o reconhecimento da cidade.

Existem dois modos diferentes de entender os mapas: num deles, o mapa é um instrumento útil e necessário, não porque sirva para uma orientação no espaço mas porque sugere uma cartografia para essa orientação, um desenho para o movimento, uma imagem tranquilizadora da cidade para aquilo que o passeante imagina dela ao empreender um trajecto. Uma segunda maneira de entender os mapas propõe que sejam vistos como exposições das fronteiras, de linhas que marcam a convenção dos limites. Na “Crónica Berlimense”, Walter

Benjamin recorda a ideia de escrever a história da sua vida através do desenho de um mapa<sup>69</sup> – o resultado aproximar-se-ia de uma “Berlim vivida”, como se o mapa daquela vida na cidade fosse sobreposto (ou subposto) a uma representação topográfica da cidade. Seria como se se transpusesse o movimento biológico e temporal (i.e., a história individual) para um desenho colorido: um “espectáculo cheio de cores” sobre um “fundo cinzento”, nas palavras de Benjamin, o que implicaria ainda o preenchimento do cinzento da cidade com o colorido da representação da vida. Através desta transposição, procurar-se-ia atribuir visibilidade a uma série de acontecimentos, pessoas e trajectos entre os sítios, e às ligações destes elementos entre si. É interessante verificar que este desejo de tornar visível, através de um mapa, o percurso de uma vida parte de alguém que no mesmo texto reconhece na sua inaptidão para se “orientar” e “ler mapas” um certo sentido de impotência perante a cartografia do espaço da cidade (cf. p.4). O mapa biográfico pode ser entendido, então, como a melhor maneira de superar essa impotência, transformando-a numa capacidade mais aguda de orientação face à história da própria vida – tendo a cidade como fundo mas já não como obstáculo. Aliás, parece até que a cidade resiste a qualquer representação até ao momento em que é percorrida, vivida:

[Q]uando penso em Berlim, parece-me que apenas o lado que explorámos daquela vez é verdadeiramente receptivo à fotografia. É que, quanto mais nos aproximamos da sua existência presente, fluida e funcional, mais cerrada se torna a área do que pode ser fotografado.<sup>70</sup>

Esta “existência presente, fluida e funcional” da cidade pressupõe uma zona onde o indivíduo não se coloque como consciência exterior da cidade, um lugar onde a vida urbana se desenrola de um modo quase automático e desindividualizado. O que Benjamin aqui afirma, por outras palavras, é a vacuidade da tentativa de captar a vivência *da cidade*, ainda que seja possível traduzi-la em *imagens habitadas*, i.e., só é possível captar a vivência do indivíduo na cidade. O

---

<sup>69</sup> “Durante muito tempo (de facto, durante anos) brinquei com a ideia de estabelecer a esfera da vida – bios – graficamente num mapa” (*Reflections*, p.5).

<sup>70</sup> *Reflections*, p.8. Mais adiante, Benjamin sugere que só o cinema “orienta aproximações ópticas à essência da cidade”. Sobre esta capacidade extraordinária do cinema falarei no último capítulo, “A Cidade Cinemática”.

espaço, como afirma Kant, não é uma propriedade dos sítios mas uma forma de percepção de quem passa neles. Ou seja, quando Benjamin escreve “Paris ultrapassou as minhas fantasias gráficas” (p.9) e faz suspeitar da existência de um plano quase metafísico em que a cidade vivesse independentemente da maneira como é representada por quem a percorre, está apenas a utilizar uma expressão hiperbolizada para referir a surpresa e o choque de se encontrar num lugar que não só difere daquele com o qual relaciona a sua infância, mas lhe servirá para entender algumas das imagens que tinha de Berlim – só é possível imaginar que Paris “ultrapassou as [suas] fantasias gráficas” se, no mesmo passo, se propuser uma re-adequação dessas fantasias, a formulação de um novo conjunto de fantasias ou, por outras palavras, a elaboração de um novo mapa.

“Fazer mapas”, nas palavras de Donna Haraway, é “fazer mundos” (p.182), e aquilo a que se chama “a própria vida”, não é mais do que o conjunto das representações da vida. Num ensaio em que recorre a exemplos da cartografia terrestre e das evoluções recentes no mapeamento do genoma humano, Haraway analisa a fiabilidade e mesmo a possibilidade de tais representações<sup>71</sup>. O espaço de uma cidade, do mesmo modo que um gene, não é um objecto cuja essência possa ser representada num mapa (cartográfico, genético), mas “um nó de acção durável no qual se encontram muito actores, humanos e não humanos” (p.186). Espaço e gene, segundo Haraway, são construídos no processo de serem cartografados. Fazem-se mapas para mostrar o espaço que se cria mentalmente, e na sua elaboração usam-se instrumentos tão arbitrários como a vontade de quem os constrói – Benjamin escolheria cores diferentes para representar os amigos, as casas por onde passava, as ruas dominadas por determinada mulher; na cartografia, geralmente recorre-se a cores diferentes para marcar diferenças territoriais. Essa arbitrariedade de marcação está, segundo Haraway, ao serviço dos mesmos impulsos de domínio global que

---

<sup>71</sup> Donna Haraway, “Deanimations: Maps and Portraits of Life Itself”, Jones & Galison (eds.), *Picturing Science Producing Art*, pp.181-207.



estão na origem das descrições dos genomas das espécies e que serviram a cartografia dos exploradores na época das Descobertas:

O ser das espécies é material e semioticamente produzido pelas práticas de mapeamento genético, tal como os tipos particulares de espaço e de humanidade foram o fruto de anteriores clausuras matério-semióticas. (p.199)

O que Haraway denuncia através desta formulação (para além daquilo a que chama as falácias interpretativas e culturais por detrás de um certo ‘império da cartografia’) é que, se esperamos da sua utilização o aparecimento das instâncias de espaço e vida humana despidas dos ‘erros’ e das lacunas próprios de uma construção baseada em tropos e figuras ‘enganadoras’, como a literatura ou os jogos de computador, os mapas não servem para nos orientar. Não é possível, no entanto, evitar o desenho dos mapas, já que “habitamos essas narrativas, e elas nos habitam” (p.205).

Na verdade, Haraway não vê qualquer perigo na objectificação, na descrição objectificada de determinado objecto ou lugar; o que se deve fazer, segundo a autora, é atribuir a essa objectificação de um valor de fidelidade relativamente ao que é representado – essa atribuição classifica-a Haraway como “fetichismo”. Nas suas palavras,

[N]ão há nada de impróprio [na objectificação]. Mas o gene é fetichizado quando parece gerar um valor; e esse tipo de objectos-fétiche é o que constitui erros complicados, negações e desautorizações. (p.187)

A construção de narrativas cartográficas sobre o mundo, por um lado, e aqueles que as elaboram, por outro, partilham um carácter de inevitabilidade e existem numa relação de interdependência. É também neste sentido que Benjamin entende que o mapa da sua vida corresponde a uma *necessidade*.

Mas apesar de se entender esta necessidade que leva Benjamin a desejar representar a sua vida num mapa, é igualmente compreensível que não a tenha concretizado. O próprio Benjamin percebe que não é possível, no plano cartografado, inscrever uma biografia. Mas que razões haverá para essa impossibilidade? Uma das hipóteses de a entender tem a ver com as categorias de movimento e de indivíduo. As narrativas de movimentos individuais caracterizam-se por uma

dinâmica que pretende reproduzir o próprio movimento. Ora, tradicionalmente não se atribuem aos mapas características narrativas como as que se reconhecem, por exemplo, nos relatos de viagem. Por outras palavras, interpretar mapas é uma acção que tende mais para o futuro, para coisas que ainda não aconteceram e que por isso não podem ser narradas, do que com o passado ou com narrativas potenciais. As memórias de Benjamin não conseguem transportá-lo até um *espaço* da biografia, pois esta “está relacionada com o tempo, com a sequência e com o fluxo contínuo da vida” (p.28), ou seja, com a história daquilo que se vai tornando passado e não com um tempo indistinto e ainda não vivido. Na “Crónica Berlinense”, o que Benjamin explora é o espaço, i.e., “momentos e descontinuidades” isolados, desagregados da linha narrativa da vida. A propósito de Proust, Benjamin reconhece que o ‘leque da memória’ (que seria o critério para a determinação dos pontos de passagem, das linhas de percursos no mapa) pode abrir-se e fechar-se e que é nas suas dobras, nas marcas que igualam as dos mapas quando se guardam, que reside a verdade daquela vida<sup>72</sup>. Essas dobras representam, no fundo, zonas de indefinição – ou de possibilidades múltiplas de leitura – sobre as quais a luz incide de um modo diferente, que podem inclusivamente funcionar em espelho e esconder outras áreas, que suscitam leituras a partir de perspectivas diferentes das que se teria de um plano. A vida de quem faz o mapa, ou seja, a sua história, encontrar-se-ia, talvez, nessas zonas sombrias que exigem do leitor um movimento de cabeça, uma inclinação especial. Ou seja, mais uma vez se está perante uma tarefa de concretização problemática – o que, curiosamente, não diminui o interesse da sua tentativa ou de imaginá-la. *Passagenwerk* é como o mapa da sua vida que Benjamin não conseguiu desenhar e que, após a sua morte, se tenta reconstruir a partir de pistas de um itinerário que não ficou escrito<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Cf. *Reflections*: Benjamin fala de um “leque da memória” que, uma vez aberto, não deixa ver o fim dos seus segmentos (p.6).

<sup>73</sup> Bruce Bégout sugere a impressão desse itinerário apenas indiciado: “Estes textos [de Benjamin sobre as cidades], mesmo os mais filosóficos e cerrados, possuem sempre qualquer coisa do carácter frágil e imprevisível de um giro pela cidade” (*Magazine Littéraire* nº 408, Abril 2002, p.53).

Um segundo modo de entender os mapas, como atrás ficou sugerido, é descrevê-los como representações de limites, delimitações ou fronteiras. E sobre este modo é possível concluir que tanto Benjamin como David Wojnarowicz optaram por simbolicamente destruir os mapas. Na obra deste último reconhece-se a mesma necessidade dos mapas que Benjamin deixara entrever. Nos seus quadros, Wojnarowicz utiliza mapas-mundo recortados e colados sobre as telas ou sobre manequins, modelos de cabeças ou de animais. Pode dizer-se que se trata de um elemento de uso mais relevante do que outros a que recorre nas colagens, como cartazes publicitários ou anúncios de supermercado, pois surge em contextos muito específicos. No entanto, os mapas fazem parte, tal como esses outros elementos, de uma “nova linguagem” que Wojnarowicz foi “forçado a criar a partir de imagens existentes”, como sugere John Carlin<sup>74</sup>. O uso de mapas na sua obra, principalmente nos quadros em que os recorta e cola sobre ou sob camadas de tinta ou outras imagens pré-impresas também recortadas, é metafórico e tem um alcance limitado. O mapa, normalmente a indicar fronteiras políticas, representa o poder, a clausura dos indivíduos fundamentada numa ideia colectiva de país. Ao recortá-los e ao escondê-los por detrás dos elementos pictóricos que designam a sua experiência, Wojnarowicz afirma a quebra de “fronteiras políticas e económicas”<sup>75</sup>, uma libertação simbólica dos seres e um certo poder (mesmo se ilusório) do indivíduo. Numa entrevista a Barry Blinderman torna-se claro o seu entendimento do carácter mental dos mapas:

O conceito de mapa depende da aceitação que se faz de que aquilo é o aspecto que têm as massas de terra vistas do espaço. A maioria das pessoas nunca teve a experiência de viajar no espaço e, no entanto, aceitam como um facto que o mundo é assim, não param para pensar que as fronteiras são coisas psíquicas, mais do que coisas físicas reais.<sup>76</sup>

Os mapas são, portanto, para Wojnarowicz, metáforas. Cortá-los em bocados permite-lhe “apagar todas aquelas fronteiras, numa espécie de ausência de fundamento [“groundlessness”] e de anarquia” (p.61). A destruição dos mapas é uma afirmação do artista perante a sociedade, mas é ao mesmo tempo uma tentativa de situar o indivíduo no momento da história em que ele se

---

<sup>74</sup> “David Wojnarowicz: As the World Turns”, *Tongues of Flame*, p. 21.

<sup>75</sup> *id.*, p.23.

<sup>76</sup> *Tongues of Flame*, p.61.

manifesta. A tentativa de o libertar acaba por resultar no oposto: em cada personagem que Wojnarowicz desenha através da colagem de mapas encontra-se a história de uma pessoa presa ao seu espaço, confinada nos seus limites perante a força dos elementos culturais, sociais e psicológicos (este último aspecto não é menosprezável, se se tiver em conta que algumas das obras mais complexas em que recorreu aos mapas são imagens de homens adormecidos, como em “Something from Sleep” (1987-88) ou em “History Keeps Me Awake at Night”, 1986). Seria impossível alguém orientar-se numa determinada zona geográfica utilizando os mapas dos quadros de Wojnarowicz – essa impossibilidade pressuporia uma inutilização do mapa como contrapartida da capacidade de representação do indivíduo no espaço, do espaço vivido identificado em Benjamin. Mas, tal como neste último se intui o ilusório dessa função, também na pintura de Wojnarowicz os mapas se revelam modos muito peculiares de representação. Na sua obra, os mapas aparecem quase sempre associados à descrição de momentos de angústia ou de impotência: homens adormecidos, alguém a fugir às chamas de um fogo que se circunscreve ao indivíduo, cabeças de olhos vazados, tudo converge no sentido de uma série de momentos em que as personagens estão inferiorizadas relativamente ao espaço de que parecem constituir-se. A destruição dos mapas pode de facto ser entendida como uma estratégia de libertação, mas essa libertação, no caso das esculturas e da pintura de Wojnarowicz, é mais relativa ao espaço do que à personagem que o habita ou que se move por ele, ou, por outras palavras, a libertação fica-se pelo sentido literal do recorte e nem o espaço que os mapas representam nem as personagens que passam a configurar conseguem transcender a ideia de limite ou fronteira que os confina. Em “Something from Sleep II”, o mapa rasgado limita-se praticamente a desenhar os contornos do homem que dorme. O seu domínio cartográfico não se estende para além da base do quadro – acima de tudo, não parece poder existir no mundo do sonho que se sugere sobre o fundo azul nas imagens das notas de dólar atrás do fundo, do relógio sem ponteiros, do extraterrestre, do coração, do crânio mecanizado e da cena africana a preto e branco. A sugestão parece ser que o sono induz a imaginação de uma existência sem tempo e sem fronteiras espaciais – nem sequer terrestres – gerada no momento em que o inconsciente extravasa os limites físicos do corpo e inunda o mundo dominado pelo dinheiro. O azul que corrói os dólares é exsudado pelo corpo-mapa, eleva-se dele para inundar todo o espaço do quadro e albergar os símbolos da existência adormecida, a ausência da passagem do tempo (que sugeriria uma espécie de ausência da história) e a persistência da memória (e, por isso, a permanência de um tempo histórico, um tempo apenas destituído da sua função reguladora da sociedade). A moldura de uma tubagem que une todos estes elementos propõe ainda uma interdependência de todos eles e o seu enraizamento no homem que os sonha.

“Something from Sleep II” (1987-88), mixed media on canvas, 36” x 36” (*Fever*, p.28)

No artigo já citado, John Carlin compara Wojnarowicz a um “iluminador do século XX”, mas que “representa apenas as suas visões privadas”, mesmo quando para tal utiliza “símbolos públicos” (p.25). Entre esses símbolos públicos, nos seus quadros o mapa torna-se num instrumento de representação das visões, dos sonhos e das fantasias privadas. Wojnarowicz procurou entender seu trajecto pessoal no espaço e na história através dos mapas. Porém, a sua utilização nos seus quadros implica igualmente uma inutilização e a destruição dos mapas torna-se tão necessária como o seu uso. Mesmo quando não são citados de forma directa, a

presença dos mapas subsiste, como no caso de “Science Lesson” (1981-1982). No quadro, uma paisagem lunar (fotografia em tons de sépia e acinzentados) é sobrevoada e ‘bombardeada’ por uma série de corpos humanos que gravitam, entre aviões, cavalos, vacas, automóveis, casas, cobras e peixes – tudo está inerte, como que lançado no espaço e numa espécie de estatismo dinâmico sugerido pela posição dos corpos desenhados e pela ideia de suspensão de todos os objectos.

“Science Lesson”, Fotografia a p/b, tinta de *spray* e *stencil* sobre Masonite, 96’’ x 13’8’’ (*Brush Fires in the Social Landscape*, p.38.)

À esquerda, em baixo, um grupo de seis homens armados corre em direcção à margem do quadro: têm cabeças de braço de caranguejo e estão armados com metralhadoras. Quase ao centro da imagem, na parte superior do quadro, vê-se o planeta Terra. A parte visível tem uma fenda tão grande como um oceano, e dela saem labaredas. Nem a Terra nem os corpos são feitos de mapas: em vez disso, o planeta é mostrado por uma fotografia tirada do espaço e os homens parecem feitos de uma massa de camuflado militar, cada um com uma cor dominante e os três em primeiro plano rodeados por uma aura esbranquiçada – num padrão que, afinal, não deixa de sugerir os recortes territoriais da cartografia política. O camuflado e a fotografia são nitidamente a recusa do mapa, ou a impossibilidade do seu uso, dada a catástrofe visível. O que esta “ciência” nos ensina é que, após a destruição do planeta, não restam possibilidades de representação cartográfica e o que fica é tão só a desorientação. As manchas dos camuflados parecem resultar de uma diluição dos mapas que teriam constituído aquelas naturezas e de que agora fica apenas a memória de fronteiras coloridas, uma cor predominante por cada homem e já não a explosão de cores que os mapas imprimiam. Em algumas das figuras, na zona da cabeça as manchas transformam-se em alvos de tiro. A Terra, por sua vez, recusou o mapa no momento da morte, no mesmo momento em que expulsou de si homens, animais e artefactos. Terão os mapas sido destruídos pela destruição da Terra, ou esta morreu devido à diluição dos mapas? Noutro tom, a pergunta pode questionar se aquilo que é representado condiciona a existência da

representação ou se, pelo contrário, o desaparecimento das representações equivale à aniquilação do que se representa. Quando Louis Mumford escreve que “se um edifício não aguenta que se pense nele, as suas fundações são instáveis [“shaky”]” (p.66), não está a dizer que o pensamento garante o edifício, mas antes a utilizar uma metáfora (aliás, sustentada pela ambiguidade do vocábulo original, “foundations”, que tanto pode significar “fundações” como “fundamentos”) segundo a qual coisas concretas (o edifício) e coisas abstractas (o pensamento) se relacionam de maneira interdependente: pensar num edifício – ou construir um mapa – significa pretender garantir a permanência daquilo que é pensado. Mas aquilo que é pensado ou o espaço representado (edifícios ou território) terá de consubstanciar-se numa entidade que, de certa maneira, possa sobreviver à representação, ao pensamento. No quadro de Wojnarowicz, a Terra está em colapso porque as suas fundações tremeram – e tremeram porque não subsistiram à representação cartográfica; os mapas, esses, desaparecem no momento em que desaparece o que representam.

Em Wojnarowicz, a razão da destruição dos mapas e da inutilidade que lhes está associada (como causa ou como consequência), é de ordem diferente das razões que encontramos em Benjamin. Neste último, a multiplicidade dos sinais urbanos que o indivíduo percebe (os anúncios, as fachadas, a torrente de sons na cidade) pode ser vista como a causa da sua perda no espaço e, em última análise, da dispersão temporal diagnosticada, por exemplo, através das datas das citações ou das datas de composição da obra. Para Wojnarowicz, no entanto, a inutilidade e a impossibilidade dos mapas parece gerar-se no interior do indivíduo, na medida em que a sua multiplicação em várias identidades e a dificuldade de se identificar com uma personalidade específica origina coordenadas cartográficas que não podem resultar num mapa apenas – se Wojnarowicz quisesse, como Benjamin, desenhar o ‘mapa da sua vida’, talvez nunca chegasse a um único desenho colorido tal como o que se descreve na “Crónica Berlinese”; em vez disso, teria à sua frente vários maços de mapas de formas, cores, tamanhos e

funções tão diferentes quantas as personagens que encarna nos seus diários ficcionais. Em *The Waterfront Journals* conta-se, em cada momento, a história de uma personagem diferente num lugar diferente. O “Man in Mickey’s Dining Car 2:30 A.M. / ST. PAUL” (p. 24), um “Elderly Transvestite on Second Avenue (Evening) / NEW YORK CITY” (p. 62), ou uma “Girl Sitting on Pavement in Front of Coffee Shop / ALBUQUERQUE” (p. 98) – mais do que personagens distintas, são como pontos geograficamente concêntricos numa cartografia imaginária de Wojnarowicz. O que as identifica é o lugar onde se cruzaram com o autor-*flâneur* Wojnarowicz, e, muito poucas vezes, a hora, a indicar um tipo de ambiente, normalmente nocturno, a constituir o cenário. Curiosamente, a inutilidade do mapa no caso de *The Waterfront Journals* pode derivar ainda da imprecisão com que são dadas as coordenadas temporais: o guia, que aqui seria o diário, a ordem histórica, não funciona, precisamente porque não coloca em acção hierarquias temporais e não permite, por isso, um encadeamento narrativo do conjunto. Indica-se a hora do relato (raras vezes, uma data), mas não se sabe se a ordem pela qual aparecem impressas as notas sobre cada uma das personagens seguiria a cronologia de um diário e não é possível entender qual daquelas personagens se terá cruzado inicialmente com o seu narrador, pois não é possível entender uma linha cronológica que lhes desse uma identificação histórica. Cada entrada fecha-se sobre si própria da mesma maneira que o desenho de um território num mapa exclui o território adjacente. Uma cartografia política revela fronteiras entre países, inscrevendo num espaço imaginado definições e diferenças territoriais, mas rasura qualquer demarcação temporal e, logo, histórica. Por essa razão se verifica o paradoxo cartográfico da necessidade e até da urgência dos mapas e da sua permanente desactualização, da sua discrepância relativamente às mudanças a que o território é submetido.

O mesmo espaço do ‘mapa biológico’ que referia no início deste capítulo assume um carácter diferente do traçado da linha da vida, e desaparece quando o indivíduo perde as coordenadas – em Wojnarowicz, estes momentos de desorientação correspondem a tempos em

que se sente um “viajante sem país, sem uma base, que há muito trocou o mapa por um pedaço de papel cuja linguagem e cujas cartas não [entende]”<sup>77</sup>. São os anos em que a sua carreira artística ganha mais visibilidade mas é também o momento em que diminui o ritmo da escrita do seu diário. Na última entrada que redige em 1984 (até finais de 1987, o diário resume-se a notas muito breves e anotações de preparação para as exposições), o balanço que Wojnarowicz faz da sua vida situa-o como alguém cujo destino seria o de um ladrão que, perdendo o “contacto com a educação social”, se apercebe que anda

num bote à deriva, apanhado por um banco de nevoeiro entre duas terras cuja distância desconhece. Perdido de tal maneira que é demasiado tarde para voltar aos modos antigos e sem conhecimento suficiente de comunicação para tomar rumos novos.<sup>78</sup>

O mundo em que viveu antes de ganhar alguma notoriedade (não só através da arte mas também, e talvez principalmente, devido ao seu papel no movimento Act-Up e do caso jurídico que protagonizou<sup>79</sup>) é um daqueles lugares toldado pelo nevoeiro; o outro é o mundo artístico de Nova Iorque, as exposições, os livros editados e o reconhecimento. Entre um e outro, a possibilidade de orientação é quase inexistente e os mapas são os vestígios dessa possibilidade, que entretanto se perdeu. O “pedaço de papel” de coordenadas incompreensíveis é o que resta de um mapa, de uma orientação perdida que, afinal, vem a fixar-se nos quadros como único “rumo novo” possível e a ganhar neles o lugar que desapareceu no traçado biográfico tal como é descrito no diário. A linguagem perdida do mapa na vida passa, então, a ilustrar a incompreensibilidade das figuras nos quadros: o elo perdido entre a vida anónima (tal como a infância de Benjamin) e a notoriedade (o momento a partir do qual Benjamin recorda a infância em Berlim) transfigura-se naqueles corpos adormecidos ou suspensos no espaço anti-gravitacional de onde desapareceram as hipóteses de orientação cartográfica. Mas essa

---

<sup>77</sup> A entrada data de Fevereiro de 1984 (*In the Shadow of the American Dream*, p.196).

<sup>78</sup> id, ibidem.

<sup>79</sup> Sobre este assunto, ver os artigos de Christopher Phillips, contemporâneos do julgamento, e o de Joe Jarrell, “God Is in the Details, Wojnarowicz Is in the Courts”.



desorientação conduz a possibilidades de acumulação de experiências espaciais e temporais que, num mundo ‘cartografável’, não acontecem.

Do mesmo modo que o espaço (como se viu no capítulo inicial), também o tempo é constituído através de sobreposições, e o passado revelado na deambulação artística tanto tem um ano como dez: a justaposição de imagens visuais desagua na confusão temporal da memória. “Existe um carácter associativo constante em tudo aquilo que pode despertar-me a memória de há um ano atrás ou de uma coisa que acabei de presenciar”<sup>80</sup>. Pode, então, afirmar-se que esta dispersão temporal e histórica em Wojnarowicz, relacionada com a sua multiplicação enquanto personagem e garantida por esse “carácter associativo constante”, tem a mesma função que a divagação espacial em Benjamin: ambas põem em causa o conceito de mapa como instrumento de orientação e de governo, mas confluem para sustentar a inevitabilidade do mesmo conceito para a sua existência enquanto indivíduos. O mapa deve ser exibido, como que para sinalizar a forma de percepção que quer Benjamin quer Wojnarowicz têm do seu movimento no espaço e no tempo, mas essa exposição caracteriza-se algures entre a instrumentalidade existencial mais urgente e a trivialidade de uma ornamentação. O último revela-os da maneira mais visível, destacando o seu papel na constituição das obras; Benjamin transforma-os em palavras e num modo de organização do discurso – o inacabado de *Passagenwerk* exige um guia topológico, e, neste caso, são os editores do texto que oferecem o seu mapa, como se, na verdade, se tratassem de cartógrafos de uma cidade de ruas emaranhadas mas cujo trânsito é possível. Mas percebe-se também que um dos papéis dos mapas seja semelhante ao das citações de que é feito *Passagenwerk*: a indecisão do leitor situa-as ora numa zona em que as vê como profundamente esclarecedoras do sentido do texto, ora como enigmas que o obscurecem e contribuem apenas para forçar o leitor à conclusão de que não são mais do que meros enfeites.

---

<sup>80</sup> David Wojnarowicz, *Tongues of Flame*, p. 61.

## Citar

Na introdução que escreveu para uma edição inglesa de ensaios de Walter Benjamin, um dos aspectos que Hannah Arendt destaca na obra do autor é a sua capacidade de transformar em produto citável um passado destituído da autoridade da tradição e impossível de religar no contínuo dessa tradição<sup>81</sup> – e, através da sua citação, conferir a esse passado um lugar textual integrado no presente, e atribuir-lhe assim, finalmente, autoridade:

Na medida em que o passado foi transmitido como tradição, possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, transforma-se em tradição. Walter Benjamin sabia do carácter irreparável da quebra da tradição e da perda de autoridade ocorridas no seu tempo; concluiu por isso que teria de descobrir novas maneiras de lidar com o passado.<sup>82</sup>

Entre as diferentes maneiras que Benjamin encontrou para solucionar o problema da transmissão do passado (e não é claro que as suas “Teses sobre a Filosofia da História” contribuam para vislumbrar tais soluções), uma das mais relevantes na construção de *Passagenwerk* é a citação. O processo que conduz dessa perda da relação do passado com o tempo presente até ao momento da citação relaciona-se, segundo Arendt, com a própria conjuntura histórica da época de Benjamin, nomeadamente com o contexto das guerras. Perante essa conjuntura, o filósofo encontra-se tão impotente como a personagem de Ferdinand na última peça de Shakespeare – a *sea-change* da canção de Ariel, citada na epígrafe do texto de Arendt, não tem uma origem identificável e não se localiza senão no poder mágico de uma outra personagem, Prospero, o demiurgo que invoca os espíritos para criar aquela catástrofe da tempestade e assim se libertar da história, do tempo que o confinou à ilha. O que permite a Prospero essa libertação é uma aprendizagem longa e capacidades que estão para além da sua humanidade, que não lhe pertencem mas que ele consegue tornar temporariamente seus.

---

<sup>81</sup> “Introduction” a *Illuminations*, pp.38, *passim*.

O recurso à citação surge em Benjamin por um desespero semelhante, “o desespero do presente e o desejo de destruí-lo” (Arendt, p.39). (A ambiguidade da frase não impede a sua interpretação: através da citação, Benjamin pretende destruir quer o presente quer o desespero desse presente desligado do passado.) Para ele, a ‘citabilidade’ dos objectos do passado constitui uma descoberta que gera a possibilidade de relacionar tempos irreconciliáveis e modos irrevogavelmente distanciados. Citar torna possível a destruição do presente através da presença do passado e, ao mesmo tempo, a sua iluminação, assegurada pelo encadeamento da tradição. Mas que presente é esse, e que passado? Arendt sublinha o desprezo de Benjamin pelo “presente enquanto tal” (p.44), e pode concluir-se que se trata de um tempo que Benjamin não reconhece como seu, como tempo privado e individual. É essa linha de um tempo social, distinto de um hipotético tempo benjaminiano, que o autor desdenha e tenta eliminar utilizando as citações. Estas “têm a função dupla de interromper o fluxo da apresentação com ‘energia transcendente’ ... e de concentrar em si aquilo que é apresentado” (p.39). No fundo, através da citação é o curso histórico que se interrompe, numa tentativa de travar a sua dinâmica interminável e quebrar o feitiço que prende os homens ao tempo desprezível (o presente da civilização) – mantendo, isso sim, a sua relação com a tradição. Esta, por seu lado, tem como função “pôr o passado em ordem”, na medida em que separa “o positivo do negativo, o ortodoxo do herege, e aquilo que é obrigatório e relevante da massa de opiniões e dados irrelevantes ou apenas interessantes” (p.44). Ou seja: é a linha do passado que guia o rumo da história e como que a coloca numa calha selectiva – a calha que será identificada como *história*. Para fixar o fluxo da história e, simultaneamente, contribuir para a sua construção, Benjamin tem de encontrar um processo que torne evidente a selecção operada, ao mesmo tempo que revela aquilo que essa escolha preteriu, ou seja, aquilo que constituiria uma ideia total de passado. Esse processo é a colecção de citações.

---

<sup>82</sup> p.38.

A colecção é o modo pelo qual a citação se torna operativa em *Passagenwerk*.

Coleccionar é garantir que os elementos citados se desprendam de um tempo histórico a que pertencem e passem a povoar um outro, limpo do que é desprezível no presente, um tempo histórico de dimensão discursiva e de produção individual:

o colecionador destrói o contexto no qual o objecto fazia parte de uma entidade viva maior e, uma vez que para si apenas valem os objectos únicos e genuínos, o colecionador deve eliminar [“cleanse”] do objecto tudo o que nele é típico (Arendt, p.45).

Num artigo sobre a biblioteca de Alexandria e a destruição da tradição, à medida que vai elaborando uma argumentação pertinente sobre o ensaio académico enquanto género, Daniel Heller-Roazen disserta acerca da via dupla que o investigador segue ao discutir o conceito de tradição nas Humanidades. Por um lado, invocando, por outro, distanciando-se dessa tradição, o caminho do investigador acaba por conduzir simultaneamente à sua preservação e à sua destruição. A biblioteca de Alexandria constitui, segundo Heller-Roazen, o exemplo em que esta duplicidade é mais visível:

[citação]<sup>83</sup>

Walter Benjamin é citado por três vezes no artigo, mas só em notas de rodapé se revela a autoria do texto citado. Este processo de citação é comum quando se cita um autor tão lido e comentado como Benjamin, mas no caso do artigo de Heller-Roazen, a insistência no mesmo modelo citacional leva a questionar a razão desse quase anonimato. Para tal, será importante analisar os momentos em que as citações ocorrem.

A primeira expressão citada surge no final da secção intitulada “Pinacography”. Heller-Roazen explica em que medida as “tábuas” (“pinakes”) da biblioteca de Alexandria serviam de guia ao arquivo e de catálogo a todas as obras das letras clássicas e constituíam, dessa forma, a sua conservação (porque lhes permitiam um registo alternativo e lhes perpetuavam a

---

<sup>83</sup> Daniel Heller-Roazen, “Tradition’s Destruction: On the Library of Alexandria”, *October*, 100, Spring 2002, p.2.

memória) e a sua destruição (porque as transformavam e apequenavam, reduzindo-as a símbolos). Nenhuma parte do texto, até aqui, anunciara a referência a Benjamin; e, no entanto, a secção encerra com uma expressão do filósofo, ““citável em todos os seus momentos””<sup>84</sup> e só a nota indica a fonte. O que se torna citável, de acordo com Heller-Roazen, é o passado, conservado nas “tábuas” de Alexandria. E no texto de Benjamin de onde é extraído o pequeno excerto? Não é possível sabê-lo, senão regressando a esse texto inicial, uma vez que a expressão é suficientemente vaga. O artigo de Heller-Roazen versa a impossibilidade de recuperar a tradição, e a inevitabilidade de alterá-la.

A segunda vez que um excerto de Benjamin aparece citado surge algumas páginas adiante, na secção em que se fundamenta – embora não pela primeira vez – a teoria de que a biblioteca de Alexandria não terá ardido. A citação de Benjamin, mais uma vez, surge na conclusão do argumento:

Real ou imaginada, a conflagração permanece o emblema supremo do próprio arquivo de Alexandria, que abrigava as obras do passado ao expô-las ao desastre, constituindo e conservando a sua história na ameaça da sua destruição. A própria vida da Biblioteca, tal como a do fogo, viria a alimentar-se daquilo que consumia, viria a permitir a vida da escrita através de uma sobrevivência a si própria, ao tornar-se assim testemunha da catástrofe do passado no presente, transformada a destruição de uma tradição em algo tão “totalmente, eternamente transitório” como a própria natureza.<sup>85</sup>

As três palavras entre aspas são de Benjamin. Uma vez mais, o seu sentido no texto é amplamente vago e de referentes obscuros fora do contexto do ensaio de Heller-Roazen; novamente, nada no artigo anuncia a citação (ao contrário de muitas outras que vão surgindo e cujos autores são sistematicamente enunciados no espaço do texto) e apenas a nota de rodapé indica a sua autoria.

Finalmente, a terceira citação de Benjamin encerra a secção “Philology”, que é também a última do artigo. E, de novo, interessa citar as frases finais, de Heller-Roazen e de Benjamin (entre aspas), sobre o salto histórico do filólogo para um passado que nunca existiu, comparável

---

<sup>84</sup> p.145.

ao mergulho de Alice na toca do coelho (referência identificada por Heller-Roazen) ou ao “salto de tigre” de que fala Benjamin<sup>86</sup>:

Só com um salto assim pode o estudo da história estabelecer uma relação com o passado que não seja de esquecimento nem de preservação, nem simplesmente de oblvio nem meramente restauradora. E só num tal salto é que a filologia, ao salvar o passado destruindo-o, consegue cumprir a tarefa deixada à crítica pelos arquivistas de Alexandria: não “aumentar o fardo dos tesouros empilhados sobre as costas da humanidade,” mas “sacudi-los” para que caiam, finalmente, nas suas mãos.<sup>87</sup>

Independentemente do sentido que as palavras de Benjamin tenham tido nos textos onde foram publicadas pela primeira vez, qualquer tentativa de as entender restituindo-lhes esse contexto parece absurda face às considerações que estão em jogo no artigo de Heller-Roazen. É que, precisamente, ao mesmo tempo que Benjamin é relegado para posições marginais no argumento (pois as *suas* expressões são quase indiferentes e seriam facilmente substituídas por outras do próprio autor do ensaio) e no corpo do texto (nas notas de rodapé), o que se sugere é que Heller-Roazen se filia numa perspectiva histórica benjaminiana de acordo com a qual Benjamin inscreve o papel do coleccionador (ou, neste caso, da biblioteca) na história: fazer com que os objectos do passado sejam transportados ao nosso presente, pois “as coisas não permitem construções mediadas a partir de ‘contextos amplos’”<sup>88</sup>, i.e., requerem uma redução desses contextos. Acentuando a sua ideia de que, para prosseguir o método histórico que pretende, precisará de “reunir construções em larga escala a partir das componentes mais pequenas e cortadas com maior exactidão”<sup>89</sup>, o que Benjamin parece querer dizer é que a função do coleccionador é apresentar os objectos do passado no âmbito do sentido do presente, menosprezando o seu passado como se fossem desprovidos daquela existência anterior que,

---

<sup>85</sup> pp.150-151.

<sup>86</sup> A afirmação de Benjamin surge a propósito da relação da moda com o passado: “A moda tem uma tendência para aquilo que é tópico, onde quer que se agite no bosque do há-muito-tempo; é um salto de tigre em direcção ao passado” (*Illuminations*, p.261).

<sup>87</sup> p.153.

<sup>88</sup> *Passagenwerk*, p.206.

<sup>89</sup> *Passagenwerk*, p.461.

afinal, pode não ser relevante ou não ter havido e resultar tão só da construção do presente, do texto que o recupera.

Para Heller-Roazen, a filologia terá tido origem no método de catalogação que simultaneamente preserva e condena as obras literárias. Nesse sentido, “delimita o espaço de uma experiência singular da qual a Biblioteca é ... talvez a figura mais poderosa: a experiência da história como catástrofe” (151). Ora, um dos conceitos-chave da história segundo Benjamin é precisamente o da catástrofe definida como “momento crítico”<sup>90</sup>. Novamente parece haver no texto de Heller-Roazen um envio indirecto a Benjamin. Mas em que medida é que, de facto, as catástrofes de um e de outro poderão ser a mesma? A diferença parece estar num conceito de relação indirecta com o tempo da história. Explico melhor: Heller-Roazen investiga o passado das Humanidades a partir de um exemplo do passado remoto, a biblioteca de Alexandria. A própria perspectiva do autor localiza-se num presente relativamente consensual ou no qual as questões sobre a História surgem mediatizadas por uma série de reflexões cujo percurso passa quase sempre por uma consideração das ideias de Benjamin. Isto significa que, para Heller-Roazen, uma catástrofe poderá ser sempre entendida como um acontecimento distante, mediatizado, permanentemente *citado*. Mas, para Benjamin, a catástrofe está representada em dois momentos e com duas expressões diferentes: num, ela é a passagem inexorável do tempo e de um tipo de evolução histórica que transformou o passado recente em pré-história (de que as galerias de Paris são o vestígio em ruína); mas noutro momento, a catástrofe pervaga a sua vida, ultrapassa-o e altera de maneira indelével as condições da sua escrita – *Passagenwerk* resulta o texto que é hoje pela razão directa da guerra. Isto implica que a visão de Benjamin sobre o passado, a história, a tradição e, afinal, todas as catástrofes que afectam o decorrer do tempo humano, seja uma visão cuja mediatização faça corresponder às citações não o papel de filtro ou de marca de identidade e filiação num percurso filosófico particular, mas antes as únicas imagens

possíveis do seu tempo, do momento em que escreve e do passado sobre o qual escreve. Esse momento crítico (o momento da catástrofe), para Benjamin, é o instante em que se torna necessário re-nomear – ou re-contextualizar discursivamente – os objectos e conceitos do passado, por se reconhecer a inacessibilidade dos seus nomes e para mobilar o presente em que se desconhece que nomes chamar aos objectos deixados pelo passado.

O processo de citações em Benjamin funciona de um modo semelhante àquele com que se caracteriza o método do coleccionador, e parece seguir os mesmos princípios. A certa altura, Benjamin sugere que se investigue “o bibliófilo como o único tipo de coleccionador que não retirou os seus tesouros completamente do seu contexto funcional”<sup>91</sup> – talvez em particular os tesouros que colecciona, os textos, não disponham de um contexto funcional ao qual possam ser retirados. Ou talvez esse contexto esteja para sempre irrecuperável, como se tivesse sido consumido num fogo e dele apenas restasse um símbolo, um emblema, gerado no presente enquanto objecto total. Para Benjamin,

Não é que o passado ilumine o presente, ou que o presente lance a sua luz sobre o passado; o que acontece é que a imagem é aquilo em que o que já existiu se une, num ápice luminoso [“flash”], ao agora para formar uma constelação. ... a relação do que já-foi com o agora ... não é progressão, mas imagem subitamente emergente.<sup>92</sup>

No súbito desta imagem percebe-se a noção de catástrofe benjaminiana referida acima: um momento de fusão do presente com o passado, no qual a imagem que emerge é o novo contexto das palavras do passado, a citação. James Rolleston sintetizou este processo, e associou o método citacional utilizado por Benjamin na construção de *Passagenwerk* à investigação do historiador: “o historiador funde momentaneamente duas ou mais passagens isoladas, produzindo

---

<sup>90</sup> cit em Buck-Morss, “The City as Dreamworld and Catastrophe”, p.22.

<sup>91</sup> *Passagenwerk*, p.207.

<sup>92</sup> *Passagenwerk*, p.462. A referência a este súbito iluminar (o “flash”) surge também associada ao despertar, à consciência histórica (cf. p.388 e seguintes), ou ao simples conhecimento: “Nos campos que nos interessam, o conhecimento vem apenas em relâmpagos de luz. O texto é o longo desenrolar de trovões que se segue” (p.456).



assim a ‘imagem dialéctica’ de Benjamin”<sup>93</sup>. Uma vez mais, o *momento* da citação parece fazer convergir os tempos da história.

A maneira como se dispõem as citações escolhidas por Benjamin em *Passagenwerk* é significativa de uma leitura dupla que simultaneamente ilustra e contraria sua intuição sobre a história e a recolha dos objectos. Assim, por um lado, se é verdade que o bibliófilo (um coleccionador, a única encarnação possível do historiador) não subtrai os livros ao seu contexto funcional inicial (ou seja, não opera como um verdadeiro coleccionador), tal explica-se simplesmente porque não é possível atribuir aos livros (aos textos, em geral) um contexto funcional específico de onde eles possam ser retirados – por outras palavras, o interesse de Benjamin pelo bibliófilo revela um falso caso excepcional de coleccionador, já que os objectos que ele colecciona estão como que suspensos de qualquer tempo antes de serem contextualizados. Por outro lado, e ao contrário do modo de citar Benjamin praticado por Heller-Roazen, nas citações que Benjamin faz de outros autores é possível reconhecer hipotéticos sentidos anteriores dos textos citados, i.e., algo que se assemelhe não necessariamente a um contexto enquanto lugar continente de um conteúdo que é o livro, mas a associações de sentido com outros conteúdos, hipoteticamente independentes dos lugares onde surgem – o que parece indiciar a possibilidade de o bibliófilo (ou, neste caso, mais correctamente, o ‘citador’), afinal, não ser tão diferente dos outros coleccionadores.

Mas o que faz Benjamin, este coleccionador de textos, e o que lhe acontece, com o que é dito no material que cita? Ou, em três perguntas diferentes: primeiro, o que resulta do encontro desses textos, da sua recontextualização, no momento em que o coleccionador os reúne?; segundo, será possível ler o que não está lá (não os textos de onde Benjamin extraiu as citações, mas presumíveis sentidos para os intervalos entre cada citação diferente)?; e terceiro, o que acontece ao texto *de* Benjamin? A resposta à primeira destas questões aparece frequentemente

---

<sup>93</sup> “The Politics of Quotation ...”, p.16.

em *Passagenwerk* sob a forma de uma nova interrogação, pois o próprio Benjamin faz acompanhar certas citações de breves comentários críticos, mas muitas vezes deixa apenas os textos citados seguirem sem apontar qualquer apreciação, ou então lança como que desafios ao leitor, convidando-o a fornecer as pistas para o produto daquelas convergências textuais: “Para comparar com...” (p.43), “E ainda assim, porquê?” (p.127), “Compare-se...” (p.141). “A última posição de Benjamin é a do contador de histórias..., esta forma obsoleta”, diz Susan Buck-Morss<sup>94</sup>. Mas trata-se de um contador de histórias semelhante a um desenhador de livros para colorir: alicia o seu leitor para completar o que falta em cada história, incitando-o a substituí-lo – ou a complementá-lo – nesse papel. O obsoleto da sua função resulta de ela nunca poder ter fim, de não poder nunca ser concluída e de exigir um outro interveniente.

As outras duas questões têm de ser respondidas a partir do facto que caracteriza a peculiaridade deste texto de Benjamin, o de nunca ter sido completado pelo seu autor. A primeira publicação de *Passagenwerk* só aconteceu em 1982, quarenta e dois anos depois da morte do seu autor. A construção da obra tinha marcado, desde 1927, quase duas décadas durante as quais Benjamin pesquisou, juntou notas, coligiu citações e comentários. Inicialmente, o seu objectivo era redigir um artigo acerca das “passagens” de Paris entendidas como “resíduos de um mundo de sonhos”, como “ruínas da burguesia”<sup>95</sup> ou como pré-história de uma civilização. Mas não o fez segundo uma linha filosófica ou historiográfica tradicional e aproximou-se mais do que, no prólogo à obra que escreveu sobre o drama trágico alemão, apelidou de um “ensaio” aproximativo e sem intenções pedagógicas. Aquilo que não está no texto de *Passagenwerk* entre as várias citações e que o autor deixa em aberto – possivelmente, por força das circunstâncias, mas esse é o pressuposto incontornável de onde se parte e, por essa razão, é indiferente – relaciona-se com a estrutura desse ensaio tal como é proposta no prólogo referido: não uma tese final, mas tentativas de abordagem a determinado assunto. Esta atitude, filosófica mas, acima de

---

<sup>94</sup> Susan Buck-Morss, “Benjamin’s *Passagen-Werk*: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, p.240.

tudo, textual, faz elidir quase por completo a figura de Benjamin enquanto autor. não é o proponente de uma solução para o problema da história da civilização ocidental, nem sequer o autor de um guia sobre a construção das galerias parisienses. Limita-se a encarnar o observador de textos aos quais atribui essas temáticas e a dirigir para eles o centro da sua atenção – a sua própria figura fica obscurecida no processo. O que acontece a Benjamin, então, é uma transfiguração que o leva até aos lugares de intervalo entre cada citação – é mais um texto para juntar aos outros e procurar construir, a partir dele, um percurso de sentido.

As citações são como indicações num mapa – permitem a orientação pela obra, na medida em que revelam um percurso já elaborado e repetível. Em *Passagenwerk*, o que Benjamin faz é conduzir o leitor por um caminho entre a geografia dos textos que leu na Biblioteca Nacional de França. Nos seus quadros, Wojnarowicz mostra as linhas percorridas entre a arte, a sociedade e a cultura do seu tempo. Os textos citados funcionam como indicações desse caminho. São como alfinetes num mapa que sinalizam um itinerário e o constituem. Se a leitura de *Passagenwerk* for conduzida como com um guia, o trabalho de recompor percursos será interminável – bastaria, para isso, tentar imaginar o que se propõe nas notas dos “Primeiros Esboços” (pp.825-868). Benjamin caracteriza cada ponto desse caminho, dizendo que são “dados que determinam o [seu] percurso” (p.456), naquilo que parece ser uma assunção do destaque que os textos de outros autores têm na sua visão da história. Duas consequências resultam deste modo de entender as citações. Por um lado, outorga-se ao autor uma espécie de anonimato ou, no mínimo, um segundo plano que, paradoxalmente, acaba por devolvê-lo à centralidade do texto no momento da sua leitura, já que muitas vezes é ele o único nexos de confluência dos diferentes textos. Mas, num sentido contrário que é consequência paralela ou simultânea em relação à primeira, através da atribuição de relevância aos textos citados celebra-se o papel de um certo acaso na construção de *Passagenwerk*. Esse relativo acaso tem a ver não só com a circunstância

---

<sup>95</sup> “Exposé de 1935”, p.13.

da composição da obra (terá existido certamente um método nas buscas bibliográficas de Benjamin enquanto trabalhava na Biblioteca Nacional de França, mas o livro editado não revela de que modo Benjamin chegou até cada uma das obras que leu; quando muito, dá-se a ver a maneira como organizou a sua leitura) mas principalmente com uma caracterização feita pelo próprio Benjamin, num parágrafo esclarecedor destas duas consequências, quando descreve

[c]omo foi escrita esta obra: degrau a degrau, segundo o espaço que o acaso oferecia para colocar o pé, e sempre como alguém que sobe alturas perigosas e nunca se permite um momento para olhar em volta, com medo da vertigem (mas também por querer guardar para o final todo o poder do panorama que se lhe abrirá).<sup>96</sup>

Cada obra de onde extraiu citações era um degrau que o conduzia ao abismo de onde poderia vislumbrar o panorama, uma ideia que ecoa a “totalidade” que Goethe, na epígrafe do prólogo ao ensaio sobre o drama trágico alemão, diz ser impossível atingir no trabalho filosófico. Mas talvez o colecionador nunca se permita olhar para trás por saber de antemão que a imagem que o abismo lhe devolve não corresponderá nunca àquilo que concebeu como final – e, por isso, pretenda manter-se sempre no caminho dos degraus. A metáfora utilizada faz lembrar ainda, de um modo vago e estranhamente autobiográfico, as descrições dos últimos dias da vida de Benjamin, na travessia dos Pirinéus em direcção a Espanha (principalmente a partir do relato de Lisa Fitko). Ao mesmo tempo, faz reconhecer no conceito de acaso uma função relevante na determinação do trajecto na obra.

Este equilíbrio entre a importância do acaso e a centralidade do indivíduo que se entrega à deambulação casual parece estar também presente na pintura de David Wojnarowicz, acima de tudo nas obras em que utiliza colagens ou sobrepõe imagens fotográficas. Em *Passagenwerk*, Benjamin propõe uma interpretação da história como um jogo de espelhos (os textos citados, e a maneira como se vê ou espera ser visto nesses textos que não são seus); de forma semelhante, Wojnarowicz insiste em mostrar a sua própria imagem, não só nos auto-retratos mas também nas

---

<sup>96</sup> *Passagenwerk*, p.460.

figurações de corpos com os quais se identifica, ou na representação do mundo enquanto personagem brutalizada e revoltada pela sociedade. O facto de a figura de Wojnarowicz ser mais aparente na sua obra do que a de Benjamin tem apenas a ver com o carácter visual da sua obra, e não elide a dificuldade de estabelecer com exactidão uma identidade autoral. Aliás, são as imagens de outros, nas colagens, nas colecções de objectos que constituem a heterogeneidade da obra de Wojnarowicz, ou nas personagens que inventa, descreve ou encarna, que se encontra a única possibilidade de imaginar uma autoria, do mesmo modo que são as citações enquanto balizas de um caminho que podem dar a ver a silhueta daquele que “sobe alturas perigosas” até ao abismo imponderável. Na série que Wojnarowicz fotografou com o rosto de Rimbaud, a imagem do poeta torna-se indiferente e dá lugar à importância do espaço onde ele se localiza – são as diferenças entre os vários espaços diferentes que acabam por constituir a imagem daquele indivíduo que quis retratar um poeta fora do seu meio, dando dele uma imagem do que o identifica a si próprio. Wojnarowicz refere-se à sua obra como uma entrega aos outros daquilo que tentou manter reprimido:

Comecei a mostrar aos outros as minhas imagens e os meus escritos mais sangrentos, como para os chocar, ou para introduzir neles as coisas ou representações das coisas que sempre me tinha sentido forçado a manter ocultas, e colocando as minhas enormes energias mentais [“head-held”] nas mãos dos outros em vez de me comportar como o seu guardião silencioso.<sup>97</sup>

Esta entrega das imagens próprias aos outros corresponde a um processo semelhante ao da citação, mas realizado num sentido inverso: os leitores (aqueles que tomam conhecimento das “imagens mais sangrentas”) são também construtores de um texto, e são quem atribuirá novos contextos ao seu discurso na interpretação do que estão a conhecer através da arte de Wojnarowicz. Então, para além de coleccionador, Wojnarowicz é um fabricante de objectos como os que Benjamin colecciona. Recolhe os textos sociais, artísticos, privados e públicos que encontra e reconfigura-os em objectos que serão, por sua vez, coleccionados e citados por outros

---

<sup>97</sup> *In the Shadow of the American Dream*, p.131.

historiadores. Desta maneira, perpetua-se o ciclo de tradição que Benjamin pretendia atingir, sem o contaminar com o ‘tempo conspurcado’ da história. Os textos citados ancoram sempre em dois textos, em dois lugares diferentes, e estabelecem entre eles como que uma ponte ou passagem de um a outro, que permite ainda uma multiplicação do presente e a sua permanente reconfiguração. As citações são como as ruas ou as galerias, que levam de uma rua a outra e permitem a vivência ainda de um outro tempo, um tempo individual fora da história, enquanto decorrem. Cada texto citado localiza-se entre um texto, de onde é retirado, e outro, que passa a integrar. Nessa passagem celebra-se a interferência de autores múltiplos e o desaparecimento da tutelaridade da sua figura – quando se multiplica, o autor perde poder, e não apenas por deixar de ser o eixo organizador do seu próprio discurso.

Entre as várias leituras deste processo citacional, James Rolleston propôs sublinhar um carácter político da citação. Para isso, dedica-se a explicar o seu funcionamento como um meio “através do qual” se pode atingir uma série de confluências históricas, de reconhecimento de identidades, do estabelecimento, no fundo, de linguagens que sejam perpetuamente compreensíveis e compreendidas. A repetição da expressão “através”, associada à citação, revela que Rolleston a entende como um meio, como uma ferramenta que serve a história. Porém, a leitura que parece fazer mais sentido entende a citação à luz daquilo que Benjamin tentou realizar: “mostrar apenas”, sem “dizer nada” (p.460), sem referir esses outros textos como outros. Por outras palavras, afixar, fazer com que o texto citado se assuma como o objecto textual que suscita interpretações e que resulta de interpretações – no fundo, cumprir um dos desígnios expressos por Benjamin: “desenvolver no maior grau possível a arte de citar sem utilizar aspas” (p.458), numa técnica semelhante à da montagem no cinema, quando se tenta criar a ilusão de continuidades entre elementos descontínuos e de origens distintas no tempo e no espaço. No entanto, e à revelia da proposta de Benjamin de eliminar as marcas gráficas que identificam as citações, a edição do seu texto rege-se por uma espécie de fidelidade não à

intenção que o autor revela naquela expressão mas ao seu método de organização das citações durante a sua leitura na Biblioteca em Paris. Os editores da obra utilizam diferentes tipos de letra, ou diferentes tamanhos de caracteres, ou ainda destaques gráficos, para distinguir os comentários de Benjamin dos textos que cita, assim como para marcar diferentes tempos de escrita. As diferenças introduzidas no texto pelas marcas gráficas são um dos aspectos mais visíveis em *Passagenwerk*, mas isso tem a ver apenas com o facto de a obra não ter sido terminada por quem a iniciou e com a necessidade que os editores sentem de indicar ou identificar as zonas discursivas, como se desenhassem símbolos num mapa (aliás, as notações editoriais vêm explicadas numa espécie de “legenda” ou de instruções de navegação). Esta atitude editorial implica a concepção de *Passagenwerk* como uma cidade cujo plano urbanístico inclui prédios de vários arquitectos. Implica que se proponham afinidades entre cada uma dessas construções que, na altura em que foram projectadas, não eram suspeitadas; implica ainda imaginar que um leitor possa perder-se por entre o labirinto dos edifícios, e consiga extrair um sentido desse passeio sem destino.

## Perder-se, ou o que é um *flâneur*?

*There is a passage by Walter Benjamin I cannot locate.*  
Gérard Malanga

Num ensaio acerca de Walter Benjamin, Sven Birkerts<sup>98</sup> afirma que o *flâneur*, enquanto conceito, é o fio de Ariadne que guia o leitor pelo labirinto da obra de Benjamin e, até, da sua vida. Depois de caracterizar a escrita e a biografia de Benjamin como de difícil desenlear, o autor apresenta o *flâneur* como um ideograma “de complexidade bizantina” que poderá desvendar o mistério de tais enigmas. Talvez a resolução de um problema do tipo “o que significa a obra daquele filósofo” ou “como entender a sua vida” pudesse ter trazido alguma mais-valia a Birkerts ao redigir o seu ensaio. Porém, mesmo que fosse essa a sua ambição, e que fosse profunda a crença de conseguir empreendê-la, as expectativas não deixariam de lhe sair goradas, principalmente se tivesse como guia a figura do *flâneur* tal como a descreve Benjamin.

E o problema começa precisamente aí: Benjamin não chega a *descrever* o *flâneur*, não fornece um retrato nítido que possa esclarecer o conceito ou, quando o faz, obscurece a imagem mais do que a define. Sem dúvida, deixa claro que atribui a sua origem ao ambiente de uma cidade em particular: “Paris criou o tipo do *flâneur*”<sup>99</sup>. As razões por que não o faz podem ser abordadas e detectadas não só entre o que o filósofo escreveu sobre ele, mas também naquilo que leu<sup>100</sup> sobre o *flâneur*, o que tornaria esta outra tarefa, de gigantesca, quase tão infrutífera quanto a que referi acima. Não o ensaiarei, pelo menos para já. No entanto, será interessante investigar o que motivará um crítico a aventurar-se na descrição de um objecto de definição difícil. Uma das

---

<sup>98</sup> Birkerts, Sven, “Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie”, *The Iowa Review*, vol. 3-4 nr 13, 1982, pp. 164-79.

<sup>99</sup> *Passagenwerk*, 417.

<sup>100</sup> Existe, aliás, entre estes dois processos, quando entendidos na sua concretização benjaminiana, uma forte proximidade. Escrever e ler são praticamente a mesma acção, o que é visível no resultado de *Passagenwerk* e na abundância de citações.



hipóteses poderá ter a ver com esse carácter esquivo nos textos de Benjamin<sup>101</sup>. Se imaginarmos que o *flâneur* é uma personagem dificilmente contida em narrativas clara e logicamente descritivas, poderá supor-se a sua ‘presença’ nos textos contraditórios de Benjamin, no modo como aquilo que viria a ser publicado escapa com frequência aos propósitos delineados pelo autor nas duas apresentações que escrevera da obra, os ensaios com o título “Paris, Capital do Século XIX”. O primeiro, “<Exposé of 1935>” (pp.3-13), foi redigido para a candidatura de Benjamin ao apoio do Institut für Sozialforschung; o segundo, de 1939 (pp.14-26), escreveu-o Benjamin a pedido de Max Horkheimer, que estava já nos Estados Unidos, para que este apresentasse o projecto para publicação naquele país. A este último texto, o autor acrescentou uma introdução que seguia a norma académica de explicitação dos objectivos a que se propunha. Este momento introdutório é um dos que mais contrasta com o volume então em preparação, acima de tudo porque nele se enunciam de maneira aparentemente clara os objectivos da obra. A aparência de clareza diz respeito a um conjunto de expressões utilizadas por Benjamin que, parecendo inofensivas, minam o sentido do discurso, desde a frase inicial (“O tema deste livro é uma *ilusão* descrita por Schopenhauer”, p.14, *italico meu*), passando pela classificação da história feita no século XIX como “um sentimento de vertigem” (id.), até à seguinte fórmula descritiva:

A nossa investigação propõe demonstrar de que modo entram no universo de uma *fantasmagoria*, em consequência [de uma] representação reificante da civilização, as novas formas de comportamento e as novas criações baseadas na economia e na tecnologia que devemos ao século XIX., (p.14, *italico meu*)

O leitor que avaliasse a clareza argumentativa dos propósitos de Benjamin teria de ficar por aqui, pois todo o resto do texto introdutório, assim como o ensaio propriamente dito, abandona o tom de apresentação académica e centra-se de imediato numa apreciação histórica acerca daquelas “fantasmagorias”, das novidades do século XIX e da maneira como se expõem na cidade e como

---

<sup>101</sup> Refiro-me apenas a *Passagenwerk*, ou aos textos coligidos na tradução inglesa desse projecto: *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University

são apercebidas pelas personagens urbanas. No ensaio de 1935, o *flâneur* aparece na parte “II. Daguerre ou os Panoramas”, na sequência de outras duas figuras, o operário e o habitante da cidade. O primeiro faz parte de um cenário idílico em extinção que se preserva nas sessões de panoramas e naquilo a que Benjamin chama “literatura panorâmica”; do segundo diz-se que “tenta trazer o campo para a cidade” (p.4), num gesto que se assemelha à maneira como, nos panoramas, “a cidade se abre à paisagem, tal como fará, mais tarde, de maneira mais subtil, para os flâneurs” (id.). É um plural que introduz a figura solitária do *flâneur*, só retomada na parte “V. Baudelaire ou as ruas de Paris”. Aqui, é o seu olhar que metonimicamente o representa, associado ao olhar fixo do “alegorista,... do homem alienado” (p.10). É neste momento do ensaio que a figura se torna um pouco mais definida:

O estilo de vida do flâneur ainda esconde por detrás de um nimbo atenuante o desconsolo futuro do habitante da grande cidade. O flâneur ainda se encontra no limiar – da metrópole e da classe média. Nem uma nem outra conseguiram ainda tomar posse dele. Em nenhuma se sente em casa. Procura abrigo na multidão. (p.10)

Apesar de uma maior aproximação, a definição do flâneur fica sempre aquém de uma ideia clara de contornos nítidos (como veremos também no capítulo seguinte), o que talvez se deva ao carácter recém-nascido desta figura, que adapta a uma civilização alterada. Do mesmo modo, as formas de arte sofrem no século XIX mudanças cujos efeitos atingem a sua própria identificação: “Todos [os produtos artísticos] se preparam para entrar no mercado como bens. Mas demoram-se no limiar” (p.13), o mesmo patamar de transição onde se encontra o *flâneur*.

Em ambos os ensaios, o que Benjamin faz é traçar imagens da civilização do século XIX, não através de uma caracterização comparativa (que poderia dar a vê-la com mais nitidez ao leitor do final do século XX) mas através de um processo simples de citação. É como se, quase inconscientemente, o discurso académico de apresentação soçobrasse perante a força da clarividência dos textos lidos por Benjamin – o método torna-se irrelevante, o que significa uma

perda de autonomia discursiva e um possível apagamento do autor. A sua viagem final é a morte; o seu destino, a novidade. Neste contexto pode concluir-se o seguinte: a única coisa que Benjamin *não* faz, de facto, em *Passagenwerk* é definir o *flâneur*. Nem Birkerts, aliás, já que apenas num momento (o mais óbvio) dá a entender o que poderá ser entendido como tal. Imaginar o que é um *flâneur* implica tomar um percurso – não que seja sugerido por Benjamin, mas que o próprio texto, à revelia do seu desígnio argumentativo, pudesse fazer ver ao leitor, convidando-o a tomar a estrada e a perder-se nela.

A citação de Baudelaire, em que se descreve o “pintor da vida moderna”, pode permitir uma imagem mais definida do conceito. Ainda assim, e mesmo considerando que o poeta francês constitui o tema do mais longo capítulo de *Passagenwerk*, não me parece que se possa depreender dessa vizinhança que a descrição de Constantin Guys se adequa – completa e eternamente – ao conceito de *flâneur*. Mais difícil ainda me parece o alargamento dessa noção à figura do próprio Benjamin. E, no entanto, Birkerts realiza-o, num passo estranho do ensaio em que, após ter afirmado que, enquanto “delicado veículo [“vessel”] da sensibilidade”, o *flâneur* “não estava destinado a sobreviver”, era uma “entidade histórica extinta” (p.166), o autor sugere que Benjamin “consegue identificar-se com o flâneur”. Mais: tal identificação é considerada “necessária” (p.168). Ironicamente, a explicação dada por Birkerts sobre a ‘morte do *flâneur*’ culpa o crescimento de Paris pelo seu desaparecimento: “o homem da multidão foi atropelado pela multidão” (p.175). Ora, perante um ensaio em que até hipóteses psicológicas são avançadas para as problemáticas textuais e biográficas de Benjamin, é curioso lembrar que a razão imediata para o desaparecimento do filósofo foi que a cidade se tornou demasiado pequena<sup>102</sup>. Apesar dessa ‘redução’ da cidade, ou talvez por causa dela, o *flâneur* dispõe-se a passear por uma cidade *imaginada*: “a ociosidade do flâneur leva-o através de uma cidade imaginada de

---

<sup>102</sup> Refiro-me à fuga de Paris a que Benjamin se viu forçado no contexto da perseguição nazi durante os anos iniciais da Segunda Guerra Mundial.

passagens” (p.806); será esta imaginação que o conduzirá até uma ideia sonhada da cidade, como se verá no capítulo 8.

Numa das afirmações – fora de *Passagenwerk* – em que pode vislumbrar-se um outro pensamento de Benjamin acerca da actividade do *flâneur*, lê-se:

Não encontrar o caminho numa cidade pode bem ser desinteressante e banal. Requer ignorância – nada mais. Mas perdermo-nos numa cidade – como alguém que se perde numa floresta – apela a uma aprendizagem diferente. ... Paris ensinou-me essa arte de vadiar.<sup>103</sup>

“Perder-se” anuncia quase sempre uma interpretação relacionada com o sentido de um desvio (de um itinerário, de uma norma), não necessariamente involuntário e nem sempre definitivo. Andar perdido implica uma fuga ao que existe estabelecido como percurso entre um ponto e outro. Porém, o que se percorre nessa fuga parece ir construindo também o seu próprio significado, uma lógica, um caminho percorrível.

Para Walter Benjamin, perder-se em vadiagem requer uma aprendizagem só ensinada pelo passeio na cidade: é uma arte, tal como a do *flâneur*. O indolente que vagueia pelas ruas da cidade percorre um rumo estabelecido pelo acaso das esquinas que vão aparecendo, pelo aleatório das montras que se vão mostrando ou dos pátios que se insinuam, pela surpresa dos outros transeuntes que lhe saem ao caminho. Anda perdido e sabe-o. Aprecia esse desnorte com um gosto lúdico e entrega-se-lhe como alguém que aceita o desafio de resolver um enigma. Uma das actividades em que o *flâneur* se revela é descrita por Benjamin como um jogo de adivinhas perpétuo: “ler nos rostos as profissões, os antepassados, o carácter”<sup>104</sup>. Vaguear perdido pelas cidades equivale a entregar-se ao lúdico da leitura, inventando histórias para os objectos que se encontram. Adivinhar a profissão de alguém apenas pela leitura de um rosto é um passatempo

---

<sup>103</sup>“A Berlin Chronicle” in *Selected Writings* (vol. 2), 1927-1934, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 598.

<sup>104</sup> *The Arcades Project*, p.429 (cf. tb [M7,8]). No conto de Poe “The Man of the Crowd”, o narrador afirma a dado passo que “no meu estado de espírito da altura, era frequente ler, no breve intervalo de um olhar de soslaio, a história de longos anos” (*Norton Anthology of American Literature*, vol 1, p.1415). Num ensaio sobre Hitchcock, Dana Brand afirma que “o flâneur observa os rostos para satisfazer uma curiosidade moralmente neutra [“detached”]” (“Rear-View Mirror: Hitchcock, Poe, and the Flâneur in America”, p.129).

tanto mais fútil quanto o que se busca não é a solução da adivinha, mas apenas o gozo de enunciá-la. O que o *flâneur* procura é o poder continua a jogar, sem ter de atribuir sentido ao que inventa. Aliás, a metáfora do jogo termina aí, já que não há parceiros, não existem regras partilhadas e, como tal, os passos não são significativos. O jogo implica negar todas as regras de interpretação que não sejam as do próprio passeante. Trata-se de um enigma solitário<sup>105</sup>, idêntico ao deambular pelas ruas apenas como observador, ou ao de construir narrativas para cada objecto que se vê por detrás da montra iluminada. O *flâneur* existe para além das convenções sociais e de classe. Na formulação de Anke Gleber, o flâneur “questiona e transcende as estruturas predominantes do trabalho, do lazer e da vida social”<sup>106</sup> por resultar, como entidade urbana, de uma intensificação das sensações recolhidas durante os passeios pela cidade. Porém, o ponto de onde procede à questionação daquelas categorias sociais é inicialmente localizado por Gleber entre a “burguesia educada”:

o flâneur [é] um burguês educado que deixou de olhar para os fenómenos da cidade como sinais de um déficit cultural e passou a entendê-los como tal, fenómenos urbanos constitutivos de uma estética de modernidade.<sup>107</sup>

Ou seja: é um burguês reconciliado com possíveis frustrações culturais (Gleber não identifica que expectativas seriam essas, face às quais o flâneur teria detectado deficiências na cidade). Na verdade, entendo que o *flâneur* transcende as estruturas sociais a um nível ainda mais afastado destas, pois nem sequer se revela preocupado em identificá-las, reconhecê-las. Naturalmente que a sua classificação na sociedade, quando é operada por algum membro assumido de determinado sector social (particularmente se tiver como objectivo o

---

<sup>105</sup> É, de facto, um enigma solitário, mesmo quando Benjamin o enuncia no colectivo: “O colectivo é um ser eternamente desassossegado, eternamente agitado, que [...] experimenta, aprende, compreende e inventa da mesma maneira que os indivíduos o fazem na privacidade das suas quatro paredes” (p.423). O que diferencia o “flâneur” do indivíduo na privacidade da sua casa é que este viaja ‘à volta do quarto’, enquanto aquele se move no espaço público da cidade. Essa diferença estabelece, no entanto, uma aproximação forte entre o espaço privado e o espaço da cidade, público.

<sup>106</sup> Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk*, p. 58.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 38.

estabelecimento teórico e prático de traços supostamente distintivos de classes), coloca-o na margem. O carácter auto-marginalizador do *flâneur* acaba, assim, por ser reforçado.

Benjamin associa a atitude do flâneur à “atitude política das classes médias durante o Segundo Império”<sup>108</sup>, mas não parece interessar-se por especificar a que atitudes, ou a que tempo desse Império (no curto período de vinte anos, a sucessão histórica de empreendimentos e desastres terá, decerto, provocado reacções diferentes entre os membros das “classes médias”; uma das consequências pode ter sido precisamente a diluição dessas classes em indivíduos, mais ou menos desiludidos e perdidos, para quem a cidade oferecesse o ambiente ideal para a divagação e o exercício da dúvida). Antes parece que Benjamin centra mais a sua atenção na figura do *flâneur* enquanto ser que se definisse pela ausência de ligação a outros como ele. “Flâner” entender-se-ia, então, como um deslizar também para fora de uma classe social, de um grupo. A sua deambulação leva-o a centrar no seu olhar individual todos os modos de percepção. É como se essa intensificação sensorial inundasse de tal modo o indivíduo que o alterasse nas suas possibilidades de integrar um conjunto. O *flâneur* rejeita a partilha directa e imediata das suas sensações, concentra-as todas em si. Daí que não faça sentido descrever a sua experiência como uma tarefa de compreensão da história, ou de guia no seu entendimento. O alcance da sua atenção torna-se écran de uma imagem ‘cinematográfica’ que vai elaborando. O *flâneur* constitui o fulcro de um caleidoscópio moderno e pode, a partir dele, projectar as suas percepções da cidade. É o que faz Baudelaire, por exemplo.

Na sua diversidade de estímulos, a cidade oferece o emaranhado perfeito para que o *flâneur* desapareça entre a multidão, e isso serve o seu intento de existir como indivíduo isolado, quebrados os elos com qualquer grupo que o designasse. A dialéctica da *flânerie* é descrita por Benjamin como um balanço constante entre o homem exposto a todos, na rua onde caminha, e o

---

<sup>108</sup> *Passagenwerk*, p.420.

homem que se esconde no mesmo passeio (cf. p.420). A cidade é ambivalente e permite-lhe simultaneamente o refúgio e a exibição, a “paisagem” e o interior do “quarto” (cf. p.417):

A multidão é o filtro através do qual a cidade familiar acena ao flâneur como fantasmagoria – ora uma paisagem, ora um quarto. Ambos se tornam elementos da galeria comercial [“department store”], que recorre à flânerie para vender os bens. A galeria comercial é o último passeio do flâneur.<sup>109</sup> (p.10)

É porque deambula entre as ruas de Paris que o *flâneur* se constitui por traços imprecisos, escapando sempre a uma identidade definidora. Para além de não se assumir de maneira nítida como elemento de nenhuma classe social, é difícil captar-lhe a “fascinante constituição moral”<sup>110</sup>, que o aproxima mais do “lobisomem inquieto que vagueia no deserto social” (“social wilderness”) do que do “passeante filósofo”<sup>111</sup>. Tal como os detectives nos romances policiais, o flâneur centra a sua busca muito mais em si próprio do que no propósito de resolver um enigma exterior a si. Daí que Benjamin introduza neste ponto o excerto de um relatório policial: o *flâneur* é suspeito, inclassificável, e vítima da força urbana que lhe destrói o carácter moral. O seu estatuto fá-lo aproximar-se do ao mesmo tempo da personagem literária e do artista, igualmente difícil de situar em classes sociais, e desacreditado pelas teorias sociais que destinam a cada elemento um papel específico no conjunto da sociedade.

Onde situar, então, aquele que passeia? E por que razão é votado a essa repulsa? Chris Jenks relaciona uma certa antipatia pelo flâneur com “o facto de não ser possível defini-lo”<sup>112</sup>. É verdade que, tal como Benjamin o apresenta – ou melhor, *não* o apresenta, apenas ilustrando exemplos pontuais, retratando atitudes ou atribuindo-lhe semelhanças com outras personagens –, essa definição é impossível. E talvez seja por isso que a figura do *flâneur* suscita tanta desconfiança. Mas não terá a posição do próprio Benjamin no resto das suas obras a ver com o modo como se tem (mal) entendido essa figura? O filósofo defendeu algumas teses que o situam

---

<sup>109</sup> Esse último passeio, lê-se mais adiante, equivale à morte: “A última viagem do flâneur: a morte” (p.11).

<sup>110</sup> *Passagenwerk*, p.417.

<sup>111</sup> *Passagenwerk*, pp.417-418.

<sup>112</sup> Jenks, p.147, “the fact that he cannot be pinned down”.

claramente num dado sector da reflexão sobre a cultura e a sociedade, a saber, a filosofia marxista<sup>113</sup>. Ora, o *flâneur* seria a última entidade a entrar num catálogo marxista de figuras sociais – pelo menos, tal como surge em *Passagenwerk*. O carácter do *flâneur* como ser indefinível tem também a ver com o modo como vai surgindo no texto de Benjamin, um modo pouco fácil de apreender e de sistematizar.

O *flâneur* existe no sonho da ficção que vai elaborando, na cidade, que é “a concretização daquele sonho antigo da humanidade: o labirinto”<sup>114</sup>. Para si, o espaço urbano é o que melhor se presta à invenção de narrativas, a essa hipótese solitária. Mais concretamente, o espaço de Paris. Roma, segundo Benjamin, não poderia albergar o *flâneur*, por estar demasiado carregada de sinais históricos e – entendo-o assim – por estes solicitarem leituras históricas não consentâneas com a distração da *flânerie*. Se a natureza é o reino de insondáveis enigmas divinos, a cidade não é menos imperscrutável – mesmo se esta conclusão implica a procura do divino nas cidades. Mais: do mesmo modo que a natureza pode ser metáfora para qualquer realidade, também a cidade se pode substituir a todo o universo. Pode ser símbolo de uma geografia mais vasta, ou mesmo de todo o mundo. Poujoulx sugeria que se desse às ruas de Paris os nomes de localidades por toda a França<sup>115</sup>. Pinkerton refere um revolucionário que teria proposto transformar a cidade francesa num mapa do mundo<sup>116</sup>. A cidade presta-se ao espanto da leitura despreocupada do *flâneur* por ser o “cosmos linguístico” (*Passagenwerk*, p.522), complexo e irresolúvel.

O passeio do *flâneur* parece assemelhar-se ao rumo de alguém que segue um texto a interpretá-lo. A metáfora da cidade como texto é, aliás, suficientemente explorada por alguns críticos de Benjamin. E, no entanto, pode dizer-se que o *flâneur* não interpreta, mas regista apenas, apenas recolhe, como o coleccionador, objectos, rostos, sinais. Mas, ao contrário do

---

<sup>113</sup> Num dos ensaios mais conhecidos, Benjamin deixa escrito que as suas teses acerca da arte no contexto da primeira metade do século XX serão “úteis para a formulação dos requisitos revolucionários numa política da arte” (“The Work of Art in the Age...” *Illuminations*, p.218).

<sup>114</sup> *Passagenwerk*, p.429

<sup>115</sup> citado em *Passagenwerk*, p.519.



coleccionador, não pretende catalogá-los, antes deixa tudo desarrumado, tal como o recebeu. Em todos os momentos, acolhe o que vê e perde-o, sem se preocupar em registá-lo. Por isso é estranho falar sobre a capacidade de observação do *flâneur*<sup>117</sup>. Ele é, em vez do observador, o observado, um sinal entre os sinais da cidade.

Tal como acontece na leitura de um texto, também a deambulação pela cidade é difícil de descrever com planos ou projectos: o itinerário faz-se pelos objectos que se vão sucedendo, e a interpretação é encontrada *a posteriori* sem que tenha necessariamente existido um programa de leitura. Esta caracterização convida-nos a reflectir sobre o carácter constitutivo do acaso, o qual parece ser aceitável para Benjamin:

“Com a ajuda de uma palavra que oiça por acaso ao passar reconstruo toda uma conversa, toda uma existência. Basta-me a inflexão de uma voz para ligar o nome de um pecado mortal ao homem a quem acabei de dar um encontrão, ou cujo perfil vislumbrei de soslaio”<sup>118</sup>

O *flâneur* entretém-se a ler os fugidios sinais urbanos. À primeira vista, parece passear em permanente interpretação. No entanto, e como ficou dito atrás, é difícil atribuir-lhe uma intenção de interpretar o que apreende. Haverá algum nível de inteligibilidade naquilo que ouvimos por acaso ou só em parte? Mas, não sendo certamente um catalogador, e afastando-se, por isso, do coleccionador, será que o *flâneur* sequer reflecte acerca do problema da atenção? Parece claro que a atitude de Benjamin em *Passagenwerk* é a de alguém que, mesmo escolhendo ou encontrando ao acaso os textos que percorre (e os sítios que, através deles, revisita), opera um gesto interpretativo – ou, no mínimo, deixa-o sugerido ao leitor, como se viu no capítulo anterior.

A única pré-determinação que o *flâneur* respeita é a recusa de códigos prévios, de guias de viagem (Benjamin: “Nenhum cliente deve entrar nesta loja com ideias pré-concebidas”,

---

<sup>116</sup> Id., p.517.

<sup>117</sup> Birkerts, p.167.

<sup>118</sup> Victor Fournel, citado em *Passagenwerk*, p.431.

p.875). A sua atitude perante o que vê situa-se na zona limite entre a reflexão lógica, sequencial, do caminho, e o caos onírico. Comum a ambos, a narrativa parece ser a possibilidade de representar a actividade do flâneur, *malgré lui*. Sigrid Weigel descreve desta forma o olhar do *flâneur* sobre as marcas e imagens da história: uma “actividade de percepção no limiar entre a receptividade e a acção, entre a revelação e a historiografia, entre sonhar e fazer filosofia” (p.110). Acrescentaria: entre a inacção e a decisão de prosseguir o caminho. Num dos esboços iniciais do projecto sobre as galerias de Paris, Benjamin entende as estruturas urbanas, nomeadamente aquelas galerias comerciais, como zonas onde “revivemos, como num sonho, a vida dos nossos pais e dos nossos avós, do mesmo modo que o embrião no ventre revive a vida dos animais” (p.881). O ritmo deste estado de dormência é compassado pela *flânerie*. A história é lida na leitura de cidades pelo seu intérprete mais próprio, o *flâneur*.

Perder-se na cidade é cumprir o sonho urbano de errar num labirinto onde o acaso toma para si a responsabilidade, deixando o *flâneur* livre para a sua deambulação. As memórias de David Wojnarowicz parecem igualmente obedecer ao vagabundear sonhador em que o aleatório é critério das escolhas do percurso:

De vez em quando [...] caminhava até ao terminal rodoviário de Port Authority e punha-me a olhar para os nomes das cidadezinhas nas vitrinas do balcão onde se vendem os bilhetes. Escolhia um que sugerisse corpos de água e comprava um bilhete, metia-me no autocarro e seguia até ver um lago ou um charco no meio do campo. Nessa altura, pedia ao condutor que parasse e me deixasse sair, e quase sempre tinha que discutir com ele por não se tratar de uma paragem do percurso. Assim que o autocarro seguia o seu caminho, atravessava o campo e mergulhava na água até ao pescoço. [...] Ficava horas assim, a flutuar. Depois apanhava boleia até uma paragem de autocarro e fazia outra vez todo o caminho de regresso à cidade.<sup>119</sup>

O sonho, aqui, surge num plano secundário enquanto ganham preponderância as decisões do indivíduo com base no que o rodeia. Prevalece, no entanto, o tom de capricho que orienta os passos do *flâneur*. O passeante, aquele que vagueia no espaço de um mapa, não deixa nunca de ser o centro da cena. Da mesma maneira que a cidade pode ser lida como uma descrição do

---

<sup>119</sup> David Wojnarowicz, *Memories that Smell Like Gasoline*, p.16.

mundo, também a literatura, os guias de viagem ou as ficções em que se descrevem cidades pode ser percorrida como ruas de cidades. Em *Passagenwerk*, Benjamin vagueia pelas obras literárias, pelos livros da história de cidades e por guias de viagem como um errante numa cidade<sup>120</sup>. E, no entanto, poderemos afirmar, como Rikverts, que Benjamin encarna o carácter do *flâneur*? Será que se entrega a esse errar como alguém que aceita o caos das ruas, o acaso dos cruzamentos? Quando fala do objectivo de “ser um leitor competente de mapas ... que saiba vaguear. E localizar-se, com mapas imaginários”<sup>121</sup>, Susan Sontag refere-se a Benjamin, e não ao *flâneur*. Saber ler um mapa para poder sair dele, e ir gerando toda uma nova carta, feita dos traços que o seu passeio marca na sua mente são traços que caracterizam o filósofo historiador, não o errante. No modo como se lhe refere, Benjamin constrói para o *flâneur* uma narrativa temporal simultânea à anulação da cartografia espacial. Em *Passagenwerk* nasce um mapa do tempo em vez do mapa do lugar. E é assim que surge um mapa da história, na sobreposição que Benjamin elabora, das memórias, de imagens de tempos distintos, despoletadas por sinais que vão aparecendo no labirinto que segue, quase na pegada do *flâneur*: “A rua conduz o flâneur até um tempo desaparecido [...], até um passado que poderá ser tanto mais enfeitiçante quanto não seja o seu próprio passado, o seu passado privado”<sup>122</sup>. É o passado colectivo, aquele que confunde a vivência pública com existências privadas. O passado onde o *flâneur* desemboca só não lhe pertence em privado – na rua, mistura-se com o seu, é um tempo feito de cenas sobrepostas – as suas, lançadas pela memória, e as de outros, que chegam a si através dos sinais que encontra na rua. O passeio de Benjamin pelo percurso do *flâneur* leva-o simultaneamente à construção da e à participação na história, pois empurra-o para um passado que não é o seu e que pode começar a

---

<sup>120</sup> Em “Unpacking My Library”, Benjamin começa por afirmar o prazer de recordar as cidades que se lhe revelaram durante as suas deambulações em busca de livros (p.63). Mais adiante, quase faz equiparar cada livro a uma cidade, ao ver surgirem as imagens de “Riga, Nápoles, Munique, Danzig, Moscovo, Florença, Basileia, Paris”, no que recorda o Cesário Verde de “Sentimento de um Ocidental”, quando olha para a última caixa de livros a desempacotar. O colecionador de livros vive neles como se vive nas cidades.

<sup>121</sup> “Introduction”, p.10

<sup>122</sup> *Passagenwerk*, p.416

ser entendido como o passado colectivo. A todo o momento o filósofo elabora ligações entre o presente que encontra e o passado que isso lhe relembra<sup>123</sup> – pode fazê-lo apenas a partir da sua memória, estimulada pelos sítios (textos) que encontra. O método que utiliza é também idiossincrático, já que depende da mesma orientação que lhe organiza as lembranças, os sonhos, as memórias da sua própria história. Depende do tal processo aleatório, esclarecido através de uma citação de Proust:

Proust [...] afirma que o passado está “para além do alcance do intelecto, e inconfundivelmente presente num qualquer objecto material (ou na sensação que tal objecto desperta em nós), ainda que não tenhamos uma ideia de qual será. Quanto a esse objecto, depende inteiramente do acaso cruzarmo-nos com ele antes de morrermos ou nunca chegarmos a encontrá-lo”<sup>124</sup>

A frase de Proust serve ainda para confirmar a tese de Benjamin segundo a qual a história se encontra na experiência do indivíduo, e não num qualquer passado idealizado e distante. O *flâneur* não consegue perceber a Grande História Mundial porque, sem disso se aperceber, está ocupado a olhar para aquilo que, afinal, é a história do mundo em que passeia, a história do seu presente enquanto actor no desenrolar de uma acção que contempla de fora. A sua experiência é o seu envolvimento indolente com os objectos que encontra pelo caminho, os tais sinais visuais que recolhe e lhe suscitam memórias. A memória do *flâneur* continua a funcionar em David Wojnarowicz como a montagem de imagens diferentes a partir de eixos organizadores que só o indivíduo estabelece e entende, como se lê no seguinte texto:

*é a minha experiência* – tenho no cérebro milhares destes filmezinhos ou diapositivos. Uma coisa sobrepõe-se a outra; há o verde de um semáforo contra o azul de um céu, um prédio sob o céu azul sob um semáforo e a seguir qualquer objecto pode atravessar a estrada a correr, e fica-se com a imagem do edifício por baixo da imagem do céu azul por baixo da imagem do semáforo. O meu cérebro retém algumas destas coisas e deixa ir outras. Existe uma qualidade associativa constante que pode despertar a lembrança de há um ano atrás ou de alguma coisa que tenha visto dez anos antes.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> cf. Gumbrecht, *In 1929*.

<sup>124</sup> “On Some Motifs in Baudelaire”, *Illuminations*, p.158. (Trad. na edição portuguesa da editora Livros do Brasil: “Está ele [o passado] oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objecto material (na sensação que nos daria esse objecto material) que nós nem suspeitamos. Esse objecto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca”, p.47). Note-se como, em *Passagenwerk*, Benjamin também recorre ao conceito de acaso para explicar de que modo Eduard Fuchs viria a tornar-se historiador (cf. “Eduard Fuchs, Collector and Historian”, pp.353-56).

<sup>125</sup> David Wojnarowicz, *Tongues of Flame*, p. 61, itálico meu.

As deambulações pela cidade conduzem a divagações mentais e às memórias de tempos distintos. A “constante qualidade associativa” propõe nexos entre elementos díspares, mas o ponto de onde partem esses nexos é o indivíduo enquanto conjunto de outras memórias, outros passeios e outros espaços, anteriores mas também futuros, num arco temporal que se estende desde o minuto presente até anos de distância. Não é só o tempo que se distende nesta experiência interior do espaço da cidade, mas o próprio espaço é descrito de maneira peculiar: “um lugar que poderia descrever como mundo interior[,] onde o movimento fosse confortável e as fronteiras alargadas ou extintas: sem muros, fronteiras, linguagem nem medo”<sup>126</sup>. A zona de abolição completa das fronteiras, o tal espaço interior na mente do *flâneur*, coincide com o desaparecimento da linguagem – ou seja, a “experiência interior” só pode ser descrita se não estiver a suceder. Wojnarowicz faz do seu discurso verbal uma tentativa de aproximar da linguagem do momento a sua experiência, mas é Benjamin quem melhor consegue vencer essa deflexão, ao recusar assumir-se como *flâneur* e ao recorrer às palavras de outros para descrever aquilo que, de qualquer maneira, não deixa nunca de ser a sua experiência interior. Em vez de seguir a via diarística que Wojnarowicz percorreu, Benjamin limitou-se a descrever possibilidades dessa deambulação pela biografia, mas não chegou a encetar a sua. Wojnarowicz, por seu lado, raramente se afastou o suficiente de si próprio para se ver igual a qualquer outro objecto ou indivíduo na história. Quando esse distanciamento é sugerido (“EU A VER-ME A OLHAR PARA MIM SENTADO A UMA JANELA ABERTA”<sup>127</sup>), a imagem devolvida é a do próprio indivíduo que se observa. A exterioridade deste *flâneur* não é uma rua numa cidade, mas qualquer rua por onde ele passe; a sua localização no mundo é menos relevante que o espaço ocupado por si. Por isso, Wojnarowicz funciona como o narrador de um filme, ou a objectiva de uma câmara. Situa-se *de fora* do movimento da cidade, mas constitui uma nova paisagem urbana

---

<sup>126</sup> David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.108.

interior, dentro da qual vagueia como o homem no conto de Poe. Não é uma figura contra o cenário da cidade, como o operário, nem alguém que tenta introduzir na cidade elementos da ruralidade que se extingue, como o habitante da cidade, mas parte de um “continente fabricado por [si]”<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> David Wojnarowicz, *In the Shadow of the American Dream*, p.35.

<sup>128</sup> Id., *ibid.*

## Ora vê-se, ora não se vê: o *flâneur* esquivo

Numa tentativa de descrever o *flâneur*, Anke Gleber define-o como “um *medium* da multiplicidade visual da modernidade”, um “caleidoscópio do seu tempo”<sup>129</sup>. Há nestas expressões três ideias que ajudam a entender a complexidade do conceito de *flâneur*: a ideia de “*medium*”, a da visualidade (a que se junta a figura do caleidoscópio) e a de modernidade (a que se pode associar a expressão “do seu tempo”). Em primeiro lugar, a óbvia predominância do aspecto visual que lhe está associado. Como figura que se move na cidade, o *flâneur* é, acima de tudo, um observador e no seu meio de expressão (seja em textos literários, seja em quadros ou em filmes) refere-se quase sempre a modos visuais. José Sazbón identificou em Benjamin este pendor da expressão visual e associou-o ao elo que liga os aspectos documental e filosófico, ou conceptual, de *Passagenwerk*. Mesmo se o seu ponto de partida não é consensual, a observação que faz acerca de um traço discursivo de Benjamin não deixa de ser pertinente:

Se a reconstrução histórica e os postulados filosóficos constituem dois conceitos guiados por princípios diferentes, existe, apesar disso, em Benjamin um elemento de ligação que permanentemente regula a disparidade de registo entre o documental e o conceptual e permite mostrar de forma compreensiva as iluminações de um e de outro nível, neutralizando o risco de uma mera justaposição do facto e do conceito. Essa forma é a imagem, e o seu papel está patente na modalidade expositiva, assim como na própria índole das formulações filosóficas de Benjamin, cujas expressões mais recorrentes (Bild, Denkbild, dialektisches Bild, Traumbild, etc.), denunciam de maneira clara a preferência pelo mesmo recurso figurativo.<sup>130</sup>

Seria de esperar que, num discurso tão marcado por uma visualidade conceptual, se pudesse documentar a figura que congrega também grande parte das estratégias discursivas na obra. Gleber sublinha igualmente a ideia de multiplicidade visual da modernidade, mas introduz no seu texto o conceito (ou documento?) de “caleidoscópio”, e isso basta para que problematize as

---

<sup>129</sup> Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk*, p. 41. No capítulo seguinte retomarei este passo de Gleber para analisá-lo noutra perspectiva.

<sup>130</sup> Sazbón, José 1999, “Historia y filosofía de la historia en el Benjamin tardío”, Universidad de Buenos Aires, <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Hist/HistSazb.htm>> (última consulta: 20/04/2003).

conclusões a que se pode chegar a partir de imagens tão expostas. Para Gleber, o *flâneur* está associado a um meio através do qual as imagens são filtradas – o que implica que, sempre que se pretenda ter uma noção do que é visualmente transmitido no texto de Benjamin, será necessário estar na posse desse instrumento ou, em alternativa, encarná-lo. Ora, para que se encarne o *flâneur* é preciso conhecer-lhe a figura, perceber o que é um “caleidoscópio do seu tempo”, ou de que instrumento de registo histórico se trata. Mas será possível ter outra definição de “caleidoscópio” senão o de caracterizar-se por oferecer imagens diferentes de cada vez que se olha através dele? Ou seja: haverá uma definição do que é um caleidoscópio que não passe pela descrição do que ele faz ver? Este instrumento só pode ser descrito por aquilo que não está em si senão quando está a ser utilizado, quando está em operação. E, muito possivelmente, essa é também limitada possibilidade de que se dispõe para definir o *flâneur*. A terceira ideia presente no excerto de Gleber tem a ver com a relação do *flâneur* com o tempo da modernidade. Se o *flâneur* é aquilo que dá a ver, para defini-lo será ainda necessário ter uma ideia muito clara do que se entende por modernidade e aceitar que modernidade e *flâneur* são contemporâneos.

Gleber aborda a figura do *flâneur* a partir do texto de Walter Benjamin, num gesto interpretativo que tanto “sublê” como “sobrelê” o discurso benjaminiano. Estes desvios inevitáveis do sentido do texto derivam, entre outras circunstâncias, do facto de aquele autor só muito raramente se referir de modo explícito ao *flâneur*, o que desconcerta quem procura clarificar um conceito que parece pervagar não só as ideias de Benjamin como a própria maneira como o seu texto se constrói. O seu modelo de *flâneur*, Baudelaire, causava o mesmo desconcerto em quem tinha a tarefa de fixar os seus contornos: “Courbet queixava-se do difícil que era terminar o retrato de Baudelaire; o sujeito parecia diferente de um dia para o outro”<sup>131</sup>. Em alguns dos contextos em que refere o conceito, Benjamin é ele próprio intérprete de uma

---

<sup>131</sup> *Passagenwerk*, p.258.



outra história, o conto de E. A. Poe “The Man of the Crowd”<sup>132</sup>. O homem angustiado da história de Poe (um “lobisomen inquieto”, segundo Benjamin, p.418) não é a máquina operária da sociedade moderna, mas a peça desengrenada que não se encaixa no funcionamento perpétuo da maquinaria da nova sociedade. A sua existência, porém, só se entende no âmbito da cultura urbana onde ele se sente deslocado. O homem do conto de Poe tem de sentir-se perto da multidão, mas não se integra nela, não estabelece com ninguém dessa multidão qualquer laço que lhe permita fazer parte dela. Neste conto, os segredos inenarráveis de que se fala no início têm a ver com a solidão extrema em que vive o homem na cidade. Mas tudo o que se pode dizer acerca da sua solidão é que é inescapável. Tal como a única coisa que o narrador pode fazer é perseguir o homem e verificar o seu desconforto sempre que a turba diminui, sem poder interpretar esse desconforto nem fazer nada para diminuí-lo. Até porque as tentativas de interpretação (as do narrador sobre o homem, no conto; as de Benjamin sobre o conto; as de Gleber sobre as de Benjamin) não são mais do que especulações quase abusivas.

Ao dar relevo ao conto de Poe, Benjamin pressupõe que o seu *flâneur* está, afinal, muito mais próximo da figura criada pelo escritor americano do que da imagem de Baudelaire, por exemplo<sup>133</sup>. Mesmo que se atribuísse a este último a encarnação moderna do *flâneur* ideal, a poesia de Baudelaire apresenta uma personagem diferente, talvez ainda demasiado envolvida nas expressões de identificação rural. É certo, o *flâneur* baudelaireano apresenta já traços daquilo que se virá a propor como personagem deambulante na cidade moderna: o descontentamento gerado pelo tédio, ou o apelo estranhamente reconhecido de entidades marginais e obscuras que povoam as paisagens descritas nos poemas. Mas os símbolos agrupam-se em “florestas”<sup>134</sup> e o lamento poético chora a corrupção dos homens, do ar e das almas deixando restar a nostalgia pela natureza. Pelo contrário, o homem do conto de Poe procura a ágora, o mercado, o bulício da

---

<sup>132</sup> Cf. comentários de Benjamin em *Passagenwerk*, pp.337-338.

<sup>133</sup> No entanto, é em Baudelaire que a crítica de Benjamin vê o modelo do *flâneur*. Cf. a argumentação de Anke Gleber em *The Art of Taking a Walk*.

actividade urbana. E, ainda que esse convívio o angustie, fora dele, numa atmosfera pré-urbana, só pode perecer. Existe nele como que uma condenação a integrar aquele mundo citadino, pois tem de ver a multidão, de correr ao seu ritmo, contra o seu ritmo, mas nele.

Um traço fundamental caracteriza esta personagem, e, numa das poucas ocasiões em que é peremptório, Benjamin afirma: a “categoria da visão ilustrativa [é] fundamental para o flâneur” (p.419)<sup>135</sup>. Regressemos, então, ao início deste capítulo e a Gleber. No homem entre a multidão predomina o olhar. A certa altura do conto de Poe, o narrador está a seguir o homem, que vai à sua frente, e descreve os seus olhos, que “rolavam endoidecidos por debaixo das pálpebras retorcidas”<sup>136</sup>, como se a personagem fosse toda ela constituída pelo olhar, omnipresente, que habitasse não só o seu rosto mas se lhe alargasse a todo o corpo, inclusivamente à zona que não pode ver, as suas próprias costas. É como se o homem constituísse um cilindro panóptico condenado à visão perpétua, à sofreguidão dolorosa pela imagem das pessoas em movimentos maquinais compassados pelo tempo da cidade. A ênfase na visualidade sublinha ainda a ideia do passeante das ruas urbanas como um canal para a visão, através do qual fluem e são filtradas, em tempos desconjuntados, as imagens da cidade. Quem é este *flâneur* hoje em dia? Em que medida é que as imagens por si filtradas e veiculadas acabam por ser constitutivas da sua própria imagem enquanto personagem ou *persona* na cidade? Se procurarmos visualizá-las, teremos nada mais do que um retrato fugidio desta personagem esquiva.

Já em *A Sentimental Journey*, Mr Yorick sentia-se atraído pelas zonas mais obscuras da cidade, pelos becos sombrios onde se engendrava toda uma série de possibilidades ao dispor da imaginação do passeante que desejasse vadiar. Devemos ao mais famoso de todos os *flâneurs*, Charles Baudelaire, um poema em que a sedução d “[o] erro, a mesquinhez, o pecado, a tolice”

---

<sup>134</sup> Cf. “Correspondances”, p.56 ed. portuguesa.

<sup>135</sup> Cf. ainda a colectânea de ensaios organizada por Chris Jenks, *Visual Culture*.

<sup>136</sup> p.4 da edição online [procurar ref impressa].

são menos graves do que o perigo do moderno “ennui”<sup>137</sup>. No poema “Ao Leitor”, Baudelaire explicava o modo como essas emoções ‘marginais’ conduziam o leitor, feliz, até “ao caminho de lama”, atraído pelas “coisas nojentas”. A paisagem da cidade oferece estes recantos vulgares e distancia-se do bucolismo campestre. A literatura sobre a cidade evidencia a sedução dos cantos obscuros, das zonas mal iluminadas que sobram das vidas de quem cruza a cidade<sup>138</sup>.

Pode ser esta uma das razões pelas quais a obra de David Wojnarowicz exerce algum apelo, mesmo quando retrata cenas abjectas de doença, revolta, ou promiscuidade sexual<sup>139</sup>: imprime directamente impressões urbanas sem escamotear as tais regiões pouco visitáveis. Certamente, é a razão pela qual as ruas das cidades modernas exercem sobre o passeante essa espécie de sedução paradoxal: aquilo que pode repugnar na cidade torna-se na sua maior atracção. Não terá sido esse o motivo do apelo de Times Square, a praça de Nova Iorque cujo poder de atracção actual não deixa de estar relacionado também com uma história recente de vivências marginais, actividades ligadas ao comércio do sexo e das drogas?

Referindo-se ao *flâneur* dos dias de hoje, Edmund White sublinha ainda a atracção por “aqueles lugarejos esquecidos ... as marcas deixadas por gente que vive na margem – judeus, negros, gays, árabes”<sup>140</sup>. O mesmo autor escreve acerca da alteração sofrida pelo *flâneur* desde os seus dias baudelarianos e benjaminianos até ao final do século XX. A nova forma do verbo *flâner* é *to cruise*<sup>141</sup>: “ser gay e *cruise* são talvez uma extensão da essência do *flâneur* ou, pelo menos, a sua aplicação com mais sucesso”. White nota, no entanto, que existe uma diferença crucial entre estas duas maneiras de *flâner*: os passeios do “*flâneur* pretendem ser

---

<sup>137</sup> Tradução de Mário de Cesariny, cf

<sup>138</sup> Num artigo publicado no número da revista *Magazine Littéraire* (408, Abril 2002) dedicado a Walter Benjamin, Bruce Bégout lembra que “existe para Benjamin uma aprendizagem da cidade, uma educação urbana que só pode obter-se pelos meios desviados da escola dos indolentes [“*école buissonnière*”] e da deriva nocturna, da observação divertida e do encontro inesperado” (p.53).

<sup>139</sup> WB, *Passagenwerk*, p.804: “For the relations which the idler loves to enter into with the demimonde, ‘study’ is an alibi.”

<sup>140</sup> Edmund White, *The Flâneur*, p. 191.

despropositados, sem utilidade, esvaziados de qualquer intenção que não seja o simples prazer de circular”<sup>142</sup>, ao passo que o *cruiser* faz a sua viagem com objectivos muito concretos, relacionados com a oferta e a procura de encontros eróticos ou mesmo sexuais. Pode questionar-se o carácter não intencional da *flânerie* do século XIX, principalmente se se considerar o desejo de ser visto, de receber imagens reflectidas, ou um certo voyeurismo relacionado com facetas eróticas do *flâneur* oitocentista. Porém, parece certo que o jogo de um tipo contemporâneo de *flâneur* deixou de ser solitário. De facto, a sua individualidade estabelece-se através de códigos extremamente codificados em estruturas de sentido: todas as linguagens utilizadas entre os grupos homossexuais, os seus ritos linguísticos e semióticos, a complexa estrutura comunicativa que funciona entre as comunidades *gay*. Enquanto conceito, o *flâneur* do século XIX era dificilmente definível, já que se misturava nas e com as ruas, e podia confundir-se com os sinais dos passeios, ou com o reflexo de uma montra – o seu desejo mais insistente é o de se fundir com as ruas, anulando a sua individualidade. No conto de Poe, a personagem que se move entre a multidão alerta subitamente o narrador pela sua qualidade “idiossincrática” e diferente de qualquer outra figura entre a gente<sup>143</sup>. A condição de jogar o seu jogo era essa fusão entre as multidões, a indiferenciação na turba. (Nada estranhamente, Sven Birkerts explica a morte do *flâneur* através do desenvolvimento urbano: “Paris abafou o *flâneur*; o homem entre a multidão foi esmagado pela multidão”<sup>144</sup>.) A uma primeira leitura, o *flâneur* dos nossos dias, ou a sua reencarnação, parece partilhar com o seu antepassado a característica esquiva, o que aumentaria a dificuldade de o estabelecer numa definição. A origem dessa inapreensibilidade, no entanto, não está mais localizada no ‘atropelo’ da multidão anónima do

---

<sup>141</sup> *To cruise*, cuja tradução em português teria de resultar numa perífrase como “passeio de engate”, designa normalmente (embora não exclusivamente) a actividade *gay* de caminhar em determinadas ruas ou zonas das cidades, a oferecer ou procurar parceiros sexuais ou eróticos.

<sup>142</sup> White, p. 145.

<sup>143</sup> “Anything even remotely resembling that expression I had never seen before”, ref

<sup>144</sup> Birkerts, Sven, “Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie”, *The Iowa review*, vol. 3-4 nr 13, 1982, p. 175.

que no seu mergulho, completo e intencionado, numa mole de gente muito específica e bem definida. Ou, por outras palavras, a sua indefinição é apenas aparente, como se verá.

Quando David Wojnarowicz descreve o modo como percebe as ruas da cidade, revela a ligação subterrânea que gera simultaneamente a paisagem urbana e a sua própria identidade enquanto entidade espacial:

Estas ruas são vistas através dos mesmos olhos, mas de cada vez com períodos de tempo a separá-las: de cada vez pertencem a um rapaz ainda mais velho, até que o corpo é aplanado [“smooths out”] e os contornos gravados, até que se transforma num jovem que recorda os movimentos de um passado difícil. Dificilmente lembro as sensações que tive ao ver estas ruas pela primeira vez. Existe toda uma alteração na mente e, no entanto, estão lá marcas leves que me ferem com o carácter doloroso do *déjà vu*, carregadas de velhas lembranças do desejo. Cada desejo, cada memória, por mais breve, passa a ser um regato que traça as linhas e as correntes dos braços e das pernas nuas, da boca escura e das palavras ditas por estranhos.<sup>145</sup>

A cumplicidade entre as ruas e o sujeito que vagueia por elas em busca dos seus “desejos” flui para um interior do tempo e confunde emoções, paisagens, corpo próprio e corpo de estranhos – tudo colide no momento do tempo em que a perseguição se interrompe e a *flânerie* dá lugar à repetição do jogo erótico no grupo. Então, o *flâneur* contemporâneo é intermitentemente visível no seu passeio de engate, no seu movimento através do espaço e do tempo, nem que seja apenas por existir nesse trânsito um propósito. De certa forma, os seus desaparecimentos ocasionais permitem-lhe a definição dentro da paisagem urbana e funcionam como os pontos delimitadores inexistentes no percurso do *flâneur* benjaminiano.

Existe ainda uma outra diferença substancial entre os dois *flâneurs*. Benjamin descreveu ‘o seu’ essencialmente como um passeante mental (fosse onde fosse, como se viu, mesmo entre quatro paredes, o homem que passeia poderia ser um *flâneur*), enquanto o de Wojnarowicz define a sua existência através de uma incisão do corpo no espaço público da rua da cidade. O diagrama<sup>146</sup> mostra as diferentes categorias sexuais e a área onde se define a fronteira entre o

---

<sup>145</sup> David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 13.

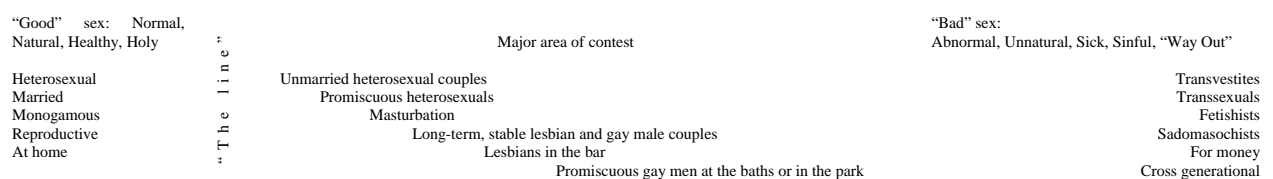
<sup>146</sup> “The sex hierarchy: the struggle over where to draw the line (Source: Pandora Press)” citado em Ben Gove, *Cruising Culture*, p.8:

sexo socialmente aceite e os comportamentos sexuais marginalizados. Os muros que dividem as categorias simbolizam as paredes de um apartamento que encerram os habitantes das cidades nos seus espaços privados. Estes são os sujeitos não artísticos nos seus lares, longe dos passeios de engate ou dos armazéns abandonados dos encontros sexuais. Enquanto pessoas socialmente bem integradas, não apelam à representação ou à leitura artística. Quando ocupam algum lugar na arte de David Wojnarowicz, são os alvos da crítica social, quantas vezes por representarem marginais reprimidos que se recusam a ‘sair do armário’:

Passava ali os dias, num bairro tão cheio de gente sem abrigo que nem me consigo recordar de como era a arquitectura dos prédios ... Lembro-me noutras vezes de ser engatado por um maricas qualquer, simpático e reprimido, que vivia num apartamento no cimo de algum edifício recheado com valiosíssimos artefactos de Índios norte-americanos e arte do século vinte<sup>147</sup>

Em vez destes, são os do fundo da hierarquia, aqueles que mais se distanciam da linha de fronteira, os que se tornam mais visíveis nos espaços públicos urbanos na pintura de Wojnarowicz. São os seus corpos que o artista representa, retratando-os na sua fusão com e no seu surgimento a partir do espaço. O *flâneur* de Wojnarowicz não consegue sentir-se em casa dentro de quatro paredes. Os lares são tudo menos lugares acolhedores, como se mostra num dos seus stenciles mais famosos, em que se vê uma casa encarnada em chamas. Para Wojnarowicz, na cidade há pessoas de dois tipos: os que representam a ordem dominante, e que não interessa retratar precisamente porque são símbolos da ordem contra a qual o artista se revolta; e os marginais, os chulos, as prostitutas, os surdos-mudos, os aleijados, todas as “aberrações da natureza” com que sente a afinidade de quem partilha a existência nas franjas do tecido social:

Se fôssemos os dois rua abaixo, provavelmente repararias nas begónias novas na janela ali em cima, naquela réstia de nuvem, naquele prédio ou em alguém atraente. Eu sairia dali a notar os pés estragados



<sup>147</sup> David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 32.

dos vagabundos, com as infecções e os vermes, o fedor e os cheiros, sairia dali com todo o peso do que existe no bairro inteiro.<sup>148</sup>

Na pintura de David Wojnarowicz, a fusão do corpo com o espaço é representada através da colagem de mapas que desenham a figura humana. A pele das personagens é feita de mapas em papel, os mapas constituem as suas identidades. Mas as personagens nesta pintura, parceiros sexuais ou alter-egos, são igualmente construídas a partir de projecções das “biografias criadas” de Wojnarowicz nos contornos dos seus corpos:

Há esta projecção gigantesca das biografias criadas, que eu projecto sobre o outro tipo com quem estivesse a ter sexo – a soma dos desejos. Poderia ser a linha do seu pescoço, um gesto que fizesse, ... ou a maneira como a luz da rua lhe cai sobre o rosto ... projectava uma biografia na outra pessoa.<sup>149</sup>

Assim, o espaço cartografado na pintura é apenas um corpo alargado, um mundo de passeios de engate e de possibilidades sexuais, logo, biográficas. Os mapas não representam um espaço geográfico mas o espaço de outros corpos, de uma corporeidade contínua e sem fronteiras na qual o indivíduo intermitentemente se esconde e se torna visível. Na maioria dos quadros em que Wojnarowicz retrata figuras humanas, as projecções do indivíduo noutra corpo ou noutra realidade fora de si têm a forma de imagens de sonho – os homens-mapa estão deitados, adormecidos, as linhas do corpo bem definidas a preto, e sonham; as imagens dos seus sonhos surgem geralmente sobre o homem que sonha. O seu sono, porém, não é imóvel, pois há nele a inscrição do espaço, e o homem está imerso numa viagem planetária tão eterna como a do sonho. Ele é o novo *flâneur*, com todo o mundo à sua frente, não para ser descoberto enquanto realidade urbana que o engole e lhe devora as possibilidades de definição, mas antes como o espaço aberto onde, ainda adormecido mas na iminência de um despertar – será o despertar histórico a que se refere Benjamin?<sup>150</sup> –, conseguirá encontrar uma definição clara e inequívoca. Por enquanto, o

---

<sup>148</sup> David Wojnarowicz, entrevista com Nan Goldin, *Brush Fires in the Social Landscape*, p. 61

<sup>149</sup> id., p. 58.

<sup>150</sup> E que James Rolleston admite não ter ainda acontecido: “se aceitarmos [a metáfora do mundo moderno como um sonho], temos certamente que reconhecer que ainda não acordámos” (p.26, n.4)

*flâneur* parece manter-se nesse limbo entre o dormir e o acordar, entre o ser uma figura definida e uma silhueta esfumada. E o próprio despertar preconizado por Benjamin, por momentos, promete uma revelação surpreendente: “o momento do despertar será idêntico ao ‘agora da possibilidade de reconhecimento’, na qual as coisas colocam a sua face verdadeira – surrealista” (p.464).



## Sonhos de cidades

Partindo do princípio que é difícil obter uma definição clara do *flâneur* – a qual, porque a sua figura se relaciona de maneira pertinente com a noção de movimento, só pode ser fugidia –, será possível uma aproximação à imagem da cidade vista pelo *flâneur*? Tentar fazê-lo resulta de duas ilusões. Por um lado, a de que, vislumbrando o que vê o passeante, também se terá um reflexo seu; por outro, a de que, no processo dessa aproximação, acabará por ser ensaiada uma teoria das entidades dinâmicas e do movimento na cidade (esta última poderá conduzir-nos novamente à questão da história, como veremos adiante), nomeadamente tendo em conta o modo como a cidade é descrita por quem caminha por ela. Por mais ilusórios que sejam, estes movimentos de percepção da cidade são, para Benjamin, os únicos que permitem mostrá-la – ou melhor, imaginá-la.

No seu breve ensaio *On Dreams*, escrito quase um ano após a publicação de *The Interpretation of Dreams*, Sigmund Freud interessantemente questiona a possibilidade de os sonhos serem interpretáveis<sup>151</sup>. Nas suas palavras,

o fundo do que nos interessa é ... descobrir se os sonhos podem ser interpretados, se o conteúdo dos sonhos tem um “sentido”... p.12

A frase pode ser considerada naquilo que provavelmente significava para o seu autor: não mais do que uma questão retórica, que apenas anuncia o que virá a seguir e constitui mesmo uma asserção implícita do que o autor acabará, no final, por provar – aliás, a resposta afirmativa àquela “tentativa de descoberta” fora já dada com o estudo anterior de Freud. No entanto, e ainda que à revelia da assertividade de Freud, a afirmação pode indiciar para o leitor uma espécie de

---

<sup>151</sup> Sigmund Freud (1901), *On Dreams*, transl. by James Strachey, New York, W.W. Norton & Co., 1952. Este ensaio, publicado cerca de um ano depois da primeira edição de *Traumdeutung*, pretendia resumir as ideias principais daquele estudo de Freud.

dúvida, persistente e legítima acerca do interesse, da praticabilidade e, em última análise, do sentido da tarefa mais importante a que o autor se dedicou – interpretar. Na verdade, trata-se do mesmo tipo de subtil incerteza, partilhada por quem quer que se proponha interpretar seja que objecto for, desde os mais intangíveis, como os sonhos, àqueles um pouco mais palpáveis, como poemas, até aos muito mais concretizáveis, e que por vezes o são de modo sufocante, como é o caso das cidades. Vejamos então o que se entende aqui por “interpretação”. Apelo novamente a Hans-Ulrich Gumbrecht, para quem a interpretação é

a oscilação de um sistema entre a sua própria referência interna e a referência interna que atribui a um sistema que faz parte da sua referência externa<sup>152</sup>

Numa outra formulação, mais simples, Miguel Tamen sugere que a interpretação é “uma série de operações destinadas a suprimir a diferença entre a percepção e o sentido”<sup>153</sup>. Ou seja: interpretar é transpor um fosso entre uma coisa e outra coisa, diferente da primeira. A partir das palavras de Gumbrecht, imaginamos que aquelas entidades funcionam como o interior e o exterior de sistemas, enquanto o conceito proposto por Tamen implica decidirmos acerca da localização exacta quer da “percepção” quer do “sentido”. Não obstante, ambos os autores acentuam o carácter pendular da interpretação. Interpretar é ondear de um lado para o outro, balançar de dentro para fora e de novo para dentro. A interpretação e o objecto interpretado estão sistematicamente a trocar de posições – daí que não pareça estranho que, neste movimento indecيدido, se atribuam características comuns ao que constitui o objecto interpretável e à sua suposta interpretação<sup>154</sup>. Anke Gleber desenvolve a sua teoria acerca do *flâneur* moderno

---

<sup>152</sup> *In 1926*, p.423.

<sup>153</sup> *Friends of Interpretable Objects*, p.59.

<sup>154</sup> Em *Stranger in a Strange Land*, de Robert Heinlein, apresenta-se uma proposta que também parece poder ajudar a esclarecer esta questão. A personagem do ‘homem de Marte’ utiliza com frequência no seu discurso o verbo “to grok” – que os humanos traduzem como, entre outros significados, “compreender tão profundamente que o observador se torna parte do observado – coligar, fundir, misturar, perder identidade numa experiência de grupo” (pp.213-214). Quando tenta perceber o mecanismo da recordação mental de um sabor ou de uma lembrança que surge repentinamente, o narrador de Proust refere-se a um momento em que “ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país a explorar” (p.48). É também neste sentido de fusão que aqui se entende “interpretar”, como se o processo transformasse os intervenientes e os confundisse.

associando-o a um processo semelhante ao que aqui se chama “interpretação”: “ao mover-se nas ruas como uma câmara activa e observadora, [o *flâneur*] transforma-se no écran sobre o qual se projecta enquanto médium observado da modernidade” (p.16). Ou seja, de olho que observa, o *flâneur* passa a objecto observado. Nas palavras de Walter Benjamin, ainda sobre o *flâneur*, este é, “por um lado, o homem que sente que todos, sem excepção, o observam como verdadeiro suspeito; por outro lado, o homem que é profundamente incógnito, o homem escondido”<sup>155</sup>. Por outras palavras, o *flâneur* assume posições contraditórias num mesmo momento, fazendo parte de uma multidão que o torna indistinto e indiferente mas sendo simultaneamente um elemento imprescindível no entendimento da cidade que o esconde. Parecendo não ter um verdadeiro interesse interpretativo, o *flâneur* é, afinal, a chave para interpretar a cidade. Este posicionamento em lugares contrários lembra a dialéctica de que Benjamin fala no seu ensaio de apresentação a *Passagenwerk* (1935), precisamente quando introduz a noção de sonho:

A ambiguidade é a imagem manifesta da dialéctica, a lei da dialéctica no momento de pausa. Esta pausa é uma utopia e, logo, a imagem dialéctica é uma imagem de sonho. ... Manifesta-se nas arcadas, ao mesmo tempo casa e rua. Manifesta-se na prostituta – vendedora e vendida numa só. (p.10)

O sonho constitui, portanto, a epítome da ambiguidade e representa-a da maneira mais precisa, como o fiel de uma balança no momento em que a pausa permite a medida e o peso iguala o que é pesado.

Não é difícil entender esta ideia quando se fala de sonhos: as interpretações de sonhos começam por se assemelhar àquilo que se atribui ao sonho como característica: as descrições são tentativamente próximas do que se entende ser o sonho e, por vezes, aparentam igual conteúdo de estranheza ou falta de lógica. Para Benjamin, “contar um sonho significa [...], de uma só vez, virar do avesso o tecido do tempo” (p.106). Corresponderá este virar do avesso do tempo a uma inversão da ordem cronológica? Ou poderá ser tão só uma troca de posições entre o que é

---

<sup>155</sup> p.420.

interpretado e aquilo que se interpreta? Seja como for, haverá sempre um desfasamento entre o sonho e a sua interpretação, da mesma maneira que se afastam o sonho e quem sonha. Em *Heart of Darkness*, era assim que a personagem de Marlowe se referia à impossibilidade de reproduzir os sonhos e, no mesmo argumento, à profunda solidão do sonhador:

“Parece-me que estou a tentar contar-lhe um sonho – ou a fazer uma tentativa vã, pois nenhum relato de um sonho consegue dar a sensação de sonho, aquela fusão de absurdo, surpresa e espanto, num tremor de revolta violenta, aquela sensação de ser capturado pelo incrível que é a própria essência dos sonhos...” [...] “... Não, é impossível; é impossível transmitir a sensação vivida de uma determinada época da nossa existência – aquilo que constitui a sua verdade, o seu sentido – a sua subtil e penetrante essência. É impossível. Vivemos como sonhamos – sós...”<sup>156</sup>

Considere-se agora o caso da arte em geral, ou da poesia em particular. A interpretação de objectos de arte (como, por exemplo, poemas) pode ser entendida um processo semelhante ao da produção desses objectos – num certo sentido, cada objecto de arte é sempre a interpretação de um outro. Imagine-se agora a proposta de interpretar uma cidade. Será que se trata do mesmo tipo de objecto interpretável? Será interpretável do mesmo modo que os objectos de arte; por outras palavras, será possível atribuir às cidades características como as que se atribui a objectos de arte, nomeadamente quando se pensa na sua interpretabilidade? No fundo, responder a estas perguntas equivale a estabelecer se se pode fazer com uma cidade o mesmo tipo de manobras interpretativas que é comum e frequente realizar com a arte. Ou, no sentido inverso, descobrir se aquilo que realizamos com a arte, quando a colocamos em posição de objecto num discurso interpretativo, será de facto possível fazer (por outras palavras, questionar essa possibilidade relativamente às cidade e sugerir uma equivalência entre cidades e arte estende a dúvida à própria interpretação da arte). James Donald propõe uma diferenciação não tanto entre essas interpretabilidades, mas entre os modos de interpretação de uma obra de arte e de uma cidade:

Quando olhamos para uma cidade, é inadequada a preocupação longínqua de interpretar e avaliar com a qual poderíamos observar uma obra de arte. Até mesmo observar esta ou aquela cidade com um olhar histórico dirigido ao estilo e ao sentido arquitectónico poderia parecer, curiosamente, parcial e

---

<sup>156</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin, p.50 (1995).

excêntrico. Somos demasiado parte da paisagem, estamos demasiado envolvidos nela enquanto agentes, para poder fazê-lo.<sup>157</sup>

Sem propor uma solução ou uma alternativa, Donald introduz o que pode parecer um obstáculo intransponível à interpretação das cidades: o facto de o intérprete estar integrado na cidade de uma maneira que considera excessiva, e que o impede de ter uma perspectiva “imparcial”. O autor parece estar perante o facto consumado e irrefutável da impossibilidade de o intérprete da cidade ser alguém que se move dentro da cidade. Porém, não será aquilo que Donald identifica como obstáculo, afinal, apenas um dado entre muitos outros a ter em conta durante a interpretação? Dito de outro modo, essa dificuldade não parece infirmar a interpretabilidade de uma cidade – quando muito, serve para alertar o intérprete para um aspecto da sua posição e da sua função perante o objecto que interpreta. Mais do que no caso dos sonhos, ou da arte, que funcionam aqui como meros exemplos, as cidades parecem gerar uma fusão alargada, não só entre objectos interpretáveis e as suas interpretações, mas compreendendo também o intérprete. Ainda assim, não é impossível produzir uma interpretação de uma cidade. Acima de tudo, não é indesejável. No entanto, parece importante reconhecer a necessidade de entender as cidades como instrumentos de interpretação de outras cidades. Howard Caygill identifica este processo no modo como Benjamin apresenta as suas visões das cidades, e sugere a designação de “cidades especulativas” para referir a maneira como cada cidade na obra de Benjamin “só indirectamente se pode tornar objecto de conhecimento, reflectida obliquamente na experiência de outras cidades”<sup>158</sup>. Não se perca de vista, porém, a observação de James Donald, segundo a qual o intérprete de uma cidade é ao mesmo tempo objecto interpretado, uma vez que faz, demasiadamente, parte daquilo que interpreta.

---

<sup>157</sup> “The City, the Cinema: Modern Spaces” in Jenks, ed., p.79.

<sup>158</sup> *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, p.119. A ideia volta a repetir-se na mesma página, quando o autor escreve sobre a projecção dessas cidades especulativas no tempo: “A experiência de uma cidade é projectada através de alusões a outras cidades ... nos passados incorporados na cidade”. A expressão de Caygill parece-me útil, embora considere extrapolante o pressuposto que o leva a escolhê-la, segundo o qual é a “experiência da cidade moderna”

Numa crónica do *The New York Times*, Herbert Muschamp dava conta da sua visita a Paris na passagem do ano, alguns meses depois dos ataques terroristas a Nova Iorque e Washington. Intitulou o artigo “An American in Paris, Looking for Answers”<sup>159</sup>. A razão que o levou até Paris tinha a ver com o seu sentimento de patriotismo: “Seja patriota: vá a Paris”, escreveu<sup>160</sup>. Pretendia encontrar naquele “lar primordial”<sup>161</sup> as respostas a algumas das perguntas que lhe surgiram desde os atentados. Muschamp queria reunir em Paris a sua “NATO privada”, a sua defesa pessoal contra as dúvidas que o assaltavam. Esta intenção pressupõe que uma cidade pode ser útil na compreensão de outra – Paris, na sua perspectiva, serviria como interpretação do presente de Nova Iorque. Mais: Paris seria a cidade a visitar se se quisesse entender a América e não se encontrasse nela respostas para as questões sobre a América<sup>162</sup>. O autor aponta uma razão para este facto: “Os americanos sentem-se mais à vontade com ou/ou do que com e/e”, ao passo que Paris oferece provavelmente o treino mais consistente na arte de viver entre contradições”<sup>163</sup>. Nos Estados Unidos, “desapareceria sem deixar rasto a ideia de que a percepção subjectiva não se separa com facilidade da realidade objectiva”<sup>164</sup>. Se relembrarmos as definições de interpretação avançadas acima, Nova Iorque dificilmente serviria como interpretação da sua

---

que não só “transforma a orientação básica das categorias” como desafia mesmo “o próprio carácter da doutrina das categorias” (p.120).

<sup>159</sup> *The New York Times*, January 20, 2002.

<sup>160</sup> Receio que Muschamp passasse a duvidar da eficácia da sua empresa, se tivesse presente a expressão de Lewis Mumford a propósito do desenho do zoo do Central Park em Nova Iorque, “a arquitectura, tal como o patriotismo, não é suficiente” (p.126).

<sup>161</sup> Na sua recensão a *The Arcades Project*, Marshall Berman diz de Paris que era o “Outro ancestral da Alemanha” (in *Metropolis*, January/February 2000 ([http://www.metropolismag.com/html/content\\_0200/review.html](http://www.metropolismag.com/html/content_0200/review.html), consultada em 28/02/2002).

<sup>162</sup> Neste caso, a fusão entre a interpretação e o objecto a interpretar nasce de uma necessidade – do facto de que o objecto não consegue, por si, fornecer uma explicação acerca de si próprio. É como se Nova Iorque tivesse de exteriorizar os seus traumas, vê-los espelhados, reflectidos noutra entidade paralela, noutra cidade que, por seu lado, fosse também interpretável.

<sup>163</sup> Freud nota como “ideias contrárias se exprimem nos sonhos, preferencialmente, através de um elemento único” (p.65) – de acordo com Muschamp, os nova-iorquinos dificilmente aceitariam essa convivência, ao contrário dos parisienses. Em “Nostalgia and the City”, Elizabeth Wilson escreve sobre Paris: “uma cidade simultaneamente moderna e provinciana, ou melhor, que contém dentro da sua modernidade uma experiência deste outro sentimento de melancolia provinciana” (in Westwood & Williams, p.138). Este carácter paradoxal da cidade (quase oximórico, já que a definição da cidade passa pela existência daquela ambivalência) é frequentemente lembrado, não só nos estudos sobre Paris mas também nos guias turísticos.

própria história, ao passo que Paris corresponderia precisamente ao movimento equilibrado, entre intérprete e objecto a interpretar, que exige o processo interpretativo. Para interpretar Nova Iorque, é necessário que se deixe a cidade, pois ela não parece autorizar a promiscuidade entre intérprete e objecto interpretado: o *flâneur* nova-iorquino vê-se forçado a assumir a sua condição de elemento urbano a quem não é permitida a interpretação da cidade a não ser a partir da sua própria história enquanto indivíduo. Quando David Wojnarowicz parte para Paris em busca de uma mudança de vida, pensa ficar a viver lá mas vê-se forçado a regressar: Paris recorda-lhe demasiado os bairros nova-iorquinos e a sua cidade sedu-lo de regresso<sup>165</sup>. Da mesma maneira que o narrador proustiano, em *Du Cotê de Chez Swann*<sup>166</sup>, Wojnarowicz constrói o “edifício imenso da recordação” através de uma memória intelectual, “voluntária” (p.47), que instila nos sítios que visita pela primeira vez as marcas da cidade primordial. Trata-se de uma memória que se impõe e se sobrepõe à vontade de recordar do indivíduo. Wojnarowicz concretiza o espaço por onde deambula, na cidade que se torna a sua própria memória. O que a sua lembrança pretende reter acaba por ser independente daquilo que é recordado, como se a memória não dependesse da sua vontade de lembrar: é isso que explica a vontade de ficar e a vontade de deixar Paris; é o que justifica que Paris e Nova Iorque se confundam na sua memória e provoquem o conflito que conduz ao regresso<sup>167</sup>. Em Paris, a cidade onde se refugia da lembrança opressiva de Nova Iorque, é possível, então, interpretar Nova Iorque e Paris, a história individual do passeante e a história colectiva, tudo no mesmo passo interpretativo. Poderá esta complexidade resultar de uma secundarização da cidade como centro cultural mundial? Ou, ao

---

<sup>164</sup> No poema de García Lorca “La ciudad sin sueño” (*Poeta en Nueva York*, pp.66-70), um verso recorda ao leitor a relação estreita entre o sono/sonho e o esquecimento: “no hay olvido ni sueño”. Tratando-se da “cidade que nunca dorme”, será igualmente difícil para Nova Iorque abandonar as memórias dolorosas.

<sup>165</sup> Em *A Sentimental Journey*, lê-se: “o balanço do comércio sentimental é sempre negativo para o aventureiro expatriado” (p.33).

<sup>166</sup> cf. Proust, pp.49-50, “o edifício imenso da recordação”.

<sup>167</sup> Lewis Mumford descreve as tardes de Novembro da sua infância através de uma série de associações de coisas desconexas, entre as quais mistura figuras de ficção como Sherlock Holmes e odores, como o molho do rosbife (p.34), naquilo que se assemelha à memória (in)voluntária de Bergson. Walter Benjamin relembra os conceitos de “memória voluntária” e “memória involuntária” (*Passagenwerk*, p.403).

contrário: ocupada em manter o seu papel de capital cultural do Ocidente, estará a cidade americana a recusar-se a auto-reflexão?

O artigo de Muschamp agudiza o emaranhado das trocas reflexivas entre as duas cidades quando nos lembra que as ruas de Paris ficarão ainda “mais iluminadas ... se nos prepararmos antecipadamente com excertos da obra de Benjamin,” *Passagenwerk*, que Muschamp descreve como o “equivalente urbano da *Traumdeutung* de Freud”<sup>168</sup>. Ainda poderíamos acrescentar a esta espiral argumentativa a afirmação de Rem Koolhaas, segundo a qual “Manhattan é a Pedra de Roseta do século XX”<sup>169</sup>. Desta maneira, o que começa Muschamp por fazer é por comparar Paris a um guia da história americana; a seguir, classifica a obra de Benjamin como um guia para interpretar sonhos, por um lado, e por outro, simultaneamente, um guia de viagens. No fundo, o que estabelece é que, se pretendermos interpretar a história de Nova Iorque, precisamos de visitar Paris guiados por Benjamin, e teremos de considerar que a cidade francesa é um sonho que *Passagenwerk* nos decifrará. E o que sugere é que uma cidade possa servir como interpretação da história de outra (e nisto, Muschamp não está longe do modo como Benjamin escreveu a crónica da sua Berlim: o quarto guia desse relato sobre a cidade alemã era, precisamente, Paris); que uma colecção compósita de citações e comentários de índole contemplativa possa ser o *Baedeker* de Paris e oferecer ainda uma explicação para os sonhos.

---

<sup>168</sup> Rolf Tiedemann, o primeiro editor de *Passagenwerk* em alemão, escreve no seu ensaio “Dialectics at a Standstill” que “Benjamin pretendia operar iluminações profanas da história, agindo como intérprete dos sonhos do mundo oitocentista” (p.934; o ensaio foi publicado como adenda à edição americana de *Passagenwerk*). Sigrig Weigel também identifica semelhanças no processo de escrita de Benjamin e na maneira interpretativa de Freud: “Benjamin segue o caminho de Freud ao centrar-se sobre os corpos, as coisas, os bens, monumentos, topografias, etc, e lê-los como símbolos de desejo [“wish-symbols”] e materializações da memória colectiva” (p.11). É ainda em Weigel que se encontra uma análise das possíveis leituras que Benjamin terá feito da obra de Freud (cf. principalmente pp.116 e seguintes). Weigel desenvolve uma teoria acerca do conceito de memória em Benjamin e aproxima-o constantemente das descrições psicanalíticas de Freud – por essa razão centra a sua interpretação da categoria dos “sonhos” no famoso excerto de *Passagenwerk* em que Benjamin fala do “inconsciente colectivo” e de como “cada época sonha imagens da que lhe sucede” (“Exposé de 1935”, p.4).

<sup>169</sup> *Delirious New York*, p.9. A mesma metáfora é utilizada por Bruce Bégout (*Magazine Littéraire* nº 408, Abril 2002, p.54) para significar a maneira como as “fachadas dos prédios, os cartazes [...], os passantes anónimos e os pregões de rua” constituem uma pedra de Roseta “multiplicada ao infinito” que permitirá ao “Champollion ambulante” em que se transformou o *flâneur* decifrar Paris.



Intérpretes, instrumentos de interpretação e objectos a interpretar estão permanentemente a ser confundidos, para se poder chegar, em Paris, a algumas respostas sobre Nova Iorque.

Não existe grande novidade na ideia de caminhar pelas ruas de Paris à procura de compreender a história americana: um dos numerosos guias turísticos da cidade chama-se *Paris: Berço dos EUA – Guia Pedestre para o Patriota Americano*<sup>170</sup>. O que ganha um nova-iorquino dos passeios por Paris pode ter a ver com o facto de em Nova Iorque a maioria das ruas ser identificada através de um número, ou de uma letra, enquanto em Paris dar nome às ruas é tema de discussão política e histórica (como se viu num caso recente da renomeação da “rue de Richepanse” – um general de Napoleão que defendia a escravatura – como “rue du Chevalier Saint-Georges” – um compositor francês mulato<sup>171</sup>).

Ver as cidades como sonhos também não é totalmente novo. E não refiro aqui a descrição de cidades como obras-primas nascidas dos sonhos dos homens<sup>172</sup> (existem muitos outros objectos que se integram nesta categoria). Ao afirmar uma equivalência entre *Passagenwerk* e a teoria freudiana, Muschamp poderia estar a sugerir que consideremos as cidades não apenas como sonhos, mas como *sonhadores*. O objecto a interpretar confunde-se, neste caso, com o

---

<sup>170</sup> Jouve, Daniel, Jouve, Alice, and Grossman, Alvin 1995, *Paris: Birthplace of the U.S.A. – A Walking Guide For The American Patriot*, Paris, Gründ. O título relembra umas das citações que Benjamin recolhe em *Passagenwerk*: “... não esqueçamos, no nosso passeio, dos direitos e das obrigações que temos enquanto cidadãos. ... Sejamos flâneurs, mas flâneurs patrióticos” (Montaigu, cit. na p.448). O comentário de Benjamin a esta citação passa ao lado da questão patriótica.

<sup>171</sup> Ana Navarro Pedro, “Se o meu nome fosse uma rua...”, *Público*, 17/03/2002. Outro exemplo da carga histórica das ruas em Paris encontra-se num episódio que confundiu os transeuntes em Paris no dia 5 de Setembro de 2002. A notícia aparece relatada no *Libération* de 7 de Setembro de 2002: um “comando” civil de seis equipas de operacionais (que incluem antigos directores da arquitectura e património da cidade, directores de revistas de arte, arquitectos, realizadores de cinema, litografistas, galeristas e publicitários) fez a ronda de mais de dez praças de Paris e trocou as placas com os topónimos por outras, em cartão mas de resto semelhantes às oficiais, com nomes de empresas cotadas na Bolsa e recentemente protagonistas de diversos escândalos financeiros em França e não só. A operação chamou-se “Liberalismo, até onde?” e foi organizada pelo pintor Bruno Macé. Os participantes vestiam fatos-macaco azuis com a inscrição “Cidade de Paris Arte Pública”. O que o exemplo ilustra é a função dos nomes das ruas como modos de identificação. Um habitante de Paris que passasse pela Place de la République e a indicasse a um turista como tal, cairia de repente numa crise momentânea de identidade – espacial e histórica – ao ler, na placa perfeitamente alterada, “Place Vivendi”. Só de muito perto se conseguia perceber a falsidade da placa, e restabelecer a ordem mental que associava àquele espaço um nome relevante na história da cidade e do país.

<sup>172</sup> Ainda que seja interessante notar, como faz Benjamin, alguns exemplos de ‘cidades sonhadas’. Através da citação da utopia de Paul-Ernest de Rattier, *Paris n’existe pas*, Benjamin ilustra uma “Paris de sonho”, uma “falsa Paris’ por oposição à verdadeira” (expressões do próprio Benjamin) que, no entanto, seria a “Paris mais pura, ... a

sujeito que sonha. Louis Aragon foi um dos autores a sublinhar a relação de Paris com o ambiente onírico, nomeadamente quando escreveu acerca do nascimento do Surrealismo e da sua íntima ligação com alguns lugares da cidade, como o Café Certà, na já desaparecida Passage de l'Opéra<sup>173</sup>, onde se encontravam os dadaístas e os surrealistas. O sonho surrealista descrito por Aragon era facilitado pela “paz” das galerias de telhados transparentes, onde os poetas se perdiam em “rêverie”:

E nesta paz invejável, como é fácil sonhar [la rêverie] ... É aqui que o surrealismo retoma todos os seus direitos. Dão-nos um tinteiro de vidro que se fecha com uma rolha de champanhe, e aí vamos nós. Imagens, desçam como confetis. ... Nevem, imagens de Natal.<sup>174</sup>

E eu? Onde estou? Que é do meu corpo?<sup>175</sup>

Será *Le Paysan de Paris* uma interpretação da cidade? Ou antes a interpretação de um sonho da cidade? Ou será simplesmente a interpretação de um sonho de alguém na cidade? No mínimo, aquelas notas de passeio pelas ruas de Paris provocam no leitor a impressão de que caminhar na cidade – e, mais propriamente, nas passagens – deixa no passeante uma sensação como de sonho: “nas passagens, as pessoas tornam-se sonhadoras, e desligadas” (p.102). Benjamin escreveria que as “[a]rcadas: casas, passagens, sem exterior [são] [c]omo o sonho” (p.839). São essas passagens de Paris que transportam o passeante para mundos fora da cidade, como Benjamin já lembrara através de uma citação dos “Nouveaux Tableaux de Paris” (p.562): com a introdução das lâmpadas a gás, o ambiente nas passagens cobertas aproxima-se do das regiões tropicais e o mundo consciente vê-se transformado numa viagem até um inconsciente tingido de exotismo.

---

Paris mais verdadeira, ... a Paris que não existe” (Rattier citado em *Passagenwerk*, p.137). Seria a mesma Paris que, nesse sonho de cidade, haveria de englobar em si todo o mundo, e todo o universo (p.137).

<sup>173</sup> J.F. Geist conta a história desta passagem, sublinhando a importância que teve para Aragon, mais tarde, para Walter Benjamin (cf. p. 320). Louis Aragon lembra como o nascimento do surrealismo se fez no Café Certà também *contra* certos lugares: “por ódio a Montparnasse e a Montmartre” (*Le Paysan de Paris*, p. 92). Walter Benjamin refere-se ao episódio do nascimento do Surrealismo (“O Surrealismo nasceu numa passagem”, p. 82) descrevendo a “antipatia” de Aragon e Breton por aqueles bairros, que terá conduzido ao nascimento do surrealismo, filho de Dada e da Passagem de l'Opéra (p.82) e, conseqüentemente, à morte do século XIX (cf. *Passagenwerk*, p.467).

<sup>174</sup> Aragon, *Le Paysan de Paris*, p.101.

Num dos seus artigos sobre Nova Iorque, quando sugere a existência de uma “arquitectura inconsciente”, Lewis Mumford parece imaginar também um mundo onírico das cidades.

Talvez os edifícios hoje em dia mais interessantes em Nova Iorque sejam do tipo de uma arquitectura inconsciente. Há muitos exemplos recentes: quando os andaimes ainda rodeavam a torre de amarração do Empire State, o edifício apresentava um desenho muito melhor do que acabou por se revelar. Um exemplo ainda mais belo de obra inconsciente existia quando o campanário da Igreja de São Nicolau, no cruzamento da 5ª Avenida com a Rua 48, estava em reparações e embrulhado em varas aracnídeas de metal.<sup>176</sup>

Isto significa que, ocasionalmente, a cidade se desvela e mostra as suas estruturas subterrâneas ou ocultas, como carreiros inconscientes através dos quais as ideias, irreais ou surreais, fluem, não premeditadas pelos arquitectos ou desenhadores das estruturas visíveis. Mumford referia-se muito particularmente a edifícios em construção, “decorados” pelos andaimes e plataformas temporárias. Quando Christo propõe como forma de arte embrulhar edifícios e construções arquitectónicas, está a permitir – ou a convidar a – um regresso desses objectos a um estado de inconsciência. Assumi-lo enquanto gesto estético implica atribuir a esses estados inconscientes da arquitectura qualidades estéticas possivelmente mais poderosas do que as que os edifícios sugerem ‘despertos e despídos’. David Wojnarowicz escolhe envolver manequins e esculturas de bustos humanos em mapas com as fronteiras políticas. Parece propor que também a inconsciência humana revela segmentações espaciais.

Noutro ensaio de Mumford, é a paisagem nocturna que faz evidenciar os traços ‘irreais’ da cidade. Nesse momento, Nova Iorque assemelha-se ao projecto da Cidade do Futuro tal como a imaginou Hugh Ferriss. “Porque a arquitectura, longe de ser revelada pela luz artificial, fica misericordiosamente escondida ou velada nos contrastes de luz e escuridão” (p.107). Nova Iorque parece, assim, ser mais aceitável ao olhar do crítico quando ilude a sua realidade, quando

---

<sup>175</sup> id, p. 100, n. 1. O fotógrafo e poeta nova-iorquino Gérard Malanga escreve num dos seus poemas sobre Walter Benjamin em Paris: “Quem haverá de entender isto? / Quem se recordará de mim? / Onde me encontrarás?” (inédito).

se oculta por detrás de véus, sombras, zonas de sonho. Mas a leitura que Mumford faz da paisagem urbana sofre uma torção interpretativa quando o autor relaciona a nudez das estruturas da cidade com o Surrealismo: “a nossa arquitectura inconsciente tornou-se ‘Surréaliste’: indecente e extravagante como os sonhos que um paciente zeloso prepara para o seu psicanalista” (p. 69). A arquitectura urbana brota dos sonhos da cidade, e confere-lhe o ar sonhador. Ao mesmo tempo, é reforçada a ideia de que Nova Iorque não é auto-suficiente como interpretação de si própria: Mumford precisa de utilizar um conceito francês – ou melhor, parisiense – para explicar o inconsciente nova-iorquino.

Benjamin relembra as dimensões urbanas do consciente e do inconsciente:

A nossa vida desperta é um sítio que, em determinados pontos ocultos, conduz ao mundo inferior – uma terra cheia de lugares inconspícuos, de onde se erguem os sonhos ... De dia, o labirinto das ruas urbanas parece-se com a consciência; as passagens (galerias que levam ao passado da cidade) desembocam, discretas, para as ruas. De noite, porém, sob a massa tenebrosa das casas, a sua escuridão mais densa emerge como uma ameaça, e o caminhante nocturno apressa-se a passar – a não ser, é claro, que o tenhamos incitado a penetrar no caminho estreito.<sup>177</sup>

As passagens de Paris encarnam, portanto, a imagem de uma espécie de cidade inconsciente, ou do inconsciente urbano. “As galerias são casas ou passagens sem exterior – tal como o sonho” (Benjamin, p.406). Essa sua filiação no inconsciente urbano não se deve apenas ao facto de serem estruturas escondidas, representadas nos planos da cidade a linhas tracejadas, pois não são visíveis a um nível superficial bidimensional, mas também porque, na verdade, se trata de lugares esquecidos, daqueles que conduzem e pertencem ao passado da história das cidades. Walter Benjamin escreve que as passagens da “Paris Imperial irradiavam nela como grutas de fadas” (p.564), sugerindo uma imagem de mistério e do fantástico que pode associar-se a um inconsciente urbano ainda distante daquele que Mumford descrevia. As passagens só podem ser compreendidas através da narração do mesmo processo pelo qual narramos os sonhos, uma inversão do tecido do tempo ou uma troca entre intérprete e objecto interpretado, pois são

---

<sup>176</sup> “Unconscious Architecture”, 1932, p. 69.

Estruturas nas quais revivemos, como num sonho, a vida dos nossos pais e dos nossos avós, tal como no ventre o embrião revive a vida dos animais.<sup>178</sup>

Esta ideia de uma inversão do tecido do tempo expande-se à arquitectura de Nova Iorque, onde, segundo Peter Jukes,

os prédios exteriorizam as suas torres de água e escadas de incêndio. O que deveria estar dentro está fora. De noite, os arranha-céus invertem a diferença, iluminando os passeios com as suas luzes interiores. Em Nova Iorque não existe uma fronteira nítida entre a realidade e o sonho (p.222).

Conhecer as passagens equivale, para Benjamin, a conferir-lhes a aura de sonho que contamina a cidade. Interpretá-las, portanto, implica interpretar os seus sonhos. Referindo-se ao colecionador que toma as passagens como um objecto na sua colecção, Benjamin nota como “também no sonho ... tudo se relaciona connosco. Para entendermos as passagens erguidas do chão, enterramo-las no estrato mais profundo do sonho; falamos delas como se nos tivessem atingido”<sup>179</sup> – tomamo-las, então, como sonhos nossos. É a cidade que incita ao sonho e o faz variar, segundo Benjamin, “conforme o sítio onde se está, a zona e a rua, mas acima de tudo conforme a época do ano e o clima” (p.830). O passeante apropria-se desses sonhos porque se move no espaço e no tempo da cidade. É também Benjamin que associa espaço, tempo e sonho (*Zeitraum*, um espaço do tempo e *Zeit-traum*, ou um sonho temporal), ou seja, permite interpretar o sonho como equivalente do espaço. Por outras palavras, a concepção do espaço é ao mesmo tempo uma visão extremamente individual, quase secreta (como Benjamin diz, depende de *onde* estamos), inconsciente, e aquilo que desejamos que seja, ou que, sem percebermos, reprimimos. O movimento nas ruas existe com base neste carácter inconsciente da percepção do espaço, e a *flânerie* é a entrega total a esta maneira de o entender.

Actualmente, caminhar por algumas passagens de Paris permite passear entre ruínas de uma civilização ainda antes de serem entendidas como ruínas. Entrar numa passagem é, desde

---

<sup>177</sup> *Passagenwerk*, p. 84.

<sup>178</sup> *Passagenwerk*, p.106.

logo, um movimento em direcção à saída, da mesma maneira que “o sonho aguarda secretamente o acordar”<sup>180</sup>. É que os “tremores iniciais do despertar servem para aprofundar o sonho” (p.391) e remetem quem sonha para as zonas mais obscuras do que sonhou; por outras palavras, é quando se está à beira de acordar que quem sonha mais totalmente se embrenha no sonho e no sono. Nova Iorque estará então à beira desse despertar? E no momento de acordar do sonho não terá confundido a percepção da sua identidade<sup>181</sup>? De uma certa forma, literária, Benjamin poderá ter anunciado a ruína da civilização em Paris, ou o despertar violento de Nova Iorque, mas quer uma quer o outro permanecem ainda em expectativa, congelados num tempo, num espaço e num sonho literário que *Passagenwerk* contém. A obra de Benjamin revela o único sucesso na interpretação desse sonho, mesmo se interpretá-lo equivale a tentar explicar o carácter de alguém através dos sonhos dessa pessoa. E nem sequer Freud estava certo de que essa era uma tarefa possível.

Mas, o que sonham, e como sonham as cidades? O arquitecto holandês Rem Koolhaas concebeu um livro sobre Nova Iorque no qual discutiu o urbanismo da cidade tal como é e tal como foi sendo imaginada pelo conjunto de empresários, arquitectos, urbanistas, políticos e artistas desde a sua existência como Nova Amsterdão até 1978, data da publicação. Não toma como objectivo a destrição entre projectos realizados e projectos por concretizar, e *Delirious New York* acaba por ser o relato de muitos sonhos e de alguns despertares. As ilustrações de Madelon Vriesendorp contribuem para a imaginação da cidade como alguém que habita um apartamento elegante num andar alto, com vista sobre a grelha de Manhattan (sobre si própria, no fundo), que dorme e sonha (cf. “Freud Unlimited”, p.234), adúltera, e desconcertante – Koolhaas relembra as impressões de Salvador Dali em Nova Iorque, chocado pelo facto de não

---

<sup>179</sup> *Passagenwerk*, pp.205-206.

<sup>180</sup> *Passagenwerk*, p.390.

<sup>181</sup> Cf. *Passagenwerk*, p.403.

conseguir surpreender a cidade<sup>182</sup>. As cidades sonham sonhos colectivos, ou aqueles que, através das passagens, “comunica[m] com o seu próprio interior”<sup>183</sup>.

Em 1803, William Wordsworth meditava sobre uma vista de Londres ao amanhecer<sup>184</sup>. Falava de uma “visão tocante, na sua majestade”, de uma “calma profunda” e de um sono tão apaziguador que as próprias casas pareciam dormir e o “poderoso coração” da cidade descansava. Não poderia ser Paris esta cidade no fim do sono, e menos ainda Nova Iorque<sup>185</sup>, a que Lorca chamou a “cidade sem sono”, ou “sem sonho” onde, no entanto, também não existe a possibilidade de esquecer (“Não há sonho nem olvido”, no poema de Lorca). Os sonhos das cidades são hoje proibidos pelo delírio, ou pelos pesadelos humanos, ausentes do soneto de Wordsworth. Nova Iorque não consegue adormecer, e não pode, por isso, sonhar. Pelo mesmo motivo não é possível, contrariamente ao que se diz no poema de Lorca, que recorde, como sublinha Benjamin:

A estrutura dialéctica do despertar: recordar e despertar estão intimamente relacionados ... O novo método dialéctico de fazer história ensina-nos a passar, em espírito – com a rapidez e a intensidade dos sonhos –, por aquilo que aconteceu, de maneira a podermos viver o presente como um mundo acordado, um mundo a que, afinal, todos os sonhos se referem.<sup>186</sup>

Será então possível falar de Nova Iorque como uma cidade torturada pela ausência de sono e de sonhos? Ou vive um sonho do qual não consegue despertar (e, por isso, não tem consciência de que dorme)?

Se a cidade não tem sonhos para serem interpretados, ou se não acorda para poder contá-los, será possível conhecê-la, de facto<sup>187</sup>? Será possível alguém guiar-se / ser guiado

---

<sup>182</sup> Cf. pp.261-265.

<sup>183</sup> *Passagenwerk*, p.389.

<sup>184</sup> “Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802”

<sup>185</sup> O guia Baedeker de Paris segue um dos clichés mais comuns: “Paris, tal como Nova Iorque, é ‘uma cidade que nunca dorme’” (p.62).

<sup>186</sup> *Passagenwerk*, p.884.

<sup>187</sup> Na “convoluta” dedicada a Charles Fourier, Benjamin recorda as principais teses do teórico francês, e também algumas das suas particularidades pessoais. Ao que parece, a falta de sono caracterizava o pensador, que passava dias seguidos sem dormir. Estaria nessa ausência de sono a abertura para a sociedade que sonhou? Ou, como afirma Pellarin (citado por Benjamin), era o seu sonho que o impedia de adormecer (cf. p.642)?

através de uma cidade? Imaginemos que a sucessão de imagens nas ruas (uma verdadeira saturação visual, no caso de Nova Iorque, a extrema solicitação simbólica da modernidade, de que fala Chris Jenks<sup>188</sup>) é entendida como oferecendo alguma pista de interpretação. O passeante pode apenas aperceber-se do consciente urbano, sem ter acesso àquilo a que Mumford chamou o seu inconsciente. Pelo menos, o visitante turista parece inclinar-se para uma construção de sentido a partir desses sinais superficiais. Norteadado pela leitura cuidada de um guia de viagens, ele é o oposto do *flâneur*. Pretende, precisamente, interpretar as marcas urbanas de consciente que vai encontrando. O *flâneur* mantém-se ao nível dos sonhos, continua a querer interpretá-los, mesmo renitentes ou ignotos (historiador ou filósofo), uma espécie de “analista”. Walter Benjamin, um intérprete dos sonhos de Paris, forneceria linhas interpretativas para um sonhador como David Wojnarowicz, sonâmbulo dentro da cidade que não dorme – ou que não sabe acordar. Mas não será Benjamin simultaneamente um intérprete e um sonhador? Se assim for considerado, tal poderá implicar mais um peso na já séria indecisão sobre saber se o que Benjamin faz em *Passagenwerk* se aproxima mais de uma espécie de registo automático das suas impressões sobre a cidade, sem o intuito de escrever um guia, ou daquilo que enunciou como propósito para a interpretação da obra, uma pré-história da civilização. Seja como for, terá sempre de ser o leitor a suportar as consequências da decisão, e a solução mais fácil – fazer coincidir o propósito anunciado por Benjamin com a leitura da obra – não parece ser a mais simples.

---

<sup>188</sup> Cf. principalmente o seu ensaio “Watching your step: The history and practice of the flâneur”, in Jenks, *Visual Culture*, pp.142-160.



## Memória Descritiva

Parta-se do seguinte pressuposto: o passeante na cidade não pode deixar de ser como um historiador da civilização. Aquele que rememora o passado da civilização, por outras palavras, é alguém que se desloca pela cidade e recolhe dela as marcas do tempo que pretende tornar parte do seu presente. Sem esta correspondência será difícil estabelecer uma articulação entre as ideias de Walter Benjamin sobre a História, a civilização e a modernidade e aquilo que sugiro ser uma leitura, no momento e na arte de David Wojnarowicz, do futuro da civilização que Benjamin historicizou. Neste capítulo procura-se tornar mais evidentes as razões por que Benjamin sugere que é difícil pensar o tempo da história sem reflectir sobre alguns espaços modernos, nomeadamente estruturas arquitectónicas particulares e descrições do espaço na arte, e se, de facto, essa dificuldade é fundamentada.

É ao poeta Simónides de Ceos (556-467 a.C.) que se atribui o início da tradição mnemónica da “localização precisa”, método que consiste em associar a ideia que se pretende recordar a um lugar específico no espaço, nomeadamente às diversas partes de uma casa<sup>189</sup>. Mais tarde, Quintiliano (30-100 d.C.) descreve o processo mnemónico como um método que possibilita o recurso ao conhecimento humano num tempo posterior à apreensão desse conhecimento; por outras palavras, a arte da memória permite ligar diferentes tempos entre si. Se se concretiza a memória (rememoração de um tempo passado) através de imagens e lugares espaciais e, mais especificamente, arquitectónicos, em última instância são o espaço e os edifícios que outorgam ou autorizam a viagem entre o passado e o presente. Mas o que se pretende evidenciar quando se sublinha este nexos longamente reconhecido entre espaço e tempo? Antes de mais, por um lado, tornar mais óbvias algumas das razões que justificam a escolha de Walter Benjamin de um determinado tipo arquitectónico (as galerias comerciais) num

determinado lugar do mundo (Paris) para comentar uma visão da história civilizacional do ocidente. Por outro lado, procurar entender a figura do indivíduo como um elemento marcadamente originário desse cruzamento entre duas categorias inextrincáveis e clarificar esse entendimento através da análise de parte da obra de David Wojnarowicz.

A cumplicidade ou implicação entre as categorias de tempo e espaço concretiza-se na relação entre memórias e descrições: memórias das viagens pelos lugares e maneiras de descrever essas viagens e esses lugares. Qualquer espaço é um elemento da memória, já que não é possível descrever uma experiência passada fora de um lugar, por mais vaga que seja a recordação do espaço onde se localizou. Mas o espaço das cidades constitui um elemento mnemónico particularmente memorável e intromete-se nas descrições de modo quase indelével – configura o cenário das experiências estéticas, de um modo semelhante àquele em que as paisagens do campo eram cenário e personagem nas obras do período romântico. Tal pode dever-se a dois factores: à abundância e simultaneidade dos estímulos existentes nas cidades, por um lado, e à maneira como se organizam esses estímulos, por outro.

O urbanismo ou o planeamento urbanístico revela-se uma espécie de retórica que propõe ou evidencia traços de contiguidade e de relação de sentido entre cada um dos objectos da cidade. A possibilidade de relacionar objectos entre si através dessa retórica reforça o seu poder mnemónico, pois estabelece reenvios constantes a experiências múltiplas. As imagens comuns que, entre os habitantes e os passeantes, identificam as cidades revelam o funcionamento deste mecanismo de associações, em grande parte metonímicas: a ponte Golden Gate representa São Francisco, a torre do Big Ben Londres, a torre Eiffel Paris. Além disso, recorre-se ainda a maneiras de representar antropomorficamente a paisagem urbana, num processo de aproximação do espaço ao indivíduo: o símbolo da rede de transportes públicos em Paris sugere um perfil humano a partir do traçado do Sena a atravessar o perímetro da cidade; Benjamin cita um texto

---

<sup>189</sup> Terá sido Cícero quem registou, em *De Oratore*, o episódio em que se associa Simónides ao nascimento da arte

dos “Saint-Simonianos” que descreve uma cidade com “forma humana” (p.398); David Wojnarowicz une ao corpo das suas personagens mapas de territórios (urbanos mas não só). Antropomorfiza-se a imagem do espaço controlado (através de mapas, de representações da cidade) porque a sua percepção está intimamente ligada ao indivíduo, é-lhe indissociável e ele não a concebe de um modo diferente daquele que concebe para si próprio. A maneira como recorda, como estabelece relações entre o seu tempo presente e um tempo passado que pode ou não inclui-lo, depende do espaço que imagina e – ou – habita.

A centralidade do elemento individual na compreensão do processo de articulação entre tempo e espaço decorre de uma leitura da narrativa sobre Simónides: o poeta não é apenas uma personagem numa história acerca da memória, mas também a representação de uma certa angústia de ter sobrevivido a uma catástrofe. O facto de ser o único sobrevivente da derrocada da casa inscreve na personagem de Simónides a necessidade de recordar, para minorar a dor dos familiares dos nobres mortos. É a uma experiência na vida do indivíduo que se deve a urgência da memória. O poeta reconhece-se como única testemunha viva, a ruína humana de uma história que acabou de integrar o passado – o seu papel é o de perpetuar a existência daquele episódio, nomeadamente através da projecção da sua mente (memória) no espaço transformado do que resta, os escombros do edifício. O historiador de Benjamin passeia entre as ruínas da civilização como quem passeia em galerias comerciais – as de Paris, afinal, podem não ser mais do que mausoléus cobertos sobre casas derrocadas, sobre corpos cuja identidade se perdeu e se busca; deixam ainda ver o céu, através do vidro, mas fixam o momento passado. É ainda a mesma angústia que se reflecte na figura do anjo de Klee, no homem da multidão do conto de Poe ou no homem que Dostoiévski faz deambular por Petesburgo em noites de insónia. É assim também que David Wojnarowicz se sente um sobrevivente de outra catástrofe, a SIDA. Principalmente a partir de 1987, data do diagnóstico do HIV, pretende dar da sua visão testemunhal o registo

---

da memória. Frances Yates reconta-o e discute-o em *The Art of Memory*, pp. 17-20.

narrativo e a crítica à sociedade que, ou se recusa a confrontar o desastre, ou procura esconder as suas vítimas e elidir a ponte entre o lugar que ocupavam e a memória da civilização e da modernidade. C. Carr refere-se a Wojnarowicz como a “testemunha visionária da praga” da SIDA (*Fever*, p.87); a sua arte é “a sua maneira de testemunhar” (p.69).

A arquitectura da memória que Quintiliano sugere relaciona-se, como causa ou como consequência, com uma prática estenográfica segundo a qual se vão reduzindo as imagens da memória – que se guardam em cada lugar da casa da memória – a símbolos, marcas mnemónicas<sup>190</sup>. Estas são arrumadas na casa mental pela mesma ordem que levará, no futuro, à rememoração<sup>191</sup>: o passeio que se der pela casa permite reconstituir o caminho que levou à organização da memória (o que implica que, por um lado, se recorde o passado de uma maneira antecipadamente definida, e que mais nenhuma é possível; e, por outro, que o paralelo entre a alocação das memórias e a sua recordação dependa estritamente de decisões do organizador da memória, logo, do que rememora). Para Henri Bergson,

... esta duração, nunca a apercebemos num qualquer estado natural, nunca a apercebemos em si, mas apenas através de um véu que se interpõe entre ela e nós, e esse véu é o espaço. A nossa existência decorre no espaço; somos, antes de mais, seres que agem materialmente sobre o espaço e este, teatro da nossa acção – e teatro, também, da nossa representação –, é o meio no qual nos representamos o tempo e que, por isso mesmo, o obscurece ou, em todo o caso, lhe deforma as características originais.<sup>192</sup>

Há nesta citação uma série de pressupostos que poderemos não considerar (como as “características originais” do tempo, que dificilmente se adivinham). Mas uma questão importante prende-se com o salto desde o conceito de “memória” até “tempo” (já que a categoria do espaço, aqui, é relativamente óbvia). No entanto, Bergson propõe a indissociabilidade de tempo e espaço, mas sublinhando o estatuto representacional do espaço, que funciona como um

---

<sup>190</sup> Note-se a distinção, introduzida por Quintiliano, entre “coisas materiais” e “conceitos” (Yates, p. 39). As primeiras são facilmente substituíveis por “imagens” simbólicas que as representam, ao passo que, para estes, é necessário “inventar uma outra coisa” que não imagens relacionadas com o espaço. Para o filósofo latino, porém, mais problemático ainda do que o caso dos conceitos é o de certas categorias gramaticais, como as conjunções. Estas observações levam-no a sugerir que o método mnemotécnico é útil para a rememoração de objectos materiais mas dispensável, por insuficiente, no caso de discursos, feitos à base de ideias e de relações gramaticais.

véu ou um palco. Através da imagem do véu, a definição sugere precisamente uma interposição do espaço no modo de perceber a duração do tempo. Porém, o espaço não se limita a ser uma transparência a filtrar a percepção do tempo, mas é também tudo o que circunda o indivíduo que percebe o tempo. É o palco onde se encena o tempo (o tempo colectivo, da História tradicional, mas principalmente o espaço individual, o das “durées” bergsonianas), o estrado onde se passam os acontecimentos, ao mesmo tempo contexto de temporalidade e de espacialidade.

Mas qual a relação entre um tempo histórico – o contexto dos acontecimentos identificados através de uma data, relativamente a outras – e o tempo de que se fala quando se referem obras de arte particularmente avessas às qualidades que se atribuem a um espaço temporal histórico preciso? No início do século XX, Aby Warburg sugeriu que tempo da arte é um tempo diverso do tempo da história em geral. A história da arte, para Warburg, “acanha-se entre os esquematismos da história política e das teorias sobre o génio, em busca da sua própria teoria da evolução”<sup>193</sup>. Será o espaço da arte, como este tempo da arte, irrepitível, ao contrário do tempo da história não artística, cuja historiografia parece sugerir a possibilidade dos retornos constantes, através das “lições da história”? O que deve ser discutido é se o tempo e o espaço da arte são ou não diferentes de tempo e espaço fora da arte. Xavier de Maistre refere-se a esta questão no prefácio a *Viagem à Roda do Meu Quarto*:

As viagens mais famosas podem ser repetidas; estão representadas em todos os mapas-múndi com um ponteador elegante, e qualquer um é livre de se lançar nas pistas desses homens audaciosos que as empreenderam. Com a *Viagem à Roda do Meu Quarto* não é assim: foi feita de uma vez por todas, e nenhum mortal se pode gabar de recomeçá-la; tanto mais que o próprio país onde se realizou já não existe. Pelo menos, o viajante mais intrépido, após se ter exposto a desagradáveis contratempos e a enganar de toda a espécie, poderia quando muito reencontrar os quatro limites; mas o que é um país que só tem limites?<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> Cf. a descrição deste processo por Quintiliano em *Institutio Oratoria*, XI, ii, 17-22 (cit. por Frances Yates, p. 38).

<sup>192</sup> Henri Bergson, “Durée et espace”, *Magazine Littéraire*, n° 386, avril 2000, p.51.

<sup>193</sup> Cit. em Didi-Huberman, G., *L’Image Survivante*, p.39.

<sup>194</sup> Xavier de Maistre, “Prefácio” a *Viagem à Roda do Meu Quarto seguido de O Leproso da Cidade de Aosta*, Lisboa, &etc, 2002, p.11.

A viagem literária, a da arte, não volta a acontecer, ao contrário de outras viagens. Assim também o tempo da arte é um tempo único e, por ser irrepitível, não pode fundamentar pretensões didáticas<sup>195</sup>. O que sucede, então, quando através da arte se rememora um tempo passado? A arte não traz nunca de volta esse passado, mas re-apresenta dele momentos encadeados numa nova ordem, numa ordem particular.

Se o tempo – e, por isso, a memória – na arte é irrepitível, revela a forma como a experiência do artista igualmente o é. “A arte da memória é como uma escrita interior”, diz Frances Yates (p. 22) parafraseando o texto anónimo *Ad Herennium*. A imaginação do indivíduo, quando se mostra na arte, gera descrições de lugares que não existem, lugares imaginários cuja existência, temporal e espacial, se limita a serem imaginados. Existirão para estes lugares da arte cartografias semelhantes àquelas que ilustram os sítios que não são gerados pela arte? Desses se sabe que foram produzidas cartografias ficcionais, como durante a época dos Descobrimentos:

Houve escritores mediterrânicos que descreveram ilhas afortunadas onde os marinheiros nunca desembarcaram e que os geógrafos não fizeram figurar nas suas cartas ... Eram numerosos e prolíficos. ... A geografia e a cartografia reagiram com realismo ou ironia às suas descobertas e descrições: nenhum mar, nenhuma carta possuía tais ilhas. A crítica literária apareceu assim, nos seus inícios, como uma crítica geográfica e cartográfica.<sup>196</sup>

Matvejevitch associa o aparecimento da crítica da arte (literária) à cartografia, num passo que estabelece o paralelo entre lugares inexistentes e textos literários.

Donna Haraway<sup>197</sup> refere-se a esta ‘invenção de lugares’ e propõe que não existem cartografias do real mas que, em vez disso, mais do que ficções de domínio sobre os lugares que se pretende descrever ou representar, a descrição que os mapas fazem do espaço constitui, no seu entender, o próprio espaço que designa. Por outras palavras, a questão não está na inexistência de cartografias capazes de descrever uma realidade, mas na inexistência de uma realidade antes de

---

<sup>195</sup> Recorde-se que era este o argumento de Benjamin no prefácio a *The Origin of German Tragic Drama* e o de Gumbrecht na sua obra *1926*.

<sup>196</sup> Predrag Matvejevitch, *Breviário Mediterrânico*, p.132.

ser descrita por uma cartografia (argumento semelhante ao que estabelece a fundação do real através da sua concretização linguística). A leitura de um mapa, portanto, possibilita a descrição de espaços não vividos, na medida em que não existe diferença ontológica entre um mapa e um lugar *representado* por ele. Desenhar um mapa – descrever a memória de um lugar – equivale a reduzir um determinado objecto ou conjunto de objectos a um desenho, a notações que indiciam esse objecto, da mesma maneira que os códices de Alexandria coligiam os nomes das obras guardadas na Biblioteca. Em “The Stones of Venice”, John Ruskin escreve que as “cartas do mundo que a ciência moderna desenhou encerraram num espaço estreito a expressão de uma grande quantidade de conhecimento”<sup>198</sup>. É esta redução que permite a confusão de lugares diferentes: ao elidir, forçosamente, características do sítio que se descreve, o mapa ou a descrição do sítio torna-o potencialmente idêntico a outros que, da mesma forma, sofreram a redução e esconderam os seus traços distintivos. Porém, esses traços que os distinguiriam uns dos outros não existem senão fora do catálogo comum, i.e., numa lista intransmissível pertencente ao indivíduo; o indivíduo dá a conhecer a sua imagem de um determinado lugar, reduzindo-o a um índice, a sinais apenas, para poder partilhá-lo. Em certa medida, é assim que se formam os estereótipos sobre as cidades, ou as ideias feitas dos guias de viagens<sup>199</sup>. Como depositários desses índices e sinais, as descrições de lugares (cartográficas, literárias, pictóricas, ou outras) são como mnemónicas que permitem identificar esse espaço e refazer um percurso, mental ou não, até ele. No mesmo plano confluem, e consistem na memória que se tem de um lugar, todas as descrições desse lugar.

Pode afirmar-se, então, que a imagem das cidades se constrói também de memórias não vividas, pois resulta desse conjunto de descrições. É possível ver Barcelona a uma luz

---

<sup>197</sup> cf. o seu ensaio “Deanimations: Maps and Portraits of Life Itself”, Jones & Galison (eds.), *Picturing Science Producing Art*, pp.181-207.

<sup>198</sup> 1851; in *Norton Anthology of English Literature*, vol 2, p.1432.

<sup>199</sup> Em “Le «Guide Bleu», Barthes nota de que maneira se formam os estereótipos dos ‘autóctones’ vistos pelos turistas através das descrições nos guias de viagem: “os homens não existem senão como ‘tipos’” (p.114).

pós-pluvial e falar daquela cidade como ‘um lugar do norte de África’, onde nunca se tenha estado. Nas palavras de David Wojnarowicz, “[n]ão existe nenhuma diferença entre a memória e a visão, entre a fantasia e a visão real”<sup>200</sup>. Pode descrever-se um sítio, representar-se um lugar desconhecido, com base apenas em imagens de lugares e experiências que chegam até ao indivíduo por outras vias que não as do passeio real por um sítio, que se tornam parte de si a partir de experiências diferentes da visita aos lugares que se descreve. As memórias confundem-se muito facilmente com a imaginação, com a invenção de lugares mentais que se vão associando a outros por onde se passou. É assim que a memória descreve os lugares.

Aquilo a que chamo ‘memória descritiva’ situa-se algures no jogo entre o vocabulário arquitectónico e o da memória reguladora da maneira como percebemos as cidades e como as descrevemos. Ao olharmos para Barcelona desde Montjuic depois de um dia de chuva, pode concordar-se que a cidade se parece com uma terra do Norte de África, por causa da luz que lhe acentua as tonalidades castanhas<sup>201</sup>. Nada de estranho, a não ser que ao alcance desse acordo (a associação entre Barcelona e Marrocos) se acrescente que nunca se esteve em terras africanas. A ausência dos lugares da memória pode ser superada, no entanto, na relação óbvia de cor, luz, imagem enfim, entre uma cidade já visitada, à beira do Mediterrâneo norte, e uma outra, nunca vista, a sul desse mar. Pode tratar-se da recorrência do estereótipo africano na descrição das paisagens mediterrânicas<sup>202</sup>; mas não será antes uma possibilidade daquilo a que se pode chamar uma “cidade entre o concreto e o abstracto”, um lugar que, nunca tendo estado perante nós (ou nós perante ele), cabe no quadro das definições de lugares semelhantes aos que conhecemos? O estar num sítio, ou visitar um sítio, pode ter um sentido raras vezes literal. Certamente, as

---

<sup>200</sup> *Close to the Knives*, p.26.

<sup>201</sup> Josep Pla escreve sobre Barcelona: “De fora, Barcelona é uma cidade branca. Vista do interior, é de um cinzento ligeiramente tingido de amarelo – da cor da terra de escudela –. Com o sol, erguia-se da cidade branca uma grande chama viva que o vento fazia oscilar a poente e a levante, e que às vezes era levada para longe...” (*El Quadern Gris: Un Dietari*, Obra Completa, vol.1, Barcelona, edicions Destino, 1977, p.496).

<sup>202</sup> Uma das muitas obras interessantes sobre as relações de identidade entre lugares que partilham a vizinhança com o Mediterrâneo é o *Breviário Mediterrânico*, de Predrag Matvejevitich (1987, Lisboa, Quetzal, 1994).



imagens de filmes e de fotografias que vamos vendo dos sítios onde nunca “estivemos” contribuem para construir uma tal memória de experiências. Se não conseguimos imaginar um lugar muito distante, por exemplo, a Islândia, se dele poucas imagens sequer conhecemos, é possível, ainda assim, entender o que significa a expressão “uma certa qualidade islandesa”: constitui-se uma imagem mental dessa ‘islanidade’ para fazer funcionar a aproximação entre aquilo que nunca se viveu e as experiências que formam a memória. Só assim se pode, afinal, explicar as metáforas. Proust afirma que “não é necessário viajar, para visitar de novo”<sup>203</sup>, porque a recordação dos lugares basta à viagem e nem sequer é necessário ter estado num sítio para que se recorde esse sítio. A memória faz-se dos fragmentos que passam pelo indivíduo através de imagens de lugares, sejam ou não imagens vividas.

Recordar lugares nunca visitados implica, portanto, recorrer a um catálogo individual de imagens e experiências que se aproximem da ideia que fazemos do que nunca vimos em presença. Os vários elementos que se rememoram entreligam-se por cadeias de sentido. As relações que se estabelecem entre elementos na memória dos espaços são do mesmo tipo das que se estabelecem entre espaços diferentes: uma rua desemboca sempre noutra rua, um quarto dá sempre para outra parte da casa. A memória descritiva também é, assim, um processo através do qual o indivíduo vai criando uma imagem de si enquanto ponto de confluência de várias memórias individuais. Este ‘viajante imaginário’ tem de se acreditar enquanto repositório de memórias de qualidades aparentemente contrárias (vivas e não vivas, reais e inventadas, ficcionais). Na intenção de dar a conhecer a sua arte, Wojnarowicz pretendia “criar um mito em que me possa transformar”<sup>204</sup>. Pode dizer-se que conseguiu criar esse mito através do modo como gerou associações de sentido entre memórias, espaços, tempos e descrições diferentes. Numa fotografia de 1983, Wojnarowicz assume a personagem de Pierrot, “le fou”: está sentado numa cadeira junto a um armazém abandonado; atrás de si, na parede do armazém, pintou a cabeça de

---

<sup>203</sup> cit. por Benjamin em *Passagenwerk*, p. 404

uma vaca, de olhos para baixo e língua de fora, para cima, em agonia; Wojnarowicz veste uma T-shirt com o seu stencil da casa com labaredas a sair das janelas; a sua pose, com a mão direita pintada de azul, a fazer de pistola encostada à têmpora, no rosto completamente pintado de amarelo, é semelhante à de um *cartoon* num quadro seu ou de Keith Haring, relembra “Fritz, the cat”. Entre cada um dos elementos que a imagem faz confluír não existem intervalos que levam a lugar nenhum – quando muito, há momentos em que a atenção do artista/historiador se detém sobre um dos elementos (temporal ou espacial). Essa ‘paragem’ ou é comparável à pausa do colecionador, em admiração, frente aos objectos que seleccionou para a sua colecção, ou significa a morte. Aquele indivíduo sentado em ameaça para si próprio na fotografia de Wojnarowicz é um lugar de convergência de várias imagens, de uma série de tentativas de descrever formas de arte que se misturam mas que pretendem significar, acima de tudo, a confusão de si próprio face a essa arte, face a esse lugar de convergência. Perante o desalinho das memórias, individuais e colectivas, que ali confluem, a personagem projecta-se para um suicídio que o eliminará do quadro – depois do esforço mnemónico de Simónides e do desespero do anjo de Klee entre o amontoado de ruínas da História, o tiro liberta este Wojnarowicz-Pierrot da obrigação de recordar.

As cidades também constituem lugares de convergência, também são descritas como sítios onde confluem memórias, como afirma Peter Jukes – “enquanto centro de imigração do velho mundo para o novo, Nova Iorque juntou em si as memórias e as maneiras [“precepts”] de Paris, Londres e São Petersburgo” (p.218).

O modo como as cidades são recordadas relaciona-se profundamente com a maneira como nos esquecemos delas, sendo que as imagens que se retém das cidades tornam-se mais facilmente imagens de memória quando aquele que lembra já não está na cidade, já desocupou o espaço que tinha dentro daquelas regiões urbanas. Assim como descrever uma experiência pode

---

<sup>204</sup> *In the Shadow of the American Dream*, p. 219.

equivaler a uma espécie de presentificação ‘desviada’, deflectida, dessa experiência, a memória de uma cidade corresponde quase sempre a uma imagem indistinta e esborratada dessa paisagem. Benjamin afirma que “[t]odas as correntes da moda ou da cosmovisão retiram a sua força daquilo que é esquecido” (*Passagenwerk*, p.393). Parece afirmar, portanto, que tudo aquilo que é eliminado da memória ou deixado de fora dela acaba por sobreviver enquanto “força” na moda ou na maneira como se entende o mundo. É retido, transformado em fluxo vital do processo de interpretação das cidades, mas está imperceptível. O que se esquece das cidades é o que não tem lugar, é aquilo para o que não existe um espaço próprio, ou para o que todo o conjunto da cidade, passada a sua existência, se torna pequeno. O que se esquece das cidades são as coisas que não se vêem – as que não ocupam um lugar numa montra, por exemplo, ou o indivíduo que passa nas ruas sem que a sua presença seja percebida. Ora, quem não tem lugar na cidade ou dificilmente entende qual é o seu lugar e por isso se sente atingido por algum desconforto urbano, é o *flâneur*: não permanece num lugar apenas, mas vive em trânsito sem que nenhum sítio específico seja considerado *seu*. É como aquele fluxo que anima a “cosmovisão” a que se refere Benjamin. Não será também por isso que o *flâneur* pode ter algum papel no que se entende ser a moda? Dito de outra forma, o *flâneur* tem uma visão própria da cidade, pois não se localiza nela de maneira precisa e fixa e antes se move por ela, observando e retirando desse movimento de observação o seu poder de antevisão da moda ou o ‘cosmovidente’ perfeito. Acontece que, por vezes, as personagens que passeiam sem rumo pelas cidades (como o protagonista de *Noites Brancas* ou de “The Man of the Crowd”), não se apercebem do que vêem, nem da qualidade particular da sua visão, e guardam das cidades imagens confusas que lhes provocam “aflição” (como em Dostoiévski) ou angústia (em Poe). De alguma maneira, é como se se imiscuissem nestes *flâneurs* inquietos todas as imagens esquecidas das cidades. A sua memória enche-se de invenções, de histórias não vividas. Trata-se do jogo da memória involuntária – no texto de

Proust, Marcel escreve sobre a memória voluntária que “as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste” (p.46). Georges Didi-Huberman lê Benjamin:

uma cultura que reprime a sua própria memória ... está tão votada à impotência como uma cultura imobilizada na comemoração perpétua do passado. Parece-me que esta era também a ideia de Walter Benjamin<sup>205</sup>.

Esta ideia encontra em Wojnarowicz uma interessante possibilidade de leitura. Alguns dos objectos que o artista integra nos quadros, como posters e mapas, fazem parte de um passado (indiciado por outras referências, como a figura do *cowboy* ou os totens índios) mas são convocados não como objectos de comemoração de uma cultura mas como memória de elementos culturais que se perderam e cuja ausência é o que perturba a existência do poeta ou do artista. O seu trabalho consiste em tornar de novo visíveis elementos que tiverem desaparecido das memórias do espaço civilizacional, conferindo-lhes desse modo o reconhecimento do seu papel no modo de entender o mundo e dando forma concreta à fluidez daquelas memórias. Parece definir-se aqui uma diferença entre uma memória interventiva, ou crítica, de David Wojnarowicz, que constrói a sua obra com material de si, autobiográfico, e uma posição relativamente mais descritiva de Walter Benjamin, que trabalha acima de tudo a partir de materiais de outros autores. C. Carr afirma que a obra de Wojnarowicz “emerge directamente da sua vida”<sup>206</sup>. O artista recoloca no espaço do visível, através dos seus quadros e fotografias, aquilo que julga ter sido esquecido na e pela civilização, mostrando-o a partir de uma perspectiva individual; o que resulta desse tornar visível é uma delineação mais fina de si próprio enquanto personagem na sua obra. De acordo com C. Carr, Wojnarowicz “criava a sua própria versão da história nos quadros, e talvez as suas próprias geografias” (*Fever*, p.83). Por seu lado, Benjamin deixa que o seu ponto de vista se elida sob a multiplicidade de descrições a que dá voz, através das inúmeras e incessantes citações; fica desse processo um fluxo vital de memória, mas disperso

---

<sup>205</sup> *L'Image Survivante*, p. 78.

<sup>206</sup> In *Fever*, p.69.

e indefinido o ponto de onde aquela deriva. Esta diferença de atitudes, que gera as localizações diversas dos indivíduos face às suas obras e face aos contextos em que se podem inserir, pode servir para explicar a distância histórica entre a apreciação do passado tal como a produz Benjamin e a marca de Wojnarowicz no seu presente, “marcas de dentadas na memória”, como se cita do *New York Time* na contracapa de *In the Shadow of the American Dream*.

Mas como se passa para a memória involuntária (a memória natural, segundo Cícero e Quintiliano<sup>207</sup>)? Ou seja, como se passa de uma idade clássica para uma idade moderna, de Cícero para Benjamin, e deste para Wojnarowicz? Possivelmente, a resposta a estas questões prende-se com a noção clássica de ordem e o incontornável conceito moderno de caos e desordem: “O cânone da *memória involuntária* é uma espécie de desordem produtiva, e o mesmo cânone é o do colecionador”<sup>208</sup>. “A *memória voluntária*, por seu lado, é um registo que fornece ao objecto um número de classificação atrás do qual o objecto desaparece.” (id, ibidem). Aquilo que se quer recordar torna-se, através dessa recordação, apenas índice. Logo em seguida, Benjamin introduz uma citação de Proust, em que se fala da relação entre percepção do espaço e construção do puzzle da identidade (p.211)<sup>209</sup>.

A relação das cidades com a memória é uma relação problemática, pelo menos se tivermos em conta o conselho clássico de acordo com o qual deve escolher-se para exercício mnemónico lugares ou edifícios vazios, despovoados<sup>210</sup>. As cidades representam o oposto desta ideia, na medida em que estão repletas de multidões que confundem a hipótese da memória. Poderá ser esta uma das razões por que se sente que, no mundo urbano moderno se perdeu um certo sentido da História? E poderá estar a confusão de imagens e de símbolos na pintura de

---

<sup>207</sup> Sobre a distinção entre memória artificial e memória natural, v. também Frances Yates, pp. 34-35, onde a autora revela algum ceticismo em relação à eficácia do método artificial quando não se possui, desde logo, uma boa capacidade natural de lembrar coisas.

<sup>208</sup> *Passagenwerk*, p. 211, itálicos no original.

<sup>209</sup> Benjamin aproveita para fornecer mais uma pista acerca da sua própria obra: “A maneira como a dispersão de propriedades alegóricas (a manta de retalhos) se relaciona com esta desordem criativa é uma questão que deverá ser estudada mais profundamente” (p. 211).

<sup>210</sup> Frances Yates, p. 23.

Wojnarowicz relacionada com esta dificuldade? Analise-se agora um passo de Quintiliano no qual se salvaguarda a possibilidade de entender com outras imagens a metáfora da casa da memória: “pode também fazer-se em edifícios públicos, numa viagem longa, ou através de uma cidade, ou com pinturas” (cit. em Frances Yates, p.38). Aquilo que parece uma abertura interpretativa, uma espécie de bônus para o leitor/historiador e para quem pretende dedicar-se ao exercício da memória é, afinal, a inauguração de uma espiral (aliás, ilustrada no passo em que Quintiliano cita Cícero e que está inserido numa citação que dele faz Frances Yates, p. 38) que vai acrescentando imagens e palavras às *palavras e imagens* destinadas a exercitar a memória. O movimento espiralado tem a ver com o modo de relacionar coisas aparentemente tão distintas como “edifícios públicos”, avenidas de uma cidade, estradas entre cidades e, surpreendentemente, “pinturas”. Como será possível atribuir nomes a lugares numa pintura da mesma maneira que se atribuem nomes (i.e., se recordam pessoas, de acordo com o exemplo de Simónides) a sítios no espaço de uma casa ou de uma cidade? Poderá desenhar-se o itinerário da memória através de quadros, tal como se faz quando se regressa a uma cidade e se relembra as pessoas encontradas da vez anterior que por ali se passou?

Como podem certos espaços, lugares ou edifícios tornar-se meios de descodificação de tempos? Uma possibilidade de responder a esta questão terá a ver com a maneira como os tempos sofrem uma transformação que os faz passar de entidades abstractas para objectos concretos. Registá-los em palavras, códigos ou sinais de uma linguagem é um modo de dar-lhes corpo, de torná-los concretos. Assim fez Gumbrecht e assim fez Simónides ao nomear os convivas em redor da mesa destruída. O espaço é o cenário onde se faz a inscrição, no qual se registam as marcas do que ainda havia pouco ali estava. Não parece possível entender o tempo fora da categoria do espaço. Assim é que também podemos entender como um conjunto de galerias comerciais assume a função de limiar entre tempo e espaço.

- AA.VV., "The East Village, A Chronology: 1979-1989", *Artforum*, October 1999, pp. 121-128.
- AA.VV., *Magazine Littéraire* n° 408, avril 2002 (número dedicado a Walter Benjamin), pp.16-57.
- Abbas, Ackbar, "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience" in Huysen, Andreas and Bathrick, David (eds.) 1989, *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*, New York, Columbia University Press.
- Adorno, Theodor W., Benjamin, Walter, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1994.
- Aragon, Louis 1926, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1998.
- Arnaud, Didier et Sibylle Vincendon, "RDV place Bill-Gates, Paris VIIIe", *Libération*, 7 et 8 Septembre 2002, p.16.
- Baggett, James A., "Activist Instigator", *POZ*, March 1999, pp. 60, 66.
- Bahr, David, "Contact!", *The Advocate*, 779, Feb 16, 1999, pp. 63-64.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Benjamin, Walter, "Central Park", *New German Critique*, nr 34, winter 1985, pp. 32-58.
- Benjamin, Walter, "Paris – Capital of the Nineteenth Century", *New Left Review*, nr 48, March-April 1968, pp.77-88 (translated by Ben Brewster).
- Benjamin, Walter, *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. and with an Introduction by Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1968.
- Benjamin, Walter, *One-Way Street and Other Writings*, trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, with an Introduction by Susan Sontag, London, 1979.
- Benjamin, Walter, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. and with an Introduction by Peter Demetz, New York, Schocken Books, 1978.
- Benjamin, Walter, Scholem, Gershom, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.
- Benjamin, Walter, Scholem, Gershom, *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, ed. by Gershom Scholem, trans. by Gary Smith and Andre Lefevere, with an Introduction by Anson Rabinach, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Benjamin, Walter, *Selected Writings, 1927-1934*, vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, transl. by John Osborne, with an Introduction by George Steiner, New York and London, Verso, 1998.
- Berman, Marshall 1982, *All That is Solid Melts into Air*, Harmondsworth, Penguin.
- Berman, Marshall, "Lost in the Arcades", *Metropolis*, February/March 2000 ([http://www.metropolis mag.com/html/content\\_0200/review.html](http://www.metropolis mag.com/html/content_0200/review.html), consultada em 28/02/2002).
- Bewell, Alan J., "Portraits at Greyfriars: Photography, History, and Memory in Walter Benjamin", *Clio*, 12:1, 1982, pp.17-29.
- Birkerts, Sven, "Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie", *The Iowa review*, vol. 3-4n nr 13, 1982, pp. 164-79.
- Borden, Amy, "The Writer Reads: *The Arcades Project*, Walter Benjamin," *Rain Taxi*, vol. 5, nr 2, Summer 2000, p.22.
- Brand, Dana, "Rear-View Mirror: Hitchcock, Poe, and the Flâneur in America" in Freedman, Jonathan and Richard Millington (eds.), *Hitchcock's America*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 123-134.
- Brewster, Ben, "Motifs: Walter Benjamin and the Arcades Project", *New Left Review*, nr 48, March-April 1968, pp.72-76.

- Buck-Morss, Susan 1989, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- Buck-Morss, Susan, "Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution", *New German Critique*, nr 29, spring/summer 1983, pp. 211-240.
- Buck-Morss, Susan, "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October*, 73, Summer 1995, pp.3-26.
- Buck-Morss, Susan, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 99-141.
- Buck-Morss, Susan, "Walter Benjamin – Revolutionary Writer (I)", *New Left Review*, nr 128, July-August 1981, pp.50-75.
- Buck-Morss, Susan, "Walter Benjamin – Revolutionary Writer (II)", *New Left Review*, nr 129, September-October 1981, pp.77-95.
- Calvino, Italo, *As Cidades Invisíveis*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 1994.
- Caro, Robert A. 1974, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, New York, Vintage, 1975.
- Carr, C., "Art World Iconoclast", *POZ*, March 1999, pp. 56, 59.
- Carr, C., "Troubleshooters", *Artforum*, September 1990, pp. 17-19.
- Casarino, Cesare, "David Wojnarowicz, AIDS, and the Cinematic Imperative", *Raritan*, 20:4, Spring 2001, pp.148-157.
- Cavell, Stanley 1981, *The Senses of Walden*, expanded edition, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley, "Remains to be seen", *Artforum*, April 2000, pp.31, 32, 35.
- Caygill, Howard 1998, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, London, Routledge.
- Certeau, Michel de 1974, *Arts de Faire*, transl. by Steven Rendall: *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Chisholm, Dianne, "David Wojnarowicz's Queer Cinematics, Kinerotics, Autothanatographics," *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 21, nrs 1-2, 1994, pp. 81-101.
- Chung, Chuihua Judy, et al. (ed.), *Harvard Design School Guide for Shopping*, Köln, Taschen, 2001.
- Claassen, Jo-Marie 1999, *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Clark, T.J. 1999, *Farewell to an Idea*, New Haven and London, Yale University Press.
- Cooper, Dennis, "Odd Man Out", *Artforum*, October 1999, pp.130-131, 168.
- Cotter, Holland, "David Wojnarowicz at P.P.O.W.", *Art in America*, Jun 1989, p. 180.
- Cotter, Holland, "David Wojnarowicz Civilian Warfare", *Arts Magazine*, Sep 1984, p. 45.
- Cotter, Holland, "The Tinderbox Career of a Legendary Truth Teller", *New York Times*, Jan 22, 1999, pp. 35, 38.
- Cyphers, Peggy, "Review", *Arts Magazine*, Feb 1991, p. 97.
- Damisch, Hubert 1996, *Skyline: The Narcissistic City*, transl. from the French by John Goodman, Stanford, Stanford University Press, 2001 (namely Chapter 7, "Manhattan Transference", pp.100-118).
- Deitcher, David, "Ideas and Emotions", *Artforum*, May 1989, pp. 122-127.
- Delaney, Samuel R., "Student of Desire", *POZ*, March 1999, pp.59-60.
- Delfante, Charles, *Grande Histoire de la Ville: de la Mesopotamie aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Dostoiévski, Fíodor 1848-1860, *Noites Brancas*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- Faulkner, William, *The Sound and the Fury*,
- Fisher, Jean, "David Wojnarowicz", *Artforum*, nr 22, Feb 1984, pp. 81-83.



- Frank, Peter and Michael McKenzie, *New, Used & Improved: Art for the 80's*, New York, Abeville Press, 1987.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- Geist, Johann Friedrich 1969, *Passagen, ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München, Prestel-Verlag, trad. par Marianne Brausch, *Le Passage: Un type architectural du XIXe siècle*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.
- Gelley, Alexander, "Thematics and Historical Construction in Benjamin's 'Arcades Project'", *Strumenti Critici*, vol. 4, nr 2, maggio 1989, pp. 233-251.
- Giedion, Sigfried 1928, *Bauen in Frankreich Eisen Eisenbeton*, trad. par Guy Ballangé avec Avant-Propos de Jean-Louis Cohen: *Construire en France, Construire en Fer, Construire en Beton*, Paris, Éditions de La Villette, 2000.
- Gilloch, Graeme 1996, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press.
- Glaser, David, "Neo-Pop Strategy", *Arts Magazine*, Nov 1983, pp. 126-127.
- Gleber, Anke 1999, *The Art of Taking a Walk*, Princeton, Princeton University Press.
- Goldstein, Richard, "Hunger Artist — The Timely Resurrection of David Wojnarowicz", *Village Voice*, Feb 2, 1999, pp. 49-51.
- Goodeve, Thyrsa Nichols, "No Wound Ever Speaks for Itself", *Artforum*, January 1992, pp.70-74.
- Gross, David, "Space, Time, and Modern Culture", *Telos*, nr 50, 1981-82, pp. 59-78.
- Grzeskowiak, Jean-Luc, and Delannoy, Pascal 2001, *New York Street Art*, Paris, Éditions PC.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, transl. by Arthur Goldhammer, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 1993, "The Future of Literary Studies?", *Germanistik und Komparatistik*, DFG Symposium, Stuttgart/Weimar, H. Birus.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 1997, *In 1926*, Cambridge, Harvard University Press.
- Haraway, Donna, "Deanimations: Maps and Portraits of Life Itself" in Jones, Caroline A. and Peter Galison, *Picturing Science Producing Art*, New York, Routledge, 1998, pp. 181-205.
- Heartney, Eleanor, "USA: un territoire inconnu" (traduit de l'américain par Marie-France de Paloméra), *Art Press*, n° 160, Jui/Aou 1991, pp. 47-50.
- Heinlen,
- Heller-Roazen, Daniel, "Tradition's Destruction: On the Library of Alexandria", *October*, 100, Spring 2002, pp.133-153.
- Hixson, Kathryn, "Review", *Arts Magazine*, April 1990, pp.114-115.
- Holl, Steven 1980, *The Alphabetical City*, New York, Princeton Architectural Press.
- Hood, Clifton 1993, *722 Miles: The Building of the Subways and How They Transformed New York*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Indiana, Gary, "Crime and Misdemeanors", *Artforum*, October 1999, pp. 117,159-160.
- Isenberg, Noah, "On Walter Benjamin's Passages", *Partisan Review*, Spring 2001, Vol LXVIII, nr 2, pp.254-262.
- Ivornel, Phillipe, "Paris, Capital of the Popular Front or the Posthumous Life of the 19th Century", *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 61-84.
- Jacobs, Jane 1961, *The Death and Life of Great American Cities*, Harmondsworth, Penguin, 1994.
- Janik, Allan and Toulmin, Stephen 1973, *Wittgenstein's Vienna*, Chicago, Elephant Paperbacks, 1996.
- Jarrell, Joe, "God Is in the Details, Wojnarowicz Is in the Courts", *High Performance*, 13, nr 3, fall 1990, pp. 20-21.
- Jenks, Chris (ed.) 1995, *Visual Culture*, London, Routledge.

- Jones, Caroline A. 1996, *Machine in the Studio – Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Jones, Caroline A. and Peter Galison (eds.), *Picturing Science Producing Art*, New York, Routledge, 1998.
- Jones, Caroline A., “La Politique de Greenberg et le Discours Postmoderniste” (traduit de l’anglais par Béatrice Trotignon), *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Automne/Hiver 1993, pp. 105-137.
- Jouve, Daniel, Jouve, Alice, and Grossman, Alvin 1995, Paris: Birthplace of the U.S.A. – A Walking Guide For The American Patriot, Paris, Gründ.
- Kant, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Trad. por António Marques e Valério Rohden, Introd. e Notas de António Marques, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- Kirwin, Liza, “East Side Story”, *Artforum*, October 1999, pp. 120, 161.
- Koolhaas, Rem 1978, *Delirious New York*, New York, The Monacelli Press, 1994.
- Kuspit, Donald, “David Wojnarowicz: The Last Rimbaud”, 1998. (from [http://www.queerculturalcenter.org/Pages/DavidW/DW\\_Kuspit.html](http://www.queerculturalcenter.org/Pages/DavidW/DW_Kuspit.html)).
- LaCecla, Franco 1996, *Perdersi: L’Uomo Senza Ambiente*, Roma, Laterza.
- Levin, David Michael (ed.) 1993, *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press.
- Lindner, Burkhardt, “The *Passagen-Werk*, the *Berliner Kindheit*, and the Archaeology of the ‘Recent Times’”, *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 25-46.
- Lippard, Lucy, “Out of the Safety Zone”, *Art in America*, Dec 1990, pp. 130-139, 182, 186.
- Lorca, Federico Garcia, *Poet in New York*, bilingual edition transl. by Greg Simon and Steven F. White, ed. and with an Introduction by Christopher Maurer, Harmondsworth, Penguin, 1988.
- Loughery, John, “David Wojnarowicz Gracie Mansion”, *Arts Magazine*, Dec 1987, 104-105.
- Löwy, Michael, “Walter Benjamin and surrealism: The story of a revolutionary spell”, from <http://www.ukc.ac.uk/secl/philosophy/rp/toc/80benj.html> (10/05/2001) © Radical Philosophy Ltd.
- Mahoney, Robert, “Review”, *Arts Magazine*, May 1989, pp. 106-107.
- McCormick, Carlo, “Boy in the Hood”, *Artforum*, October 1999, pp. 115-116, 159.
- Mele, Christopher 2000, *Selling the Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Miller, James, “The Start of Something Big”, *The New York Times on the Web*, February 20, 2000.
- Mitchell, W.J.T. (ed.) 1974, *The Language of Images*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980.
- Moriarty, James, “Strong Tonic for the Zombies — ITSOFOMO at the ICA”, *Creative Camera*, Feb/Mar 1994, pp. 48-49.
- Muschamp, Herbert, “An American in Paris, Looking for Answers”, *The New York Times*, January 20, 2002.
- Muschamp, Herbert, “The Passages of Paris And of Benjamin’s Mind”, *The New York Times*, January 16, 2000.
- Nagy, Peter, “Dual Nature”, *Artforum*, October 1999, pp.129, 167.
- O’Brien, Glenn, “Style Makes the Band”, *Artforum*, October 1999, pp. 132-133, 168.
- Pallasmaa, Juhani, “Cinema as architecture”, *Books from Finland*, 3/2002, pp.214-222.
- Patke, Rajeev S., “Walter Benjamin, Surrealism and Photography”, paper presented at the workshop on ‘Literature as Revolt in Twentieth Century Europe’, 17 August 1998, The University of Haifa, Israel (6th ISSEI Conference).
- Phillips, Christopher, “Wojnarowicz 1, Wildmon 0”, *Art in America*, Sep 1990, p. 216.
- Phillips, Christopher, “Wojnarowicz Bags Buck”, *Art in America*, Oct 1990, p. 240.

- Phillips, Christopher, "Wojnarowicz Sues Wildmon Group", *Art in America*, July 1990, pp. 37, 179.
- Pollack, Barbara, "David Wojnarowicz New Museum, P.P.O.W., Gracie Mansion, Adam Baumgold", *Art News*, Apr 1999, p. 119.
- Reichert, Herbert, "Life and Death — The Art of David Wojnarowicz", *Review ny*, Feb 15, 1999 (from the Internet page: <http://www.reviewny.com>).
- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres Complètes*, Paris, Lattès, 1995.
- Rimbaud, Jean-Arthur, *Iluminações Uma Cerveja no Inferno*, trad. de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- Rimbaud, Jean-Arthur, *O Barco Bêbado*, trad. de Pedro José Leal, Lisboa, Hiena Editora, 1985.
- Robbins, David, "ABC TV", *Artforum*, October 1999, pp. 118-119, 160-161.
- Rolleston, James L., "The Politics of Quotation: Walter Benjamin's Arcades Project", *PMLA*, vol. 104, nr 1, Jan. 1989, pp. 13-27.
- Rose, Matthew, "David Wojnarowicz: An Interview", *Arts Magazine*, May 1988, pp. 60-65.
- Rosenberg, Harold 1960, *The Tradition of the New*, New York, Da Capo Press, 1994.
- Rosenberg, Harold 1972, *The De-Definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Rykwert, Joseph 2000, *The Seduction of Place: The City in the Twenty-first Century*, New York, Pantheon Books.
- Saltz, Jerry, "Howl", *Village Voice*, Feb 16, 1999, p. 157.
- Saltz, Jerry, "Not Going Gentle", *Arts Magazine*, Feb 1989, pp. 13-14.
- Sazbón, José 1999, "Historia y filosofía de la historia en el Benjamin tardío", Universidad de Buenos Aires, <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Hist/HistSazb.htm>> (última consulta: 20/04/2003).
- Scholder, Amy (ed.), *Fever — The Art of David Wojnarowicz*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1999.
- Sennett, Richard 1974, *The Fall of Public Man*, New York, Vintage, 1978.
- Shiel, M.P. 1901, *The Purple Cloud*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2000.
- Smith, Paul, "David Wojnarowicz at Ground Zero", *Art in America*, Sep 1987, pp. 182-183.
- Spence, Jonathan D. 1984, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, Harmondsworth, Penguin, 1985.
- Spencer, Lloyd, "Allegory in the World of the Commodity: the Importance of *Central Park*", *New German Critique*, nr 34, winter 1985, pp. 59-77.
- Spencer, Lloyd, "Introduction to *Central Park*", *New German Critique*, nr 34, winter 1985, pp. 28-31.
- Stiles, Kristine and Peter Selz (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art — A Sourcebook of Artists' Writings*, London, University of California Press, 1996.
- Sulsman, Charles A. and Carol Molesworth 1996, *Manhattan User's Guide: The Guide to New York for New Yorkers*, New York, Hyperion.
- Tamen, Miguel 2001, *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, Harvard University Press.
- Tamen, Miguel, "A Walk About Lisbon" in Joan Ramon Resina et al (eds), *Iberian Cities*, New York, Routledge, 2001, pp.33-40.
- Travi, Elisa Mariani 1982, *Baudelaire, Rimbaud e l'Architettura*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Valdez, Sarah, "David Wojnarowicz at the New Museum", *Art in America*, Jul 1999, pp. 90-91.
- Viveros-Fauné, Christian, "A Hard-Knock Life", *New York Press*, Feb 16, 1999, p. 6.
- Wallis, Brian (ed.), *Blasted Allegories — An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, New York and Cambridge, The New Museum of Contemporary Art/The MIT Press, 1987.
- Wallis, Brian, "Wojnarowicz Show Riles Right-Wingers", *Art in America*, June 1990, p. 45.
- Ward, Colin (ed.) 1973, *Vandalism*, London, Architectural Press.
- Weigel, Sigrid 1996, *Body- and Image-space: Re-reading Walter Benjamin*, London, Routledge.

- Witte, Bernd 1985, *Walter Benjamin – An Intellectual Biography*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- Witte, Bernd, “Paris-Berlin-Paris: Personal, Literary, and Social Experience in Walter Benjamin’s Late Works”, *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 49-60.
- Wohlfarth, Irving, “Et Cetera? The Historian as Chiffonier”, *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 142-168.
- Wohlfarth, Irving, “Re-Fusing Theology. Some First Responses to Walter Benjamin’s Arcades Project”, *New German Critique*, nr 39, fall 1986, pp. 3-24.
- Wojnarowicz, David 1990, *Tongues of Flame*, ed. by Barry Blinderman, Normal, Ill., University Galleries Illinois State University.
- Wojnarowicz, David 1991, *Close to the Knives*, London, Serpent’s Tail, 1992.
- Wojnarowicz, David 1992, *Memories that Smell Like Gasoline*, San Francisco, Artspace Books.
- Wojnarowicz, David 1994, *Brush Fires in the Social Landscape*, New York, Aperture.
- Wojnarowicz, David 1996, *The Waterfront Journals*, New York, Grove Press.
- Wojnarowicz, David 1999, *In the Shadow of the American Dream. The Diaries of David Wojnarowicz*, ed. by Amy Scholder, New York, Grove Press.
- Wojnarowicz, David and James Romberger 1996, *Vertigo Verité: Seven Miles a Second*, New York, DC Comics.
- Wojtowicz, Robert (ed.), *Sidewalk Critic: Lewis Mumford’s Writings on New York*, New York, Princeton Architectural Press, 1998.
- Wolin, Richard, “Walter Benjamin’s Failed Messianism”, *The New Republic Online*, 01.19.00 (issue date 01.24.00).
- Yates, Frances 1966, *The Art of Memory*, London, Pimlico, 2001.