

---

# GLOSAS SOBRE UM FLÂNEUR CONFESSO — MIRADAS BENJAMINIANAS NA *CRÔNICA DE PETERSBURGO*

## *COMMENTS ON A SELF-CONFESSED FLÂNEUR — BENJAMINIAN GLIMPSES OF PETERSBURG CHRONICLE*

---



### Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

### Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



### Fluxo da Submissão

Submetido em: 17/12/2021

Aprovado em: 19/04/2022

### Distribuído sob



Fernando Antônio Dusi Rocha

[rocfernando@gmail.com](mailto:rocfernando@gmail.com)

É escritor e poeta, natural de Ubá (MG). Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1983). É mestre em Literaturas pela Universidade de Brasília (2008); é doutor em Literaturas pela UnB (2014) e pós-doutor também pela UnB (2019).

### Resumo/Abstract

### Palavras-chave/Keywords

Este ensaio pretende examinar um dos quatro folhetins assinados por Dostoiévski e publicados em 1847, por meio dos quais este escritor assume um confesso papel de um *flâneur* na São Petersburgo czarista e revela uma crônica ensaística à altura de sua originalidade como pensador e visionário, ao traçar croquis de tipos da sociedade russa e criar com o leitor intimidade suficiente para suscitar desassossegos sociais e metafísicos. Propõe-se, também, a flagrar o narrador *flâneur* sob a mirada de Walter Benjamin e interpelar este caminhante-folhetinista sobre a fragilidade da existência e o hiato entre o sujeito histórico e o sujeito sonhador.

Literatura russa; Dostoiévski; Folhetins; *Flâneur*; Limiaridade.

This essay aims to examine one of the four chronicles authored by Dostoevsky and published in 1847, through which he assumes the role of a self-confessed *flâneur* in Czarist St. Petersburg, revealing an essayistic chronicler that matches his originality as a thinker and visionary. He accomplishes this by portraying sketches of Russian society and establishing enough intimacy with the reader to arouse social and metaphysical disquiet. It is also intended to depict the *flâneur* narrator under Walter Benjamin's gaze and to question this walking-raconteur's narrative about the fragility of existence and the existing limiaridity between the historical and the oneiric subjects.

Russian literature; Dostoevsky; Chronicle; *Flâneur*; Limiarity.

O objetivo deste ensaio é percorrer alguns itinerários sugeridos pela expressa confissão, por parte do jovem Dostoiévski, de um papel de *flâneur* na ribalta petersburguense que permite ser instilado de alguns folhetins de sua autoria, integrantes da *Crônica de Petersburgo*, publicada em 1847 na *Gazeta de São Petersburgo* — lançados na íntegra no Brasil apenas em 2020, em primorosa tradução direta do russo por Maria de Fátima Bianchi pela Editora 34.

Naquela quadra de sua vida, depois de haver experimentado grande êxito com a publicação de *Pobre Gente* (1845) — e preso a um enorme endividamento com o editor do mesmo jornal — Dostoiévski foi arrastado pelas circunstâncias a valer-se, às pressas e contra a sua vontade, do gênero folhetim, o qual, naquelas circunstâncias da cena literária russa, já estava em voga entre jovens talentos em ascensão. Dostoiévski assinou com as iniciais *F. D.* os folhetins publicados nas edições de 27 de abril, 11 de maio, 1º de junho e 15 de junho de 1847, nos números 93, 104, 121 e 133 daquele periódico. O folhetim de 13 de abril daquele ano saiu no número 81 do citado jornal com a assinatura *N.N.*, “[...] em referência ao plural da palavra *niezviéstnie*, [ou seja] ‘anônimos’” — como anota Fátima Bianchi (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 19), acompanhado de uma nota dizendo que, por causa da morte inesperada do folhetinista fixo, a redação teve que recorrer a “um de nossos jovens literatos” (DOSTOIÉVSKI, *idem*).

Os trajetos da confessada *flânerie* de um Dostoiévski folhetinista versam sobre certos conteúdos singularíssimos deslindados ao abrigo da perspectiva benjaminiana que vislumbra o *flâneur* como figura *limiarística*, sito no umbral entre a experiência da tradição, a vivência da modernidade e a do choque, depositário da flexibilidade perspectivista que lhe possibilita mais do que ver, mas “[...] ler tanto a cidade na história como a história na cidade [...]” (BIONDILLO, 2014). Essas trilhas serão percorridas em uma das quatro crônicas em que o escritor subscreveu como *F.D.*: a de 27 de abril, na qual Dostoiévski, de

certa forma familiarizado à assumida *persona* de folhetinista, havia sucumbido a “[...] efusões líricas e pretensas ‘confissões’ pessoais, e essas criavam entre o escritor e o leitor um clima de intimidade que tornava a norma do estilo” (FRANK, 2018, p. 288). E, atizado pelo dom folhetinista que tanto abominara em sua carreira, lançou-se o escritor ao desempenho deste ofício com os transbordamentos inerentes à sua originalidade como pensador e visionário, interceptando no seu coração de gênio, sob a ótica de um dado momento ou circunstância motivadora da crônica, a antevisão das “[...] coisas múltiplas e diversas onde outros viam coisas únicas e semelhantes” (BAKHTIN, 2005, p. 30).

É sempre oportuno rememorar que Bakhtin (*idem*, p. 30), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, assinala que, no pensamento deste escritor, “não há categorias genéticas nem causais” — e por esses motivos, a polêmica eleva-se a um púlpito soberano e com “certa hostilidade orgânica.” Isso se deve, conforme sinaliza o filósofo russo (*id. ibidem*), não somente à propensão inata de Dostoiévski ao jornalismo e seu amor ao jornal, que exige o tratamento de tudo “num corte da atualidade”, mas também à compreensão profundamente lúcida da página de jornal como reverberação “[...] das contradições da atualidade social no corte de um dia, onde se desenvolvem extensivamente, em contiguidade e conflito, as matérias mais diversas e contraditórias [...]” Sob o prisma de Bakhtin, que concede decisiva primazia à “percepção artística de mundo” do grande escritor, é possível intuir que tanto a atividade mundana do jornalista Dostoiévski quanto sua laboração *quase escatológica* como romancista (esta adjetivação é minha, *soi dit*) enunciam-se em raízes comuns: em sua “cosmovisão abstrata” e numa tendência “[...] a aproximar os ‘fins’, a Tateá-los no presente, a vaticinar o futuro como já presente na luta de forças coexistentes” (BAKHTIN, *op. cit.*)

Nos aludidos folhetins, Dostoiévski expôs algumas ideias que se chocavam tão frontalmente com seu pensamento posterior

que, caso os tivesse relido “[...] certamente teria sentido arrepios diante dessa gritante ilustração das aberrações de sua juventude [...]” — consoante conjectura um dos mais importantes estudiosos e biógrafos de Dostoiévski, Joseph Frank (*idem*, p. 298). Não por acaso, o mesmo biografista observa que a produção cronística de 1847 desapareceu completamente de vista após sua curta publicação e só foi redescoberta na década de 1920. Todavia, como aponta Bianchi, o gênero folhetim (do francês *feuilleton*) surgiu como estágio inaugural das atividades literárias de Dostoiévski “[...] e pela primeira vez lhe permitiu mostrar a própria cara, [tornando-se] um elemento de extrema importância para a sua obra com um todo” (DOSTOIÉVSKI, *id. ibidem*, p. 25).

A experiência como folhetinista de Dostoiévski irá tornar-se mais importante nos anos que se seguiram à sua prisão na Sibéria. Cabe lembrar que, na década de 1870, ele se tornou um jornalista extremamente bem-sucedido e influente, quando seu *Diário de um Escritor* foi a folha mais lida que até então surgira na Rússia (FRANK, 1992). Na verdade, tudo o que ele escreve no formato jornalístico levou o selo do folhetim daquela experiência inicial de 1847 e externa sua maneira personalíssima de escrever a página de jornal, na qual os argumentos são urdidos “[...] não pela persuasão lógica, mas pelo delineamento de personagens-tipo, pela dramatização de atitudes, pelo relato de experiências e observações” (FRANK, *idem*, p. 308).

Costuma-se vincular o nome de Dostoiévski à efígie do escritor atormentado na borda de crises existenciais e instabilidades psicológicas, na ânsia perene de exteriorizar — e tentar solver — as alucinações acarretadas pelo conflito entre o ser e a alma. Talvez assista razão a George Steiner (2006) ao afirmar que ninguém, com exceção de Shakespeare, representou mais plenamente as energias complexas da vida do que Dostoiévski. “Onde outros homens queimam oxigênio, eles [os personagens de Dostoiévski] queimam ideias” e se alimentam de reflexão

assim como outros seres humanos nutrem-se de amor ou ódio — assevera o mesmo Steiner (*idem*, p. 214). O último ofício que decerto muitos associariam à figura de Dostoiévski seria a prática de uma atividade tão “mundana” como o jornalismo (FRANK, 1992). Antes, porém, do triunfo seu *Diário*, Dostoiévski deu um salto repentino da obscuridade para a fama com o êxito de *Pobre Gente* e ganhou um pouco de dinheiro escrevendo tais folhetins.

Joseph Frank (2018), no primeiro volume da biografia de Dostoiévski, dá notícias de que jovens talentos em ascendência da Escola Natural (Grigoróvitch, Pánaiev, Turguéniev, Gontcharov, Solugub, Plescheiev e outros) já haviam optado pelo gênero do folhetim, e Dostoiévski não fazia mais do que seguir a onda literária. O escritor recém-alçado ao posto de folhetinista consegue dar conta do recado nessa escrita de estilo livre e informal que contempla descrições da vida e da paisagem de Petersburgo, traça o croqui de tipos sociais e tricota comentários sobre os acontecimentos culturais. Em sua essência — escreve Bianchi (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 20) —, o folhetim era um apanhado de reportagem, resenha e ensaio “[...] sobre tudo e sobre nada, esboços sobre a vida cotidiana na cidade, com elementos do ‘ensaio filosófico’ (que se pretende uma descrição objetiva da realidade exterior, com fins de denúncia social).”

Nos folhetins de 1847, Dostoiévski partilha o encargo de ensaísta-narrador e apresenta a si próprio como um *flâneur*, uma figura que não lhe era estranha e sobre a qual havia se reportado abertamente na apresentação do almanaque *O Trocista*. Na verdade, tal publicação não se tratava propriamente de um prefácio, mas de um anúncio escrito por ele para a revista *Otiéchestvennie Zapiski (Anais da Pátria)*, em novembro de 1845, o qual foi prontamente tirado de circulação pela censura czarista. Neste preâmbulo, Dostoiévski anunciava, em timbre satírico e acusatório, que o narrador-trocista talvez fosse “o único *flâneur* nascido em solo petersburguense”, engenhoso o bastante para apresentar Petersburgo aos seus

leitores — ou com atributos e inventividade suficientes para “[...] ler a cidade como quem lê uma ‘escritura’ [...]” (BIONDILLO, *idem*, p. 47).

Ao desvendar a substância dos folhetins publicados por Dostoiévski na *Gazeta de S. Petersburgo*, escreve Frank (1992, p. 169):

Tudo parece muito despreocupado e acidental, mas, na verdade, o papel assumido por Dostoiévski — o de *flâneur* de Petersburgo, caminhando ociosamente pelas ruas e conversando com seus leitores sobre tudo o que se passava por seus olhos — também lhe permitia introduzir um bom número de comentários sociais sérios. Na verdade, a maneira e o tom destes artigos iniciais antecipam, num grau considerável, os do *Diário de um Escritor*, e ao lançar o *Diário*, Dostoiévski estava apenas relatando o contacto com uma fase de seu próprio passado.

A rigor, anota Vussarion Belínski — o mais influente crítico literário da cena russa naquele tempo e editor das revistas *Sovremiennik* (*O Contemporâneo*) e a já citada *Otiéchestvennie Zapiski* (*Anais da Pátria*) — que o papel do folhetinista sempre foi encarado de maneira extremamente convencional e estilizada (FRANK, 2018). O autor deste gênero jornalístico era tido como “[...] um conservador, aparentemente bonachão e sincero; mas, na verdade, [era] uma pessoa maldosa, que tudo [sabia], tudo [via], [calava] sobre muita coisa mas [consequia] exprimir tudo [...]” (BELÍNSKI, *apud* FRANK, 2018, p. 288). Essas palavras — assegura Frank (2018) — calham com perfeição ao ofício assumido pelo jovem Dostoiévski folhetinista. Numa primeira mirada, seus folhetins parecem ser pouco mais do que relatos e crônicas culturais sem maiores pretensões, mas quando lidos atentamente, percebe-se que expressam bem mais do que aparentam mostrar. Com todas as suas reticências e evasivas, assinala o mencionado biógrafo do escritor russo, “[...] os folhetins ‘conseguiam exprimir tudo’ (ou pelo menos boa parte) o que ocupava a atenção de Dostoiévski — e como ele de tantos — durante a primavera de 1847” (FRANK, 2018).

É preciso registrar que o universo da literatura russa havia se transfigurado vigorosamente nos anos anteriores à tiragem daqueles folhetins, em virtude da publicação do romance *Almas Mortas* e do conto *O Capote*, de Gógol. Outro fator, como ressaltado por Frank (2018, p. 163), que operou significativas mudanças nesse panorama foi a adesão do jornalismo russo à nova moda francesa chamada na Rússia de “ensaio fisiológico” (do francês, *physiologie*), representada por pequenas cenas teatrais de colorido local sobre a vida urbana e seus tipos sociais. Até ocorrer o *début* literário de Dostoiévski com *Pobre Gente*, tais ensaios retratavam a vida das classes inferiores urbanas em seus aspectos exteriores, acentuando a “exatidão fotográfica” e não a trama narrativa, sombreando a sutileza imaginativa e a identificação interior (FRANK, 2018), fato que constituía, sem dúvida, um obstáculo a uma compreensão mais abrangente do tema da vida do povo (BIANCHI, 2003). Dostoiévski foi o primeiro escritor que fez uso da temática da Escola Natural e — percebendo a artificialidade dos adeptos desta na reprodução de fenômenos superficiais da sociedade — conseguiu produzir mais do que ensaios fisiológicos tão em voga.

## 2

O que Dostoiévski passou a fazer, a partir da publicação daqueles folhetins, foi compactuar-se, como cronista, com os contendores da Escola Natural, que se insurgiam fortemente contra as deploráveis tentativas desta corrente de expor as injustiças sociais da vida russa. Não se pode perder de vista que Dostoiévski foi seduzido por essa tendência que se desenvolvia então na literatura russa, havendo se posicionado, conscientemente, ao abrigo da bandeira daquela Escola. E, na montante dessa corrente literária, ele publicou seu primeiro romance, seguindo a tradição humanista preparada pela evolução do gênio de Púchkin e pelas buscas de Gógol no que diz respeito ao tema do “homem sem importância” (BIANCHI, 2003). A pretexto de ser porta-voz dos críticos daquela

Escola, Dostoiévski, naqueles folhetins, “[...] contribui habilmente para o gênero da denúncia social que os outros combatiam, fazendo uso da alusão indireta e da hipérbole para comunicar o que realmente queria dizer” (FRANK, 2018, p. 291).

Alguns relatos contidos nos folhetins da *Gazeta de São Petersburgo* constituem um bom exemplo de uma das técnicas mais sugestivas utilizadas por Dostoiévski: aquilo que Joseph Frank (2018) vai denominar de “enigma inexplicado”, para o qual o leitor inteligente fornece a solução apropriada. No plano da “cosmovisão abstrata” peculiar ao seu gênio, essa força esfíngica manifestou-se em transbordamentos de sua escatologia política e religiosa (BAKHTIN, *op. cit.*). E, certamente por esses motivos, Dostoiévski foi considerado como pertencente “a um grupo de visionários isolados como Blake, Kierkegaard e Nietzsche” (STEINER, *id. ibidem*, p.214), muito embora não se possa segregar a historicidade da ambiência de seus romances. No plano hipoteticamente corriqueiro dos folhetins em estudo, os enigmas irresolúveis não foram extravagantes àquele *flâneur* que se propunha a ser viajante urbano para registrar e revelar a cidade de São Petersburgo, a ser nativo com olhar de estrangeiro, confrontando olhares acomodados e as falsas aparências do senso comum.

Com o aval das análises bakhtinianas sobre a atuação jornalística do grande escritor russo, não se perca de vista que, onde outros viam apenas uma ideia, aquele Dostoiévski folhetinista conseguia sondar e encontrar duas, ou o fracionamento de um ideário; e onde outros viam uma virtude, ele descobria um defeito. Tudo o que parecia simples em seu mundo tornava-se “complexo e multicomposto”: em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão e em cada expressão ele via “[...] uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta [percebendo] a profunda ambivalência e pluralência de cada fenômeno” (BAKHTIN, *op. cit.*). Não inadvertidamente, o próprio Dostoiévski já havia indicado na apresentação do almanaque *O Trocista*, de 1845, que seu *flâneur* falaria por

metáforas, mas, em compensação, se também mentisse, isto é, se se pusesse a usá-las, “[...] então se [poria] a metaforar de modo que se [parecesse] totalmente com a verdade, que não [sairia] pior que a verdade” (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.* p. 33).

A multicomposta “cosmovisão abstrata” de Dostoiévski é oferecida igualmente aos leitores nos comentários aparentemente singelos dos folhetins petersburgueses, os quais ajudam, sem dúvida, a esclarecer os pressupostos sociopsicológicos das criações subsequentes do escritor. Incontestavelmente, as *Crônicas de Petersburgo* também se pontuam pela “[...] interação da diversidade espiritual e não etapas de formação de um espírito indiviso” (BAKHTIN, *op. cit.*, p. 31). Tal como ocorre com as personagens de seus romances, ao *flâneur* confesso de Dostoiévski resta pouco a fazer senão ser intensamente ele mesmo no ofício de folhetinista ou, antes, na performance indissociável entre o ato de caminhar e o de escrever. E eis, pois, que naqueles folhetins depara-se com um Dostoiévski cumprindo a incumbência do “cânone pedestre” enunciado por Merlin Coverly (2014): uma espécie de “atributo esquivo”, sobejamente hábil a elevar uma atividade aparentemente acidental a algo mais do que a simples locomoção — “[...] um atributo que tem preocupado um número impressionante de filósofos, poetas, escritores e artistas há mais de dois mil anos” (COVERLY, *idem*, p. 15).

Esse “atributo esquivo” desencadeia grandes embaraços à classificação simplista na identificação do *flâneur*. Richard Wrigley (2016) observa que estudos sobre a arte no século 19 e sobre Paris como capital paradigmática daquela centúria revelam uma “natural simpatia”, senão “uma concreta coincidência”, entre o *flâneur* e o artista. Essa associação tem sido inquestionada quando se advoga o pioneirismo da *flânerie* em Balzac e se observa o apogeu do “cânone pedestre” e errante em Charles Baudelaire — e, com base em ambos expoentes, reivindica-se um “alcance premonitório” da natureza da modernidade (WRIGLEY, *idem*). Muito embora as primeiras aparições do nascente

*flâneur*, no início dos Novecentos, tenham sido apontadas em Londres, Berlim e Viena, nem a *flânerie* de Victor Fournel, nem a de Heinrich von Kleist, nem a de Heinrich Heine (apesar de plausíveis) são capazes de encobrir a figura do *flâneur* intrincavelmente associada às ruas de Paris e à poesia baudelairiana.

Não há dúvidas sobre impacto grandioso de Balzac sobre Dostoiévski. “Balzac é grande! Seus personagens são produtos de um espírito universal!” — escreveu ele entusiasmado (FRANK, 2018, p. 147). Por essa razão, Leonid Grossman afirma que Balzac representou para Dostoiévski o que Virgílio fora para Dante (*apud* FRANK, *op. cit.*). É relevante registrar, afixando-se do crítico e biógrafo Joseph Frank (2018), que Dostoiévski já havia escrito um artigo do gênero folhetinesco para uma infelizmente revista chamada *O Bobo* e havia comparado seu próprio humor espontâneo ao da personagem de Balzac, Lucien de Rubempré, [...] que se convertera em celebridade parisiense de uma hora para outra, por escrever numa só tacada um tipo de composição que se tornaria o protótipo do gênero. *Illusions perdues*, de Balzac, obra publicada em 1843, havia enaltecido o folhetim como forma criada para assimilar a luminescência, o ruído, a agitação e a variedade social e cultural parisiense. Priscilla Ferguson, citada por Wrigley (*id. ibidem*), anota que o *flâneur* balzaquiano é bastante representativo da generalizada confusão entre o *flâneur* como artista e do artista como *flâneur*. O próprio Balzac é quem divaga: “Oh! Errer dans Paris! Adorable et délicieuse existence! Flâner est une science, c’est la gastronomie de l’oeil [...] (*apud* Wrigley, *op. cit.* p. 273).

Em Dostoiévski, há indícios confessionais suficientes para intuir equivalências entre o *flâneur*-artista e o artista-*flâneur*, segundo o molde balzaquiano — em cujas mais pregressas instâncias poder-se-ia cravar o protagonismo folhetinista do escritor russo. Em Balzac, a moldura desse ator-chave na paisagem estética da cultura parisiense está ligada não apenas à expressão manifestamente elogiosa à *flânerie*

intelectual — que em *Fisiologia do casamento* liga-se à manifestação de superioridade —, como também à figuração do homem (na verdade, à dupla de pedestres) *que faz da flânerie uma arte* (mais especificamente, quando cruza as ruas de Paris desperta-se para o *flirting* com uma mulher), *tanto quanto faz da arte flânerie* (WRIGLEY, *op. cit.*). Contudo, tais protagonismos não parecem compatíveis com o *flaniór* (*flâneur* em russo) folhetinista Dostoiévski, por maior que seja influxo de Balzac em seu universo.

No vislumbre do protótipo de *flâneur* enunciado por Benjamin, não há sinais sequer ponderáveis que permitam pressentir que Dostoiévski tenha bebido, de forma manifesta, na fonte baudelairiana da *flânerie*. Desconheço referências de que o escritor russo tenha tido contato com a obra de Baudelaire. Mesmo que tal conjectura seja crível, a principal obra deste poeta, *As flores do mal*, só foi publicada na França dez anos após a tiragem dos folhetins dostoiévskianos. A distância temporal e contextual entre tais folhetins e a obra zenital baudelairiana desautorizaria achegamentos ao protótipo do *flâneur*. Todavia, há de se ter em conta que o próprio Baudelaire, no famoso artigo *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863, ao enunciar (com ares de vaticínio) cogitações aparentemente inapropriadas ao contexto dos folhetins petersburgueses analisados neste ensaio, acaba por fixar um norte obrigatório a uma compreensão — por assim dizer — “ecumênica” desse protagonista na cena literária dos Oitocentos, quando fornece um fidelíssimo registro da natureza frequentemente contraditória do *flâneur* que mais tarde seria investigada com a mestria de Benjamin. Dizia Baudelaire naquele artigo:

[...] Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir

sequer toscamente” (BAUDELAIRE, *apud* COVERLY, *id. ibidem*. pp. 138-9).

Para Baudelaire, Paris torna-se uma escritura a ser lida caminhando pelas ruas. Tendo ou não lido o referido artigo de Baudelaire, Dostoiévski ajusta-se, com alguma contiguidade, à moldura do *flâneur* baudelairiano, desempenhando, por meio dos folhetins, o cânone pedestre na topografia pantanosa e profundamente iníqua das ruas petersburgueses. Dostoiévski, tal como Baudelaire, mostra-se esquivo a ponto de não poder ser absolutamente localizado — mas tudo vê. Ele é o observador apaixonado afeito a uma inquietude muito particular, própria das grandes cidades, à qual as pessoas tinham de se habituar e para a qual Georg Simmel — citado por Benjamin (2019, p. 40) — encontrou uma expressão muito apropriada: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que aquele que ouve sem ver [...]” Neste *aperçu*, as relações recíprocas dos seres humanos nas grandes cidades passariam a caracterizar-se “[...] por um evidente predomínio da atividade do olhar sobre a do ouvido” (BENJAMIN, *idem*).

Benjamin (*id. ibidem*), em certo ponto de sua obra *Baudelaire e a modernidade*, registra a conclusão de que o *flâneur* encarnado pelo poeta francês não chegaria a ser “autorretrato”, porquanto um atributo essencial ao “Baudelaire real” (aquele que se entrega totalmente à sua obra) não se ajustaria a este feitio. Segundo elucida Benjamin (*op. cit.*), com grande agudeza, a mais fidedigna característica desse Baudelaire palpável e factual residiria na corriqueira “distração” — já que, “[...] com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra o triunfo [...]” Assim, prossegue o filósofo alemão, as descrições mais significativas das grandes cidades são provenientes daqueles “[...] que a atravessam, por assim dizer, distraídos, mergulhados nos seus pensamentos ou nas suas preocupações” (BENJAMIN, *op. cit.*).

No declarado ofício como *flaniór* buliçoso e crítico, a errar pelas ruas da São Petersburgo czarista, colhe-se um Dostoiévski não tão

distraído como parece acontecer com o *flâneur* baudelairiano — antes, percebe-se um escritor-caminhante assaz consciente da fragilidade da existência humana e das injustiças sociais de seu tempo, estimulando o olhar do leitor sobre acontecimentos externos para, na verdade, desnudar a própria gênese do seu processo criativo. Nesta inflexão enquanto *flâneur-jornalista* — que Benjamin aponta como a “base social da *flânerie*” (BIONDILLO, *id. ibidem*) —, Dostoiévski propicia momentos privilegiados do assim chamado cânone pedestre, os quais esculpem verdadeiras joias da prosa russa (embora mais tarde repudiadas pelo próprio escritor) e se mostram conciliáveis com certos enfoques da *flânerie* baudelairiana segundo a matriz de Benjamin.

Traçados esses contornos substanciais para compreender-se o talhe daquele Dostoiévski *flâneur*, desponta a oportunidade de dar destaque ao recorte proposto para este ensaio, especificamente, a partir da análise de um trecho da crônica publicada em 27 de abril de 1847, na qual Dostoiévski relata a cena da procissão fúnebre de um dignatário e faz o narrador cumprimentar um “cavalo fleumático, aguado de todas as quatro patas” (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*). Alegoricamente, no ato de saudar o esqualido cavalo de um túlburi, o escritor questiona a própria consciência social e inquietação mística de folhetinista, flagrado no isolamento diante da artificialidade da encenação daquele suntuoso enterro, e se vê surpreendido por reações contraditórias diante do espetáculo da morte. É o que se passa a esmiuçar, com o propósito de exhibir — exemplificativamente — o desassombro com que se houve o jovem Dostoiévski ao desincumbir-se de um ofício que aceitara com a única intenção de saldar suas dívidas.

## 3

O folhetim publicado em 27 de abril desenvolve alguns temas iniciados na primeira das crônicas e se estende, longamente, no tema das “novidades” na vida russa e seus efeitos nocivos sobre a conduta das pessoas. Dostoiévski repara, logo no início do texto, “...

que quando dois amigos de Petersburgo se cumprimentam e se perguntam ao mesmo tempo — *quais as novidades?* —, “[...] percebe-se logo uma espécie de desolação aguda no som das suas vozes, seja qual for a entonação com que tenham iniciado a conversa” (DOSTOIÉVSKI, *op.cit.*, p. 49). Sobre a questão da ânsia novidadeira diz o folhetinista que pesa sobre as pessoas um sentimento de “total falta de esperança.” O mais ofensivo de tudo, segundo o cronista, é que, quase sempre, quem faz a pergunta é “[...] uma pessoa completamente indiferente a ela, nativa de Petersburgo, que conhece perfeitamente os costumes e sabe de antemão que não hão de lhe responder nada, que não há novidade [...]” (DOSTOIÉVSKI, *op.cit.*).

As questões suscitadas pelo folhetinista a propósito daquele afã por novidades que açulavam os transeuntes petersburgueses instilam — com óbvias acomodações, é claro — alguma remissão à Paris de Baudelaire, quando esta cidade ainda não havia chegado ao ponto de criar congestionamentos na multidão, como ocorriam na Londres retratada por Poe — onde se desenrolava uma mimese semelhante ao “[...] dinamismo febril da produção material [à qual] se juntam as formas mercantis que lhe correspondem” (BENJAMIN, *op. cit.* p. 56). A Paris de Baudelaire (ainda não golpeada pela reforma de Hausmann) guarda certas correlações com a São Petersburgo da crônica dostoiévskiana. Pode-se pressupor que, em ambas cidades, havia o transeunte que “furava” pelo meio da multidão, “[...] mas também havia o *flâneur*, que [precisava] de espaço e não [queria] perder a sua privacidade” (BENJAMIN, *op. cit.*). O *flâneur* (por suposição, petersburguense ou parisiense) “[era] um homem abandonado no meio da multidão [...]”. Esse fato o colocava “[...] na situação de mercadoria [e apesar de ele] não ter consciência dessa particularidade, ela nem mesmo [deixava] de atuar sobre ele” — adverte Benjamin (*op.cit.*, p. 57).

Quando Benjamin (*op.cit.*, p. 59) fala de um “estado de embriaguez religiosa” nas grandes cidades, adverte que o próprio sujeito

que se encontra nessa condição, “[...] permanece anônimo [e] poderia bem ser [ele mesmo] a mercadoria.” Obviamente, é preciso muitíssimo zelo para valer-se, no caso dos folhetins de Dostoiévski, dos motivos que Benjamin evoca para justificar o protagonismo do *flâneur* enquanto exposto à condição de mercadoria na dinâmica das forças capitalistas que então se instalavam na França e enquanto agente que quebrava o “isolamento insensível do indivíduo” — e que preenchia, com os interesses tomados de empréstimos e com inventividade, “[...] o espaço vazio que os seus próprios interesses nele criaram” (BENJAMIN, *op. cit.* p. 60).

No seguimento do folhetim, Dostoiévski descreve, com cores sardônicas, outro tipo social bastante frequente na sociedade russa, a quem ele chama de cavalheiro “de bom coração.” E, no encadeamento da crônica, o *flâneur*-narrador vai deixando, de bom grado, que os acontecimentos exteriores ditem as suas passadas, até deter-se na cena do cortejo fúnebre que segue tristemente pelas ruas, do qual ele vai tomar de empréstimo a imagem de um fatigado e faminto cavalo de tálburi para inventar um novo e importante “espaço vazio” — ou “enigma inexplicado” — a ser preenchido e solucionado pelo leitor inteligente, permitindo a este aflorar a comoção mais intensa diante da terrível realidade social e metafísica que a cena suscita. A passagem é a seguinte:

Nisso, uma procissão fúnebre veio ao meu encontro e, no mesmo instante, na qualidade de folhetinista, lembrei-me da gripe e da febre, que eram praticamente a questão do dia em Petersburgo. Era um velório suntuoso. O herói do cortejo, num caixão luxuoso, dirigia-se com decoro e solenemente, com os pés para frente, para o apartamento mais confortável do mundo. Uma longa fileira de capuchinhos, esmagando com suas botas pesadas os ramos de abeto espalhados, fazia exalar um odor de alcatrão por toda a rua. O chapéu com plumas colocado sobre o caixão anunciava aos transeuntes, como requer a etiqueta, a patente do dignatário. As condecorações vinham atrás dele numa almofada. Ao lado do caixão, um coronel,

já de todo grisalho, soluçava inconsolável, devia ser genro do falecido, ou talvez primo. Na longa fileira de carruagens surgiam rostos tensos de luto, como é de costume, e ouvia-se o chiado dos mexericos incessantes e o riso alegre das crianças com pliôriezi<sup>1</sup> brancas. Comecei a sentir uma espécie de angústia, de despeito, e eu, como não tivesse absolutamente ninguém a quem injuriar, com a expressão mais injuriosa e até mesmo um ar profundamente ofendido, cumprimentei com amabilidade um cavalo fleumático, aguado de todas as quatro patas, comportadamente parado na fileira, que havia muito mastigara o último tufo de feno roubado da carroça ao lado e que, por falta do que fazer, resolvera gracejar, isto é, escolher o transeunte mais carrancudo e ocupado (por quem ele deve ter me tomado) e agarrá-lo levemente pelo colarinho ou pela manga e puxar para si, e depois, como se nada tivesse acontecido, mostrar-me seu focinho bondoso e barbudo, deixando-me sobressaltado e arrancando-me de surpresa de meus deprimentes pensamentos matinais. Pobre rocim! [...] (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, pp. 57-8, itálicos não originais).

O espaço vazio a ser preenchido na leitura da alegoria despertada pela saudação imponderável do folhetinista ao “cavalo fleumático, aguado de todas as quatro patas” permite algumas especulações. Antes, porém, de apresentar conjecturas a respeito dessa metáfora, seja feita uma observação: à época em que foi obrigado a escrever tais folhetins, Dostoiévski havia rompido não apenas com a comunidade literária denominada “Plêiade de Belínski”, como também se envolvera numa rivalidade com o próprio Belínski que sacudiu a vida literária de São Petersburgo em 1846. Belínski ainda detinha irrefutável conceito como crítico na cena russa, e, malgrado ele houvesse acolhido com entusiasmo o primeiro romance de Dostoiévski, tinha escrito uma crítica desfavorável ao segundo, *O duplo*, que lhe causou grande perturbação.

Naquele difícil estágio de sua vida, o escritor russo havia sido tomado por violentos

ataques de “terror místico”, os quais o próprio Dostoiévski relacionou, em conversas posteriores, com “[...] a angústia das pessoas que temem a morte” (FRANK, 2018). O citado biógrafo de Dostoiévski assinala ser evidente a importância dessas experiências psicológicas para o futuro desenvolvimento de recém-lançado escritor: “[...] elas desvelam a origem da sua capacidade de entender os mecanismos psicológicos [...]” e esclarecem o porquê de ele haver se negado “[...] a acreditar que um racionalismo cego e autoconfiante pudesse constituir um fundamento satisfatório para a existência humana.” (FRANK, 2018, p. 221). Tais vivências — que cimentam sua precisão psicológica e sua poesia ferina — também explicam por que Dostoiévski detestava a crença de Tolstói e de todos os radicais sociais de que os homens deviam ser persuadidos a amar uns aos outros através da razão e da iluminação utilitária (STEINER, *op. cit.*).

Esses ataques de terror místico ocorreram pouco antes de Dostoiévski ter-se debruçado na escrita dos folhetins que tanto refutou mais tarde. Essa ambiência de confusão psicológica torna-se assídua na vida do escritor, e os efeitos dos penosos tormentos de sua alma certamente retumbaram nos construtos tão personalistas à sua escrita, alicerçados na ideação de uma variedade de mundos. Como agentes do drama trágico, as *dramatis personae* de Dostoiévski moviam-se no mutismo diante de situações escatológicas. Não creio que essa modulação tenha sido diferente no caso do flâneur inquieto das *Crônicas de Petersburgo*. Em seus romances e novelas, tanto quanto naqueles folhetins, Dostoiévski “[...] considerou a realidade empírica como “insubstancial e fantasmática”, e aquilo que os positivistas valorizavam como fato tangível ou leis da natureza, para ele eram “[...] meramente finas redes de suposição lançadas sobre um abismo de realidade” (FRANK, 2018, p. 220).

É sempre conveniente registrar que angústia diante da morte é uma das grandes

---

2 Enfeite branco costurado à roupa em sinal de luto. Apontamento colhido de nota de rodapé feita por Fátima Bianchi, tradutora das *Crônicas de Petersburgo* (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.* p. 58).

tribulações do homem dostoiévskiano, e Dostoiévski envolve suas personagens numa névoa de energias misteriosas que brotam do interior e adquirem formas concretas. Como afirmou Merezhkovski, citado por George Steiner (*op. cit.*), enquanto para Tolstói existe somente o eterno antagonismo entre vida e morte, para Dostoiévski, impera somente a eterna unicidade entre ambos. Tolstói “[...] observa a morte do interior da casa da vida, com os olhos deste mundo [...]” e Dostoiévski, “[...] com os olhos do mundo do espírito, observa a vida a partir de uma posição que, para aqueles que vivem, parece morte.” (STEINER, *op. cit.*, p. 220).

Essas elucidações de cunho biográfico talvez expliquem a iluminação espectral que cerca o cortejo fúnebre pelas ruas de São Petersburgo e perturba a imaginação do folhetinista — a ponto de dar-se a cumprimentar um cavalo fleumático num arrebatamento fortuito. E talvez também desvendem uma das faces daquela espécie de *angústia* e *despeito* que o narrador confessa sentir ao presenciar o féretro. O sentimento de angústia pode ter sido influenciado pelos “terrores místicos” que fustigaram, naquela época, o espírito de Dostoiévski — e que podem ser entendidos como uma objetivação do seu sentimento de culpa em relação ao pai que havia sido assassinado, em circunstâncias não muito claras, não fazia muito tempo (FRANK, 2018).

De mais a mais, o respeito solene do folhetinista aos ritos públicos da morte estava profundamente condicionado à matriz religiosa de sua formação e aos atributos essencialmente místicos de sua imaginação. Seguramente — afirma Steiner (*op. cit.*) —, poucas vidas foram tão assombradas pela idealização da experiência humana no passadiço estreito entre a vida e a morte, entre o céu e o inferno, entre Cristo e Anticristo, como a de Dostoiévski. O jovem cronista da *Gazeta de São Petersburgo* não ficou imune a esses desassossegos e antecipou o vislumbre da vida com a mirada do mundo do espírito a partir de inquietações que se tornariam permanentes, já que, de antemão, encontrava-se emparedado ante a

impossibilidade de resolver a equação irracional da morte. O citado trecho do folhetim dá evidências desses antagonismos.

## 4

Em outro passo da narração, a discrepante sensação de *despeito*, denunciada pelo folhetinista no trecho citado da crônica de abril de 1847, situa-se *a latere* da dimensão espiritual (ou moral-psicológica) da experiência humana e intensifica o molde patético de delineamento das injustiças sociais que perpassam algumas personagens dostoiévskianas — e o próprio *flâneur*-narrador surpreendido naquela ação impensável.” Vale reavivar a passagem: “[...] como se não tivesse absolutamente ninguém a quem injuriar, com a expressão mais injuriosa e até mesmo um ar profundamente ofendido, cumprimentei com amabilidade um cavalo fleumático [...]” (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 58).

Despeito e injúria passam a ser sentimentos plenamente amoldáveis à sagacidade do folhetinista (subjugada à ferrenha censura czarista), ante a ostentação alardeada pelo cortejo fúnebre daquele dignatário, cuja pompa expõe a necessidade de instigar o leitor a decifrar a charada proposta pela alegoria da saudação ao impassível cavalo de túburi. Como já advertira o próprio Dostoiévski, na apresentação do malfadado almanaque *O Trocista*, de 1845, caso o seu *flâneur* se pusesse a falar por metáforas, não seria absurdo, então, pôr-se a metaforar de forma que tudo parecesse totalmente com a verdade e que não saísse pior que a verdade (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*).

A imagem da qual faz uso o folhetinista não sai pior que a verdade e é particularmente significativa por sugerir, no desempenho supostamente desprezioso do folhetim, o vislumbre de um processo de auto-análise do escritor e de eterna insatisfação com a vida que passam a esclarecer certos pressupostos sociopsicológicos de suas criações posteriores. Tal alegoria expõe a ingênita simpatia de Dostoiévski pelos pobres (já manifestada no primeiro romance), sob uma ótica que

destoava, drasticamente, da benevolência de Gógol em prol dos seus protagonistas mais desfavorecidos e era impregnada pela visão de “condescendente superioridade” dos mais ricos (FRANK, 2018).

É preciso apurar, nessa cena, a presença da *distração* e da *solidão* no folhetinista — atributos que estariam a evidenciar-se no lance narrativo que se desvia dos acontecimentos puramente externos e se volta para o próprio processo de criação. Retoma-se, nesse passo, o atributo da *distração* outorgado ao *flâneur*, cuja focagem faz Benjamin rememorar o fato de que Paris, onde reinava o burburinho e a atividade, por contraste, também era a cidade onde se encontrava o maior número de vagabundos, preguiçosos e ociosos (BIONDILLO, *op. cit.*). Por este motivo, o prisma benjaminiano busca evidenciar e relacionar o *flâneur* com alguém que não trabalha e, conseqüentemente, não produz para o mercado. O *flâneur* — assinala Biondillo (*op. cit.*, p. 21) — passa a desafiar “o tempo da produção capitalistas” e, por essa razão, é visto como um frívolo, um vagabundo, enfim. Em última análise, a ideia do *flâneur*, concebida por Benjamin, põe em discussão a função social do artista e do intelectual na cultura capitalista.

Com efeito, também essas modulações atinentes ao atributo da *distração* não soam apropriadas ao *feuilletoniste* dostoiévskiano, em cujo ambiente não se podem inferir os mesmos pressupostos benjaminianos que apresentam o *flâneur* como o “fantasma da mercadoria em meio à multidão” (BIONDILLO, *op. cit.*, p. 23). O *flâneur* baudelairiano entrega-se ao espetáculo da multidão, além de, ao mesmo tempo, render-se ao “[...] eletrificante espetáculo da modernidade e da novidade [...] — o que significa também submeter-se ao “espetáculo do consumo, e mais do que isso, o de correr o risco de se tornar a própria mercadoria [...], como sustenta Rosana Biondillo (*op. cit.*, p. 24). E assim — continua a mesma autora — o sonho do *flâneur* de entregar-se à multidão com impulsos próprios passa a ser concomitante “ao pesadelo do isolamento fantasmático de ser subsumido na

massa de consumidores [e] sua reação a essa ameaça é buscar manter o distanciamento e tentar contrapor-se à multidão como sujeito autônomo.” (BIONDILLO, *op. cit.*, p. 24). Daí o motivo pelo qual Benjamin (*op. cit.*) afirma que as resistências oferecidas pela modernidade ao ímpeto produtivo natural do homem mostram-se desproporcionais à sua força.

A *distração* e a *solidão* do *flâneur* dostoiévskiano, por sua vez, parecem estar cerradas por um véu de mundanidade (à vista do sentimento de *despeito*) e de postergação das emergências do espírito (diante da sensação de *angústia* existencial). No entretanto, a *flânerie* do folhetinista da *Gazeta de São Petersburgo* faz a emersão da consciência da fragilidade da existência — igualmente percebida por Benjamin no herói baudelairiano, seja dito — ter primazia sobre o “pesadelo fantasmático” de entregar-se à massa de consumidores, mesmo porque não há que se falar num “eletrificante espetáculo da modernidade” na São Petersburgo de então. E, nesse diapasão, em vez de tornar-se a própria mercadoria, o *flâneur* apresenta ao leitor o ilustre morto *como mercadoria*, ou, em últimas instâncias, *a própria morte como mercadoria*. Daí o sentimento de repulsa diante do caixão luxuoso, do chapéu com plumas posto sobre este, das condecorações que se vinham numa almofada, dos soluços de um coronel, suposto genro ou primo do falecido, da longa fileira de carruagens, do chiado dos mexericos e do riso alegre das crianças.

Acochado diante do faustoso ritual da morte de um dignatário da sociedade czarista — que serve tanto de pretexto para inquietações existenciais quanto para denúncia social —, e não tendo a quem injuriar, resta ao folhetinista *distrair*-se em meio ao cortejo, desviando o foco de sua atenção — “[...] com a expressão mais injuriosa e até mesmo um ar profundamente ofendido [...]” (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 58) — e dirigir um cumprimento afável ao cavalo serenamente parado na fileira de tálburis. Era-lhe preciso fazer da miséria — a sua e a do cavalo — uma virtude e rebelar-se, de alguma forma, contra o isolamento “insubstancial e fantasmático” diante da cena

do enterro. Era crucial ao *flaniór* prenunciar a estatura dos heróis dostoiévskianos que seriam, doravante, moldados pelo barro genial do escritor, com vigorosa tingidura patética.

A metáfora da saudação ao cavalo fleumático pode ser interpretada, portanto, como um afrontamento à *solidão* ou isolamento daquele *flâneur* diante da multidão expectadora do enterro, e o conflito experimentado por ele em razão dos tormentos da angústia e dos opróbios do despeito vai ser solucionado na sublimidade do alcance da metáfora de cumprimentar, com amabilidade, aquele pobre cavalo. A alegoria poderia ser compreendida como uma reação à “grande tapeçaria fantasmagórica” (BENJAMIN, *op. cit.*) da vida petersburguesa da qual Dostoiévski foi cronista, com sua *causerie* aparentemente informal e que, no entanto, sugere todo desapontamento reprimido da intelectualidade progressista na década de 1840 e sua debilidade social e política (FRANK, 2018).

## 5

Benjamin, na senda dos ensaios sobre Baudelaire que compõem a obra *Das Passagen-Werke* (trabalho iniciado por volta de 1927 que permaneceu inacabado), em várias de suas anotações, busca diferenciar os tipos de *flâneur*. Dentre as notas que alimentam, direta ou indiretamente, os ensaios sobre o poeta francês, sobressai o seguinte verbete bastante sugestivo, colhido pelo próprio Benjamin do *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse — segundo apontamento feito por Rosana Biondillo (*op. cit.*) —, como um dos modelos de seleção para pontuar as diferenças entre *flâneurs*. Diz a anotação:

Os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos... Muitas vezes, é na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra que eles estão mais profundamente imersos nela. Nos primeiros anos deste século [o verbete datava de 1872], via-se todo dia um homem dar volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo

que fizesse, neve ou sol; era Beethoven, que flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lança-las no papel (BENJAMIN, apud BIONDILLO, *op. cit.* p. 20).

Percebe-se nesse trecho Benjamin explicitar, de forma assertiva, o *flâneur* como o tipo genial e criativo do artista cujo olhar — no pleno uso do estatuto de incógnito e na linha mediana entre a solidão e a distração — é capaz de desviar-se dos eventos corriqueiros que descreve e, obliquamente, deslocar o leitor para uma experiência de atordoamento. Nessa ambiência, Baudelaire teria criado uma figura idealizada e uma cidade inventada, “[...] em que todos se ajustam em algum grau a essa figura, mas ninguém alcança seu status fugidio [...]” (COVERLY, *op. cit.*, p. 139). Por este motivo, Rebecca Solnit, citada por Coverly (*op. cit.*), observou que o único problema do *flâneur* “[...] é que ele não existiu, a não ser como um tipo, um ideal e um personagem da literatura [...] ninguém agiu totalmente de acordo com a ideia do *flâneur*, mas todos se envolveram em alguma versão de *flânerie*.”

Nos folhetins publicados em 1947, sem a menor dúvida, Dostoiévski (como acontece com todos os homens de gênio) foi um *flâneur* laborioso e fecundo — ainda que esse atributo esquivo tenha sido exercido por ele intuitivamente, de forma bem diversa da performance de Baudelaire. Em verdade, palpitava no âmago do Dostoiévski caminhante-folhetinista um conhecimento arcano e secreto disponível apenas para uns poucos eleitos, detentores da capacidade — ao menos na aparência, segundo Benjamin (*op. cit.*) — de quebrar o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados e preencher com interesses tomados por empréstimo dos outros (e inventados) os espaços vazios que seus próprios interesses criam. O *flâneur* é, assim, tanto um homem de seu tempo quanto um homem fora do tempo, no labor do cânone pedestre (COVERLY, *op. cit.*).

Ao *flâneur* baudelairiano atribui-se, comodamente, esta localização no entrelugar e entre-espaço, enquanto se ajusta à “figura limiarística” que reconhece a atrofia da

experiência exatamente por tê-la vivido e por contrapô-la à experiência fugaz do choque (BIONDILLO, *op. cit.*). Baudelaire vive no umbral entre a experiência da tradição e a vivência da modernidade — qual seja, a do choque. Ao flâneur dostoiévskiano, porém, não se pode conceder a mesma condição de limiaridade da *flânerie* de Baudelaire, que reivindica para si a articulação dos desejos do passado e do presente, despreza a história convencional e se afasta do concreto, mas “fareja na história a cidade e a cidade na história” (ROUANET, 1993, p. 22).

A *flânerie* do escritor russo parece ter sido desempenhada nas riscas de uma limiaridade não exatamente temporal. Ele se equilibra na corda da ambivalência, e, nessa tônica, dois dimensionamentos se apresentam: pode-se tanto sugerir ao folhetinista dostoiévskiano a assunção do papel de flâneur *fantasmagórico* — que se entrega ao pesadelo do isolamento “fantasmático e insubstancial” (em nada coincidente com o herói baudelairiano que se submete à massa de consumidores, porém reage); ou se pode conjecturar o desempenho de uma *flânerie concreta e provocadora* (muito embora acanhada em sua postura social e política) *que, incongruentemente, não pode abdicar do insubstancial e fantasmático.*

Sérgio Rouanet (*idem*) — em *A razão nômade* — oferece os indícios dessa limiaridade ambígua evocada para Dostoiévski folhetinista, ao salientar que, graças ao flâneur, sabemos que os homens habitam a cidade, que a cidade é uma entidade concreta e que

“[...] cada objeto da cidade, das ruas aos cafés e às pontes, cada atividade, da moda ao jogo e à prostituição, cada personagem, tanto as reais, como Haussman, Fourier e Baudelaire, quanto os alegóricos, como o jogador, o colecionador e o nosso velho conhecido, flâneur, tudo o que a cidade contém e a própria cidade, absolutamente tudo está mergulhado no sonho, e como tal, tudo é ambivalente — ‘a ambivalência é a lei da dialética em estado de repouso’ — apontando para a salvação e para a catástrofe [...]” (ROUANET, *id. ibidem*, p. 59).

Seguindo essas modulações, é sugestivo

que, à guisa de fechamento deste ensaio, busque-se situar a *flânerie* confessa de Dostoiévski em fronteiras fluidas e desamarradas — ou, talvez, seja preciso reconhecer que as próprias conjecturas aqui lançadas, a partir de algumas miradas benjaminianas, possam reivindicar o exercício sub-reptício de uma *flânerie*, a pretexto de manifestar a indiscutível relevância da *Crônica de Petersburgo* no amadurecimento da temática social e metafísica do jovem Dostoiévski. O que parece certo, entretanto, é suspeitar que aquele flâneur-folhetinista permite o acesso tanto aos acontecimentos históricos quanto aos sonhos de sua época e que, em sua crônica, converge a dicção simultânea do nexo entre o sujeito histórico e o sujeito onírico. A alegoria trazida à colação e colhida do folhetim publicado em abril de 1847 cumpre a função benjaminiana de despedaçar a ilusão e, desta forma, de expô-la ao leitor, sem dever adulações à lógica, mas concluindo, a seu modo, um estilo próprio de confrontar a realidade, por onde se caminha sem chegar, sem concluir trajetórias.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*; tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*; tradução de João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BIANCHI, Maria de Fátima. Dostoiévski e a crítica russa. *Magma*, n. 8, São Paulo, dez 2003, pp. 87-99.
- COVERLY, Merlin. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*; tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crônicas de Petersburgo*; tradução de Maria de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo: Ensaio sobre Literatura e Cultura*; tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski: As Sementes da Revolta, 1821-1849*; tradução de Vera Pereira.

2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o Velho Cristianismo*; tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WRIGLEY, Richard. Unreliable Witness: The Flâneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris. *Oxford Art Journal*, volume 39.2, Oxford, jul 2016, pp 267-284.

### Como Citar:

ROCHA, F. A. D. Glosas sobre um flâneur confesso — miradas benjaminianas na *Crônica de Petersburgo*. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 198-211. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41273>.