

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Rosana Biondillo

Walter Benjamin e os caminhos do *flâneur*

São Paulo
2014

Ficha Catalográfica
Universidade Federal de São Paulo
Biblioteca da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Biondillo, Rosana

Walter Benjamin e os caminhos do *flâneur* / Rosana Biondillo. – São Paulo, 2014.

140 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014.

Orientador: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado

Título em inglês: Walter Benjamin and the paths of the *flâneur*.

1. Filosofia 2. Walter Benjamin 3. *Flâneur* 4. Charles Baudelaire.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Rosana Biondillo

Walter Benjamin e os caminhos do *flâneur*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura

São Paulo
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Rosana Biondillo

Walter Benjamin e os caminhos do *flâneur*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 13 de Maio de 2014.

Orientador: Prof. Dr. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado
Universidade Federal de São Paulo

Titular Interno: Prof^a Dr^a Olgária Chain Féres Matos
Universidade Federal de São Paulo
Universidade de São Paulo

Titular Externo: Prof^a Dr^a Maria Terezinha de Castro Callado
Universidade Estadual do Ceará

Para minha filha Stéphanie,
luz de todos os caminhos.

Agradecimentos

À Capes, pela bolsa de pesquisa que ajudou a tornar possível a realização deste trabalho.

À Secretaria da Pós-Graduação em Filosofia, representada pela Daniela Gonçalves, pelos prontos esclarecimentos e pela simpatia.

À professora Arlenice Almeida da Silva pelas sugestões e críticas precisas na qualificação.

À professora Olgária Chain Féres Matos pela gentileza, pelas aulas inspiradoras, pelos escritos abundantes e desafiadores, minha admiração e gratidão.

Ao casal amigo Joseli Magalhães Perezine e Valmir de Souza pelas conversas e leitura do texto, meu carinho e gratidão.

Ao professor Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado pela orientação segura, paciente, presente, pela generosidade e confiança desde os primeiros momentos de elaboração do projeto, pelo incentivo ao trabalho e pela compreensão de minhas limitações, minha mais sincera e respeitosa gratidão.

Resumo

Este trabalho tem como objeto de estudo o *flâneur* no pensamento de Walter Benjamin. Nos concentraremos especialmente no seu modelo de existência que atesta a crise da experiência na modernidade – modelo este caracterizado tanto pelo declínio da experiência tradicional (*Erfahrung*) como pelo surgimento da vivência do choque (*Chockerlebnis*). Em consequência dessa crise, o *flâneur* torna-se o retrato do intelectual/artista que precisa refletir sobre sua própria situação histórica para que possa compreender e tentar redefinir seu papel e sua atuação sociais sob pena de sucumbir às demandas do mercado no cenário capitalista pós-Revolução Industrial, marcado pelos meios de produção e por mudanças na percepção humana com o avanço da técnica e da urbanização no século XIX e início do XX. Como um tipo que vive no limiar (*Schwelle*) entre o passado histórico – representado pelo tempo da tradição e da transmissão de experiências coletivas duradouras e compartilháveis – e o presente – representado pela vivência do choque, que marca o tempo moderno da imediatez, da repetição, da reprodução incessante e do consumo que transforma todas as coisas em mercadorias – Benjamin apresenta o *flâneur* como aquele que ainda dispõe de fragmentos da verdadeira experiência histórica e, por reconhecer a distância que o afasta dessa experiência, ele representa a busca por uma consciência histórica atual.

Palavras-chave: *flâneur*, experiência, choque, história, limiar, percepção, modernidade, Walter Benjamin, Charles Baudelaire

Abstract

The aim of this research is the *flâneur* in Walter Benjamin's thought. We will look specially upon his model of existence which testifies modernity's experience crisis characterized by the decline of the traditional experience (*Erfahrung*) as well as the arising of shock experience (*Chockerlebnis*). In the account of this crisis, the *flâneur* becomes the portrait of the intellectual/artist who needs to rethink upon his own historical position in order to comprehend and remodel his role as well as social behavior, otherwise he may fall into the market demands in a capitalistic post-Industrial Revolution scenario, labelled by the means of production and by the changes in human perception derived from technical advancement and reurbanization in the nineteenth century and beginning of the twentieth. As a type living in between historical past – represented by time of tradition and transmission of long lasting and sharing collective experiences – and present – represented by shock experience which conceives modern time as immediacy, repetition, uninterrupted reproduction, and consumption which transforms everything into commodities – Benjamin presents the *flâneur* as the one who still disposes of fragments of real historical experience, and that by recognizing the distance which sets him apart from this same experience, he represents the quest for real historical consciousness.

Key-words: *flâneur*, experience, shock, history, threshold, perception, modernity, Walter Benjamin, Charles Baudelaire

Sumário

Agradecimentos.....	04
Resumo.....	05
Introdução.....	08

Capítulo 1 – O caminho da [des]construção: contexto e abordagem do tipo

1.1 – Estética e política.....	12
1.2 – Inspirações iniciais.....	15
1.3 – Figura polêmica.....	19
1.4 – <i>Flânerie</i> intelectual.....	22
1.5 – <i>Flânerie</i> fantasmagórica.....	23
1.6 – Tempo de ócio versus tempo de produção.....	24
1.7 – <i>Flâneur</i> jornalista.....	29
1.8 – <i>Flâneur</i> fisiologista.....	31
1.8.1 – Fisiognomias.....	37
1.9 – Os sonhos do coletivo.....	43
1.10 – A Paris do <i>flâneur</i>	46
1.10.1 – Colportagem e Passagens.....	48
1.10.2 – <i>Flâneur</i> como imagem dialética.....	54
1.10.3 – O olhar do estrangeiro.....	58
1.10.4 – Por que Paris.....	59
1.11 – Boêmio, Dândi, Basbaque.....	66

Capítulo 2 – O caminho da mercadoria: fantasmagoria e autonomia

2.1 – Correspondência Benjamin-Adorno.....	78
2.2 – <i>Flâneur</i> e jogo.....	80
2.3 – Poesia como mercadoria.....	84
2.4 – <i>Flâneur</i> e prostituta.....	85
2.5 – “Perda de auréola”.....	88
2.6 – A imagem do limiar.....	90
2.7 – “Os sete velhos”.....	92

Capítulo 3 – O caminho da transposição: tradição e modernidade

3.1 – A esgrima do herói.....	100
3.2 – Modernidade e arte moderna.....	102
3.2.1 – Declínio da experiência e ascensão da vivência do choque...107	
3.2.2 – Sobre modernidades e barbáries.....	115
3.3 – “O cisne” – entre <i>Spleen e Ideal</i>	118
3.4 – A questão em torno da lírica e a relação com o leitor.....	125
Considerações Finais.....	132
Referências bibliográficas.....	135

Introdução

A cada nova leitura no decorrer de nossa pesquisa sobre o *flâneur*, fomos descobrindo o quanto este tipo social surgido na Paris do século XIX é presente na segunda fase da obra benjaminiana. A expressão de Gretel Adorno, para quem o *flâneur* representa o fundo cavernoso da obra das *Passagens*, não poderia ser mais profícua. Ao comentar essa consideração de Gretel, Willi Bolle avalia que o *Caderno M – O Flâneur* é o ponto para onde convergem as linhas de fuga da obra inteira, pois a partir deste seria possível analisar os restantes 35 cadernos que compõem a obra. Imaginar a sensação de incompletude permanente a partir desta constatação é tarefa fácil.

O fato a se considerar é que, para o *flâneur*, os caminhos são múltiplos e as possibilidades associativas, inúmeras – não apenas no sentido poético e figurativo, mas porque o texto filosófico, como o concebe Benjamin, é uma obra aberta. A verdade, embora não possa aninhar-se definitivamente em lugar algum, pode, entretanto, ser buscada em todos os lugares e o mais significativo: em todos os tempos. O *flâneur* benjaminiano é, dessa forma, uma figura limiarística, pois tem acesso ao passado histórico – que se forma não só com as ações como também com os sonhos não realizados de nossos antepassados – e simultaneamente participa da construção do presente. Essa sua característica o torna um praticante de errâncias possuidor de uma identidade antitética, que Benjamin associou especialmente às ruas de Paris e ao fenômeno da multidão surgido na modernidade, bem como a Charles Baudelaire e seus escritos. E muito embora o *flâneur* ainda possa ser visto como uma metáfora menor para o poeta despolitizado, apreciador da teoria da arte pela arte, que vive alheio aos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo, entendemos que Benjamin, ao que nos indicam suas análises, tinha outro propósito para o *flâneur*, qual seja: o de mostrar como, com as mudanças perceptivas proporcionadas pelas novas formações sociais deflagradas a partir dos meios de produção, revela-se a crise da experiência tradicional, pois esta vai dando lugar à vivência do choque. Em meio à multidão, portanto em meio ao corpo coletivo, o *flâneur* literalmente recebe esses choques. Com ele, Benjamin demonstra como, em consequência dessa crise da experiência, o *flâneur* torna-se o

retrato do intelectual/artista que precisa refletir sobre sua própria situação histórica para que possa compreender e tentar redefinir seu papel e sua atuação sociais sob pena de sucumbir às demandas do mercado no cenário capitalista. Como tipo que vive no limiar entre o passado histórico – representado pelo tempo da tradição e da transmissão de experiências coletivas duradouras e compartilháveis – e o presente – representado pela vivência do choque, que marca o tempo moderno da imediatez, da repetição, da reprodução incessante e do consumo que transforma todas as coisas em mercadorias –, Benjamin apresenta o *flâneur* como aquele que ainda dispõe de fragmentos da verdadeira experiência histórica e, por reconhecer a distância que o afasta dessa experiência, ele representa a busca por uma consciência histórica atual.

Dividimos este trabalho em três capítulos para tentarmos nos aproximar de nosso objetivo:

No primeiro, procuramos mostrar como se dá a concepção benjaminiana de *flâneur*, com contextualização e abordagem do tipo, bem como tratamos de suas temáticas centrais que se encontram predominantemente nos ensaios *Paris do Segundo Império* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

No segundo, complementamos as temáticas do *flâneur* especialmente ligadas ao conceito de fantasmagoria, bem como às teorias sobre jogo e prostituição, e nos reportamos à obra de Baudelaire. Analisamos dois de seus poemas que Benjamin coloca como representativos da condição do *flâneur*: “Os sete velhos” e “Perda de Auréola”.

No terceiro, elaboramos as questões inerentes à passagem tradição-modernidade e nos concentramos na crise da experiência. Tratamos do poema “O cisne” de Baudelaire em analogia com as concepções de *spleen* e ideal.

Esclarecemos que optamos pela elaboração de algumas notas extensas para que pudéssemos nos alongar em determinadas explicações e não tivéssemos que interromper a leitura do texto mais do que o necessário. Os textos analisados de Baudelaire e algumas citações também foram transcritos em notas.

Quanto aos textos complementares, devido à profusão de análises que o tema desperta, preferimos nos dedicar às obras do próprio Benjamin, recorrendo apenas a alguns poucos escritores e comentadores.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.

Walter Benjamin – *Infância em Berlim*

Capítulo I

O caminho da [des]construção: contexto e abordagem do tipo

*O reverso do conhecido, suas costas, são para mim essas ruas penúltimas, quase tão efetivamente ignoradas como o alicerce soterrado de nossa casa ou nosso invisível esqueleto.
A caminhada me deixou numa esquina.
Aspirei noite, num sereníssimo feriado ao pensamento.*

Jorge Luis Borges – “História da eternidade”

1.1 – Estética & Política

O *flâneur* como tipo social surge no século XIX em Paris, por volta de 1830, e evidencia-se dentro do conjunto da segunda fase da obra benjaminiana, que compreende o período de 1925-1940¹, cujo texto central é o trabalho das *Passagens*. Pela cronologia de seus estudos sobre o *flâneur*, Benjamin aproximou-se desse tipo entre 1925-27, período marcado pelo paradigma estético. Entre 1927-1929, inicia o trabalho das *Passagens*, que é então interrompido e retomado no período entre os anos 1934-1939, em que Benjamin escreve os dois ensaios que especialmente embasam a temática do *flâneur*: *Paris do Segundo Império* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Escreve também os dois *Exposés*: de 1935 e 1939. Esse período é marcado pelo paradigma político.

Quando nos referimos ao primeiro momento de sua obra sob o ponto de vista de um paradigma estético, é importante destacarmos que este é compreendido historicamente pela relação conjunta passado-presente e nunca de um sem o outro. No caso do *flâneur*, vemos que esse tipo de abordagem tem a função de acercar-se das mudanças na organização coletiva da percepção humana que passaria a dar-se pelo conceito de vivência do choque (*Chockerlebnis*) sentido mais intensamente a partir do século XIX. A estética, portanto, é presumida como disciplina anticlássica, cuja abordagem é a realidade corpórea pela qual torna-se possível constatar as condições de embotamento e alienação dos sentidos humanos. Segundo Susan Buck-Morss:

¹ Após um ciclo de trabalhos que se concretiza com a elaboração do livro sobre o drama barroco alemão, o *flâneur* ganha visibilidade na segunda fase da obra de Benjamin, que se inicia com seus estudos sobre Baudelaire e o projeto das *Passagens*. De acordo com Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado: “A obra de Walter Benjamin é dividida normalmente em duas grandes fases: 1 – A primeira, entre 1916 e 1925, pode ser chamada de metafísica e judaico-teológica. Entre outros, surgiram neste período os escritos 'Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens' (1916), 'A tarefa do tradutor' (1921), bem como sua dissertação de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919). Dizem respeito ainda a este período o ensaio político 'Por uma crítica da violência' (1921), o intensivo trabalho com o texto 'As afinidades eletivas em Goethe' (1922) e, por fim, o livro *Origem do drama barroco alemão* (1925). 2 – A segunda fase abrange o período de 1925 a 1940 e pode ser denominada político-marxista. Dessa fase provêm inúmeras recensões, críticas literárias, peças para rádio e algumas de suas mais conhecidas obras como, por exemplo, a coleção de aforismos 'Rua de mão única' (1926), o 'Passagen-Werk', no qual Benjamin trabalhou de 1927 a 1940 e não pôde concluir, e, ainda, os famosos ensaios 'A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica' (1935) e 'Sobre o conceito de história' (1940).” (*Imanência e história – a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, pp. 19-20)

Ele [Benjamin] exige da arte uma tarefa muito mais difícil: *desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as. (*Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*, p. 156)

O *flâneur* surge no meio artístico e intelectual da boêmia e, após pouco tempo, se vê exposto aos choques da cidade grande em meio à multidão de passantes. Essa realidade seria por ele especialmente percebida por pertencer a uma época ainda alinhada com a experiência tradicional (*Erfahrung*). Nesse sentido, o *flâneur* é uma figura limiarística que reconhece a atrofia da experiência exatamente por tê-la vivido (experimentado) e por contrapô-la à fugaz vivência do choque. Como conceitos antitéticos, são, contudo, intrinsecamente complementares, pois cada um fornece os elementos para a crítica possível do outro. Com o *flâneur*, evidenciam-se as mudanças do aparelho perceptivo que manifestam os novos modos de produção e deflagram as novas formações e condutas sociais. Portanto, na figura do *flâneur*, Benjamin coloca em evidência uma síntese de suas pesquisas sociológicas em estreita ligação com as transformações pelas quais passa o aparelho perceptivo humano – especialmente em relação às descobertas técnicas iniciadas nos séculos XV a XVII, e pós-revolução industrial no XVIII, com o implemento dos meios de produção capitalistas que se concretizam maciçamente no XIX - e avalia como essas transformações do corpo humano individual são também as transformações do corpo humano social². Nessa fase, Benjamin elabora suas concepções já por meio do conceito de choque (*Chockerlebnis*). Segundo Sérgio Paulo Rouanet:

O órgão da vivência é a percepção, capaz de interceptar choques, enquanto o órgão da experiência é a memória: no mundo moderno todas as energias psíquicas têm que se concentrar na consciência imediata, para interceptar os choques da vida quotidiana, o que envolve o empobrecimento de outras instâncias [...]. (*A razão nômade*, p. 64)³

² De fato, Benjamin inicia essa temática no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* de 1935-1936.

³ No tópico “Os sonhos do coletivo”, bem como no terceiro capítulo, abordaremos o princípio do

Assim, o discurso estético, como o vemos configurar-se em Benjamin, não é somente o da seara acadêmica da arte – uma vez que para ele a arte deve estar integrada à totalidade da existência – ou o do refinamento educativo dos sentidos, que passam por forte transformação, mas incorpora as questões psíquicas, físicas e fisiológicas comuns aos seres humanos num território que, além de histórico, é político: o corpo social coletivo. O paradigma estético é indissociável do paradigma político da última fase. Estética e política complementam-se nas concepções de Benjamin e são presumidas da mesma realidade histórica. Portanto, quando nos referimos à estética e à política no contexto da segunda fase da obra benjaminiana, onde se encontra situado o *flâneur*, compreendemos que são historicamente articuladas pela relação de reciprocidade passado-presente. Não há, por parte de Benjamin, a intenção de produzir uma espécie de fenomenologia da percepção, mas o propósito de mostrar que em política percepções são fatos, mesmo que ainda imperceptíveis para a maioria da consciência pensante. Desse modo, compreendemos que o *flâneur* é um tipo alinhado às metamorfoses pelas quais passa a organização coletiva da percepção humana⁴. Como explica Benjamin:

No interior dos grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção. O modo como a percepção humana se organiza – o medium no qual ocorre – não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica – 2ª versão, p. 25)

Por ser um tipo social que vive no limiar entre a experiência da tradição (*Erfahrung*) e a vivência da modernidade (*Erlebnis*), mais precisamente a do choque (*Chockerlebnis*), o *flâneur* ainda consegue ter essa flexibilidade perceptiva que lhe confere um modo de olhar que possibilita, mais do que ver, ler tanto a cidade na história como a história na cidade, bem como seus outros tipos. Dentre eles, destacamos o jogador e o estudante, com os quais ele forma, segundo Benjamin, uma espécie de trilogia da ociosidade: “A *imitatio dei* do ocioso: como *flâneur*, ele é

prazer freudiano.

⁴ Portanto, percepção como campo de manifestação das sensações humanas políticas e históricas, e não como sensações contemplativas subjetivas.

onipresente; como jogador, onipotente; e como estudante, onisciente. (*Passagens* [m 4, 3], p. 844) Além da figura da prostituta, na identificação simultânea vendedor(a)-mercadoria.

1.2 – Inspirações iniciais

Na aproximação de Benjamin com a temática do *flâneur* nesses períodos, não podemos deixar de registrar a importância do movimento surrealista do círculo de Breton-Aragon⁵ – especialmente ao considerarmos o dado histórico narrado por

⁵ Uma possível distinção dos surrealistas em torno dos termos *flânerie* e *flâneur* é que também optaram pelo termo deambulação, comum à sua época (1º quarto do século XX). Embora ambas as palavras se refiram ao passeio pela cidade, na *flânerie* a ausência de pressa (ócio) a que várias vezes nos referimos neste trabalho é fundamental, pois o deixar-se levar pelo espetáculo da cidade em meio à multidão, ao mesmo tempo, prevê o devido distanciamento. Nesse contexto surrealista, na deambulação, o passeio ocorre quase sempre sem um objetivo ou rota definida, criando uma modalidade em que há a expectativa da irrupção do acaso (surrealista) ou, nos dizeres surrealistas, do maravilhoso no cotidiano e do cotidiano no maravilhoso. As deambulações surrealistas descendem da *flânerie* de Baudelaire, que é, contudo, solitária, mas a dos surrealistas por vezes aconteciam em grupo, como nesta descrição de Aragon em *O Camponês de Paris*, onde ele, Breton e Noll deambulam à noite no Parque Buttes-Chaumont. Neste trecho, vemos ainda que os três tomam um táxi, de certo modo descaracterizando a flanagem inicial: “André Breton não queria ir mais longe. Marcell Noll propunha ir para Montparnasse, quanto a mim beber era tudo o que queria. Essa espécie de crepúsculo da decisão arrastou-se conosco até a encruzilhada de Châteaudun, que é onde os acidentes em Paris mais gostam de produzir. Tomar um táxi pareceu-nos então mais fácil que tomar uma resolução. Noll, sempre assombrado por coincidências recentes, deu inteiramente ao acaso o endereço do Lion de Belfort, porque naquele mesmo dia Robert Desnos devia se encontrar lá e porque na mesma hora alguém... quando André Breton propôs ir para o parque Buttes-Chaumont, que sem dúvida estava fechado.” (*Ibid*, p. 159) Em Baudelaire, a *flânerie* solitária tem um objetivo: conhecer a realidade que se subtraía à percepção da maioria das pessoas e, nisso, era intencional e não, impensada. Talvez o *badaud* – que se deixava absorver por tudo e por todos, imprimindo um passo tão letárgico quando de maravilhamento defronte de cada vitrine e de cada novidade em exposição (e, com isso, expunha-se ao risco contínuo de encontros e tropeços praticamente automáticos, uma vez que parava repentinamente para olhar para o que lhe chamava a atenção), possa representar esse estado de encantamento de forma mais pura e não-crítica, o que lhe confere um aspecto bonachão e inocente. Entretanto, neste, o acaso não tem o mesmo sentido, pois é deduzível de sua postura distraída e “estabanada” ao andar e repentinamente parar, interrompendo seu percurso atraído por alguma cena que lhe chamasse a atenção. O termo *badaud* data do século XVI, assim como o termo *flânerie*. Entretanto, é comumente usado em contraste ao *flâneur*, especialmente pelo fato que mencionamos, ou seja, sua atitude “despretensiosa” o assemelha a um mero passante desocupado e não dissimula nenhuma intenção de observação e avaliação de pessoas (tipos) e fatos (histórias). Enquanto o *flâneur* está em posse de si mesmo, o *badaud* se “embasbaca” e se perde naquilo que vê. Daí também sua associação com o termo *basbaque* (que trataremos no tópico *Boêmio, Dândi, Basbaque*). É importante ainda colocarmos que o fato de deambular em companhia de um segundo ou terceiro acompanhante deve também ser levado em conta por causa do crescente aumento da violência na cidade grande já a partir do século XIX. O *flâneur*, de certa forma, desafiava esse perigo e mesmo valia-se dele para suas observações como *flâneur-detetive*. Em anotação referente à publicação *Cartas de Paris (Briefe aus Paris)* do ano de 1840, Benjamin transcreve o autor Eduard Devrient e menciona este fato: “Depois de uma da madrugada, os companheiros se separaram, e, pela primeira vez vi as ruas de Paris praticamente

Benjamin em carta a Adorno (31/05/1935)⁶, onde fala de sua impactante leitura da obra *O camponês de Paris* (escrita em 1924 e publicada em 1926), de Louis Aragon⁷. De fato, em 1928, Benjamin traduz trechos dessa obra, que são publicados na revista *Die Literarische Welt* em junho desse mesmo ano⁸. Mas é importante salientarmos que, a essa mesma época, sua amizade com o escritor Franz Hessel⁹, um *flâneur* em versão berlinense, foi bastante significativa. Optamos por transcrever o trecho em questão da citada carta, que fala tanto sobre Aragon como Hessel, com vistas à apresentação do *flâneur*. O conteúdo geral da carta de Benjamin se refere à elaboração do *Exposé de 1935*:

desertas. Nos bulevares encontrei apenas pessoas sozinhas; na rua Vivienne, na praça da Bolsa, onde, durante o dia, precisa-se forçar a passagem, não havia vitalma. Eu nada percebia a não ser os meus próprios passos e o rumor de algum chafariz, de cujo ruído ensurdecedor não sabemos como escapar durante o dia. Nas proximidades do *Palais Royal*, encontrei uma patrulha. Os soldados caminhavam de ambos os lados da rua, rentes às casas, isolados uns atrás do outro, à distância de 5 ou 6 passos, para não serem atacados ao mesmo tempo e poderem socorrer-se mutuamente. Isso me fez lembrar que, já no início de minha estadia aqui, me haviam aconselhado a andar em Paris, à noite, só com uma companhia, e a tomar, sem falta, um fiacre, se tivesse de voltar para casa sozinho." (*O flâneur*. IN: *OE III*, pp. 195-196). As flanagens, se podemos tentar realizar uma divisão cronológica de acordo com os estudos de Benjamin, e aproximá-las de seu teor mais especificamente ligado aos planos de reforma urbanística da cidade de Paris (que transformariam cidades antigas em metrópoles modernas e, conseqüentemente, as antigas ruas de passeio em ruas e avenidas para circulação de mercadorias e ônibus), poderiam ser classificadas em dois períodos principais: 1) o de Baudelaire, especialmente na segunda metade do século XIX, como crítica direta à urbanização e seus efeitos e 2) o dos surrealistas, as deambulações do primeiro quarto do século XX, que continuam a servir de crítica à urbanização progressista e mais especificamente à demolição das galerias, especialmente configurada na Passagem da Ópera que foi demolida em 1924. Na segunda metade do século XX, surgem ainda as derivas, tratadas especialmente na *Teoria da Deriva* de Guy Debord. Entretanto, devemos ressaltar que Benjamin tinha em vista formular a crítica não apenas das reformas urbanísticas, mas dos choques perceptivos que essas reformas produziram no organismo humano e na capacidade de assimilar as vivências que surgem com essas mudanças e que se opõem à lógica e à instrumentalização da razão, além de avaliar a arquitetura como arte utilitária representativa da coletividade, que se configura numa mescla de monumento histórico (museu) e habitação. Assim compreendida, a arquitetura passa a conter também os elementos técnicos criados pela engenharia. Como significação central ligada ao nosso tema, concluímos com Benjamin que a nova arquitetura da cidade de Paris propiciou ao *flâneur* a experiência da "inebriante interpenetração da rua e da moradia" (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 195). Ver também tópico "A Paris do *flâneur*".

⁶ Nesse mesmo ano de 1935, Benjamin torna-se bolsista do Instituto de Pesquisas Sociais, dirigido por Horkheimer e Adorno, com o projeto *Paris, capital do século XIX* - visando a elaboração e conclusão das *Passagens*. Para o Instituto, produz ainda outros ensaios e artigos, mas seu grande projeto inicial é escrever um livro sobre Baudelaire.

⁷ Em 1929, ele escreve o ensaio *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, onde faz sua avaliação do movimento surrealista e da postura de Aragon que sai em defesa da arte pela arte.

⁸ Ver nota de rodapé 301 da *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p. 155.

⁹ Sobre Hessel, o amigo que o iniciou na descoberta da cidade de Berlim, ele escreveu um belo ensaio em 1929: *A volta do flâneur*, do qual utilizaremos passagens adiante. Entre 1927 e 1930, juntos traduziram dois volumes (2 e 3, respectivamente) de *Em busca do tempo perdido*.

Se alguma vez pus em prática meu adágio favorito de Graciano, “Procure em todas as coisas trazer o tempo para seu lado”, então creio tê-lo feito na maneira como lidei com esse trabalho. Lá está Aragon bem no seu início – *Le paysan de Paris* do qual nunca pude ler mais do que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado. Que advertência! Que indício dos anos e anos que haveriam de escoar-se entre mim e tal leitura. E no entanto meus primeiros esboços para as *Passagens* datam dessa época [meados de 1927]¹⁰. Depois vieram meus anos em Berlim, no qual minha amizade com Hessel foi alentada com inúmeras conversas sobre o projeto das *Passagens*. (*Correspondência 1928-1940 Adorno- Benjamin*, pp. 155-156)

Tanto o *Camponês de Paris* de Aragon quanto *Spazieren in Berlin* de Hessel são obras que têm como personagens centrais a cidade e o *flâneur*. Ambos os autores transformam a cidade num texto a ser lido e decifrado e o *flâneur* no leitor que, ao mesmo tempo, concebe uma nova tecitura textual pelo fato de ser o nativo com olhar de estrangeiro, portanto, por ter a capacidade de enxergar para além do olhar acomodado e conformado do senso comum. Um outro desdobramento dessa visão do *flâneur* seria a capacidade de retribuir olhares – os olhares que foram deixados e esquecidos pela cidade, pois a cidade também pisca para o *flâneur*! Desse “flerte”, diríamos, nasce um novo modelo de leitura e de escritura. Esse “pisca” é um relampejar, é um pequeno choque que rompe o traçado linear, que quebra a lógica, que surpreende como uma espécie de *insight* ou iluminação mútua. Os olhares que o *flâneur* lança à cidade são correspondidos por todos os outros tantos olhares que se depositaram e que jazem esquecidos em cada pedaço, cada fragmento, cada passagem, cada monumento da cidade. E para que haja reciprocidade é preciso saber decifrar a cidade e citar sua história. “*Citare* é 'pôr em movimento' [...]”, diz Olgária Matos, e completa: “Citar é abandonar o contexto familiar pelo estranho, é transformar o estranho em familiar e o familiar em estrangeiro.” (*Walter Benjamin: a citação como esperança*. IN: Revista Semear 6) Ou como Benjamin, citando Daniel Halévy, chama de a: “Máxima do *flâneur*: 'Em nosso mundo uniformizado, é ao lugar em que estamos, e em profundidade, que precisamos ir; o mudar de país e a surpresa, o exotismo mais cativante, estão bem

¹⁰ Nota 302, p. 122

perto'." (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 221)¹¹

Esse é o dom do *flâneur*: deslocar-se pela cidade, assim como a citação desloca-se de texto em texto. Como complementa Olgária Matos: "O leitor, como o historiador, é um *flâneur* que captura instantâneos do atual, instantâneos que marcam a forma nova do pensar e do agir [...]." (*Walter Benjamin: a citação como esperança*. IN: *Revista Semear* 6) Entretanto, em uma outra carta escrita quatro anos depois (08/04/1939), endereçada ao amigo Scholem, Benjamin fala da real inspiração para escrever sobre o *flâneur*, o escritor Charles Baudelaire, e explica como pretende fazer sua abordagem. Escreve Benjamin:

Talvez isso leve a que a imagem do *flâneur* na própria personalidade de Baudelaire lhe confira aquela plasticidade que você sente falta [...]. Para tanto, desenvolverei a problemática do "tipo" num sentido eminentemente filosófico [...]. (Benjamin, W. & Scholem, G. *Correspondência*, p. 340)

Para determinar o *flâneur* como *persona* de Baudelaire, Benjamin leva em conta tanto a relevância de sua obra, bem como seu modo de atuação social¹². Seguindo essa direção, não nos ateremos particularmente nem a Aragon e nem a Hessel, a não ser em momentos pontuais que nos auxiliem na compreensão e na exemplificação do *flâneur*. O que interessa a Benjamin, entre tantos outros

¹¹ Benjamin cita o trecho de Daniel Halévy, *Pays parisiens*, Paris (1932), p. 153. Lembramos que na *Tese III de Sobre o conceito de História*, Benjamin coloca a capacidade de citação do passado sem distinção e em sua inteireza como resultado de uma humanidade redimida. A citação, deste modo entendida, pressupõe o reconhecimento daquilo que está esquecido. O *flâneur* "se lembra" a partir do que ficou esquecido na cidade pelas tantas gerações que o precederam.

¹² Como profundo conhecedor da obra baudelairiana, que se constituía além dos poemas (poesias), de poemas em prosa, de traduções, de ensaios e de textos para publicação em jornais, Benjamin inicia seus trabalhos sobre o escritor por volta da segunda metade da década de 1920, quando surgem os primeiros esboços e fragmentos por ele denominados *Das Passagen-Werk* ou trabalho das *Passagens* (cujo Arquivo J – *Baudelaire* – é o mais extenso). Segundo Willi Bolle: "[...] o fato de o autor ter colhido, para o livro sobre Baudelaire, materiais tão abrangentes [...] significa que ele quis incorporar ali todas as informações relevantes sobre a cidade de Paris no século XIX." (*Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 60) Em 1923, Benjamin traduz a seção intitulada *Quadros Parisienses (Tableaux parisiens)* de *As flores do mal*. O ensaio de apresentação elaborado por Benjamin para essa publicação é *A tarefa do tradutor* que, mais do que a própria tradução dos poemas, alcançou grande projeção e é com frequência citado em boa parte das pesquisas e trabalhos sobre essa temática. De acordo com Susana Kampff Lages: "[...] o texto denominado "A tarefa do tradutor" [...] se tornou a quintessência não só do pensamento benjaminiano sobre tradução, mas converteu-se também, depois das leituras realizadas por Jacques Derrida, Paul de Man, Homi Bhaba, entre outros, um texto de citação obrigatória em diferentes áreas das Ciências Humanas, notadamente, nos estudos de literatura, cultura e tradução de extração desconstrutivista, o que muitas vezes lhe tem feito correr o risco da banalização." (*Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire*. *Revista Alea* vol. 9, nº 2 de julho-dezembro/2007, p. 245)

interesses em relação à vida e à obra de Baudelaire, e em especial no tocante ao *flâneur*, é exatamente articular o conceito de choque em relação às mudanças sociais, à reestruturação das relações temporais e espaciais e, sobretudo, a reorganização espaço-temporal da experiência, como apresentado na forma-conteúdo de sua obra de poeta, escritor, ensaísta. De acordo com Sergio Paulo Rouanet:

A poesia de Baudelaire [...] é inteiramente estruturada por essa experiência. Formalmente, ela tem o alto grau de consciência e de flexibilidade necessário para assimilar o choque, e se caracteriza pelo caráter brusco, inesperado, e no sentido forte, chocante, de suas imagens. Sua temática é a do homem moderno no período de consolidação do capitalismo: o indivíduo em relação com a massa. Pois (de acordo com Benjamin) “o que são os perigos da floresta e da savana comparados com os choques diários do mundo civilizado?” Recebendo choques e os devolvendo, o homem moderno caminha na multidão, como um autômato, e ao mesmo tempo agudamente consciente dos perigos circundantes. (*Édipo e o Anjo*, p. 46)

Em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, já no primeiro tópico, Benjamin associa a crise da poesia lírica às transformações coletivas da percepção¹³, que apontam para a falta de capacidade de concentração e para a sensação de tédio “que anula o interesse e a receptividade” do leitor. (*Sobre alguns temas...*, p. 103) Benjamin vai examinar a obra de Baudelaire e, nela, o *flâneur*, uma figura limiarística que, pelas próprias condições históricas e políticas, acaba por personificar a crescente “atrofia da experiência” que se constata “na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação.” (*Ibid*, p. 107)

1.3 – Figura polêmica

É importante pontuarmos que a figura do *flâneur*, como inicialmente concebida por Benjamin, incitou a leitura polêmica por parte de Adorno e uma certa

¹³ Ver tópico “A questão em torno da lírica e a relação com o leitor” no terceiro capítulo.

incompreensão confessa do próprio Scholem¹⁴. Ainda hoje, o *flâneur* pode ser visto apenas como uma metáfora menor e decorativa do poeta, o preguiçoso *bon vivant* preferencialmente apreciador da teoria da arte pela arte¹⁵ – o que se justificaria especialmente se o considerarmos como “um representante da mentalidade pequeno-burguesa, uma classe que prefere 'permanecer dentro do labirinto', 'não saber qual será o seu rumo' e o da humanidade”. (Bolle, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 366) Porém Benjamin, ao que nos indicam suas várias anotações, buscava diferenciar dentre os tipos de *flâneur*, avaliando que não são todos iguais e que há alguns que são fecundos (a exemplo de Baudelaire) e outros, não. Dentre essas anotações, destacamos este bastante sugestivo verbete da *Enciclopédia Larousse* como um dos modelos de seleção para pontuar as diferenças entre *flâneurs*:

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, via-se todo dia um homem dar a 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 lançá-las no papel. (Transcrição de Benjamin do *Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse*, Paris (1872), VIII, p. 436, verbete *flâneur*. IN: *Passagens* [M 20a,1], p. 497)¹⁶

¹⁴ No segundo capítulo, mencionaremos essa situação e apresentaremos o contexto em que se dá a troca de correspondências Benjamin-Adorno. Quanto a Scholem, cabe-nos dizer que não houve propriamente uma polêmica, mas apenas um questionamento quanto à figura do *flâneur*, ao mesmo tempo em que confessa a Benjamin não conhecer suficientemente a obra de Baudelaire e elogia o tratamento que ele dá aos seus poemas. Em resposta a Scholem, Benjamin declara que suas principais pontuações sobre a figura do *flâneur* assemelhavam-se às de Adorno.

¹⁵ Citamos Dolf Oehler que diz que Baudelaire propõe “[...] uma espécie de teoria crítica da sociedade capitalista cuja energia radical continua a ser ignorada pela crítica universitária, que persiste em edulcorar, ou pelo menos em despolitizar Baudelaire [...]”. (1848: *Realismo, Satã, Política, Alegoria*. Entrevista concedida à Revista Literatura e Sociedade n° 16 de 07-11-2010)

¹⁶ Em nossa pesquisa, procuramos este trecho da citação de Benjamin no verbete original da enciclopédia e não encontramos o nome de Beethoven. Provavelmente, um acréscimo de Benjamin? Se sim, ficaria em evidência tanto a dinâmica de seu método de citação como também a beleza com que ele era capaz de conferir expressão às citações que colecionava. “(...) Achado e construção a um só tempo”, comenta Dolf Oehler, a citação “exige sempre um olho estranhamente inquietante (...) para os desvãos secretos (...) do passado próximo”. (*Ciência e poesia da citação no Trabalho das passagens*. IN: *Terrenos Vulcânicos*, p. 251). Transcrevemos o verbete *flâneur* original do *Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse*, Paris (1872), Tomo VIII, p. 436: “La plupart des hommes de génie ont été de grands flâneurs; mais des flâneurs laborieux et féconds. Tournent longtemps promené leur ouvre em silence pour la murir et la développer ; car l'idée est comme la plante ou l'animal, ce n'est que peu à peu qu'il lui est donné de croître et de grandir. Souvent c'est à l'heure où

Vemos explicitar-se positivamente o *flâneur* como o tipo genial e criativo do artista, cujo olhar culmina por desviar-se do terreno dos acontecimentos apenas externos e se volta para o processo de criação – evidenciando a solidão e a distração, pois, nesse processo, o ato de criar conecta-se à rememoração (*Eingedenken*). A memória, segundo Benjamin, não é tanto a fonte, mas a musa do *flâneur*: “Ela segue pelas ruas à sua frente e cada rua é uma experiência de vertigem.”¹⁷ (*O retorno do flâneur [The return of the flâneur e/ou Die Wiederkehr des Flaneurs]*, p. 263) Entretanto, nessa mesma citação, da mesma enciclopédia, mesmo tomo, página e ano, Benjamin anota o seguinte sobre o verbete *flâneur*: “Esta cidade, onde reina uma vida, uma atividade sem igual, é também, por singular contraste, aquela onde se encontra o maior número de ociosos, preguiçosos e vagabundos”¹⁸. Aqui, pelo contrário, o tom aproxima-se do comum e pejorativo, pois a leitura que se evidencia é a de relacionar o *flâneur* com alguém que não “trabalha” e, conseqüentemente, não produz para o mercado. Além das intempéries sociais e do futuro sombrio que aguardava os habitantes das grandes cidades, é preciso considerar sua característica de protesto contra a industrialização e a massificação, como veremos mais adiante. O *flâneur* desafia o tempo de produção capitalista e é por esse motivo que também é visto como um fútil, um vagabundo, assim como eram vistos os tipos da boêmia. De qualquer forma, o que não podemos é perder de vista que a concepção do *flâneur*, como idealizada por Benjamin, coloca em discussão a função social do artista e do intelectual na cultura capitalista. E são esses os *flâneurs* que interessam a Benjamin. Nos primórdios da *flânerie*, já estava implícito não apenas um modo de se locomover, mas a intenção associada a uma espécie de passeio onde não há uma finalidade laborativa declaradamente específica e onde o tempo pode ser passado despreocupadamente, ou seja, sem

l'artiste et le poète semblent le moins occupés de leur oeuvre, qu'ils y sont plongés le plus profondément. Dans les premières années de ce siècle, on voyait chaque jour un homme faire le tour des remparts de la ville de Vienne, quelque temps qu'il fit, par la neige ou par le soleil tait dans sa tête ses admirables symphonies avant de les jeter sur le papier; por lui, le monde n'existait plus; vainement on se découvrait respectueusement sur sa route, il ne voyait pas son esprit étail ailleurs, et il était le vrai frère d'Archimède q ui s'élançait tout nu hors de son bain, em criant: << Eurèka! >>.”

¹⁷ Tradução nossa do original: “It goes along the streets in front of him, and each street is a vertiginous experience.”

¹⁸ Transcrição de Benjamin do *Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse*, Paris (1872), VIII, p. 436, verbete *flâneur*. (*Passagens* [M 20a,1], p. 497)

que se tenha que cumprir nenhuma tarefa ou trabalho pré-determinado. No século XIX de que trata Benjamin, estamos, contudo, mais próximos dessas considerações ambíguas em torno do que seja ser um *flâneur*, uma vez que a função que caberia ao artista e/ou intelectual passa por drásticas transformações.

1.4 – *Flânerie* intelectual

Não nos parece irrelevante considerarmos que, por volta de 1927, quando Benjamin começa oficialmente sua coleção de citações e anotações de pensamentos que formam as *Passagens*¹⁹, mais precisamente na sala de leituras da Biblioteca Nacional de Paris²⁰, nos fale da sensação de alegria que permeia uma tarefa dessa magnitude e que crie uma imagem que sobrepõe as folhas (das árvores) do tempo e das estações às dos livros empoeirados nas estantes:

[...] foi iniciada ao ar livre, sob um céu azul sem nuvens, arcado como uma abóboda sobre a folhagem e que, no entanto, foi coberto com o pó dos séculos por milhões de folhas, nas quais rumorejam a brisa fresca do labor, a respiração ofegante do estudioso, o ímpeto do zelo juvenil e o leve e lento sopro da curiosidade”. (*Passagens* [N 1, 5], p. 500)

Passado e presente se encontram para gerar a possibilidade de que a experiência continue para aquém e para além tanto do próprio tempo como do espaço enquanto representações definitivas. Como zona limiar, a biblioteca abriga os elementos para a valorização da *flânerie* intelectual, pois faz uma alusão que, a nosso ver, ao mesmo tempo em que evoca, em um segundo plano, a construção arquitetônica em ferro e vidro do prédio da biblioteca, em primeiro, evoca o trabalho do intelectual como o tipo que caminha por dentre suas leituras e escritos como

¹⁹ Que a essa época, e até meados de 1929, Benjamin chamou de “Passagens Parisienses: uma *Feeria* Dialética”, e deveria resultar num ensaio. O projeto é então interrompido e retomado, em Paris, entre 1934 e 1939.

²⁰ Construída no século XIX entre os anos 1861-1868 e projetada por Henri Labrouste (1801-1875) (sob os auspícios do prefeito Haussmann), fazendo uso ostensivo de ferro e vidro. Na sala de leituras onde ficava Benjamin, a luz penetrava através de uma clarabóia de vidro distante aproximadamente nove metros do chão e sustentada por finas colunas ao estilo romano. Modernidade nos materiais e convencionalidade nas formas como representação entre novo & antigo, Benjamin vai também trabalhar com as fantasmagorias da memória cultural depositadas nos arquivos da biblioteca.

num labirinto de significações, à semelhança do *flâneur* que caminha pela cidade de Paris e se embrenha em seus cantos, recantos, esconderijos... Abrigado por mitos antigos e modernos, Benjamin vai assim trabalhando com o que ficou esquecido tanto nos livros quanto nos cantos da cidade. De certa forma, ele acaba transformando a sala de leituras da Biblioteca Nacional de Paris num lugar de passagem que lhe permite, como crítico, caminhar em meio à liberdade e à imaginação dos textos: “Pois o céu de verão pintado nas arcadas (...) estendeu sobre ela seu manto opaco e sonhador.” (*Passagens* [N 1, 5], p. 500)

O que vemos ainda explicitar-se nesta imagem é a concepção da *flânerie* como um meio-termo entre objetividade e racionalidade por um lado e fantasia e sonho por outro – concepção esta, contudo, que aponta para o plano do não-discursivo²¹. Sergio Paulo Rouanet explica que o *flâneur* “[...] está em seu elemento na imagem, não na frase. Primitivo de Paris, não se peça dele o que não pode dar. Não sabe fazer discursos, só sabe mostrar.” (*A razão nômade*, p. 23) No *flâneur*, a ótica sobrepõe-se à lógica e a citação à dissertação, portanto, não nos parece despropositado considerarmos que quando Benjamin define o método de seu trabalho das *Passagens* nos seguintes termos: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (*Passagens* [N 1a,8], p. 502), esteja nos apresentando a uma condição semelhante à do *flâneur*. Mas como pergunta Rouanet: “o que mostra o *flâneur*?”. Sua resposta: “mostra Paris, e com isso narra o que aprendeu como *flâneur* atravessando de um extremo a outro a modernidade urbana, começando numa passagem e terminando em outra...”. (*A razão nômade*, p. 23)

1.5 – *Flânerie* fantasmagórica

Mas Benjamin declara o que mais mostra o *flâneur*: o fantasma da mercadoria em meio à multidão. Seu elemento é a rua e seu alimento, a multidão, porém, entregar-se ao espetáculo da multidão, além de simultaneamente representar o entregar-se ao vigoroso e eletrificante espetáculo da modernidade e

²¹ O não-discursivo apenas como não articulado verbalmente e com vistas a conclusões lógicas e não como não-racional.

da novidade (que também servem de antídoto contra o tédio advindo não propriamente do ócio, mas de uma ociosidade orgânica tornada norma), significa também entregar-se ao espetáculo do consumo e, mais do que isso, o de correr o risco de se tornar a própria mercadoria. Nesse contexto, vemos que o sonho do *flâneur* de se entregar à comunhão com uma multidão com impulsos próprios é simultâneo ao pesadelo do isolamento fantasmático de ser subsumido na massa de consumidores. Sua reação a essa ameaça é buscar manter o distanciamento e tentar contrapor-se à multidão como sujeito autônomo. Ora próximo, ora distante da multidão, no *flâneur*, Benjamin opta não apenas pelas dualidades – que podem ser moralmente ordenadas e historicamente representadas numa relação dialética convencional, como entre acertos e erros ou mesmo entre vencedores e vencidos –, mas pela ambivalência, que comporta igualmente a simultaneidade entre sensações e condições antitéticas, sem que haja a necessidade de se chegar a uma síntese conciliatória²². Segundo Olgária Matos:

O *flâneur* reconhece a ambivalência do mundo das coisas, de todas as coisas: das passagens – moradia e rua simultaneamente, centro comercial e “templo das mercadorias” - e das mercadorias – valor de uso e valor de troca, coisa e sex-appeal. (*Fetichismo e luxo: valor de exposição e imagens de desejo*. IN: *Benjaminianas*, p. 279)

1.6 – Tempo de ócio versus tempo de produção

Devemos considerar que na constituição do *flâneur* operam simultaneamente características que podem, inicialmente, ser compreendidas em dois principais momentos:

- 1) o de intimidade com a boa ociosidade da *flanêrie* no seu período inicial e central, que ganhava impulso sob a égide da urbanização, da massificação, do anonimato e que é representado especialmente pelos livros e pelas

²² De certo modo, devemos conceber nesses termos as ambivalências próprias das concepções benjaminianas, como atestam, por exemplo, suas definições sobre modernidade e barbárie, das quais falaremos no terceiro capítulo.

prostitutas – os que se levam para a cama, como diz Benjamin²³ -, uma vez que, como menciona Olgária Matos: “amor e leitura são a ocupação dos ociosos”. (*Fetichismo e luxo: valor de exposição e imagens de desejo*. In: *Benjaminianas*, p. 288) Neste cenário, as reminiscências da experiência tradicional (*Erfahrung*) ainda podiam ser sentidas pelo *flâneur*, mesmo e, sobretudo, que em comparação a uma vida que se tornava cada vez mais próxima à dependência dos avanços técnicos e modos de produção, mas que ainda mantinha a tônica entre a boa curiosidade e a igualmente boa nostalgia. Este período²⁴ registra o surgimento do fenômeno da multidão, que tanta fascinação exercia sobre o *flâneur*. Em princípio, todos os caminhos pareciam novos e livres e por eles o *flâneur* exibia uma postura paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que celebrava a mercadoria, ia à contramão do aproveitamento racional do tempo de produção. Este foi exatamente um dos méritos da *flânerie*: o de antagonizar a escravidão imposta pelo trabalho industrial cuja infraestrutura é o choque: “Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente sobre sua industriiosidade.” (Benjamin. *Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 50) Este período das flanagens deriva do antigo período do ócio feudal, bem como dos regimes monárquicos em extinção. Com o enfraquecimento da aristocracia e a ascensão econômica da burguesia, entra em questionamento o valor do ócio ou tempo livre. Especialmente pela ligação com literatura e intelectualidade, ambos em transformação e sem função definida, uma vez que surge uma ética ditada pela preeminência do trabalho, ou seja: o preguiçoso *flâneur*, aquele que não “trabalha” (que não produz para o mercado) – porque descende de épocas anteriores em que a preguiça/indolência ainda era uma prática bem-vista socialmente e mesmo sinal de elevação, pois pressupunha o tempo de cultivo do refinamento, do processo de criação e de construção do pensamento, e que ainda podia

²³ No fragmento *Nº 13 de Rua de mão única* lê-se: “I – Livros e putas podem-se levar para a cama.” (*OE II*, p. 33)

²⁴ Que é também o período mais marcante das revoluções socialistas que buscavam uma saída que hoje reconhecemos como utópica, mas que guardavam o sentido da esperança nos ideais do enciclopedismo.

resguardar-se sob os auspícios de um mecenas ou benfeitor abastado –, se torna um meio-termo entre o aristocrático dândi e o proletário boêmio. Nesse sentido (e excetuando-se a ironia de seu comportamento), o *flâneur* pode ser considerado como a síntese entre o ócio como privilégio e o trabalho como escravidão (servidão)²⁵. Segundo Rouanet: “No início do capitalismo, [...] ainda era possível ficar na periferia da massificação, sem se deixar absorver por ela. Esse ponto intermediário é o lugar social do *flâneur*.” (*Édipo e o Anjo*, p. 65);

- 2) o de uma ociosidade entediante, desesperada e letal imposta pelo avanço, desta feita já indiscriminado, da técnica, que tem início por volta de 1852 com a reconstrução da cidade de Paris por Haussmann (cujos sintomas são especialmente aproximados à própria época de Benjamin, no início do século XX, numa traumatizada Europa pós-Primeira Guerra), inevitavelmente submetida à vivência do choque (*Chockerlebnis*) – que no caso do *flâneur* surge da vivência exacerbada proporcionada pelos deslocamentos, encontros e aglomerações, literalmente choques sofridos em meio à multidão –, que tem como pano de fundo o princípio de mobilidade e de circulação na cidade grande, concomitante à exposição e escoamento de mercadorias. Por outro lado, a urbanização visava o impedimento das aglomerações conspiratórias e de se erguerem barricadas. O controle do tempo como tempo de produção em massa, como sinônimo de capital e de sua contenção, proscurem a boa ociosidade como desperdício (tempo é dinheiro!) e, ladeado pelo ascetismo burguês, o *flâneur* é visto como improdutivo e inútil. Sem estatuto social definido, ele transita entre as classes pelo simples deslocamento entre ruas e bairros como quem empreende uma viagem a um país estrangeiro. Não mais poder se sentir em casa nas ruas da cidade é um aviltamento irrecuperável que vai transformando significativamente o *flâneur* até sua degradação fantasmagórica. Ainda segundo Rouanet: “Mas os dias do *flâneur* estão contados. O desenvolvimento do capitalismo sabota essa figura derradeira da autonomia.”

²⁵ Benjamin fala da representação do retorno do ocioso como em Sócrates, só que sem Sócrates e sem escravidão. (ver p. 176 de *Parque Central* [37]. IN: *OE III*, p. 176)

(*Édipo e o Anjo*, p. 66) Nessa fase terminal, todos os caminhos acabam por levar à perda da autonomia e à repetição automática de ações e comportamentos, produzindo um *flâneur* transfigurado, espectral, acovardado e incorporado à massa homogeneizante e atomizada da cidade.

Nesses dois momentos, a experiência ligada à tradição é indissociável da vivência que o impele à aventura. A conjunção de ambos atesta a transposição do tempo da tradição ao da modernidade fugaz, da dissolução da experiência no choque e, significativamente, à imagem inicial da boa ociosidade do *flâneur* sobrepõe-se a necessidade de se exercitar a falta do que fazer – o tédio – como forma de mais valia, ou seja, para alavancar o valor venal do literato e de suas obras no mercado, conferindo-lhe, assim, um valor de exposição de si mesmo que nada tem a ver com o antigo culto ao sagrado, mas com a profanação que se dá igualmente com as demais mercadorias expostas nas feiras e nas vitrines parisienses de então: perdem seu valor utilitário, perdem sua relação com quem as produziu e adquirem um valor de exposição e culto próprios, tornando-se objetos de desejo e de consumo (fetiches). Nessa contextualização, o *flâneur* torna-se a vitrine do literato-intelectual e acaba assumindo mais uma condição limiar como autor-produtor de si e de sua obra como mercadorias, pois, como nos explica Benjamin, é assim configurado que ele se dirige ao mercado: “[...] Com o *flâneur*, a intelectualidade encaminha-se para o mercado. Como ela pensa, é para olhá-lho, mas na verdade já o faz para encontrar um comprador.” (*Paris, capital do século XIX – Exposé de 1935*. IN: *Passagens*, pp. 47-48) Vemos que aqui sua ociosidade é aparente, uma vez que a sugestão implícita de Benjamin deixa transparecer que o *flâneur* se dedica à atividade mais antiga da humanidade: a caça. Entretanto, no âmbito da objetividade, a proposta de Benjamin é que o *flâneur* como tipo transforma-se na personificação da dialética valor de uso (utilidade) – valor de troca (compra e venda): “Basicamente, a empatia pela mercadoria é a empatia pelo próprio valor de troca. O *flâneur* é o virtuoso dessa empatia. Leva a passeio o próprio conceito da venalidade.” (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 227)

Do que expusemos, devemos considerar que no primeiro momento, o *flâneur* ainda podia entregar-se à vivência (*Erlebnis*) perceptiva da cidade e da multidão,

distanciado e confrontando “com sua ostensiva serenidade” o tempo de produção capitalista (Benjamin, W. *Parque Central* [31]. IN: *OE III*, p. 171) E nesse sentido, repetimos, ele vai, o mais das vezes, à contramão do comportamento ordinário padrão, pois acaba adotando um estilo de vida que, diferentemente dos trabalhadores assalariados e dos ascetas burgueses, bem como dos boêmios profissionais e de ocasião (como os distingue Marx), lhe permite utilizar o seu tempo livre como queira, assim como o dândi. Como explica Olgária Matos: “Em vez de produzir para o patrão e para o mercado, ele se produz a si mesmo, a seu modo de vestir e de viver, distinguindo-se pelos lugares que frequenta e pelas horas em que é visto por lá.” (*Fetichismo e Luxo: Valor de Exposição e Imagens de Desejo*. IN: *Benjaminianas*, p. 277) Para o *flâneur*, o tempo de exposição de si significa dinheiro. Como diz Benjamin, significa que: “Na base da *flânerie* encontra-se, entre outras coisas, a pressuposição de que o produto da ociosidade é mais valioso (?) que o do trabalho. Sabe-se que o *flâneur* realiza 'estudos'.” (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 233)²⁶

Quanto ao segundo momento, o *flâneur* acaba por sucumbir à aceleração do tempo, ao choque generalizado e à massificação, antecipando: “[...] o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade.” (*Ibid*) Mas para que não nos precipitemos em concluir que todos os cidadãos urbanos de então transformaram-se em *flâneurs* (embora o ato simples de flânar tenha se tornado aproximado ao conceito de (i)mobilidade urbana), devemos observar que o significado de ociosidade absorveu tanto o significado de desocupado quanto de desempregado e duas outras considerações: 1) que com o fim de suas posses, o *flâneur* passou a viver, entre outras atividades, do jogo e do jornalismo (a imprensa como sinônimo de meios de comunicação); por fim, teve que se render a ocupações pertinentes à burguesia; 2) que o “futuro” ao qual se refere Benjamin é o seu próprio aproximado a 1929, cuja crise econômica faz surgir a última encarnação do *flâneur*: a de homem-sanduíche²⁷: “O verdadeiro '*flâneur* assalariado' (Henri Béraud) é o homem-sanduíche”, diz Benjamin (*Passagens* [m 4, 2], p. 844) Por essa época, segundo Willi Bolle:

²⁶ Como na citação de Marx, via Korsch, feita pelo próprio Benjamin: “Sabemos – diz Marx – que o valor de cada mercadoria é definido através do quantum de trabalho socialmente necessário para sua produção.”

²⁷ Em *O flâneur*, diz Benjamin: “O homem sanduíche é a última encarnação do *flâneur*.” (*OE III*, p. 2) E anota o texto referente à litografia “O homem-sanduíche na Place des Victoires” (de Marlet): “O homem-sanduíche carrega com seriedade seu fardo duplo e leve.” (*Passagens* [G 3a, 2], p. 215)

A crise econômica de 1929 fez com que o mercado estivesse saturado, não tanto de consumidores, mas de milhões de desempregados oferecendo seus serviços – *flâneurs* à revelia. [...] A degradação do *flâneur*, ocorrida desde a época de Baudelaire, é para Benjamin a deterioração das condições de vida de uma classe: o indivíduo burguês acaba como desempregado anônimo.” (*Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 379)

Com o ócio suplantado pelos negócios, nos dois momentos os temas do *flâneur* são os choques em meio à multidão da cidade, o fetichismo da mercadoria e as categorias dos sonhos e das fantasmagorias, bem como o sentimento adjacente do tempo de tédio – que abordaremos no tópico “ 'O cisne' – entre *Spleen* e *Ideal*”, no terceiro capítulo. Igualmente, devemos considerar que Benjamin via entre esses contextos do *flâneur* um breve e positivo período de transição entre duas formações econômicas: a da antiga aristocracia monárquica e a da nova burguesia dos novos ricos. Benjamin avalia a relação das pessoas com as ruas, bem como contextos de produção e de organização da percepção e, mais de perto, vai realçar a relação do escritor/intelectual com a multidão de prováveis leitores-clientes – o que também coloca em evidência, entre outras, as concepções relativas às esferas do público e do privado, do coletivo e do individual, da politização da estética e da estetização da política, além da questão da autonomia da arte e do pensamento, enfim, trata-se de saber o significado de liberdade e, como bem colocado por Olgária Matos, “[...] de saber o que significa *bios* – o viver – na época do advento das massas, da multidão, do trabalho industrial e de seu antagonista – a *flânerie*.” (*Surrealismo platônico*. IN: *Benjaminianas*, p. 245)

1.7 – *Flâneur* jornalista

Para suas avaliações, é importante ressaltarmos que Benjamin vai colocando em cena as transposições dessas épocas predominantemente por meio dos gêneros literários, por obras e por escritores – uma vez que a Paris que ele revela com o “auxílio” do *flâneur* é uma cidade registrada não só, mas especialmente nas

obras de Baudelaire –, nos mostrando como os acontecimentos do seu século XX já estavam historicamente condensados no século XIX do poeta. O que de perto nos chama a atenção nessa questão específica com relação ao *flâneur*, é que para Benjamin a crise na República de Weimar nos anos 1920-30 “tem seu antecedente na Revolução de 1830 na França”²⁸ (que também se caracteriza como um segundo período da Revolução Industrial), período marcante da *flânerie*, se assim podemos nos posicionar, onde acontece um dos deslocamentos desta para os artifícios do jornalismo (por meio do folhetim e das fisiologias). (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 227) De fato, Benjamin coloca o jornalismo como a base social mais significativa da *flânerie* (embora não a única) e, nesse sentido, torna-se relevante transcrevermos esta sua longa citação:

A base social da *flânerie* é o jornalismo. É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender. No entanto, não se esgota com isso, de forma alguma, o aspecto social da *flânerie*. [...] O jornalista se comporta como *flâneur*, como se também soubesse disso. O tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de sua força específica de trabalho é, de fato, relativamente elevado. No que ele se empenha em fazer com que suas horas de ociosidade no bulevar apareçam como uma sua parcela, ele o multiplica, multiplicando assim o valor de seu próprio trabalho. Aos seus olhos e também, muitas vezes, aos de seus patrões, esse valor adquire algo de fantástico. Contudo, isso não aconteceria se ele não estivesse na situação privilegiada de tornar o tempo de trabalho necessário à produção de seu valor de uso acessível à avaliação pública e geral, na medida em que o despense e, por assim dizer, o exhibe no bulevar. (*Ibid*, p. 225)

É a esse “valor de exposição” que nos referimos e ao qual enfatiza Benjamin, pois quanto mais se faz perceber como o tipo do jornalista, mais aumenta seu valor no mercado (sua cotação, assim como no mercado especulativo da bolsa de valores). Segundo conceito de mais valia de Marx, quanto mais horas de trabalho são necessárias em média para se fazer algo, mais se acrescenta valor ao produto final. Como produtor de si, o *flâneur* joga com esse conceito. Mas não podemos concluir especificamente que essa atitude do *flâneur*, que acabou tornando-se a

²⁸ Matos, O. *Modernidade e angústia: cosmopolitismo e cosmopolismo*. IN: *Benjaminianas*, p. 259.

norma, fosse destituída de princípios. Benjamin avalia que na época dos grandes e sérios jornais (com assinaturas exclusivas), ainda não havia a avalanche de informações “[...] cujo efeito estimulante é tanto mais forte quanto mais desprovidas estejam de qualquer aproveitamento. [...] A relação real dessas informações com a existência social está determinada pela dependência dessa atividade informativa face aos interesses da Bolsa e por sua repercussão sobre eles.” (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 225) Aos leitores passaram a interessar as informações visuais às páginas de reclames (propagandas), uma vez que com a decadência do conteúdo político, surge a pequena imprensa (*petite presse*) e é instituída a *hora do absinto* e/ou *hora do aperitivo* (a atual *happy hour*) – ao invés de conteúdo jornalístico, diversão e descontração. Diz Benjamin: “Com o desdobramento da atividade informativa, o trabalho espiritual se assenta parasitariamente sobre *todo* trabalho material, assim como o capital cada vez mais submete *todo trabalho* material.” (*Ibid*) Instaure-se a concorrência, a propaganda e a informação que representam a contrapartida ao estímulo breve do choque. De fato, nessa questão específica do *flâneur*, é também preciso estarmos sempre atentos ao interesse de Benjamin em avaliar a que se reduziu o papel social do intelectual e se é ainda possível o exercício da crítica numa sociedade não-aderente à própria realidade e imersa numa nova forma de culto religioso, onde o capitalismo é tomado como religião: religião sem dogmas e de pura adoração ao consumo.

1.8 – Flâneur fisiologista

No cerne da questão do jornalismo em relação ao *flâneur*, encontram-se as fisiologias – pois, para Benjamin, o tratamento do *flâneur* também envolve uma de suas especialidades: as fisiologias como gênero menor de literatura. Benjamin considera as fisiologias como fisiognomia vulgar do século XIX (isto é, quando comparadas às fisiognomias como corpo da história).

Para Benjamin, as fisiologias serviram para ajudar a dissipar o mal-estar gerado pela obrigação de se ter que manter proximidade física e, especialmente, contato visual com outros cidadãos nos longos deslocamentos pela cidade, bem

como nas viagens de trem²⁹. Seguindo análise de Simmel, Benjamin justifica parte do sucesso das fisiologias a partir dessas mudanças sensoriais, que passam a ser mais centradas na visão do que na audição: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande.” (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 36) Especialmente com a evolução dos meios de transporte públicos³⁰, surge a nova condição de se ter que permanecer muito próximo a pessoas desconhecidas por períodos prolongados de silêncio e dissimulação do olhar – o que gera constrangimento e desconforto. A leitura das fisiologias durante as viagens urbanas minimizaram o mal-estar de ter que olhar sem falar. Tornaram-se companhia nos períodos de letargia dispendidos nos longos deslocamentos pela cidade. O que Benjamin demonstra nessa comparação já é um movimento significativo, dentro da teoria dos gêneros literários, de que a narrativa oral perde espaço para a leitura, portanto, perde espaço para o apelo visual encarnado nas fisiologias – que, à época do Segundo Império, tinham a função de literatura panorâmica, uma vez que não estavam ligadas a nenhum gênero científico-naturalista, ou com base empírica como as fisiognomonias do século XVIII, e eram produto da tentativa de classificar os habitantes da cidade em tipos sociais já ao modo de uma segunda natureza. Ao mesmo tempo, Simmel demonstra que a proximidade física forçada entre as pessoas necessitava de novos códigos de etiqueta e comportamento público. Essa necessidade de se reavaliar a capacidade do olhar e do que fazer com ele –, uma vez que as referências visuais acabam perdendo significação e não são mais atributos de uma particularidade pessoal, mas antes de sua degradação fantasmática – olhos que olham sem ver, embora continuem a enxergar –, aponta diretamente para a reformulação do papel do sujeito nas grandes cidades.

Benjamin analisa como, a partir desse gênero aparentemente inofensivo datado da primeira metade do século XIX – especialmente no ano 1840, quando atinge seu apogeu –, o *flâneur*, quando faz sua “botânica” no asfalto³¹, combina com

²⁹ No tópico “Romances policiais, nas viagens”, de *Imagens do Pensamento*, Benjamin fala da condição de ler para se entreter: “São uma minoria os que, no trem, lêem livros que possuem na estante, em casa. Preferem comprar o que lhes oferecem no último momento.” (*Imagens do Pensamento*. In: *OE II*, p. 220)

³⁰ O primeiro ônibus rodou em Paris em 30 de janeiro de 1828 nos bulevares da Bastilha a Madeleine.

³¹ Alusão à pseudo-constituição científica das fisiologias como “estudos” e ao *flâneur* como um

essas descrições despretensiosas, de conteúdo facilmente digerível. Foram os frequentadores das feiras e exposições parisienses, com os quais o *flâneur* se deparava em suas andanças, os clientes que impulsionaram o surgimento das primeiras fisiologias. Segundo Benjamin: “Nesse gênero ocupavam lugar privilegiado os fascículos de aparência insignificante, e em formato de bolso, chamados de 'fisiologias' [...]. Desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o 'fisiólogo' não tivesse retratado.” (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, pp. 33-34) As fisiologias foram “a escola superior do folhetim, pela qual passou a geração de Baudelaire“, completa Benjamin. (*Ibid*)

Por mais limitadas que possam ter sido em seu alcance literário, as fisiologias colocam em evidência um importante deslocamento social, que se consolidara com o folhetim e com os anúncios pagos nos jornais periódicos, que já mencionamos no tópico anterior e repetimos: a substituição do interesse político pela mera curiosidade informativa. Citando Fuchs, Benjamin encontra a explicação que jazia dissimulada: “[...] no início das fisiologias se encontram as assim chamadas Leis de setembro, as mais exacerbadas medidas de censura de 1836. Por meio delas, um grupo de artistas aptos e adestrados na sátira foi, de um só golpe, desviado da política (*Ibid*, p. 34) Entretanto, apesar de toda censura e dos desvios planejados pelo poder, as fisiologias guardariam um componente positivo: o de terem servido de registro da Paris sob o regime napoleônico. Um dos préstimos das fisiologias foi o de exibir as imagens – assim como os panoramas em seus dois planos que se interpenetravam – do panorama histórico onde essa mesma censura política atuava. Benjamin menciona “o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias”. (*Ibid*, p. 35) Para Benjamin, as fisiologias se constituíram como “a fantasmagoria do *flâneur*: a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter.” (*Passagens* [M 6, 6] Nesse contexto, “a figura do *flâneur* prenuncia a do detetive”, diz Benjamin. “O *flâneur* devia procurar uma legitimação social para o seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente

classificador de espécies num herbário (ou de animais num zoológico), mas ao mesmo tempo uma constatação de que o *flâneur* tem de fato uma atribuição funcional.

o criminoso que de nada suspeita.” (*Passagens* [M 13a, 2) De acordo com Nelson Brissac, “o anonimato na metrópole coage a decifrar, em cada rosto, o caráter, as intenções, os sentimentos.” (*Quadros mecânicos, fisionomias urbanas*, p. 13) Aquilo que com a fisiognomonia, de que trataremos no tópico seguinte, significava descrever o percurso de uma vida, o caráter e a identificação de humores e paixões humanas, com a fisiologia acaba culminando na classificação de indivíduos. Para Brissac, “é o mesmo dispositivo de catalogação das fisiologias, que há muito tem sido a base do nosso Código Penal.” (*Ibid*)

As fisiologias são registros quase fotográficos – e mesmo precursoras da fotografia – em termos de descrição detalhada tanto dos tipos humanos quanto da cidade, sua arquitetura, monumentos e geografia. Se considerarmos os trabalhos de reurbanização demolidora da cidade perpetrados por Haussmann, as fisiologias ajudaram a registrar os espaços perdidos da cidade. Mas, também, as fisiologias tinham uma artimanha própria, iniciada pelo folhetim, qual seja: a de transformar os bulevares em interiores. Mas essa transformação (dos bulevares em interiores) deu-se exatamente por meio da possibilidade dessa sobreposição de imagens que, oticamente, tornou-se realidade com o advento do vidro. Exemplo essencial são as vitrines, que proporcionam a sobreposição de imagens como num jogo de espelhos, onde se sobressai o reflexo de um rosto sobre uma mercadoria em exposição: rosto e mercadoria olham-se mutuamente através do vidro.

A coerência de Benjamin em valer-se da visão de Simmel revela-se no contexto do *flâneur* e das fisiologias como validação da cultura visual da distração, que começa a fazer parte inseparável da vida social parisiense, alinhada ao crescimento demográfico. Como fisiólogo, o *flâneur* disseca as imagens com seus cortes precisos, o que o assemelha a um cirurgião (portanto, um fisiologista e/ou anatomista). Pensamos ser essa uma possível aproximação com a descrição³² que Benjamin faz no fragmento (imagem do pensamento) “Policlínica”, em *Rua de mão única*:

O autor coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café. Longa contemplação: pois ele utiliza o tempo em que o copo – a lente sob a qual examina o paciente – ainda não está diante dele. Em seguida desempacota

³² Outra aproximação possível é com o processo de montagem do autor como produtor.

gradualmente seu estojo: caneta-tinteiro, lápis e cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico. Café, precavidamente servido e fruído do mesmo modo, põe o pensamento sob clorofórmio. Aquilo sobre o qual este está cismando não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica. Nos cautelosos lineamentos do manuscrito são feitos cortes, o operador desloca acentos no interior, queima fora as tumescências das palavras e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto e ele remunera o garçon, seu assistente, em dinheiro vivo. (*Rua de mão única*. IN: *OE II*, p. 54)

Encontramos aqui descritos os instrumentos de trabalho do *flâneur* devidamente acondicionados num estojo e o tipo de olhar que lança ao público-freguês que perpassa seu campo de visão. Sentado à mesa feita de mármore (assim como as mesas cirúrgicas) do café, espreita, disseca, realiza cortes, escreve... Mais tarde, essas imagens virariam manancial para compor parte de sua recordação. Entretanto, não há aqui uma linearidade sequencial, mas, antes, a valorização do processo de montagem que produz o inesperado. Há uma bela passagem de Aragon que, a nosso ver, descreve essa característica do *flâneur* como fisiologista – se bem que já ao modo surrealista e que também se aproxima da imagem do *flâneur*-detetive – e que mostra por que o *flâneur*, durante um certo período, passou a ser até temido pelos frequentadores do bulevar, que não queriam ter seus mistérios revelados. O *flâneur* exercia sua posse sobre o anonimato e, ao modo de um detetive, seguia os passos de sua vítima e explorava-lhe os segredos:

Brava gente que me escuta, tiro minhas informações do céu. Os segredos de cada um, como os da linguagem e os do amor, revelam-se para mim a cada noite e há noites em pleno dia. Vocês passam por mim, suas vestes esvoaçam, seus livros de contabilidade se abrem na página das dissimulações e das fraudes, sua alcova é desvendada e seu coração! Seu coração como uma borboleta esfinge sob o sol, seu coração como uma bússola enlouquecida por um pedacinho de chumbo, como um varal de roupas que seca ao vento, como o chamado dos cavalos, como o farelo jogado aos pássaros, como um jornal da noite que acabamos de ler! Seu coração é uma charada que todo mundo conhece. Portanto não temam nada de mim quanto à sua reputação, nem que eu entre na vendedora de lenços.

As fisiologias desempenharam o duplo papel de entretenimento e de registro social, por mais despreziosas que possam ter sido. “Entrar na vendedora de lenços”, como revela Aragon, significava para o *flâneur* desvendar-lhe os mistérios a partir do tipo. Ao mesmo tempo, as fisiologias procuravam transmitir uma imagem de amistosidade entre as pessoas que – com o crescimento populacional e com as mudanças sensoriais – já não correspondia mais à realidade. “Com isso”, diz Benjamin, “as fisiologias teciam, a seu modo, a fantasmagoria da vida parisiense”. (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 36) De fato, os habitantes da cidade passariam a se ver reciprocamente como clientes e fregueses, como concorrentes, como suspeitos... A condição do *flâneur* absorve essas mudanças, uma vez que ele próprio acabou por desempenhar a função de agente secreto do mercado (logo adiante, mencionamos o surgimento do *flâneur*-detetive como descrito nos contos de Poe).

Mas o determinante é que as fisiologias ajudaram a mostrar especialmente a consumação da perda da capacidade de olhar. A dimensão do olhar perde sua aura. E uma vez que as relações humanas nas grandes cidades são marcadas pela predominância do olhar, a dedução é de que esses olhos não conseguem ver outra coisa que não seja a perpetuação de imagens que não se fixam, que não servem mais como referências visuais. Os olhos são assemelhados ao vidro que nada retém e é nesse contexto que são substituídos pelas lentes das câmeras fotográficas. Essa trajetória do *flâneur* também tem por finalidade mostrar a dasaturização do olhar e sua servidão ao sistema na forma-mercadoria. Pois se há uma missão política no olhar, esta seria a de interpretar as formas fantasmagóricas em que se apresentam os sonhos da coletividade. A degeneração da aura na mercadoria significa a perda dos laços com a tradição e é simultânea à crise da experiência. Os olhos do *flâneur*, que viram a aura da obra de arte, acabaram por reconhecer sua projeção nas mercadorias e, por um certo período, ele assim o faz em contraposição ao sentimental e alienante modo burguês (dos homens-estorjo) de idolatria aos objetos da arte *nouveau*.

No tópico “Colportagem e Passagens” ainda falaremos mais sobre essas

características do *flâneur*. Complementamos, agora, com as fisiognomias.

1.8.1 – Fisiognomias

"Na origem, eram as coisas que eram objeto de leitura: os videntes liam as correspondências entre o homem e o cosmos diretamente nas vísceras e nas estrelas", diz Sergio Paulo Rouanet. (*Édipo e o anjo*, p. 116)

O significado remoto da fisiognomia e/ou fisiognomia e/ou fisionomia está associado aos primórdios do estudo da face humana. Na sua origem, era uma arte cujo intuito era descobrir de onde vinham, por que aconteciam e como se processavam as mudanças que ocorriam no corpo humano - especialmente aquelas relacionadas ao processo de envelhecimento que se fazia perceber por meio das rugas da face. Por um lado, era uma forma de diagnóstico particular e restrito, uma vez que era realizado diretamente no rosto de uma pessoa, porém, por outro lado, tinha como objetivo poder avaliar as condições de todo o restante do corpo, bem como do processo de envelhecimento de forma geral. Era uma forma de diagnóstico que se estende e se expande a partir do conceito de semelhança. Além dessa leitura de cunho fisiológico, para essas culturas antigas, a leitura dos detalhes da face de um ser humano também poderia mostrar seu caráter e, para além deste, toda sua história e seu destino. Também havia nas fisiognomias uma implícita conotação e ligação com os antigos rituais de magia e encantamento.

Na Grécia Antiga, Aristóteles também concebe a possibilidade de se julgar a natureza de uma coisa com base em sua forma corpórea. Hipócrates concebe a doutrina dos tipos humorais, baseados nos quatro fluidos corporais, que produzem tipos humanos classificados segundo o temperamento³³. Entretanto, o período mais efervescente de cultivo das fisiognomias vem a ser o Renascimento, especialmente salientado com a obra *Sulla fisiognomia umana*, de Giambattista

³³ Na teoria hipocrática ou galênica, os quatro fluidos corporais são: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra – que procedem, respectivamente, do coração, sistema respiratório, fÍgado, baço e produzem tipos humanos classificados segundo o temperamento predominante: bilioso, pletórico, fleumático, melancólico. Esse sistema pré-freudiano interessa muito a Benjamin – que o utiliza para a descrição especialmente do tipo melancólico, que guarda semelhança direta com o *flâneur*, e especialmente para explicar o sentimento de *Spleen* – cuja significação inicial na língua inglesa corresponde ao órgão baço, que está associado à melancolia e à bÍlis negra. Nos referimos à melancolia no tÓpico " 'O cisne' – entre *Spleen* e Ideal", no terceiro capítulo.

della Porta, publicada em 1580. Já no século XVIII, há um novo apogeu dessa prática com a publicação de *Fragmentos fisiognômicos*, escritos entre os anos de 1775 e 1778 por Johann Kaspar Lavater. No século XIX, entre os filósofos alemães, Oswald Spengler, em *A decadência do Ocidente*, escreve: “A morfologia do que é mecânico e amplo, ciência que descobre e ordena relações causais, é chamada de sistemática. A morfologia do que é orgânico, da história e da vida, de tudo aquilo que traz em si direção e destino, é chamada fisiognomonia”. (p. 136)

No contexto deste trabalho, faz-se importante ressaltar a força que esse conceito carrega desde seus primórdios e até o momento de se formalizar como uma leitura já não apenas de um rosto ou de um corpo individual, restrito, privado, particular, como também do corpo coletivo, amplo, público, social. Nesse percurso, e especialmente aqui na concepção de Walter Benjamin, é a leitura da linguagem fisiognômica que propiciaria a escrita histórica de uma época. Há aqui implícito o que para Benjamin expressa a relação entre fisiognomonia e o conceito de semelhança e deste com o conceito de experiência coletiva. Desse modo, podemos verificar que para ele não há a possibilidade da experiência sem seu “condutor” fundamental: a semelhança. Essa leitura é também a possibilidade de se perceber simultaneamente o passado, o presente e o futuro expressos na condensação de um ou mais traços que se assemelham. Os antigos fisiognomistas liam nas rugas de um rosto toda a história de um ser. Faziam-no, entretanto, numa leitura decifratória dos vincos e das dobras como se fossem caminhos desenhados, pois as fases de uma vida inteira estavam conjuntamente condensadas naquelas marcas: a infância, a maturidade, a velhice. Assim, o rosto era visto como um grande mapa e era relacionado a uma insólita viagem. Esse mapa continha todos os sinais das aventuras e experiências vividas. A trajetória de uma vida expressava-se num fragmento.

A leitura fisiognômica comporta, pelo menos, duas perspectivas de interpretação: a já mencionada histórica e a alegórica. Esta última abarcaria o sentido de expressão de uma idéia através de um ser vivo. Mas em ambas as perspectivas, estamos lidando com imagens. A fisiognomonia, quer em seu teor histórico, quer em seu teor alegórico, refere-se à imagem e, por pressuposto, a um conceito de imagem. Essa relação com a imagem deve ser entendida como vívida e

viva, pois a motivação predominante em Benjamin é a de ressaltar a história como uma relação que, embora fragmentada, disruptiva, inacabada, mantém a energia latente da vida. No livro do Drama Barroco, Benjamin diz que: “a história, com tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira”³⁴. Ao colocar o rosto da história como um rosto vivo, Benjamin sugere que a história deve poder manifestar-se no espaço aberto, sem fronteiras, e não no cerceamento, na apropriação, na representação. A caveira como representação da morte expressa o movimento alegórico que faz com que as coisas morram no seu contexto original para serem salvas e preservadas pelo alegorista na forma de ruínas, pois como coloca Rouanet: “Somente como objeto morto pode o objeto receber as significações que lhe imputa o alegórico. Transformado em alegoria, ele aponta para a mortalidade da condição humana [...]” (*Édipo e o Anjo*, p. 28) Na leitura histórica que Benjamin quer confrontar, a caveira como representação não mais se dirige ao que pereceu, mas ao que venceu: “[...] a caveira não representa mais o destino dos vencidos, e sim um *memento mori* endereçado aos vencedores.” (*Ibid*) De forma complementar, a leitura histórica como concebida por Benjamin não pressupõe a eternização do fluxo, mas a interrupção, não é um processo, é um choque.

Mas as fisiognomias também nos colocam diante do fato de que o próprio Baudelaire foi, por sua vez, o fisiognomista de sua época tanto ao retratar a cidade de Paris como seus tipos urbanos e, ao mesmo tempo, dar-lhes vazão ou espaço de expressão ao sobrepô-los às várias máscaras ou faces arraigadas à sua personalidade, sendo a de *flâneur* uma síntese das demais. Mas lembremo-nos de que as máscaras de Baudelaire são imagens extraídas da conjuntura social de sua época. Como num jogo de improvisação e simulação, ele expõe essas faces. E este fato – que pode parecer uma despersonalização pejorativa a princípio, como se Baudelaire não tivesse firmeza de caráter nem opinião própria, – assume uma dimensão positiva quando o imaginamos em estreita ligação com as circunstâncias que extrapolam sua individualidade e se transferem para o plano coletivo. Com suas máscaras, Baudelaire também contracena com as máscaras do poder. Benjamin considera sua importância como única pelo “fato de ele ter sido o primeiro

³⁴ Apresentação de Willi Bolle para *Walter Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie*, p. 13.

– e da maneira mais imperturbável possível – a apreender o homem estranho a si mesmo no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado.” (*Passagens* [J 51a, 6], p. 366) Com sua tendência multifacetada de ser que joga com o próprio estranhamento humano – uma vez que, como formas alegóricas, as máscaras são também vias para o reconhecimento das semelhanças –, Baudelaire reivindica o lugar privilegiado da imaginação – o que neste contexto não deve ser confundido com mera ignorância dos acontecimentos históricos nem como fuga fantasiosa, mas antes como uma maneira de aproximação com o real. As máscaras de Baudelaire têm como proposta o jogo com o humano universal num cenário urbano imanente em constante transformação. É desse território real que Baudelaire retira seu arsenal de máscaras e não, de um território particular de faz-de-conta. As máscaras de Baudelaire são facetas de um rosto que ainda não vemos.

Nesse contexto de as máscaras de Baudelaire imaginativamente se referirem à realidade histórica imanente, lembramos da imagem de pensamento de Benjamin chamada “Da crença das coisas que nos profetizam”, na obra *Imagens do pensamento*, em que ele menciona de modo crítico a necessidade de recorrer a certas práticas de adivinhação e de consolação como forma de lidar com a dura realidade. No século XIX, essa condição foi deflagrada principalmente pelas revoluções em Paris³⁵. Ao mesmo tempo, saber sobre os acontecimentos futuros tornara-se uma forma compensatória ao tédio, à perda de identidade e à carência de experiências duradouras vinculadas ao passado e à tradição. Nesta imagem, segundo supomos, Benjamin fala da atrofia da experiência e da imaginação que revelam igualmente a face oculta de um sujeito em busca de seus semelhantes. É a prevalência da vivência do choque que requer a novidade incessante, que se faz perceber na fantasia das nossas existências sonhadas – as faces que gostaríamos de exibir. Sem o compartilhamento de experiências humanas substanciais, já não há, nesse contexto, a valorização da alteridade nem o reconhecimento do semelhante. Desse modo, o sujeito acaba buscando dentro de si uma

³⁵ A visão fisiognômica de Lavater é um exemplo do quanto essas práticas também tidas como esotéricas começaram a ser apreciadas. Entretanto, mesmo ao considerar o lado especulativo e extravagante das fisiognomonias, especialmente as do século XVIII, Benjamin valoriza “os empenhos mais sólidos de um Lavater ou de um Gall”, pois neles estava “em jogo um empirismo autêntico”. (*Paris do Segundo*. IN: *OE III*, p. 37)

representação, pois segundo Benjamin: “Só o homem atrofiado e desolado o busca como simulação em seu próprio interior.” (p. 212 – ver transcrição adiante) Isso equivale a dizer que é pela semelhança com outros que nos descobrimos a nós mesmos e que o sujeito desprovido de experiência acaba se voltando apenas para si, perdendo, assim, os referenciais de coletividade. É interessante levarmos em consideração que as disciplinas esotéricas³⁶ as quais Benjamin menciona nesse texto, como, por exemplo, a astrologia – que em tempos antigos (como na citação que abre este tópico) auxiliavam na leitura fisiognômica e na formação do indivíduo –, na modernidade acabam valendo-se da carência e esvaziamento da experiência do sujeito e, ao mesmo tempo em que são por este buscadas, revelam o subjetivismo e a vaidade daquele que espera uma informação sobre alguém que lhe é importante, mas que permanece totalmente desconhecido, ou seja: no fundo, espera uma informação compensatória sobre si mesmo. De acordo com Simmel, o novo individualismo do século XIX, baseado na desigualdade, desfez o ideário do XVIII de igualdade fundamentado a partir da liberdade e vice-versa: “Agora o indivíduo que se tornou autônomo também quer se diferenciar *dos outros*: não se trata mais de ser um indivíduo livre, e sim que esse indivíduo seja específico e insubstituível.” E prossegue: “[...] o indivíduo busca *a si mesmo* como se ainda não se possuísse, e ainda assim está seguro de ter em seu eu o único ponto sólido.” (*Questões fundamentais da sociologia*, p. 111) Transcrevemos “Da crença nas coisas que nos profetizam”:

[...] a assim chamada imagem interior do próprio ser que trazemos em nós é, de minuto a minuto, pura improvisação. Ela se orienta, se assim podemos dizer, inteiramente de acordo com as máscaras que lhe são exibidas. O mundo é um arsenal de tais máscaras. Só o homem atrofiado e desolado o busca como simulação em seu próprio interior. Pois nós mesmos somos em

³⁶ O ensaio de Freud *Psicanálise e Telepatia*, de 1921, foi bem recebido por Benjamin. Freud trata de alguns desses fenômenos de ocultismo em relação direta com a psicanálise, mas também com as ciências exatas e com o período histórico recente que os deflagraram. O crescente interesse por esses eventos tem uma de suas explicações: “[...] na perda de valor pela qual tudo foi afetado desde a catástrofe mundial da Grande Guerra, uma parte da abordagem experimental à grande revolução, em cujo sentido nos estamos dirigindo e de sua extensão não podemos fazer estimativas; mas indubitavelmente se trata de uma tentativa de compensação, de criar noutra esfera, supermundana, as atrações perdidas pela vida sobre esta Terra. Na verdade, alguns dos procedimentos das próprias ciências exatas podem ter contribuído para esse desenvolvimento.” (IN: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmundo Freud*, Volume XVIII, p. 189)

geral pobres em imagens. Por isso nada nos faz tão felizes como alguém que se aproxima de nós com uma caixa de máscaras exóticas e então nos apresenta os exemplares mais raros, a máscara do assassino, do magnata das finanças, do circunavegador. Olhar através delas nos encanta. Vemos as constelações, os instantes, nos quais fomos verdadeiramente um ou outro, ou todos de uma vez. Todos nós almejamos este jogo de máscaras como êxtase, e disso vivem até hoje os cartomantes, os quiromantes e astrólogos. Sabem nos remontar para uma daquelas pausas silenciosas do destino que, só mais tarde, se observa que continham o gérmen do traçado de destino totalmente diferente daquele que nos foi concedido. Que o destino pare assim como um coração – isso percebemos com medo profundo e bem-aventurado, naquelas aparentemente tão mesquinhas, aparentemente tão errôneas imagens características de nós mesmos que o charlatão nos contrapõe. E tanto mais nos apressamos em lhe dar razão quanto mais sedentas sentimos subir em nós as sombras de vidas nunca vividas.” (*Imagens do pensamento*. IN: *OE II*, p. 212)

Agamben comenta que o rosto não coincide com a face³⁷, pois esta é um de seus modos de exposição; comenta também que “o rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível”. Para que compreendamos a nossa cidade possível de hoje, devemos atualizá-la, “dessoterrá-la” dos escombros de todas as cidades que um dia já foi. A fisiognomonía, assim compreendida, é uma espécie de arqueologia. Também por esse motivo, Benjamin esclarece que sua intenção é precisamente: “mostrar como Baudelaire está incrustado no século dezenove. A impressão que nele deixou deve surgir tão nítida e intacta como a de uma pedra que, certo dia, é movida de seu lugar depois de aí ter jazido por décadas. (Benjamin, W. *Passagens* [J 51a, 5], p. 366) Como o passado sobre o qual colocamos uma pedra em cima, e “exatamente porque o passado foi esquecido”, diz Olgária Matos, “ele predomina incontestado; para ser transcendido deve ser lembrado, sua fisionomia, *atualizada*”. (*Os arcanos do....*, p. 73) Por isso, lembrar a fisiognomia de Baudelaire é para Benjamin atualizar seu presente. Mais do que isso: é revelar nosso rosto.

³⁷ *O rosto*. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, p. 74 (*Il volto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*.)

1.9 – Os sonhos do coletivo

Mas há ainda um outro momento que consideramos importante para a compreensão do *flâneur*, que é o que se conjuga na cidade de Paris exatamente como morada do coletivo, como aquela que Benjamin chamou de a capital do século XIX – a capital do capital. Uma morada coletiva cujo território estrutura-se nas formações histórica, estética, econômica, política, bem como numa outra formação: a onírica – que Benjamin incorporou em seus estudos e escritos de maneira própria. No *flâneur*, e para que não o vejamos reduzido a um tipo mera e negativamente fútil ou como uma abstração estética, é necessário que o consideremos como participante da dimensão coletiva dos sonhos como proposta por Benjamin.

A base da proposta benjaminiana é que todo sonhador deveria poder transpor o limite entre a consciência do sonho para a consciência do despertar do sonho. Essa passagem limiarística significaria também a proposta de que, ao narrarmos os sonhos, teríamos a possibilidade de resgatá-los desse mundo de adormecimento para o mundo de vigília. Narrar os sonhos significa nomear a realidade do sonho na realidade desperta e reinterpretá-la. Do que apreendemos de nossas leituras, e que procuramos vincular ao *flâneur*, entendemos que, para Benjamin, o caráter supostamente ilógico dos sonhos não se opõe ao caráter lógico dos pensamentos, mas antes são as duas faces de uma mesma moeda. A crítica de Benjamin não contempla que o sonho por si seja uma falsa aparência, mas vai para a ilusão de supor-se desperto num mundo real baseado, este sim, nas falsas aparências das relações e das realizações humanas. É a esse conceito de ilusão (como falsa aparência) que se refere Benjamin.³⁸

Entretanto, quando nos referimos ao aspecto do sonho em relação ao *flâneur*, devemos considerar que, para Benjamin, o sonho é o de base freudiana, mas que deve ser associado ao materialismo histórico assim como a história acontecida nos sonhos deve ser associada à história em estado de vigília. Benjamin considera que há um teor de historicidade intercambiável ou intersubjetivo no sonho, que fica adormecido em virtude de “um historicismo narcótico e à sua

³⁸ Quando utilizamos o termo ilusão neste trabalho é com essa significação que o tencionamos.

maneira de mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica [...]”. (*Passagens* [K 1a, 6], pp. 435-436) Essa existência histórica é representada pela vida material do século XIX por meio da qual o *flâneur* realizava suas trajetórias – a moda, a arquitetura, a política – que são, por sua vez, expressões da consciência onírica do coletivo, são sonhos da coletividade que, por seu turno, mantêm essa mesma coletividade em estado de sono, impedindo-a de despertar. Entretanto, a existência histórica só se legitima quando o coletivo se apodera politicamente de seus próprios sonhos. Nesse sentido, o sonho não é somente individual, mas coletivo e é relacionado ao trabalho político. Para que esse sonho possa ser assim considerado, deve ter sua base igualmente no material (um espaço definido) e no trabalho (um espaço modificado) e essa base encontra-se parcialmente especificada na teoria freudiana do sonho que interessa a Benjamin, mais propriamente na relação consciência e corpo. Segundo explica Rouanet:

Para Freud, [...], o texto manifesto do sonho é o produto de um trabalho, o trabalho do sonho, conjunto de operações destinadas a transformar os “materiais” do sonho. Esses materiais incluem os restos diurnos, os pensamentos dos sonhos e os estímulos somáticos. É nesses últimos que Benjamin situa a base material do sonho coletivo.” (*A razão nômade*, p. 53)

Portanto, a base material coletiva encontra-se nos estímulos somáticos, que correspondem às sensações e percepções do corpo. Em anotação, Benjamin explica essa aplicação fisiológica do sonho ao século XIX – que é ao mesmo tempo um espaço de tempo (*Zeitraum*) e um sonho de tempo (*Zeit-traum*):

[...] Assim como aquele que dorme – e nisso se assemelha ao louco - dá início à viagem macrocômica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. (*Passagens* [K 1, 4], p. 434)

Neste apontamento, Benjamin descreve as funções gerais do sistema nervoso autônomo que mantém, a despeito da consciência que fazemos dele, o controle de nossa vida vegetativa e de controle automático das funções corporais de reação a estímulos externos (embora não seja independente do sistema nervoso central unificado). Aqui vemos que a analogia entre economia corporal e economia social se revela nas articulações de Benjamin sobre os sonhos do coletivo, uma vez que se expressam mútua e proximamente, como ainda bem exemplifica Rouanet:

Assim, o sonho da moda se articula na indústria têxtil e no comércio de luxo, o sonho da arquitetura, na indústria da construção civil e nas novas técnicas de construção, o sonho do jogo, no movimento especulativo do capital financeiro, e o sonho da exposição universal, na produção fabril. O coletivo se apropria de cada um desses aspectos da realidade material e os alucina pelo sonho.” (*A razão nômade*, p. 54)

O corpo, como pontuamos, aparece como determinante nas considerações de Benjamin, e especialmente na relação que estabelece com o princípio do prazer freudiano em *Sobre alguns temas...*, para explicar o princípio da vivência do choque e da repetição automática de gestos nos transeuntes da cidade grande e dos operários nas fábricas, com os quais o *flâneur* compartilhava o espaço em suas andanças, que é onde consciência e memória tornam-se excludentes – uma vez que o que Benjamin privilegia em sua análise é a relação corpo-aparelho psíquico. Por outro lado, e para apontarmos a diferença significativa entre Benjamin e Freud, devemos considerar que, no caso dos sonhos, para Freud estes apontam sempre para o passado e não para o futuro, tanto menos um futuro utópico como o vislumbrado por Benjamin. Outro fato é que o sonho freudiano é individual, representa um desejo (inconsciente) reprimido do sonhador e termina onde começa para Benjamin: no despertar, quando é, então, transferido para o estudo psicanalítico clínico – que não existe em Benjamin. O sujeito psicológico individual que pretende conhecer-se a si mesmo não entra nessas considerações de Benjamin do modo como o existente na valoração do subjetivismo freudiano, mas é antes o sujeito histórico, como explica Olgária Matos:

“A realidade histórica”, escreve Benjamin, “possui seu coeficiente próprio graças ao qual todo conhecimento autêntico dessa realidade leva o sujeito a se conhecer a si mesmo, não no sentido de um ponto de vista psicológico, mas no sentido de uma filosofia da história”. (*Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin*. IN: Revista Discurso 23, p. 91)

Portanto, nos termos de uma filosofia da história: “O sistema nervoso não está contido nos limites do corpo. O circuito que vai da percepção sensorial à reação motora começa e termina no mundo.” (Buck-Morss, S. *Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Walter Benjamin*. IN: *Benjamin e a obra de arte*, p. 164) Nossa proposta é validar que o *flâneur* estabelece essa relação precípua com a coletividade, na qual se sente inserido, via rememoração (*Eingedenken*), pois é ainda capaz de retomar a experiência tradicional (*Erfahrung*) que já se encontra comprometida na modernidade. Pela rememoração, ele reconhece as experiências passadas no presente e, a partir desse reconhecimento, consegue tanto interpretar o presente em seu aspecto de repetição do sempre-igual como atestar a fugacidade do novo. Nesse contexto, ele não se dedica apenas ao exercício da lembrança, mas se coloca descontraidamente à disposição dos lapsos, reminiscências e esquecimentos.

1.10 – A Paris do *flâneur*

Paris é a cidade dos sonhos esquecidos da história pela qual viaja o *flâneur*. Segundo Olgária Matos:

Tomando Paris como emblema da modernidade, [Benjamin] procura decifrá-la, não a partir do que é possível lembrar com ela, mas do que foi esquecido, os registros da arte das passagens e os sonhos coletivos, as catástrofes do progresso e a destruição da técnica. (*Modernidade e angústia: cosmopolitismo e acosmismo*. IN: *Benjaminianas*, p. 267)

Nessa viagem urbana, o *flâneur* é como o viajante que não parte para o estrangeiro, pois só viaja dentro da própria cidade; ao mesmo tempo, ele é o nativo com olhar de estrangeiro, pois confronta os olhares acomodados e as falsas aparências do senso comum: “...Sair de casa como se viesse de longe; descobrir um mundo, que é aquele no qual se vive; começar o dia como se desembarcasse de Cingapura, como se jamais tivesse visto o capacho de sua própria porta nem o rosto dos vizinhos do mesmo andar..: eis o que revela a humanidade presente e ignorada.” (Benjamin, W. *O flâneur*. IN: *OE III*, p. 213)

Como já mencionamos, e novamente frisamos, é como *flâneur* que ele vai registrando e revelando, por intermédio da cidade, uma leitura histórica e, principalmente, aquilo que não está escrito nos livros da história oficial: “Ele [o *flâneur*] despreza a história convencional, que afasta do concreto, mas fareja na história a cidade e a cidade na história.” (Rouanet. *A razão nômade*, p. 22) Como duplas faces de um mesmo rosto, a sugestão é que cidade e história refletem-se mutuamente. Ler a cidade como quem lê uma “escritura” é um atributo do *flâneur* que, mais do que articular apenas duas imagens, a da cidade e a da história, articula “dois desejos: o do passado e o do presente”³⁹. Sua ligação com o tempo é tanto menos psicológica quanto mais fisiologicamente histórica se torna. Sua ascendência é revolucionária porque é a partir da Revolução Francesa (1789-99)⁴⁰, protagonizada nas ruas de Paris, que ele vai paulatinamente se revelando como tipo, mas também porque sua postura confronta o tempo de produção que se instaura com as próprias revoluções⁴¹, que inauguram em Paris “[...] a era do Capital e das barricadas [...]” (Matos, O. *Baudelaire: antíteses e revolução*. IN: *Revista Alea* 9, p. 92) Entendemos que a concepção do tempo no *flâneur* tem prioridade conceitual sobre a do espaço. Em Paris no século XIX ou em Weimar no XX, com o *flâneur*, empreendemos uma viagem no tempo. Portanto, observarmos que a noção

³⁹ A frase original de Olgária Matos é: “A imagem dialética não articula duas imagens – a do mito e a da utopia –, mas dois desejos: o do passado e o do presente.” (*Iluminação mística, Iluminação profana*, p. 102). Acabamos por usar a mesma construção e termos desta frase, embora não propositalmente, pois nossa intenção inicial é nos referirmos à importância da articulação passado-presente para a experiência do *flâneur*.

⁴⁰ E do segundo momento da Revolução Industrial (1820 -1840), com a invenção da imprensa.

⁴¹ Segundo Olgária Matos, a Insurreição de 1848 representa a conquista do direito ao trabalho assalariado: “As lutas dos operários em fevereiro – a conquista dos ‘três oitos’ (‘oito horas de trabalho, oito horas de descanso, oito horas de sono’ [...]) - resultaram, no mês de junho, em sangue de que a literatura da época, em particular a de Baudelaire, testemunha o horror.” (*Baudelaire: antíteses e revolução*, p. 93)

de espaço referente ao *flâneur* deve estar configurada à noção de tempo, um espaçotempo: sincrônico, uma vez que o *flâneur* participa da experiência geral da modernidade e, nesse sentido, constrói vivências (*Erlebnisses*) e aventura-se em sua época; e anacrônico: pois sua postura confronta o tempo dessa mesma época, produzindo um desalinho. Essa ênfase no tempo demonstra que a verdadeira construção histórica somente pode dar-se com o encontro da vivência do presente com a experiência do passado num reconhecimento mútuo⁴². Portanto, a *flânerie* interrompe o conceito de tempo histórico convencionalmente linear e homogêneo⁴³.

1.10.1 – Colportagem e Passagens

Diante dessas considerações, torna-se relevante que, para tentarmos avaliar a relação espaço-tempo no *flâneur*, nos reportemos à colportagem do espaço como o designa Benjamin, ou seja, como sua experiência fundamental. Segundo ele:

“O fenômeno de colportagem do espaço” é a experiência fundamental do *flâneur*. Como ele também se manifesta – sob um outro aspecto – nos *intérieurs*⁴⁴ de meados do século XIX, não se pode descartar a suposição de que a *flânerie* tenha ocorrido na mesma época. Graças a esse fenômeno, tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente.”
(*Passagens* [M, 1a, 3], p. 463)

⁴² Devemos considerar ainda que se até meados do século XVIII (pré-Revolução Francesa), a concepção de utilização do espaço como solo estava condicionado às questões da história natural e de um modo de viver de acordo com as provisões da natureza, no século XIX, a noção de solo vai adquirindo feições históricas materialistas.

⁴³ Abordaremos essa concepção de tempo no terceiro capítulo.

⁴⁴ O interior para o *flâneur* é comumente representado pelo quarto que, em sua visão, sobrepõe-se à rua e nela se complementa. Diz Brissac: “Tudo então se justapõe, todas as dimensões se encaixam no mesmo quadro. Se, por um lado, a cidade se abre como um espaço sem limites – paisagem –, por outro, também se encerra numa redoma fechada – o quarto.” (*Quadros mecânicos, fisionomias urbanas*. IN: *Paisagens urbanas*) Para Benjamin, a valorização do interior burguês é também a busca dessa classe em compensar: “[...] o desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes.” (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 44) Outro fato importante para a valorização do interior e seus objetos é poder se furtar aos olhares profanos dos demais, que com a crescente rede de controle social implementada a partir da Revolução Francesa, vai normatizando a vida civil, substituindo, por exemplo, os nomes familiares à entrada das casas por números serialmente registrados. Esse dado é importante, pois o *flâneur*-detetive, como veremos logo adiante, é um seguidor minucioso de pistas e de rastros perdidos em meio à multidão.

Vemos aqui que a importância da colportagem para a compreensão do *flâneur* vai além daquela de associação ao colporteur⁴⁵ do final da Idade Média, possivelmente agricultores que ao terminarem as colheitas ganhavam a vida como vendedores itinerantes (levavam o excedente da produção agrícola para realizar trocas); vendiam também livros de um tipo de literatura panorâmica que ficou conhecido como *colportage* e que no século XIX é precursora das fisiologias de que tratamos. Esses livros eram também vendidos nas feiras e exposições juntamente com as demais mercadorias. Precedente de uma alusão importante com a relação do próprio *flâneur* com as condições do mercado capitalista no século XIX, pois como bem coloca Nelson Brissac: “A expressão (*colportage*) remete às coisas de menor valor, dessas vendidas em grandes quantidades em feiras – *colporter* é anunciar, atividade do mercador ambulante, que vende quinquilharias.” (*Quadros mecânicos, fisionomias urbanas*, p. 3) Entretanto, se esta é uma faceta fundamental do *flâneur* – aquela que o coloca como uma espécie de vendedor ambulante de si (de sua imagem) e de sua obra – ao mesmo tempo, o que interessa sobretudo a Benjamin é avaliar a colportagem como fenômeno de deslocamento espacial impulsionado pelos avanços técnicos e, principalmente, pelos grandes painéis exibidos em Paris, os dioramas (bem como anteriormente os panoramas)⁴⁶ – que Daguerre introduziu em 1823 e que são contemporâneos das passagens (galerias). Nesse fenômeno, pela sobreposição de imagens e luzes dá-se a ilusão ótica da sobreposição de paisagens que, de modo concomitante, criam a ilusão de um deslocamento geográfico a partir da temática estampada (isto é, desenhada e pintada no painel): é possível estar em Paris e sentir-se na África. Em citação, diz Benjamin:

Sabe-se que na *flânerie* o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, começa a latejar o sistema arterial do afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio e, tanto por dentro quanto por fora, tudo se passa como num daqueles “quadros mecânicos” que foram tão apreciados no século XIX (aliás, também anteriormente), nos quais se vê em primeiro

⁴⁵ Colportagem vem de *colporteur* que significa “levar ao pescoço”, geralmente mercadorias colocadas numa bolsa.

⁴⁶ Não sem propósito, dizia-se de Haussmann que sua intenção era transformar Paris num grande panorama.

plano um pastor tocando flauta, a seu lado, duas crianças que se embalam no ritmo, mais atrás, dois caçadores ao encalço de um leão e, bem no fundo, um trem que atravessa uma ponte ferroviária. (*Passagens* [M 2, 4], p. 464)

Além do estado inebriante (*Rausch*)⁴⁷ que toma conta do *flâneur* que caminha longamente pela cidade, vemos que, por esse fenômeno espacial, Benjamin revela a aproximação para além das distâncias geográficas, ou seja, envolve concomitantemente as relações temporais, uma vez que a depender das imagens visualizadas, épocas passadas também surgem no momento presente, reproduzindo, assim, um duplo rompimento: da linearidade visual bem como temporal. Segundo Brissac:

Desde o renascimento com a perspectiva, as coisas eram percebidas como distribuídas no espaço. O olhar percorria a extensão vendo antes o que está em primeiro plano, depois o que vem mais atrás e só por fim o que está no fundo. O olhar avançava em profundidade, se fazia no tempo e no espaço. Aqui, ao contrário, tudo o que está em determinado lugar é percebido simultaneamente. O espaço perde suas coordenadas, o fundo se confundindo com o primeiro plano. (*Quadros mecânicos, fisionomias urbanas*, p. 3)

⁴⁷ Para Benjamin: "Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. Porém, no decorrer do século XIX, ele se depositou também em uma literatura vastíssima.[...] O estudo destes livros constitui para o *flâneur* uma segunda existência, já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele apreendeu deles ganhava a forma de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo." (*Passagens*, [M 1,5], p. 462) Benjamin refere-se à transmissão da experiência (*Erfahrung*) de acordo com a tradição. Entretanto, não é somente dessa legítima experiência, mas especialmente da vivência ordinária (*Erlebnis*) e, no nosso entender, também originária das várias e variadas leituras prévias do *flâneur* - e, neste contexto, estas leituras provêm, além dos textos literários propriamente ditos, também da literatura menor das fisiologias e da colportage -, que ele constrói seus devaneios. Ele se "lembra" mesmo daquilo que nunca "soube" de fato. Porém, não há aqui nem diminuição nem desvalorização dessa condição, mas antes uma constatação, ou seja, a de que à atrofia da experiência e de sua narrativa tradicional sobreponha-se a vivência ordinária e sua narrativa de resgate. Constrói-se, assim, um itinerário para a leitura das experiências humanas adormecidas. O estado de embriaguez do *flâneur* não se daria, portanto, no campo da pura subjetividade, mas de suas apreensões prévias dadas tanto a partir das esquecidas informações sobre temas e ambientes comuns à coletividade, mas, mais do que isso, também podemos considerar que o *flâneur*, sempre mesclado e imanado a esse corpo coletivo, acaba por vivenciar seus anseios, seus desejos, seus sonhos: "Não deveria ele então sentir sob os seus pés mais íngreme a subida atrás da igreja de Notre-Dame de Lorette, se sabia que era aqui, quando Paris recebeu seus primeiros ônibus, que se atrelava o terceiro cavalo, o *cheval de renfort*, diante do veículo?", completa Benjamin. (*Ibid*)

Esse modo perceptivo é o da aceleração do tempo que, em relação direta com as mudanças visuais (portanto, alinhado a uma nova reestruturação do olhar humano) produz não apenas um *flâneur* como protótipo do vendedor ambulante, que representa o princípio de circulação da mercadoria, mas um *flâneur* que é antes de tudo um “observador ambulante”⁴⁸ não mais afeito à postura contemplativa – como a expressa no semblante da mulher alada na chapa de cobre de Dürer, *Melancolia I*, que com sua paralisia, “pois apesar de alada a mulher parece não pretender remover-se”⁴⁹ –, e que pressupõe um modelo de visualidade que é o da aceleração do olhar que prescindir de um espaço fixo e que corresponde igualmente à aceleração do tempo e dos meios de reprodutibilidade técnica que começam sua expansão galopante no século XIX.

Quando o *flâneur* se deslocava nas galerias, esse fenômeno era constante e se dava também no ato de observar as vitrines estilizadas (pela sobreposição de imagens e de luzes) – cujo material de que eram feitas, o vidro, já faz entrever o surgimento do olhar intermediado pelas lentes fotográficas e, depois, pela câmera de cinema. A sobreposição de objetos temáticos e imagens estão no cerne da colportagem do espaço como fenômeno. Entretanto, a colportagem também nos remete às pinturas nas barracas de feiras e exposições e à teoria da arte de Baudelaire⁵⁰. Mais especificamente para Benjamin, remete à literatura de colportage⁵¹ (surgida no século XV) – livros ilustrados que mostram simultaneamente imagens e textos que, a depender do modo de montagem gráfica, geram subtextos que exaltam o mesmo teor de descontinuidade (não-linearidade) do mundo que se pode vivenciar quando no fenômeno da colportagem. Por isso é que dizer que o *flâneur* é apenas um vendedor ambulante não diz da significação

⁴⁸ Expressão de Brissac.

⁴⁹ Callado, T. de Castro. *A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin. A versão do taedium vitae medieval e de seus elementos teológicos na concepção da melancolia do barroco*. IN: Gewebe – Cadernos Walter Benjamin, volume 1.

⁵⁰ Que, por sua vez, nos remetem aos dioramas. Palavras de Baudelaire: “Gostaria de ser levado de novo aos dioramas cuja magia brutal e imensa sabe impor-me uma útil ilusão. Gosto sobretudo de contemplar alguns cenários de teatro onde encontro, artisticamente expressos e concentrados de forma trágica, meus sonhos mais caros. Essas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade.” (*Passagens* [Q 4a, 4], p. 578)

⁵¹ Além disso, é importante observarmos o elemento sócio-cultural presente na literatura de colportage, que fez: “[...] da ilustração um apoio para a entrada dos mais necessitados na cultura escrita que encontram nas imagens uma ajuda para o deciframento e a compreensão dos textos.” (Chartier, C. *Leituras e leitores populares: a Bibliothèque bleue e a literatura de colportage*. IN: Desenredo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo). Para Benjamin, o cinema também teria essa função.

que Benjamin lhe atribui se não tivermos em mente que o *flâneur* é uma figura limiarística, de transposição, portanto, ligada a uma temporalidade *sui generis*, que compreende uma visualidade expandida com relação às mudanças perceptivas⁵².

Para entendermos mais proximamente a colportagem por Paris, devemos nos reportar também às passagens que, como nos informa Benjamin nos *Exposés de 1935 e 1939*, surgiram “nos quinze anos após 1822” (*Passagens*, p. 39) e em 1840 eram aproximadamente em número de cem⁵³. Interessante assinalarmos que exatamente em 1822 é aberta a *Passagem da Ópera* – a que Aragon eternizou em *O camponês de Paris* – e que foi demolida em 1924 para dar lugar ao Boulevard Haussmann. Especialmente esta passagem é para Benjamin: “[...] O *locus classicus* para a apresentação das passagens, [...] porque a partir dela desenvolvem-se as divagações acerca do *flâneur* e do tempo [...]” (*Passagens* [A 1, 1], p. 78) Na associação com os dioramas, lembramos que as passagens também foram os locais que receberam as primeiras lâmpadas a gás:

O fenômeno da rua como interior, [...] é difícil de separar da iluminação a gás. As primeiras lâmpadas a gás arderam nas galerias. Na infância de Baudelaire fez-se a tentativa de utilizá-las a céu aberto; colocaram-se candelabros na *Place Vendôme*. Sob Napoleão III cresce mais rapidamente o número de lâmpadas a gás. Isso elevou o grau de segurança da cidade; fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa; removeu do cenário grande o céu estrelado e o fez de modo mais radical que os seus prédios altos [...]. A Lua e as estrelas já não são dignas de menção. (Benjamin, W. *Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 47)

Esta citação é relevante, pois, especialmente para o *flâneur*, quando a rua se torna populosa e intransitável, ele encontra abrigo nas galerias. Fourier fala das vantagens de se estar abrigado das intempéries do tempo por suas “lareiras e

⁵² Não é demais lembrarmos que o *flâneur* era também o que produzia essa literatura de colportage (e as fisiologias de que tratamos).

⁵³ Os nomes de algumas dessas passagens já denota a ligação com a colportagem, com os panoramas (como a *Passagem dos Panoramas*), dioramas... Em 1799, foi aberta a *Passage du Caire* e em 1800, a *des Panoramas*. Ainda existem em Paris: *Véro-Dodat* (1826), as vizinhas *Vivienne* (1823) e *Colbert* (1826), próximas à Biblioteca Nacional e pelas quais Benjamin flanava constantemente após deixar a biblioteca.; a *Choiseul* (1826); *Verdeau* e *Jouffroy* (1845); *Brady* e *du Grand Cerf* (1825); *des Princes* (1860). (*Passagens* [A 1, 1], Nota 4, p. 77)

ventiladores”⁵⁴. Se com os bulevares⁵⁵ iluminados ocorre a transformação da rua em interior, com as passagens ocorre a transformação do interior em rua. Dentre todos os tipos benjaminianos, talvez nenhum esteja tão intimamente ligado às passagens como o *flâneur*: miniaturas da cidade, são mônadas, breviários do mundo e de seus fetiches, “templos” iluminados que abrigam as mercadorias, labirintos do consumo, Fourier as chamava de ruas-galerias e as comparava aos falanstérios⁵⁶.

Em segundo lugar, como observamos nesta citação, as passagens foram os locais que primeiramente receberam a iluminação a gás: e este é um evento primordial para que os panoramas e dioramas pudessem existir do modo como o interpretamos aqui, pois como bem coloca Brissac:

A cidade se descortina, na galeria, como uma paisagem. A iluminação a gás promove, em seu interior, a metamorfose da cidade em selva, em mundo astral. [...] Nessa figura arquitetônica está sintetizado o princípio da articulação entre todas as coisas. As galerias são passagens entre o interno e o externo, o passado e o presente, a cidade e a natureza, o mundo conhecido e as distantes terras exóticas. A passagem é a construção arquitetônica do quadro mecânico. [...] A multiplicação infinita de significados suprime toda determinação local. O espaço é reduzido a uma mudança permanente de ângulos visuais, à neutralização de todo ponto de vista determinado. Ubiquidade do observador em movimento, dilatação do espaço produzida pela abundância de espelhos, pela multiplicação das perspectivas.

⁵⁴ *Passagens* [A 4a, 4], p. 87.

⁵⁵ De modo distinto a essas galerias, as lojas de departamentos dos bulevares, criadas no início dos anos 1850, fazem com que os consumidores sintam-se como massa, num fenômeno antes só relacionado aos períodos históricos de escassez, ou seja, “massa” eram os que mal tinham condições de sobreviver, muito menos de “consumir”. Se antes a frugalidade é que determinava essa condição, na modernidade capitalista, massa passa a ser quem consome. Diz Benjamin: “Característica específica das lojas de departamentos: os compradores sentem-se como massa: são confrontados aos estoques; abrangem todos os andares com um só olhar; pagam preços fixos; podem “trocar as mercadorias”. (*Passagens*, [A 12, 5], p. 99) Os próprios comerciantes das passagens acabaram, por esse fenômeno, transferindo seus negócios para o bulevar. Essa diferença entre a loja da passagem e a do bulevar ressoa no *flâneur*, pois se por um lado os amplos bulevares permitiam a *flânerie*, por outro, foram tomados por lojas lotadas. (O mesmo tipo de loja que Benjamin relata no conto de Poe de que tratamos, *O homem da multidão*, como impedimento para o *flâneur* tradicional, mas que propiciou o surgimento do *flâneur-detetive*.)

⁵⁶ A concepção das passagens como pórticos (*schwollen*) ganha dimensão nesta descrição de Fourier: “As ruas-galerias são um método de comunicação interna que por si só bastam para fazer desdenhar os palácios e as belas cidades da civilização... O rei da França é um dos primeiros monarcas da civilização: não há nenhum pórtico no Palácio das Tuileries. O Rei, a Rainha, a família real, quer subam em uma carruagem, quer desçam dela, são obrigados a se molhar como pequenos-burgueses que fazem vir um fiacre diante de sua boutique. Talvez, em caso de chuva, encontrar-se-ão muitos lacaios e muitos cortesãos para segurar um guarda-chuva para o Príncipe...; mas trata-se sempre de não ter pórtico nem abrigo, de não estar protegido... ” (*Passagens* [A, 5], p. 87)

(*Quadros mecânicos, fisionomias urbanas*, pp. 5-6)

Especialmente nos dioramas, o deslocamento não se dá num espaço real, como nos panoramas, mas pelo deslocamento do olhar, por meio do qual vemos surgir a aceleração do tempo, pois “[...] as mudanças de luminosidade que o dia provoca na paisagem se fazem em apenas meia hora. Essa aceleração, precursora do ritmo do cinema, introduz – sinteticamente – o fator tempo. Como a *flânerie*, faz irromper o distante e o passado no aqui e agora”, completa Brissac.

Olgária Matos faz uma citação de Benjamin que condensa essa relação temporal entre o modo de olhar do *flâneur* e o ritmo do cinema:

[...] Benjamin conjecturava filmar a “proto-história de Paris”: “não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo? A partir da condensação do movimento circular, *boulevards*, passagens, praças, no espaço de meia hora? Não é isso que faz o *flâneur*?” (*Fetichismo: princípio de realidade e “moradas do sonho”*. IN: *Benjaminianas*, p. 227)

1.10.2 – *Flâneur* como imagem dialética

Portanto, é no tempo disruptivo que vemos revelar-se no *flâneur* uma postura limiarística – postura esta que significa que existe “[...] um instante de imobilização que não é desmobilização. Ele é o lugar que requer a arte de *prever o presente*: “antes de termos apreendido que as coisas se encontram em uma situação determinada, já mudaram diversas vezes [...]”⁵⁷, escreve Olgária Matos. Como imagem dialética, portanto como imagem histórica, é nessa postura que o *flâneur* percorre todos os caminhos disponíveis na cidade e por eles compartilha esse tempo (de espera) com os demais tipos⁵⁸ que se encontram em meio à multidão. É Benjamin quem diz: “O *flâneur* encontra-se ainda no limiar tanto da cidade grande

⁵⁷ Matos, O. *Imagens sem objeto*, p. 116. A citação de Benjamin feita por Matos: Benjamin, *Passagen Werk, Gesammelte Schriften*, citada G.S., Frankfurt, ed. Suhrkamp

⁵⁸ Esses tipos são especialmente aqueles que podemos considerar como desdobramentos do *flâneur* no sentido de que este estabelece com aqueles um comportamento de leitor de identidades camufladas por máscaras sociais, como o boêmio, o colecionador, a prostituta, o jogador...

quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão.” (Benjamin, W. *Paris, capital do século XIX – Exposé de 1935*. IN: *Passagens*, pp. 47-48) Nessa colocação de Benjamin, vemos que a situação do *flâneur* ainda não se definira. Sua atitude limiar é de não-pertencimento, ou seja, daquele que espera ainda sem saber ao certo para onde deve ir – e se deve ir, uma vez que a casa (leia-se cidade) como possível zona de conforto, proteção e compartilhamento de experiências comuns lhe “está sendo tirada” pela cultura capitalista. Lembremo-nos, portanto, de que o *flâneur* é expressão da figura do literato e nesse sentido pertence a uma dada tradição que se atrofia com a entrada na modernidade (assim como se atrofia a forma lírica, que abordaremos no terceiro capítulo). É especialmente no âmbito da literatura e da leitura que Benjamin situa o *flâneur* como imagem dialética. Para tanto, sua escolha por Baudelaire se justifica, pois no interior de sua obra, e mais especificamente em *As flores do mal*, ele encontraria concentrados os registros históricos condensados em alegorias. Para Benjamin, como engenho baudelairiano, as alegorias têm como função despedaçar a ilusão e, desse modo, expô-la. Já enquanto tipo, figura, fisionomia, o *flâneur* é expressão de um estado de não-ação em meio à ação ininterrupta, de improdução em relação à inquietação e agitação (da vida moderna), ou seja, é ele mesmo a configuração da parada, da espera, do repouso, do ócio, em outros termos: da interrupção. A imagem dialética quebra a continuidade histórica e seus propósitos pré-determinados. O *flâneur* desconhece a lógica desses propósitos, mas enquanto “espera”, ou seja, não se move na mesma direção nem na mesma velocidade, vai criando assim, ao seu modo, uma espécie de estilo ou moda por onde se caminha sem chegar, sem concluir trajetórias. Seu princípio estruturante é a circulação e não, a conclusão. Princípio este que é o mesmo da mercadoria. Mas há um outro princípio operando nessa espera: o onírico. Nesse sentido, enquanto circula, o *flâneur* ocioso sonha as imagens adormecidas da coletividade. Segundo Benjamin: “O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho sua expressão [...]” (*Passagens* [K 2, 5], p. 437) Como imagem dialética, portanto, o *flâneur* nos permite o acesso tanto aos acontecimentos históricos quanto aos sonhos de uma época, uma vez que ele é expressão da “relação entre o sujeito histórico, capaz de captar, num relâmpago, o

passado do qual é contemporâneo, e o sujeito do sonho, capaz de captar, no momento em que desperta, os conteúdos verdadeiros que pulsam na trama onírica”. (Rouanet. *A razão nômade*, p. 60) Sua percepção das coisas funciona sempre em dois níveis de realidade – que podemos estabelecer como sendo o da realidade objetiva e o da onírica.

Neste ponto, reiteramos o fato de que o *flâneur* não é uma abstração corporal ou mesmo apenas uma personagem literária (embora torne-se fantasmagórica, como veremos na sequência de nossa apresentação), nem apenas uma alegoria no sentido estrito, mas é o sujeito histórico capaz de realizar uma incursão pela época que habita nesses dois registros (temporais) simultaneamente. Enfatizamos com Rouanet: “[...] a viagem do *flâneur* está a meio caminho entre a vida real e o delírio, ou antes, entre dois níveis de realidade, a desperta e a onírica.” (*Ibid*) Uma vez que a modernidade é simultaneamente sonhada e real, o *flâneur* caminha por ela nesses dois registros. É como caminhante da cidade que o *flâneur* nos apresenta a vida material do século XIX, bem como seus sonhos que, de certa forma, podemos denominar de o ainda não-vivido. O não-vivido é para Benjamin uma reminiscência do passado no presente, assim como a sensação descrita na *Tese II* de sermos “tocados por um sopro do ar que foi respirado antes”. (*Sobre o conceito de História*. IN: *OE I*, p. 223) O reconhecimento dessa reminiscência, entretanto, deve ser articulado historicamente⁵⁹, pois: “A verdadeira imagem do passado só se deixa

⁵⁹ Na *Tese XVII* de *Sobre o conceito de História*, Benjamin explicita seu método de trabalho como materialista histórico nos seguintes termos: “Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialismo histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.” (*Sobre o Conceito de História*. IN: *OE I*, p. 231) Além do conceito monadológico (leibniziano) – no qual o mundo se expressa no “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”, (*Passagens* [N 2, 6], p. 503)], Benjamin aponta para pólos de tensão concentradas cuja natureza não é mais a estabilidade e a linearidade, mas o choque (revolucionário). Segundo Olgária Matos: “Esta ambivalência conduz ao deslocamento da noção de dialética – esta não é mais a da ideia e do conceito, mas a da 'imagem dialética'.” (Os

fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido", diz Benjamin. (*Tese IV. IN: Sobre o conceito de História. IN: OE I, p. 224*) A relação do *flâneur* com a imagem dialética é a de uma imagem histórica que guarda e aguarda a capacidade de realização daquilo que poderia ter sido mas que ainda não foi e, por que não dizer?, aguarda pela capacidade de pre-visão: pre-ver o agora que é onde se encontram os rastros do outrora. Entretanto, essa realização-previsão deve dar-se pelo sujeito histórico (racional) que é ao mesmo tempo sujeito político.

O *flâneur* como imagem dialética vive no limiar (*Schwelle*) entre sonho e vigília e, por conta dessa ambivalência, também é tido como o que vive entre ilusão e verdade. Realizar a passagem definitiva entre esses mundos não é sua tarefa precípua, mas antes, por sua própria constituição, denunciá-los ou expô-los – uma vez que não há nele o senso de coerência ou ordenação que regem as formações sociais convencionais, isso não significa que ele não seja um sujeito histórico, mas apenas que seu modo de lidar com a história não é o convencional. Como bem resume Olgária Matos:

Nas imagens dialéticas o ocorrido e o agora revelam sua natureza dialética, não temporal, não conceitual, mas figurativa, de tal modo que elas se aparentam a um *flashback* cinematográfico que permite a consciência da não-linearidade da história." (*Fetichismo: princípio de realidade e "moradas do sonho"*. IN: *Benjaminianas*, p. 224)

O *flâneur* é o que experiencia esses *flashbacks*.

arcanos do inteiramente outro, p. 61) Segundo Francisco Pinheiro Machado: "Benjamin desenvolve um método da historiografia ou do conhecimento da história enquanto procedimento monadológico da "dialética em repouso". Esta não se realiza na forma do conceito mediado ou de uma apresentação épica e ininterrupta da história, mas na forma de uma imagem, denominada por Benjamin de "imagem dialética". "História se decompõe em imagens, não em histórias", daí, na dialética em repouso, o momento da síntese consistir em uma imagem, carregada de tensão, mas enquanto tal algo estático. A imagem dialética significa uma parada do movimento do pensamento que expõe uma ruptura, uma interrupção ou cesura e pode, desse modo, corresponder e apreender mais perfeitamente ao caráter descontínuo da história." (*História e pensamento figurativo: paralelos entre imagem dialética em Walter Benjamin e interpretação tipológica da história*, p. 9)

1.10.3 – O olhar do estrangeiro

Caracterizando a postura do *outsider*, o *flâneur* também assemelha-se ao estrangeiro que chega a um lugar novo trazendo consigo o sentido do mistério e do diferente. Por outro lado, o *flâneur* é como um *outsider*, pois não consegue viver plenamente comunalizado às exigências mercantilistas que passam a vigorar nas relações sociais (e que acabam por transformar tudo em mercadoria, como trataremos no segundo capítulo). Entretanto, no *flâneur*, essa postura também se faz notar pelo seu reverso, como alienação: “Para o *flâneur*, mesmo tendo nascido nela, a cidade não é mais uma pátria”, diz Rouanet (*A viagem nômade*, p. 22) Estrangeiro na própria cidade, Paris torna-se lugar de passagens. Para tanto, as obras de reconstrução da cidade de Paris, sob o comando de Haussmann, são decisivas, uma vez que vão transfigurando o rosto da antiga cidade do *flâneur* num território de ruínas e, por extensão, de esquecimentos. Pouco a pouco, o *flâneur* vai perdendo o acesso objetivo ao espaço público e o direito ao exercício de errâncias. Semelhante ao catador de lixo⁶⁰, ele vai metaforicamente recolhendo o que ficou esquecido por debaixo de escombros e ruínas, e à semelhança do colecionador de objetos, acumula lembranças. Esses caminhos de destruição revelam a coexistência da antiga e da moderna Paris, ou melhor: de uma simultaneamente na outra. A cidade nunca será suficientemente nova ou decadentemente velha, pois os caminhos percorridos pelo *flâneur* têm duplo sentido: mostrar que o novo nasce das ruínas do antigo para novamente tornar-se antigo e, de certa forma, que o novo já nasce potencialmente antigo. Paralelamente, Benjamin empreende a crítica à teoria evolucionista do conhecimento, que percorre um caminho linear e cartográfico, e seu método cartesiano.

Se nos confrontarmos com a cidade ideal de Descartes em seu *Discurso do Método* – cidade modelar onde tudo é geometricamente planejado e definido – e a cidade do *flâneur*, Paris, onde o geométrico cedeu lugar ao circular-espiralado, que adquire a forma de uma cebola⁶¹, e onde o sobressalto de se virar uma esquina

⁶⁰ Que hoje desempenha função social e ecológica importante, vemos que o mesmo começa a dar-se à época das demolições de Paris no século XIX.

⁶¹ Segundo Flávia Nascimento: “O mapa de Paris foi muitas vezes comparado por antigos cronistas a

expulsou a harmonia com qualquer definição postular, veremos que para o *flâneur*: “[...] a cidade é imagem do pensamento, imagem também do inconsciente e, como o pensamento ou o inconsciente, deve ser lida e interpretada. A cidade se torna escrita a ser decifrada e o texto [...] se transforma, por sua vez, numa paisagem a ser percorrida.” (Gagnebin, JM. Posfácio de *O camponês de Paris*, p. 249)

1.10.4 – Por que Paris

Objetivamente, Benjamin constata que Paris é a melhor cidade para a existência do *flâneur* e não Londres, ou sua cidade natal Berlim ou mesmo Roma – lugar que ele admite que poderia ser considerado o mais provável de se cogitar, especialmente pela afluência de monumentos com destinação turística. Entretanto, o *flâneur* não é aproximado ao turista, pelo contrário: ele quer estar próximo do detalhe mais insignificante e rotineiro da cidade, como um pedaço de ladrilho, por exemplo, e, por meio dele, poder penetrar em sua história, representando que o *flâneur* constrói a história a partir das destruições. Benjamin revitaliza no *flâneur* a sua capacidade de sonhar os lugares que não correspondem ao olhar do turista que visita uma cidade. Para o *flâneur*, Paris nunca foi uma cidade turística. Benjamin admite que o *flâneur* questiona a própria cultura do habitar, uma vez que revela um pólo dialético fundamental: o que apresenta a cidade como paisagem e moradia ao mesmo tempo (ver tópico “Colportagem e Passagens”). Em nenhuma outra cidade essa relação se expressou de maneira tão evidente quanto em Paris. O *flâneur* literalmente habita a cidade. Benjamin deduz que foram os próprios parisienses que tornaram Paris a terra prometida do *flâneur* por ser esta “uma paisagem feita de gente viva”. (*Spazieren in Berlin* e/ou *On foot in Berlin*, p. 264)⁶² Essa “gente viva” é o correspondente a uma multidão com impulsos próprios, onde as pessoas ainda se

uma cebola. O berço da cidade, como se sabe, é a Ilé Saint-Louis, em pleno rio Sena, bem no centro, em volta da qual a cidade foi se expandindo em várias camadas, à medida que se derrubavam antigas fortificações para que outras fossem erigidas [...]” (*A Paris d’O Camponês*, p. 62) Chamamos a atenção para o fragmento de Benjamin que se refere à imagem de uma cebola (na porcelana), no fragmento *Saraus*, que associamos especialmente à *flânerie*: “Penso no desenho azul da cebola. Quantas vezes lhe implorei auxílio no decorrer das contendas decididas à mesa, que agora estava à minha frente tão cintilante. Um número incontável de vezes seguira seus ramos e fios, suas flores e volutas, com mais fervor que ao quadro mais belo. Jamais ninguém pedira amizade com mais franqueza que eu ao desenho da cebola.” (*Infância em Berlim*. IN: *OE II*, p. 103.)

⁶² Tradução nossa do original: “a landscape made of living people”.

sentem atuantes. As ruas de Paris foram uma literal morada do coletivo, o lugar onde a subversão das revoluções trouxe à tona os dramas do corpo social, mas ao mesmo tempo criou o ar livre da cidade: “O ar pleno das revoluções. A revolução desencanta a cidade”, diz Benjamin. (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 192) Ele também fala sobre “a técnica dos parisienses de habitar em suas ruas” e de como “a inebriante interpenetração da rua e da moradia que se consoma na Paris do século XIX – e sobretudo na experiência do *flâneur* – tem valor profético. Pois essa interpenetração permite à nova arquitetura tornar-se uma sóbria realidade”. Esse é um dado fundamental, se quisermos compreender por que Paris tornou-se a pátria do *flâneur* e não uma outra cidade certamente importante. O *flâneur* habita as ruas e torna sua arquitetura, aposentos. (*O flâneur*. IN: *OE III*, pp. 192 e 195)⁶³

A *flânerie* “pode transformar Paris em um *intérieur*, em uma moradia cujos aposentos são os bairros [...]” (Benjamin, W. *Passagens* [M, 3, 2], p. 466) Morada do coletivo, este é exatamente seu inquietante fascínio. Inquietação, agitação, invenção são as características da rua como interior e Benjamin as enxerga como marcas de um “ser” coletivo. Em comparação com o interior burguês, a rua é seu avesso complementar:

Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. (Benjamin, W. *Passagens* [M 3a, 4], p. 468)

⁶³ Essa experiência de os parisienses transformarem as ruas em interiores, Benjamin revela que a teve de forma semelhante setenta anos depois, portanto por volta de 1927. Eis a anotação de Adolf Stahr, feita em 1857, já à época das reformas de Haussmann, que ilustra em detalhes essa interpenetração entre rua e habitação e de como os parisienses exploram a rua: “No caminho de volta, pela rua Saint-Honoré, encontramos um exemplo eloquente da indústria de rua parisiense, que se vale de tudo. Em certo trecho estavam restaurando o pavimento e colocando canos e, portanto, surgira no meio da rua, como entrave, um trecho do solo aterrado e coberto de pedras. No centro desse terreno se estabelecera imediatamente uma indústria de rua, e cinco a seis vendedores punham à venda objetos para escrever, livros de bolso, artigos de aço, abajures, colarinhos bordados, ligas e toda sorte de quinquilharias; e mesmo um autêntico belchior estabelecera ali uma comandita, expondo sobre as pedras seu bricabraque de velhas xícaras, pratos, copos e similares, de modo que aquele intercâmbio lucrava com o breve estorvo, ao invés de se prejudicar. Eles são virtuosos em fazer da necessidade uma virtude”. (*Obras escolhidas III*, p. 192)

Benjamin, por intermédio de Franz Hessel⁶⁴, considera as diferenças entre as cidades. Constata que os berlinenses poderiam ter habitado mais as ruas e menos as casas. Contudo, em Berlim, a vida campestre é muito mais valorizada e isso acabou por deixar suas ruas como palco para as performances do exército alemão⁶⁵, seu símbolo nacional: “Mas o exército era mais que o exército: era a *floresta* em marcha”, comenta Olgária Matos (citando Elias Canetti⁶⁶), e prossegue: “Nenhum país moderno [...] guardou tão vivamente quanto a Alemanha o sentimento da floresta. O paralelismo rígido das árvores [...], sua densidade e seu número preenchem o coração do alemão com uma alegria profunda e misteriosa. Mesmo em nossos dias, ele se jubila em visitar a floresta na qual viveram seus ancestrais e se sente unido às árvores.” (*Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional*, pp. 85-86) Em função das ruas de Berlim terem sido dedicadas às massas somente em dias de predominante segurança coreografada pelo exército germânico, qualquer andarilho mais ou menos sonhador e desocupado tornava-se um suspeito em potencial e destilava a desconfiança da comunidade. A ligação do povo alemão com os ideais de uma vida orgânica e romântica não formaram o meio adequado para o *flâneur*.

Fato interessante é avaliarmos que em *A janela de esquina do primo*, conto de E.T.A. Hoffmann, Benjamin mostra a atitude do *flâneur* berlinense postado na varanda⁶⁷ de sua casa, num distanciamento que representa a postura do homem

⁶⁴ Benjamin escreveu a resenha *O retorno do flâneur* sobre o livro de Hessel *Spazieren in Berlin* e/ou *On foot in Berlin*, lançado em 1929, no qual o autor traça o perfil do *flâneur* berlinense. Benjamin considera-o como um manual prático sobre essa arte e o que melhor interpretou a filosofia do *flâneur*, que pode ser resumida na seguinte frase de Hessel: “We see only what looks at us. We can do only... what we cannot help doing.” (p. 266) (“Vemos somente o que nos olha. Fazemos somente...o que não podemos evitar fazer.”) Frase muito próxima à teoria da aura de Benjamin. A proposta de Hessel é de que seria possível dar uma chance à *flânerie* nas ruas de Berlim, após a derrota na Primeira Guerra, uma vez que os alemães já estariam suficientemente desiludidos com o símbolo de sua soberania nacional e poderiam, finalmente, deixar as varandas e começar a habitar as ruas. Segundo Mirian Hansen, o *flâneur* dessa resenha de Benjamin: “[...] esclarece de diversas maneiras a ligação entre a ideia benjaminiana de aura e uma forma secularizada e profana de experiência. A jornada do escritor como flanador (nesse caso, Franz Hessel) opõe-se diametralmente à do turista, que busca os monumentos e as atrações exóticas de locais estrangeiros; ao contrário, ela é um vagar propositalmente sem objetivo para o passado [...]” (*Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia*. IN: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p. 218)

⁶⁵ Nesse paralelismo, vemos o uso politicamente estetizado de uma imagem de soberania, pois, diferentemente das árvores das florestas, a marcha representa o choque da destruição da guerra de materiais.

⁶⁶ A obra de Elias Canetti aqui citada e transcrita (pp. 181-183) por Olgária Matos é *Masse et perissance*. Paris: Gallimard, 1966.

⁶⁷ As *loggias* (varandas, balcões, camarotes) aparecem na obra de Benjamin em dois momentos que consideramos de importância na nossa apresentação do *flâneur*: no tópico “Weimar”, de *Imagens do*

privado, mas que também lembra a do espectador: “Mas quão acanhado o olhar deste que observa a multidão instalado em domicílio [...]” (*Paris do Segundo Império*, p. 46) Comparando-o à Londres de *O homem da multidão* de Poe – que inspirou Baudelaire a dar visibilidade ao *flâneur* – Benjamin conclui:

[...] e quão penetrante o daquele que a fita através das vidraças do café. Na diferença entre esses dois postos de observação se encontra a diferença entre Berlim e Londres. De um lado, o homem privado; senta-se na sacada como num balcão nobre; se quer correr os olhos pela feira, tem à disposição um binóculo de teatro. Do outro, o consumidor, o anônimo, que entra num café e que logo, atraído pelo magnetismo da massa que o unge incessantemente, tornará a sair. De um lado, toda a espécie de pequenas estampas do gênero, que, reunidas, formam um álbum de gravuras coloridas; do outro, um esboço que seria capaz de inspirar um grande gravador: uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco. (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 46)

No conto de Hoffmann, o primo é paraplégico e como diz Benjamin: “[...] não poderia seguir a corrente, nem mesmo se a sentisse na própria pessoa. Está, antes, acima desta multidão, como sugere seu posto de observação no apartamento. Dali ele examina a multidão; é dia de feira, e ela se sente em seu elemento.” (*Ibid*) Mas eis a interessante e reveladora menção de Benjamin: “O seu binóculo de ópera põe em evidência cenas do gênero. O emprego deste instrumento corresponde

Pensamento, e em “Loggias”, de *Infância em Berlim*. Em “Weimar”, Benjamin relata as características das janelas-varandas que transmitem a sensação de transformar o observador em espectador num camarote e, neste caso específico, pode-se sugerir a analogia com um possível crítico que exerce sua função mantendo o distanciamento, pois não está imerso no acontecimento em si. [“Em cidadezinhas alemãs não se pode de modo algum imaginar o quarto sem peitoril. Mas raras vezes os vi tão largos como na Praça do Mercado em Weimar, no “Elefante”, onde transformaram o quarto em camarote, a partir do qual a visão se tornava para mim um balé que nem ao próprio Luís II os palcos de Neuschwanstein e Herrenchiemsee podiam oferecer.” (*Imagens do pensamento*. In: *OE II*, pp. 191-192)] Quanto ao tópico “Loggias”, é nele que Benjamin relata alguns de seus primeiros contatos com a arte da *flânerie* na infância: as varandas da casa do menino Benjamin se abriam para os pátios que, mais tarde, já na fase adulta, se constituíam em manancial para as vivências do *flâneur* em Paris. [“Tal como a mãe, que aconchega no peito o recém-nascido sem acordá-lo, assim também a vida trata, durante muito tempo, as ternas recordações da infância. Nada fortalecia as minhas mais profundamente que a visão dos pátios, entre cujas *loggias* havia uma que, no verão, recebia a sombra de uma marquesinha e que foi para mim o berço, no qual a cidade pôs o cidadão recém-nascido. [...] O ritmo dos bondes urbanos e do bater dos tapetes embalavam-me o sono. Era a forma onde se criavam meus sonhos. [...] Mais tarde tornei a descobrir os pátios a partir das vias férreas.” (*Obras Escolhidas II*, pp. 132-133-134)]

inteiramente ao posicionamento íntimo do usuário. Pretende, como ele próprio confessa, iniciar seu visitante nos 'princípios da arte de observar', que consiste na capacidade de se regozijar com quadros vivos⁶⁸ [...]” (*Ibid*, p. 123) Vemos que existe uma pré-condição daquele que não pode mover-se e se dedica ao voyeurismo, mas com a seguinte ressalva: a feira não é uma multidão disforme e, por esse motivo, poderia servir como exercício de adaptação ao olhar. A ampliação das imagens e cores feitas pelo aparelho (binóculo), serviriam como preparação para a nova condição perceptiva visual. Os olhos do primo “estariam se adaptando” ao futuro olhar para a multidão. Diz Benjamin:

Talvez a visão diária de uma multidão em movimento representasse, alguma vez, um espetáculo ao qual os olhos devessem primeiro se adaptar. Se admitíssemos essa hipótese, então não seria impossível supor que aos olhos teriam sido bem-vindas oportunidades de, uma vez dominada a tarefa, ratificarem a posse de suas novas faculdades. (*Ibid*, nota 1)

A contemplação como forma de educação dos sentidos, no caso a visão, seria uma forma de manter a capacidade adaptativa e aurática do olhar. Olhos que se vão adaptando perceptivamente são olhos correspondidos. A vivência do choque provocada pela multidão afasta a experiência aurática que pressupõe a adaptação e a contemplação. E Benjamin trata dessa questão não apenas no tocante ao declínio da arte aurática, mas deste declínio como consequência da crise da própria percepção. E, nesse sentido, por ser ótico, o *flâneur* procura abolir a distância com o olhar: “No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo”, diz Benjamin. (*Ibid*, p. 69)

Para Benjamin, as ruas de Londres não ofereciam o espaço de circulação necessário à *flânerie*, pois rapidamente tornaram-se perigosas e desumanas, com uma multidão incontida, que acaba por “regredir” em comportamento a um estágio anterior de selvageria (da floresta) que, em consequência, leva à busca por isolamento – isolar-se na multidão para se esconder da punição de um possível delito –, por tornar-se apenas mais um rosto anônimo. Tão importante quanto as

⁶⁸ Os quadros vivos fazem alusão aos quadros mecânicos como os dioramas (dos quais falamos no tópico “Colportagem e Passagens”). Mais uma vez, Benjamin enfatiza as transformações do olhar humano. Na figura do primo, a visualidade estacionária do observador antagoniza-se com a observação ambulante do *flâneur* parisiense.

ruas, nesse caso específico, é o fato de, no conto de Poe, o *flâneur* se distanciar completamente do tipo que passeia despreocupado pela cidade:

Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo. Renunciando a uma perseguição mais longa, o narrador assim resume em silêncio sua compreensão: “- Esse velho é a encarnação, o gênio do crime [...] - Ele não pode estar só; ele é o homem da multidão. (*Ibid*, p. 45)

No início, convalescente de uma doença, sentado num café, o suposto *flâneur* de Poe vê um homem com atitude suspeita. Deixa-se, então, tomar por uma inquietação que beira a obsessão – e essa é a postura oposta à do *flâneur* –, embora, por outro lado, Benjamin reconheça que aí se deu o início de um gênero que teria como figura central o *flâneur*-detetive – seguidor de pistas e de rastros, considerando todos como suspeitos em potencial, em Poe o *flâneur* é um antissocial assim como o detetive, uma vez que: “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande.”⁶⁹ (*Ibid*, p. 41) Portanto, discordando de Baudelaire, Benjamin conclui que o homem da multidão não é *flâneur*: “[...] o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur* quando lhe fosse tomado o ambiente.”⁷⁰ E

⁶⁹ Na diferenciação entre *flâneur* e homem da multidão, Benjamin aponta para uma possível dialética da *flânerie*, que se desenvolve no conto de Poe, ou seja, “[...] de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido.” (Benjamin, W. *Passagens* [M 2,8], p. 465) O detetive transforma-se no narrador-herói dos contos de Poe. Benjamin avalia que: “Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo de conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado. Para tal a *flânerie* oferece as melhores perspectivas.” (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 38) Na questão do *flâneur* como detetive entram em conjugação a questão do aproveitamento da ociosidade e da atitude de permanecer incógnito como se tivesse a missão de não perder de vista um suposto malfeitor. O *flâneur* acha para si uma utilidade quanto ao ato de observar que lhe é peculiar: “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime. Com isso se compreende como o romance policial, a despeito de seu sóbrio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense.” (*Ibid*, p. 39)

⁷⁰ De acordo com Simmel, existe um caráter no ser humano que o impele a se resguardar dos choques sofridos em meio à multidão, pois: “Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a

Já quanto ao *flâneur* parisiense, ele descobriu tanto a floresta quanto os navios caminhando pelas ruas de Paris. Não só nas ruas, mas quando estas se tornam por demais populosas, por demais congestionadas e intransitáveis, o *flâneur* se refugia nas galerias: “A passagem⁷⁴ era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas,” diz Benjamin. (*Passagens* [M 3a, 4], p. 468)

Devemos enfatizar, ainda uma vez, este que é o subtexto do *flâneur*: os livros sobre a cidade de Paris. No fragmento “Paris, a cidade no espelho”, de *Imagens do Pensamento*, Benjamin expressa especialmente essa relação fundamental entre o *flâneur* e a cidade de Paris que se dá pela literatura:

De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. Se Giraudoux tem razão e se a maior sensação de liberdade humana é flunar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e portanto a mais completa liberdade, ainda conduz livro e livro adentro. Pois sobre os desnudos *quais* do Sena há séculos se deitou a hera de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena. (*Imagens do Pensamento*. IN: *OE II*, p. 195)

Vemos aqui os elementos primordiais na construção do *flâneur* como tipo: a literatura, o ócio e a cidade de Paris.⁷⁵

1.11 – Boêmio, Dândi, Basbaque

Quando Benjamin inicialmente se refere ao *flâneur*, ele pensa numa época dentro da Paris do século XIX, que se inicia em 1830 e que ficou conhecida como boêmia. Segundo Olgária Matos:

⁷⁴ De fato, só Paris utilizou o termo passagens para suas galerias. Todas as passagens são, portanto, parisienses. Abordamos parcialmente as passagens no tópico “Colportagem e Passagens”. Em “Considerações finais”, ainda nos referiremos a elas.

⁷⁵ Embora não iremos desenvolver esta temática a não ser em Baudelaire, no tópico *O flâneur* do ensaio *Paris do Segundo Império*, Benjamin coloca em cena uma Paris eminentemente literária: Hugo, Flaubert, Balzac, Sue, Dumas... A ligação dos escritores com a multidão e as ruas é criticamente reproduzida por Benjamin que avalia em cada um o traço que lhe é peculiar em relação ao *flâneur*.

[...] Principalmente a partir da monarquia de julho de 1830, com a burguesia e sua operosidade comercial e bancária – encarnação de uma nova ordem social e política – aparece, em contrapartida, a personagem do *flâneur*, como a dos boêmios, ou melhor a *bohème*, ambos ociosos, figurações da instabilidade, do deslocamento permanente, da desordem, os “ciganos do espírito”. (*Baudelaire, um surrealismo platônico*. IN: *Benjaminianas*, p. 236)

Em seus desdobramentos, a *flânerie* iniciada nesse período da boêmia se estendeu até quase o final do século e no XX, até o início da Primeira Guerra (1914), mas mesmo no período entre-guerras, ainda era possível cogitar-se sobre a existência do *flâneur* – desta feita não mais nas ruas, mas, como colocamos anteriormente, nas galerias de Paris. Na segunda boêmia, que é a fase intermediária entre a primeira, de origem aristocrático-burguesa, e a terceira, que caracteriza o lumpemproletariado, o *flâneur* ainda ocupava posição social e política indefinida: não havia se rendido totalmente à burguesia e nem chegado à proletarianização, mas já começava a sentir o impacto devastador sobre a arte e a cultura (transformando-se aos poucos em uma classe próxima a uma espécie de lumpemburguesia). Essa, como explica Benjamin, é a geração de Baudelaire, “quando a intelectualidade tem ainda mecenas, mas já começa a se curvar às exigências do mercado (na forma de folhetim), ele constitui a *bohème*. À indeterminação de sua posição econômica corresponde a ambiguidade de sua função política. Esta se manifesta com muita evidência nas figuras dos conspiradores profissionais que se recrutam na *bohème*”. (*Baudelaire ou as ruas de Paris – Exposé de 1939*. IN: *Passagens*, p. 61)

De acordo com Willi Bolle, no trabalho das *Passagens*, pode-se detectar o perfil histórico da boêmia em três gerações, como segue:

A primeira *bohème* era “de sólida origem burguesa” e se formou em 1833 com Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Gerard de Nerval e Nanteuil. A palavra “bohémien” era de uso corrente por volta de 1840 e sinônimo de “artista, estudante, boa-vida, alegre, despreocupado, preguiçoso e farrista”. Balzac, no romance *Un Prince de la bohème* (1840), propõe a seguinte definição dessa camada: “jovens de gênio: escritores, administradores,

militares, jornalistas, artistas”. Na mesma época, Georg Sand e Alphonse Karr montam cenas com ambientes da *bohème*. Essa *bohème galante* ou *bohème dorée* fornecia um dos tipos do herói romântico. A segunda *bohème* – “a nova, a verdadeira”, segundo Pierre Martino – surgida por volta de 1843, era de origem social modesta. Murger era filho de um *concierge alfaiate*; Champfleury, filho de um secretário de prefeitura; Delvau, filho de um curtidor de peles; Coubert, filho de camponês”. Essa *bohème*, que era a geração de Baudelaire, dominou o ambiente artístico até 1848; foi a primeira a viver o impacto do mercado artístico e da indústria cultural. A terceira *bohème*, surgida em 1852 – “a nossa, cruelmente castigada pelo desespero” (Jules Levallois). Suas condições de vida eram parecidas com as do “lumpemproletariado”, assim definido por Marx no *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*: “toda aquela massa indefinida, desarticulada, sem rumo, que os franceses chamam *la bohème*”. (*Fisiognomia da metrópole moderna*, pp. 393-394)

De fato, para Benjamin, falar em Baudelaire significa “falar da semelhança que ele exhibe com esse tipo político.” (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 10) Benjamin critica o traço de indefinição em Baudelaire, que assume opiniões tão divergentes quanto inusitadas, caracterizando-o como um provocador. Essa é uma maneira de dizer que Baudelaire ainda não achara uma causa que lhe dissesse respeito. A boêmia se caracteriza por ser um período de indefinições⁷⁶, embora seja ao mesmo tempo o período das sucessivas revoluções e do levante das barricadas – que representam o cerne do movimento conspiratório e que tem em Blanqui, segundo Benjamin, “[...] o mais importante dos chefes das barricadas parisienses [...]”. (*Ibid*, p. 13)

Por viver em meio à boêmia e com o tipo político do boêmio, portanto, surge a primeira expressão do *flâneur* na modernidade: como o literato que reage ao processo de proletarização que se estende à classe intelectual – uma vez que,

⁷⁶ A indefinição da boêmia como classe e do boêmio como tipo ganham expressão nesta citação que faz parte do *Arquivo M – O Flâneur (fase média)*: “Entendo por boêmios esta classe de indivíduos cuja existência é um problema, cuja condição é um mito, cuja fortuna é um enigma: que não têm endereço certo, nenhum abrigo reconhecido, que não se encontram em parte alguma e que encontramos por toda parte! Aqueles que não têm nenhuma situação e exercem cinquenta profissões; cuja maioria se levante de manhã sem saber onde jantará à noite; ricos hoje, famintos amanhã; prontos para viver honestamente se puderem, e de outro modo se não puderem.” (Adolphe d'Ennery et Grangé, *Les Bohémiens de Paris* (L'Ambigu-Comique, 27 de setembro de 1843), Paris (série Magasin Théâtral), pp.8-9). (*Passagens* [M 5a, 2] p. 472)

segundo relata Benjamin ao citar Marx: “Com o desenvolvimento das condições proletárias surgiu a necessidade da divisão do trabalho.” Como boêmio, o *flâneur* coloca-se a meio-termo entre o lumpemproletariado e a burguesia.

A figura do *flâneur* como boêmio-conspirador intensifica a constatação de Benjamin de que o artista está perdendo a autonomia de sua obra e, como intelectual, seu campo de ação. Mudam as condições de produção, mudam as condições de existência da figura do intelectual⁷⁷, pois “o surgimento da massa é, contudo, simultâneo à produção em massa”, coloca Benjamin. De modo generalizado, a intelectualidade distancia-se de suas antigas funções ligadas a um viver aristocrático, sob as benesses do ócio, como figura influente no mundo da cultura e da política. Num estágio em que tanto a cultura quanto a política se distanciam cada vez mais de suas funções sociais e se aproximam a passos largos do tratamento desumanizado e massificado da população que aflui a Paris⁷⁸, a situação limítrofe do *flâneur* o confronta com a situação econômica de uma cidade sob o estigma das revoluções⁷⁹ – pois se por um lado a burguesia podia interessar-

⁷⁷ Os estudantes também faziam parte da boêmia. Para Benjamin, os estudantes deveriam exercer seu papel crítico e social. Nesse contexto da crítica, consideramos relevante nos recordamos de um relato de juventude de Scholem, em *Walter Benjamin: A história de uma amizade*, sobre seu primeiro encontro com Benjamin em Berlim, 1913, quando este discursava em frente a uma platéia de estudantes judeus. Benjamin não apenas discursou, mas fez parte desse movimento estudantil. No ensaio *A vida dos estudantes*, escrito em 1915, ele avalia de forma contundente e nada conservadora as instituições de ensino acadêmicas e sobre qual seria o papel crítico do próprio estudante que não se furta à análise do sistema em confronto ao predominante comportamento acrítico da maioria. O jovem Benjamin idealisticamente já se interessava por uma saída política via práxis: “O único caminho para tratar do lugar histórico do estudantado e da universidade é o sistema. Enquanto várias das condições para isso continuarem vedadas, restará apenas libertar o vindouro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente. Somente para isso serve a crítica.” (IN: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 32). Temos aí também revelando-se, no pretérito, o futuro de seu conceito de história. É também num outro ensaio, dessa mesma época, 1913, intitulado *Experiência*, que Benjamin dá início à concepção do conceito de experiência. Em nota do tradutor Marcus Vinicius Mazzari, há referência a uma outra nota, que teria sido escrita pelo próprio Benjamin em 1929, a respeito dos primórdios desse conceito no referido texto. Escreve Benjamin: “Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra 'experiência'. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa.” (*Ibid*, p. 21)

⁷⁸ De acordo com Baudrillard, deve-se observar a diferença entre massa e trabalhadores como classe social, uma vez que “[...] a massa nunca é a de trabalhadores, nem de qualquer outro sujeito ou objeto social. As 'massas camponesas' de outrora não eram exatamente massas [...]” (*À sombra das maiorias silenciosas – o fim do social e o surgimento das massas*, pp. 11-12)

⁷⁹ As de 1830 e 1848, Benjamin considera de importância em *A Boêmia*. As revoluções no século XIX na França são desdobramentos dos ideais conquistados pela Revolução Francesa no XVIII (iniciada em 1789, estendeu-se até o golpe do 18 Brumário em 9 de novembro de 1799, quando inicia-se a era Napoleônica sob a forma do Consulado, a que se segue a Ditadura e o Império). A França passa por um período de sucessivas revoluções no século XIX: Restauração em 1814 e 1815, Liberal em 1830 – 1839 – 1848 – 1852 – 1871.

se por sua (mão-de) obra, por outro, ele sabia-se desafortunadamente próximo da massa. Indícios do surgimento de um círculo deliberado de manipulações que culminam no sufrágio de 1830, a boêmia transforma o *flâneur* numa espécie de duplo-dúbio que usufrui tanto do convívio das classes dominantes quanto das subalternas e que pode tornar-se simpatizante tanto de uma quanto de outra. Essa condição demonstra que sua indefinição é antes o privilégio daquele que pode escolher como e contra o que quer se revoltar. Ao mesmo tempo, essa condição evidencia a falta de transparência nas próprias relações sociais e, nesse sentido, o *flâneur*, que não encontra para si uma posição social definida, reflete, assim como um espelho, o despedaçamento dessas mesmas relações. Sua função social predominante a partir dessa época passaria a ser o jornalismo dos diários de notícias e não mais apenas os periódicos literários (e mesmo a pintura); dessa forma, o *flâneur* escreve sobre os levantes sociais e desenha os retratos dos combatentes revolucionários ao mesmo tempo em que faz a caricatura da sociedade. No período em que permaneceu nesse estado limiarístico, ele assume sua indefinição como forma de privilégio e pode, assim, tanto beber vinho com os trapeiros como passear pelo mercado para fazer-se valorizar⁸⁰. Ele ainda usufrui da condição de poder resistir e desafiar, com sua postura assemelhada à dos vagabundos e oportunistas, o *status quo*. Seu olhar de estrangeiro mais uma vez se sobressai e ele circula entre os demais em plena posse de sua condição errante.

De forma diferente, comporta-se o basbaque. O *flâneur* diferencia-se do basbaque (*badaud*)⁸¹, como o considera Benjamin, pois este não está em plena posse de si, uma vez que fica estagnado na “estupefação”⁸². Existe a assunção de que o pressuposto da dúvida, de “irresolução típica”⁸³ no *flâneur* desaparece no basbaque, que demonstra uma atitude de conformação como assinala Benjamin citando Rattier: “Não é de modo algum a falsa Paris que fará o basbaque...De

⁸⁰ Ironicamente descrevendo a atitude de Baudelaire, Benjamin bem resume essa indefinição do *flâneur* na seguinte frase: “Tinha um ouvido para os cantos da revolução e outro para a ‘voz superior’ das execuções.” (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 22)

⁸¹ No século XVI, o termo *badaud* era sinônimo de curiosidade, frivolidade, credulidade. A partir do XVII, refere-se ao passante parisiense e tem a conotação de uma pessoa desocupada. No século XIX, opõe-se ao *flâneur* especialmente no sentido tanto de representar o mero passante como de não possuir o olhar de observador detalhista do *flâneur*.

⁸² *Paris do Segundo Império*, p. 69. IN: *OE III*

⁸³ *O Flâneur*, p. 197. IN: *OE III*. A “irresolução típica” a que se refere Benjamin é a que já associamos à falta de transparência das relações de classes.

flâneur, andando nas calçadas e diante das vitrines [...] transformou-se em lavrador, vinhateiro, industrial da lã, do açúcar e do ferro.” (*O flâneur*. IN: *OE III*, p. 207) Entretanto, no poema “A uma passante”, Baudelaire coloca em evidência a condição de ser “basbaque” e de ser arrebatado: *Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A doçura que envolve e o prazer que assassina.*⁸⁴ (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 42. Tradução de Ivan Junqueira) Mas Benjamin analisa que nesse caso: “O que faz do sujeito um “basbaque” não é a perplexidade diante de uma imagem que se apodera de todos os recônditos do seu ser; é algo mais próximo do choque com que um desejo imperioso acomete subitamente o solitário.” (*Ibid*, p. 43) No geral, a vivência do choque no basbaque torna-se a norma, uma vez que ele, por se entreter facilmente, acaba não intencionalmente imprimindo um passo tão letárgico em suas andanças⁸⁵ quanto de maravilhamento defronte de cada acontecimento, de cada vitrine, de cada novidade em exposição, e, desse modo, expõe-se ao risco de encontrões e tropeções. O choque a que se refere Benjamin no poema é sobretudo erótico e também foge ao controle. Ao final do poema, há o estado de conformação pelo “amor” perdido, que ao invés de ser à primeira, é à última vista, e que acaba deixando no ar a sensação de conformidade que faria parte da constituição do basbaque. Para avaliarmos melhor uma possível gradação entre *flâneur* e basbaque, citamos Benjamin: “No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode se estagnar na estupefação – nesse caso o *flâneur* se torna um basbaque.” (*Ibid*, p. 69.) Portanto, devemos considerar que, além da relação com a boêmia, o *flâneur* produz ainda subtipos como o basbaque, pela estupefação, e também o já citado detetive pelo senso de observação. Mas há um tipo superior de *flâneur*: o dândi. Neste, constatamos que existe um traço que para Benjamin é elevado: a distração daquele que se entrega à sua obra. Para Benjamin, “as descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro (leia-se: nem do *flâneur*

⁸⁴ No original, o primeiro verso não contém a palavra *badaud*: “Je buvais, crispé, comme un extravagant”, diz Baudelaire. Tanto a tradução de Ivan Junqueira quanto a de Guilherme de Almeida utilizam o termo basbaque. No entanto, o termo que transmite a noção de choque (sexual) a que se refere Benjamin é “crispé”, que significa o próprio gesto de tensão, contração nervosa, contorcimento que se apodera do observador embevecido pela anônima passante. Já o termo *extravagant* é que lhe confere o aspecto bizarro (e mesmo fantasmagórico – uma vez que ele observa sem ser visto).

⁸⁵ Diferentemente do *flâneur*, que caminha propositadamente de modo vagaroso.

nem do basbaque); procedem daqueles que, por assim dizer, atravessam a cidade distraídos, perdidos em pensamentos e preocupações.” (*Ibid*) Há aqui subjacente a ideia de valoração do trabalho do artista e do processo criativo ressaltados por Benjamin. Em Baudelaire, este traço, “ou seja, daquele que se entrega à sua obra” (*Ibid*), não entrou na composição do *flâneur* como seu auto-retrato. Na descrição de Charles Dickens (de quem falaremos adiante) feita por Chesterton⁸⁶, Benjamin elucida essa distração: “Não aspirava a observar como fazem os pedantes; não olhava Charing Cross para se instruir; não contava os lampiões de Holborn para aprender aritmética... Dickens não recolhia em seu espírito a impressão das coisas; seria mais exato dizer que era ele quem imprimia seu espírito nas coisas.” (*Ibid*, pp. 69-70) Dickens tinha a chave da rua⁸⁷. Esta descrição aproxima-se do dândi.

De fato, o *flâneur* parisiense encontra suas raízes no dandismo britânico da época de Brummell, bem no início do século XIX (1800). Chega a Paris em 1815 e adquire uma nova faceta: ao invés da arte da conversação londrina, o dândi parisiense cultiva o silêncio, ao invés da arte de agradar, a insolência⁸⁸. Podemos dizer que o *flâneur* descende do dândi e que se constitui em seu lado prático, ou seja, quando o dândi, um ser plenamente aristocrático, começa a exercer certas atividades sociais (mesmo que contra seus princípios), ele se posiciona como *flâneur*. Assim, em 1830, mesma época da boêmia, ele se dedica à imprensa e se mistura a todos os tipos, mas destacamos especialmente os estudantes (que, como já mencionamos, ao lado do jogador forma uma trilogia do ócio) e as prostitutas (com as quais se relacionavam tantos os estudantes quanto os jogadores e das quais falaremos no segundo capítulo). A posição do *flâneur* entre dândis e boêmios pode ser considerada como intermediária no seguinte sentido: de modo geral, o *flâneur* não tinha posses suficientes para se dedicar a uma vida de luxo e ao mesmo tempo era sofisticado demais para ser apenas mais um da boêmia. Encontramos uma interessante definição sobre o que significava ser *flâneur* no início do século XIX dada por Balzac no livro de Ellen Moers, do qual fazemos a tradução:

Para Balzac, os critérios significativos de uma nova sociedade são como o

⁸⁶ G.K. Chesterton, *Dickens*, vol. IX da série *Vies des Hommes Illustres*, Paris, 1927, pp. 30-31. Ver também *Passagens* [M 11, 1], p. 481.

⁸⁷ Ver *Passagens* [M 11, 2], p. 481

⁸⁸ Ver Moers, E. *Dandyism goes to France 1815-1830*, p. 115. IN: *The dandy: Brummel to Beerbohm*.

indivíduo gasta seu tempo e o quão profundamente se dedica à elegância. [...] Aplicando esses critérios, ele divide a sociedade francesa em três classes básicas. Num extremo social, Balzac coloca o trabalhador, *le zéro social*, uma criatura sem individualidade – incapaz até de entender o significado da palavra elegância. No outro extremo, o ocioso, *l'oisif*, o líder tradicional da vida elegante. Entre eles, Balzac vislumbra uma figura extraordinária com a qual, logicamente, se identifica: o artista, cujo trabalho é relaxamento e cujo relaxamento é trabalho e que pode vestir-se com elegância ou negligência ao seu bel-prazer.” (*The dandy goes to press: France 1830*. IN: *The dandy: Brummel to Beerbohm*, p. 139)⁸⁹

Na figura “extrordinária” que Balzac descreve, vislumbra-se o *flâneur* como aquele que reivindica seu direito ao ócio e ao prazer. Mas Balzac completa seu pensamento dizendo que esse modelo de elegância deve vir da “arte do dandismo”⁹⁰.

Charles Dickens, de quem Benjamin fez várias anotações especialmente em relação ao *flâneur* e a quem Chesterton deliberadamente entregou a “chave da rua”⁹¹, tem um personagem que denomina “grey man”, literalmente homem cinza, ou seja, um tipo entediado e enlutado de dândi que se revolta contra a burguesia e sua filosofia do trabalho (a do tempo é dinheiro! que já mencionamos). Segundo Moers, o *grey man*: “[...] Têm um senso friamente acurado, com uma inteligência afiada pelo cinismo e o pessimismo. Eles são mais observadores do que realizadores – e observadores hostis, que não se conformam a nada. Eles são estrangeiros, mesmo párias num mundo burguês.”⁹² (*Dickens*. IN: *The dandy: Brummel to Beerbohm*, p. 234)

⁸⁹ No original: “To Balzac, the meaningful criteria of the new society are how the individual spends his time and how deeply he is devoted to *l'ellégance* [...]. Applying these criteria, he divides French society into three basic classes. At one social extreme Balzac places the worker, *le zéro social*, a creature devoid of individuality – and incapable of understanding even the word elegance. At the other extreme stands the idler, *l'oisif*, the traditional leader of *la vie élégante*. Somewhere between them Balzac sees the exceptional figure with whom, of course, he identifies himself: the artist, whose work is relaxation and whose relaxation is work, and who can properly dress with elegance or negligence, as he chooses.” (Moers, E. *Dandyism goes to France 1815-1830*. IN: *The dandy: Brummel to Beerbohm*, p. 130)

⁹⁰ *The dandy goes to press: France 1830*. IN: *The dandy: Brummel to Beerbohm*, p. 139.

⁹¹ Ver *Passagens* [M 11, 2], p. 481.

⁹² Tradução nossa do original: “[...] They are coldly acute, with an intelligence sharpened by cynicism and pessimism. They are the observers rather than the doers – and hostile observers, who do not belong. They are strangers, even outcasts in a middle-class world.” (Moers, E. *Dickens*. IN: *The dandy...*, p. 234)

Vemos aqui um ponto importante quando falamos do dândi, que para nós significa constatar que ele é o contrário do ordinário. Sua superficialidade é aparente, pois é pela aparência que ele se faz notar para poder chocar. Uma vez que a vivência do choque tornou-se a norma da vida moderna, o dândi torna-se uma espécie de caricatura da sociedade burguesa que ele tanto abomina. Ele utiliza a moda como modelo para sua revolta. Veste-se de negro como forma de expressar tanto o seu luto diante de uma sociedade pautada unicamente pelos valores econômicos, como para negar todas as outras cores que eram moda nesse meio. Vestir-se de negro tinha também o significado de rompimento. Enganamo-nos ao avaliarmos sua atitude excêntrica como mera apologia ao dinheiro e à frivolidade. Mas temos que considerar que o dândi, de ascendência nobre, aprecia a boa, extravagante, luxuosa e luxuriante vida de ócio que o dinheiro pode proporcionar, ao mesmo tempo em que demonstra falta de apego e não subserviência a ele. Olgária Matos traça o retrato do dândi do século XIX e sua ligação com o *flâneur*:

Recusando-se (ou lhe faltando) um trabalho regular, o dândi frequenta bistrôs e cabarés populares, preferindo a vida noturna; desfruta abertamente de toda liberdade sexual, inclinando-se, ainda, para a bebida e drogas. Outsider, o dândi tem uma vocação para o marginal e se cultiva à revelia de normas; transgressivo, inconformista, não se guia pela ética do trabalho, não procura estabilidade ou prosperidade econômica mas se orienta pelo “princípio do prazer”. Em vez do trabalho, sua atividade é o jogo. [...] Para Benjamin aquele que desfruta desse cenário não é nenhum homem moderno devotado ao consumo improdutivo de objetos de luxo, mas o flâneur que contraria o tempo taylorista que declara guerra à *flânerie*. (*Fetichismo e luxo: valor de exposição e imagens de desejo*. IN: *Benjaminianas*, p. 279)

“O *flâneur* e o *dandy* cultivam o luxo para se fazerem notar. *Dandy* e *flâneur* provocam um 'choque estético' também por seu modo de vida [...]”, diz Olgária Matos (*Ibid*, pp. 279-280) Devemos considerar que nossa argumentação tem em vista uma nova formação social que se desenvolve a partir dos meios de produção capitalistas que passam a ser controlados pelos novos ricos cujo *slogan* é: “Enriquecei-vos”. O dândi considera essa forma de enriquecimento um aviltamento. Mas apesar de sua revolta, ele não luta. Sua prática é a do niilismo que, de certo

modo, parece contrapor-se à do boêmio conspirador armado na barricada. Mas como diz Camus: “O revoltado não exige a vida, mas as razões da vida.” E completa:

Aparentemente, há revoltados que desejam morrer e os que querem causar a morte. Mas são os mesmos, consumidos pelos desejos da verdadeira vida [...]. Se é verdade que a revolta instintiva do coração humano evolui pouco a pouco ao longo dos séculos, rumo a sua maior consciência, ela também cresceu [...] em audácia cega, até o momento desmesurado em que decidiu responder ao assassinato universal com o assassinato metafísico. (*O homem revoltado*, p. 127)

Em sua postura de apartado da vida comum, ensimesmado, egoísta, o dândi transforma-se na personificação de uma espécie de falsa consciência a qual quer confrontar. Aos que o consideram um esnobe e frívolo, ele exhibe sua dor. Para Baudelaire, o dandismo é um termo usado de modo valorativo para designar os que compartilham desse mesmo sentimento de inadequação, de inaptidão para a prática de convenções, em suma, de desespero e de ceticismo diante da modernidade. Sua poesia, parafraseando Camus, é que é revoltada. Para confrontar a modernidade, o dândi faz uso da poesia, da moda e da maquiagem: suas armas de guerra.

Ao colocarmos em evidência esses três tipos relacionados ao *flâneur* – boêmio, dândi, basbaque – procuramos destacar as características principais de cada um. Vimos que na vastidão de tipos que se encontram na boêmia, o *flâneur* se relaciona com conspiradores verdadeiros, mas também com os de ocasião; que como basbaque, ele não detém poder de decisão, conformando-se ao momento, deixando-se levar; que como dândi, o *flâneur* faz as vezes de um revolucionário que não luta e que, apesar disso, pode fazer juz ao título de herói moderno, como o *flâneur-dândi* ao final de *Perda de auréola* – o poema em prosa de Baudelaire que analisaremos no próximo capítulo – e sobre o qual Benjamin diz que cuja importância:

[...] não deve ser subestimada. É da maior pertinência, antes de mais nada, que seja ressaltada a ameaça que sofre a aura pela vivência do choque. [...] Além disso, é de extraordinária importância o final que faz da exibição da

aura a partir de agora um assunto de poetas de quinta categoria. – Finalmente, é importante neste texto o fato de a ameaça dos habitantes das grandes cidades, pelo trânsito de carruagens, ser apresentada como maior que a ameaça de hoje em dia devido aos automóveis. (*Passagens* [J 84a, 5], p. 421)

Capítulo II

O caminho da mercadoria: fantasmagoria e autonomia

*Preso à minha classe e a algumas roupas,
Vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

Carlos Drummond de Andrade - "A flor e a náusea"

2.1 – Correspondência Benjamin-Adorno

Quando Benjamin escreve o ensaio *Paris do Segundo Império* em 1938 – que é composto por três capítulos, “A boêmia”, “O flâneur”, “A modernidade”, e o apresenta ao Instituto de Pesquisas Sociais para avaliação e publicação, recebe as críticas e sugestões de Adorno em carta datada de 10/11 desse mesmo ano⁹³. Dessa correspondência, nasce uma polêmica que se tornou bastante conhecida e que, no tocante ao nosso objeto de estudo, o *flâneur*, interessa-nos especialmente sobre as explicações de Benjamin que a ele se referem. Em poucas palavras, a crítica de Adorno a Benjamin recai sobre a abstenção de mediação teórica no tratamento do conceito marxiano de fantasmagoria e do fetichismo da mercadoria. Para essa objeção, também contribui o tratamento dado por Benjamin ao *flâneur*.

No contexto do *flâneur*, Adorno chama a atenção para o fato das passagens (galerias de Paris) serem introduzidas “como uma referência à estreiteza dos *trottois*, que impediria o avanço do *flâneur* nas ruas” (Adorno, TW. *Correspondência 1928-1940 – Adorno-Benjamin*, p. 400), incluindo a polêmica do imposto sobre o vinho e também as barricadas, “[...] que me parece particularmente problemático, porque é justo aqui que permanece precária a transição de uma elementar consideração teórica sobre fisiologias para a representação 'concreta' do *flâneur*.” (*Ibid*, p. 402)

Benjamin, em carta de 09/12/38, responde a Adorno apoiando-se numa alusão deste a uma tensão frutífera entre a “teoria do consumo do valor de troca” de Adorno e a sua teoria “da empatia com a alma da mercadoria” (*Ibid*, p. 412). Diz Benjamin:

Também eu julgo aqui que se trata de uma teoria no sentido mais estrito da palavra, e a digressão sobre o *flâneur* nela culmina. Esse é o lugar, e com certeza o único nessa parte, no qual a teoria sobrevém com sua *iniludível* razão. Ela irrompe como um raio isolado numa câmara artificialmente escurecida. (...) Daí por que essa teoria do *flâneur* (...) resgata na essência o que há muitos anos tenho em mente como uma representação do *flâneur*. (*Ibid*, p. 412)

⁹³ Adorno, TW. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*.

De fato, nossa menção a esse episódio tem como objetivo colocar brevemente que na concepção marxista de Adorno, essa teorização deveria se manifestar já no modo de produção das mercadorias, no interior das fábricas e no trabalho operário alienado que demanda mediação social, mas para Benjamin essa manifestação dá-se mormente na sua circulação e consumo, provocando identificação e movimento não-aderentes à lógica dessa mesma mediação. Desse modo, Benjamin corporifica a questão da cultura coisificada e já apresenta a mercadoria envolta na sedução proporcionada por um objeto de desejo que, embora inorgânico, suscita fantasias no consumidor e expressa o *sex-appeal* do inorgânico – concepção que revela que a reificação é a do próprio consumidor (e mesmo do trabalhador que se torna cliente, especialmente a partir do advento das Exposições Universais⁹⁴) –, enquanto que a mercadoria ganha uma espécie de “alma”.

As mercadorias são os objetos-fetice do capitalismo. Para Benjamin, o fetiche já é o artificial (o inorgânico) que prescinde de mediação. O objeto, como mercadoria, penetra o âmago do sujeito numa simbiose praticamente inquebrantável: o sujeito coisifica-se enquanto que a mercadoria se “animiza” / humaniza. Esse sujeito, de acordo com a teoria benjaminiana, seria representado pelo *flâneur* – daí o *flâneur* como “alma” da mercadoria. A opção de Benjamin pela não-mediação conteria o potencial para confrontar a mediação realizada por uma racionalidade igualmente imersa na reificação. Sua proposta é ampla e reúne, além de Marx, também Freud. Nessa abordagem conjunta, seria possível reencontrar “a dimensão política do fetiche”, ao mesmo tempo em que é necessário demarcar as devidas restrições em ambos: “(...) em Freud – que o identificava ao 'animismo

⁹⁴ A primeira Exposição Universal (de caráter internacional e mundial) foi realizada em Londres em 1851 com a construção do Palácio de Cristal. Benjamin se refere à segunda, realizada em Paris, 1855, como o marco que transformaria a Cidade Luz na capital do capital. Outros anos de realização de Exposições em Paris no século XIX são 1867 e 1878, com destaque para a de 1889 – considerada a mais importante pela comemoração dos cem anos da Revolução Francesa e pela construção da Torre Eiffel que, por muitos anos, foi tida como o monumento mais alto do mundo (além de ter uma Galeria das Máquinas, o maior espaço interno construído até então, uma de suas maiores atrações foi um zoológico humano com 400 negros africanos que serviam como exemplares do ser humano primitivo!). Megaeventos de exaltação aos avanços técnicos e de ascensão da burguesia, as Exposições tornaram-se templos do capitalismo e do fetichismo das mercadorias, trouxeram à luz a dialética valor de exposição versus valor de troca e foram, segundo Benjamin, “as escolas onde as massas, apartadas do consumo, aprenderam a empatia com o valor de troca”. (*Correspondência Adorno-Benjamin*, p. 421)

regressivo' de caráter colonial“, como bem coloca Olgária Matos, “– e em Marx – que o circunscreve no âmbito do trabalho alienado devendo desaparecer em um mundo sem exploração e sem necessidade de ilusões (religiosas). Considerando o fetichismo em um plano autônomo com respeito às mercadorias, Benjamin indica a maneira pela qual ele existe nas tensões entre a religião e a constituição da vida social e afetiva”. (*Fetichismo e luxo: valor de exposição e imagens de desejo*. IN: *Benjaminianas*, p. 273)⁹⁵

Apesar das diferenças e das tentativas de Benjamin em explicar, pelo menos parcialmente, sua teorização com respeito às críticas de Adorno, o que precisamos considerar é a categoria do desejo que envolve a mercadoria, por isso a expressão: *sex-appeal* do inorgânico. O orgânico é o reino da primeira natureza, portanto, da necessidade. A mercadoria é do inorgânico, pertence à segunda natureza. Enquanto que a primeira já está dada desde a origem e tem por finalidade suprir e satisfazer a realidade funcional e de subsistência definidamente orgânica das condições humanas, a segunda é fruto do desejo e representa uma satisfação que, embora valorizada, é aparente. Para Benjamin, é também fruto do sonho coletivo.⁹⁶

A humanização da mercadoria, assim como sua auratização, é bem definida por Rouanet:

[...] Os objetos-fetice do capitalismo: as mercadorias. São elas que, autonomizadas, determinam o destino do homem. (...) A mercadoria-fetice quer assumir um rosto humano. Reino do inorgânico, quer ser vista como orgânica. Quer ter uma casa, como os homens: as *Passagens*, onde ela é exibida, ou, em miniatura, os vários envólucros que na época de Luiz Felipe foram produzidos para guardar as coisas: estojos, caixas, cofres. (*Édipo e o Anjo*, pp. 28-29)

2.2 – Flâneur e jogo

Benjamin escreve, considerando críticas de Adorno e partindo do capítulo “O

⁹⁵ Benjamin configura uma questão que extrapola o círculo apenas do consumo (fetichista) de mercadorias e nos insere em questionamentos biopolíticos mais amplos de uma sociedade tecnológica que propicia os meios para a inorganicidade sem precedentes.

⁹⁶ No primeiro capítulo, nos tópicos *Os sonhos do coletivo* e *Flâneur como imagem dialética*, apresentamos algumas considerações que podem, de certa forma, auxiliar nesta parte.

flâneur” de *Paris do Segundo Império*, o ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, publicado em 1939. Nele, aborda primordialmente o conceito de vivência do choque, pois para ele: “o mundo moderno se caracteriza pela intensificação, levada ao paroxismo, das situações de choque, em todos os domínios.” (Rouanet. *Édipo e o Anjo*, p. 45) Com o *flâneur*, relaciona choque e jogo no confronto com a multidão e em estreita relação com o automatismo do trabalho operário nas linhas de montagem das fábricas. Para Benjamin: “A vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à “vivência” do operário com a máquina.” (*Sobre alguns temas em Baudelaire*. IN: *OE III*, p. 120) O *flâneur*, embora não seja um jogador no sentido estrito do termo, também vivia do jogo, era regido pelo mesmo princípio do prazer, era ocioso... Seu “jogo” é com a multidão.

Adiantamo-nos em relação ao paradoxo dessa comparação como pontuado por Benjamin ao analisar o fato de que Baudelaire ficara fascinado “[...] por um processo em que o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. Esse processo é representado pelos jogos de azar”. (*Ibid*, p. 127) Se nada poderia ser mais antagônico do que comparar um trabalhador a um indivíduo ocioso e dado ao jogo, o conceito de vivência do choque os une, uma vez que ambas as condições, jogo e trabalho operário, são automatismos que levam ao esvaziamento e à impossibilidade de conquista de qualquer experiência prolongada: são automáticos no mau sentido e viciantes. No jogo, cada partida é independente de condições anteriores ou posteriores e não existe a dependência do passado. Se numa época anterior, o trabalho, especialmente o artesanal, intelectual e artístico era valorizado em seu aspecto de construção e transmissão de uma dada tradição, onde a prática levava à perfeição, no século XIX do *flâneur* torna-se repetição incessante e inconclusiva, adestramento que não leva a qualquer valoração. Num dado sentido, torna-se evidente o conceito marxista de alienação – uma vez que se concretiza a cisão entre concepção e execução do trabalho e o operário fica sujeito ao ritmo da linha de montagem, não tendo controle sobre o seu ritmo normal de trabalho –, mas o que Benjamin quer demonstrar é, mais uma vez, a relação expressiva ou a expressão dessa condição automática na sociedade e não assumi-la como causa – uma vez que esta não é apenas uma condição do trabalho dos operários nas

fábricas, pois está igualmente presente no comportamento do jogador, que não tem nada de trabalhador e, muito menos, pertence a qualquer classe trabalhadora. O que Benjamin privilegia é a vivência do choque a que estão expostos tanto o operário quanto o jogador. Por isso: “O arranque está para a máquina como o lance para o jogo de azar”, conclui Benjamin (*Ibid*, p. 127) O choque é a infraestrutura do capitalismo.

Georg Otte analisa a ligação trabalhador-jogador, evidenciando a teoria das correspondências de Baudelaire nas elaborações de Benjamin. Diz-nos Otte: “[...] Os choques aos quais essas duas figuras são expostas e que lhes impõem um comportamento “reflexo” se refletem ao mesmo tempo através de “correspondências” mútuas.” (*Dizem-me que sou louco” - as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin*. IN: Revista Alea 9, p. 236) E completa:

Pensar por “correspondências” exige como primeira medida que o fluxo do pensamento linear seja interrompido por “choques”, pois são estes que, por mais destrutivos que sejam, fazem com que elementos anteriormente distantes se aproximem e possam ser cotejados como correspondentes. O conhecimento proporcionado por esse procedimento pode não atender às exigências de um desenvolvimento teórico, encontrando assim a resistência da academia, mas, pelo menos em alguns casos, convence até seus próprios representantes. O próprio Adorno se mostrou especialmente impressionado pela passagem sobre o jogador e suas correspondências com o operário de fábrica. (*Ibid*, p. 237)

Se para Benjamin, Baudelaire não tinha como explicitar essa noção entre jogo e trabalho operário de forma conceitual, entretanto, sua constatação é de que ele mostrou como isso é possível mediante a seguinte analogia: “Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à fêria do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo”. (*Sobre alguns temas...*, p. 127) A ideia do recomeçar sempre e mais uma vez é o que regula tanto o jogo quanto o trabalho operário. Por conseguinte, o que Benjamin quer validar é a questão da degeneração da experiência que, nessas condições, não pode dar-se,

pois “o jogo invalida a ordem da experiência”. (*Ibid*, p. 129) Como expressão da vivência do choque, o jogo passa a ser o modo regulativo do tempo das classes burguesa e operária – da modernidade em geral –, em que uma vez só é sempre pouco e sempre nada. E será sempre nada, pois o desejo não é projetado no distante que aperfeiçoa a experiência, mas na compulsão do imediato que a destrói: “*Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento / Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei! //*. (O relógio. IN: *As flores do mal*, p. 301) O ponteiro dos segundos do relógio torna-se o “coadjuvante do jogador” (*Sobre alguns temas...*, p. 130) e marca o tempo da repetição e da inconclusão, onde não existe espaço para a recordação. “O tempo”, diz Benjamin, “é o tecido no qual as fantasmagorias do jogo são urdidas”. (*Ibid*)

Com as alterações que Benjamin realizou, surgem algumas considerações que julgamos necessário salientar, pois produzem “dois tipos de *flâneur*” no seguinte sentido: se avaliarmos o tratamento dado por Benjamin ao *flâneur* no primeiro ensaio *Paris do Segundo Império*, veremos que há uma aproximação positiva deste com a multidão com vistas a uma interação com o conceito de fantasmagoria e com a alma da mercadoria, pois o ensaio tem três partes que se complementam para traçar essa relação e o *flâneur* ainda mantém traços de autonomia. Ao comparar Baudelaire e outros nomes, como o de Blanqui, por exemplo, ainda existe a relação com uma multidão capaz de propiciar choques estimulantes, que se traduzem em uma descarga de energia revigorante para o *flâneur* – mesmo que funcione também como uma compensação para o tédio, que abordaremos no terceiro capítulo, no tópico “ ‘O cisne’ – entre *Spleen* e *Ideal*”. Essa multidão é constituída de tipos literários e políticos com os quais Baudelaire interage e que ajudam a formar o retrato do herói moderno. No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o tratamento do *flâneur* em sua relação com a multidão dá-se mediante vivência do choque e jogo na esfera do princípio da depreciação da autonomia. Há também a prevalência das análises sociológicas de Simmel no primeiro ensaio, e ênfase às de Freud no segundo, especialmente no tocante à regulação vivencial pelo princípio do prazer.

A ideia inicial de Benjamin, segundo ele relata a Scholem, era poder finalizar o tópico *Baudelaire ou as ruas de Paris*, das *Passagens*, com o poema “Os sete

velhos”, de Baudelaire, como epitáfio ao *flâneur* resignado à sua degradação como mercadoria em meio à massa. Ao final de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o *flâneur* não é mais *flâneur*, pois transforma-se no herói moderno que se volta com sua esgrima contra a multidão, quando Benjamin analisa o poema em prosa “Perda de auréola”. No *Exposé de 1939*, ele mantém sua opção pelo final com o poema “Os sete velhos” e com a condição alucinatório-fantasmática que assola o *flâneur*. Mais adiante, procedemos às análises dos respectivos poemas em sequência, uma vez que nossa intenção não é dividir as concepções do *flâneur* benjaminiano, mas apontar seu tratamento nesses momentos e salientar que os consideramos ainda mais representativos da sua importância dentro do contexto geral das *Passagens*.

2.3 – Poesia como mercadoria

No mercado, o *flâneur* é ao mesmo tempo a origem e o fim, a criação e a manipulação, o artista e o oportunista. Benjamin nos diz que Baudelaire se tornou seu próprio empresário, pois com o fim de suas posses e ganhos materiais pessoais, bem como do mecenato e das proteções às artes (e também em consequência de não fazer parte de nenhuma escola de estilo literário), os poucos subsídios dos quais vivia tornaram-se escassos, praticamente inexistentes. Nesse contexto, podemos inferir que Baudelaire assumiu a poesia como mercadoria e “na condição de produtor de mercadoria – a mercadoria 'poesia'”, acrescenta Willi Bolle, “o poeta participa da experiência geral da Modernidade”.⁹⁷ (*A modernidade como “Trauerspiel”. Representação da história em W. Benjamin, “Origem do drama barroco alemão”, p. 61*)

Na sociedade capitalista devemos considerar que os poemas são mercadorias ou produtos de consumo como outros e esse dado coloca o *flâneur* no patamar de outros trabalhadores. Em Baudelaire, Benjamin detectou a dialética viva do *flâneur* como autor-produtor ao mesmo tempo que ator-vendedor. O *flâneur* coloca em evidência “a tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar

⁹⁷ Portanto, como imagem dialética vendedor-mercadoria e escritor-empresário, comparativamente o *flâneur* assemelha-se à prostituta em busca de clientes.

de novo. Porque é disso que se trata.” (*O autor como produtor*. IN: *OE I*, p. 131) Benjamin constata que o trabalho do escritor não deve visar apenas a produção de obras, mas ao mesmo tempo os meios de produção. Assim, o *flâneur*, da mesma forma que o trabalhador assalariado, bem como um outro tipo fundamental, que também adquire um novo estatuto com o advento da metrópole, a prostituta, é subentendido como mercadoria e vendedor ao mesmo tempo⁹⁸.

2.4 – *Flâneur* e prostituta

Ao relacionar o *flâneur* com o tipo da prostituta, explica Benjamin no fragmento 41 de seu *Parque Central*:

(...) Baudelaire, por fim, se pôs à venda. Lançando-se atrás de sua obra, confirmou a si mesmo, até o fim, o que pensava sobre a necessidade inevitável da prostituição para o poeta. Uma das questões decisivas para a compreensão da poesia de Baudelaire é como se alterou o vulto da prostituição com o surgimento das grandes cidades. Pois isto é certo: Baudelaire dá expressão a essa alteração, ela é um dos objetos principais de sua poesia. Com o surgimento dos grandes centros, a prostituição entra na posse dos novos arcanos. Um destes é, antes de tudo, o caráter labiríntico da própria cidade. O labirinto, cuja imagem penetrou na carne e no sangue do *flâneur*, aparece, graças à prostituição, como que diferentemente colorido. (*OE III*, p. 178)

Para sobreviver à tendência desumanizadora e coisificante da modernidade, onde o ser humano não é mais o verdadeiro sujeito, mas sim o objeto-mercadoria, é que o *flâneur* precisa fixar um preço a si mesmo: para tornar-se atraente como produto, pois: “(...) na falta de demanda, ou seja, de um preço de mercado para ele, põe-se a cômodo na própria venalidade”, esclarece Benjamin a Adorno em carta de 23/02/1939, e é nesse pressuposto que ele já o qualifica em sutileza em relação ao tipo da prostituta: “Nisso o *flâneur* suplanta a prostituta; leva a passear, por assim

⁹⁸ Citando poema de Baudelaire, Benjamin compara autor e prostituta: “Para ter sapatos, ela vendeu sua alma; / Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame, / Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez, / Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor. //” (*A boêmia*. IN: *Obras escolhidas III*, p. 30) O poema, não publicado em *As flores do mal*, encontra-se em: Charles Baudelaire, *Oeuvres*, 2 volumes, Paris, *Bibliothèque de la Pléiade*, 1931/1932, vol. I, p. 209.

dizer, o conceito abstrato dela”. (*Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p. 437)

O conceito abstrato do tipo da prostituta no *flâneur* entendemo-lo, além do valor de troca, também como o da dissimulação. Se existe algum tipo de vergonha em seu comportamento, esta é certamente velada e sutil, imperceptível até mesmo para ele próprio. A vergonha não é necessariamente a da prostituta que se vende como mercadoria, mas a do cliente que paga pelo objeto de seu prazer, uma vez que “sobre a função dialética do dinheiro na prostituição”⁹⁹, diz Benjamin, “ele compra o prazer e, ao mesmo tempo, se torna a expressão da vergonha.” (*Jogo e Prostituição*. IN: *OE III*, p. 240) Uma vez que o significado da mercadoria é seu preço¹⁰⁰: “O amor pela prostituta é a apoteose da empatia pela mercadoria”. (*Passagens* [J 85, 2], p. 421) Portanto, vergonha que o cliente sente ao se identificar tão plenamente com a “mercadoria”. O *flâneur* relaciona-se a essa forma, se não de vergonha, de constrangimento pela identificação. Constrangimento em relação à sua condição de mercadoria – mercadoria esta que “procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na prostituta.” (*Parque Central* [20]. IN: *OE III*, p. 163)

O que encobre a condição do *flâneur* é que ele “vê” na mercadoria uma espécie particular de aura, sem contudo edulcorá-la e sentimentalizá-la como o fazia a burguesia com seus estojos, veludos e pelúcias fetichistas. Entretanto, sua constatação é a de que as regras do jogo social estão aceleradamente mudando e que se por um lado é preciso adaptar-se a elas sob pena de extinção, por outro, é preciso reivindicar um pouco de dignidade numa sociedade que parece ter perdido a noção do seu significado. Na prostituta, portanto, o *flâneur* tem seu olhar retribuído e esta seria, segundo Benjamin, uma possível definição de aura como “uma experiência social entre seres humanos”. (*Parque Central* [19], p. 163) Eles vêem ao mesmo tempo, embora seus olhos tenham perdido a antiga capacidade de olhar e, nesse sentido, acabam por gerar frustração e constrangimento. Mas o que fica visível é que não mais se trata da troca contemplativa de olhares (auráticos), mas daquela instintiva que, ao seu modo, gera plasticidade e mesmo encanto. Em *As flores do mal*, “(...) o olhar emerge do olho humano”, diz Benjamin. (*Sobre alguns*

⁹⁹ A essa época, Benjamin lera a *Filosofia do Dinheiro* de Simmel.

¹⁰⁰ Ver *Passagens* [J 80, 2 / J 80a, 1], p. 414.

temas em Baudelaire, p. 141)¹⁰¹

Em anotação de *Jogo e Prostituição (Obras escolhidas III, p. 260)*, Benjamin esclarece sobre a função do olhar na relação *flâneur*-prostituta com base na concepção de tempo e jogo: “No poema XVI do *Spleen de Paris*, “O relógio”, encontra-se o conceito de tempo que deve ser confrontado com o jogador.” Neste poema homônimo ao que transcrevemos anteriormente (quando nos referimos à relação *flâneur*-jogador), Baudelaire diz que: “Os chineses vêem as horas nos olhos do gato” e que ele:

Quanto a mim, se me debruço sobre a bela Felina, a tão bem denominada, que é a um só tempo a honra do seu sexo, o orgulho do meu coração e o perfume do meu espírito, quer de noite, quer de dia, em plena luz ou na sombra opaca, no fundo de seus olhos adoráveis sempre vejo distintamente a hora, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, do tamanho do espaço, sem divisões em minutos ou segundos – uma hora imóvel não marcada nos relógios, porém leve como um suspiro, veloz como uma espiada. E se algum importuno me viesse perturbar, estando o meu olhar repousando neste gracioso mostrador, se algum Gênio desonesto e intolerante, algum demônio do contra-tempo me viesse dizer: “O que está mirando com tanto cuidado? O que está buscando nos olhos deste ser? Você nele vê as horas, mortal pródigo e vadio?” eu responderia sem hesitar: “Sim, vejo as horas, são a Eternidade”. (*Pequenos poemas em prosa*, p. 89)

Na busca de reciprocidade, o *flâneur* não encontra uma imagem de si mesmo no espelho nem no refúgio na perfeição da natureza ou numa obra de arte clássica e distante: ele olha o entorno e se encontra no olhar muito próximo da prostituta.¹⁰² Olhar como o do caçador, venalizado e cronometrado, postado estilosamente na distância, mesmo que a sensação do distante fique por conta da imaginação – imaginação esta que o *flâneur* utiliza para transformar um momento fugidio e breve de prazer (que nem chega a alterar o tempo marcado no relógio de tão breve que

¹⁰¹ Lembramos aqui que tanto a prostituta quanto o *flâneur* são tipos que frequentam as ruas e seus encontros iniciam-se nas ruas e não diretamente no prostíbulo. Em Baudelaire, a prostituição se vale dos labirintos da cidade e não mais apenas das casas de prostituição. Benjamin chama a atenção para a ausência de prostíbulos nos poemas de Baudelaire. Sobre o título *As flores do mal*, Benjamin considera se a palavra “flores” não seria uma alusão à prostituição: “Seriam as flores desprovidas de alma? Será que isso repercutiu no título *Les Fleurs du Mal*? Em outras palavras: seriam as flores um símbolo da prostituta?” (*Passagens* [J 24, 5], p. 316)

¹⁰² Assim como o *flâneur*, a prostituta tem olhos de caçador esperando para “capturar” sua presa.

é!), alinhado a um tempo pulsional que impele à repetição, em lembrança de um tempo longínquo e eternizado. Diferentemente do calendário da tradição, o da prostituição representa o choque.

2.5 – “Perda de auréola”

No poema em prosa “Perda de auréola”¹⁰³, Baudelaire expõe essa condição constrangedora, que é não só a da perda de dignidade do artista, como a de sua própria missão aurática, contra a qual ele não sabe como reagir. “Daí”, diz Benjamin, “a boufonaria de seu comportamento”. (*Parque Central* [12]. IN: *OE III*, p. 159) Consciente de sua figura (propositadamente) cômica e excêntrica, Baudelaire tenta resistir ao aspecto trágico de sua condição. Apesar de mostrar uma concordância que poderíamos avaliar como bem-humorada em perder sua auréola de poeta em meio ao quase atropelamento por uma carroça, o traço revelador é o da ironia da vida. Decepcionado e desiludido, seu riso de Demócrito dissimula o desespero. Riso artificial que denuncia uma igualdade alucinatória entre os seres humanos. Poderíamos, desse modo, pensar numa suposta saída cômica ou caricatural dada pelo poema, mas, no caso específico de Baudelaire, Benjamin não concorda – embora aprecie o lado positivo diante da constatação de que a poesia lírica generalizadamente possa tornar-se cômica ou uma espécie de “exorcismo cômico”. O motivo, segundo Benjamin, é que “em Baudelaire não há nenhum sinal disso. Ao contrário, ele [o exorcismo cômico] veio artificialmente em auxílio da alucinação histórica da igualdade que se aninhara na economia mercantil.”

¹⁰³ XLVI – PERDA DE AURÉOLA: “- O quê!? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de surpreender-me! // - Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para o bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê! // - Você deveria ao menos mandar pôr um anúncio pela auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado. // - Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só você me reconheceu. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegra pensar que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente um feliz que ainda vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que engraçado vai ser!” (*Pequenos poemas em prosa*, p. 215)

(*Coorrespondência Adorno-Benjamin*, p. 436) Essa suposta igualdade é também a do artista e do público que, no segundo desfecho¹⁰⁴ proposto por Benjamin ao poema, pode ser sinal de mau presságio (que culminaria na condição de artista desempregado). Não mais um diferente, mas mais um igual em toda parte, o *flâneur* decide que “há males que vêm para o bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê!” (*Perda de auréola*. IN: *Pequenos poemas em prosa*, p. 215) Indistinto dos demais, o artista passa a ser mais um na massa. Benjamin diz que Baudelaire já considerava o “lírico de auréola” uma figura antiquada e ultrapassada e que por isso “reservou-lhe o lugar de figurante”¹⁰⁵ neste poema. Isso o prova a atitude do poeta que sabe que sua “vaga” ficará em aberto e que não faltarão candidatos a concorrer por ela (ele mesmo pode pensar em uns dois prováveis candidatos). Baudelaire constata a impossibilidade da poesia lírica no mundo moderno e demonstra sua desilusão de não poder estar em meio a uma multidão “com impulsos próprios, com alma própria, por quem o *flâneur* havia se deslumbrado”. (*Sobre alguns temas...*, p.145)

Nesse retrato, Benjamin vê no *flâneur* a imagem dos habitantes das grandes metrópoles, onde o poder circular incógnito (como na dialética exposição-ocultação/dissimulação) passa a não ser mais uma opção, mas uma condição: a *flanêrie* acaba por tornar-se uma necessidade para as massas. O *flâneur* que se vê assim degradado no anonimato representa também a degradação de toda uma classe: a burguesia. Podemos até cogitar que, advogando em causa própria, Baudelaire, cuja situação financeira era precária, embrenha-se na multidão e despista seus credores – pois em meio à multidão não se deixam rastros. Ele é agora o retrato desolador do “desempregado”, e esta não é uma condição alucinatória. Como já colocamos, no início do século XX, devemos lembrar que essa também foi a situação de grande parte dos intelectuais europeus, que se viram sem ocupação, sem trabalho, efetivamente. Essa foi a geração de Benjamin, que acabou por ter que realizar vários pequenos trabalhos como *free-lancer*. Ainda, é importante observarmos que no *Exposé de 1935*, Benjamin propõe o poema “A

¹⁰⁴ Num segundo desfecho do poema, Benjamin diz que: “O poeta retoma rapidamente a auréola. Então, porém, o inquieta a sensação de que o incidente seja um mau presságio.” (*Sobre alguns temas em Baudelaire*, [XII]. IN: *OE III*, p. 145)

¹⁰⁵ *Sobre alguns temas...*, p. 143

viagem” para o desfecho do *flâneur*, mostrando que este sucumbe à sedução do novo: “A última viagem do *flâneur*: a morte. Seu destino: o novo.” (*Passagens*, p. 48)

Como portador de uma auréola, o poeta também é como o anjo: “é a alegoria da temporalidade, do precário e do fugidio, vivido nas multidões abstratas e quantitativas da metrópole (...)”, diz Olgária Matos. (*Os arcanos do...*, p. 70) Entretanto, o *flâneur* é como o anjo decaído e destituído de suas funções celestiais, pois caminha errante sempre de encontro a si mesmo, como o fantasma que a si vê sem ser visto: não há mais olhares correspondidos. Entretanto, é nessa postura que visualizamos aquele que conseguiria lidar com esse tempo de desespero, pois ainda seria capaz de perceber lampejos da verdadeira experiência nos estilhaços do passado e, desse modo, ao constatar a irreversibilidade de sua condição, buscar uma saída possível. Benjamin avalia que:

A perda da auréola concerne em primeiro lugar ao poeta. Ele é obrigado a expor-se pessoalmente *no mercado*. Baudelaire empenhou-se nisso com toda energia. Sua célebre mitomania foi um artifício publicitário.” (*Passagens* [J 59, 7], p. 380)

2.6 – A imagem do limiar

Como alguém não afeito a limites e fronteiras estanques, o poeta caminha por limiares – entradas e saídas que se escondem nos labirintos da cidade. No labirinto, existe o “impulso de alcançar o objetivo” e existe igualmente “o perigo de transviar-se, o risco de não chegar ao fim, ou de chegar a um fim que não seja o desejado”¹⁰⁶ – o que transmite a ideia de que o espaço limiarístico é complexo e que sua transposição ou chegada não é nem uma conquista fácil e muito menos garantida. Por outro lado, há uma outra imagem que decora essa concepção limiarística, que é a da porta permanentemente entreaberta, explorada pelos surrealistas – em especial no capítulo “Passagem da Ópera” de Aragon¹⁰⁷ –, pela

¹⁰⁶ Sérgio Paulo Rouanet. *Viagem no espaço*. IN: *A razão nômade*, p. 56.

¹⁰⁷ Em *O Camponês de Paris*, de Aragon, a Passagem da Ópera é pura personificação dessa imagem. Entrar e sair de uma dessas passagens transformou-se num dinâmico exercício dialético-existencial. No ensaio *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, Benjamin cita este trecho de Breton ao mencionar alguns traços fundamentais do que denomina como iluminação

qual é possível ir e vir sem ter que se chegar em definitivo, sem ter que se definir limites exatos. Limiar (*Schwelle*) é o termo usado por Benjamin para apresentar essa relação em aberto, que é característica dos umbrais, que são também passagens: “O umbral deve ser diferenciado claramente do limite. O umbral (*Schwelle*) é um espaço. Mudança, passagens, marés, são conteúdos da palavra *schwellen* [...]” (*Jogo e Prostituição*. IN: *OE III*, p. 243)¹⁰⁸ Pois é quando o *flâneur* perde esse livre acesso espacial em meio ao aglomerado da multidão, que ele se volta contra ela: é como se os limiares tivessem se exaurido, os espaços todos, encolhido, e, de forma simultânea, o tempo de transposição ou trânsito efetivo da passagem se dilata, se prolonga, se arrasta. Quando o limiar ameaça tornar-se fronteira ou limite intransponível é que o *flâneur* abandona sua condição de amante da cidade e da multidão e se volta contra esta abrindo espaço com a esgrima do herói: “Baudelaire se volta contra a multidão; e o faz com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento.” (*Sobre alguns temas...*, p. 145)¹⁰⁹ Esta é a imagem da vivência do choque que desintegra a aura do poeta. É nesse pequeno poema em

profana: “Ele descreve *Nadja* como um “*livre à porte battante*”, um livro de portas batentes. (Em Moscou, hospedei-me em um hotel cujos quartos eram quase inteiramente ocupados por lamas tibetanos, que tinham ido a Moscou para participar de um congresso de todas as igrejas budistas. Impressionou-me o número de portas que ficavam sempre entreabertas, nos corredores. O que a princípio parecia um simples acaso, acabou por me inquietar. Descobri então que os hóspedes eram membros de uma seita, que tinham feito voto de nunca permanecer em espaços fechados. O leitor de *Nadja* pode compreender o choque que senti.)” (p. 24) Uma existência entreaberta, de seres entreabertos, que faça desmoronar a virtude aristocrática da discricção agora estampada na burguesia, é uma transgressão, uma espécie de exibicionismo moral, uma espécie de embriaguez que sai do círculo individual (e muitas vezes individualista) e se mescla ao coletivo, e que Benjamin considera necessária. Necessária também por fazer desmoronar a lógica e os definidos limites fronteiriços: de inclusão e de exclusão, de sim e de não, de positivo e de negativo... Na imagem de uma porta entreaberta, o aberto e o fechado já não são apenas pensamentos; na imagem de uma porta entreaberta, o filósofo chega ao ser e não-ser, saindo da experiência esquematizada ou vivência (do choque) e adentrando o reino do acaso.

¹⁰⁸ Benjamin coloca esta concepção de limiar no tópico que fala sobre prostituição (e jogo) – pois as prostitutas portam-se embaixo de portas, soleiras, umbrais, pórticos limiarísticos na paisagem urbana da cidade (elas “amam os limiares das portas do sonho” [*Ibid*, p. 243]). Além disso, achamos oportuna esta colocação de Flávia Nascimento referindo-se ao termo passagem: “[...] a palavra *passagem* evoca, ao mesmo tempo, os passos do – e sobretudo da – passante, a *maison de passe*, ou seja, o prostíbulo, e o passado, este passado de um tempo findo que, curiosamente, parecia ter se condensado ali para sempre.” (*A Paris d’O Camponês*, pp. 60-61)

¹⁰⁹ Benjamin também menciona *schwellen* que, traduzido, pode significar “inchar”: a multidão como a massa que incha e se expande sem propósito. A massa amorfa que, segundo Baudrillard, é sem especificação: “Querer especificar o termo massa é justamente um contra-senso - é procurar um sentido no que não tem. Diz-se: 'a massa de trabalhadores'. Mas a massa nunca é a de trabalhadores, nem de qualquer outro sujeito ou objeto social (...). A massa é sem atributo, sem predicado, sem qualidade, sem referência. Aí está sua definição, ou sua indefinição radical. Ela não tem 'realidade' sociológica (...). A massa é o que resta quando se esqueceu tudo do social.” (*A sombra das maiorias silenciosas*, pp. 11-12)

prosa, portanto, que Benjamin vê cair por terra, de forma literal, a auréola do poeta na condição de *flâneur* como amante da multidão. Ao conservar a discrição diante da constatação de não mais pertencer à multidão, o *flâneur* torna-se dândi e, nesse sentido, vê-se atribuído de uma missão que, para Benjamin, é política.

2.7 – “Os sete velhos”

Mas há, ainda, o final surpreendente planejado por Benjamin ao *flâneur*, que ele relata a Scholem: “Finalmente o grande poema *Les sept vieillards*, a que nenhuma interpretação jamais se voltou, terá uma exegese surpreendente e, segundo espero, convincente”. (*Correspondência Walter Benjamin-Gershom Scholem*, p. 340)

Em “Os sete velhos”¹¹⁰, dedicado a Victor Hugo¹¹¹, o *flâneur* aparece como o

¹¹⁰ OS SETE VELHOS : A *Victor Hugo* // Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde / O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante! / Flui o mistério em cada esquina, cada fronde, / Cada estreito canal do colosso possante. // Certa manhã, quando na rua triste e alheia, / As casas, a esgueirar-se no úmido vapor, / Simulavam dois cais de um rio em plena cheia, / E em que, cenário semelhante à alma do ator, // Uma névoa encardida enchia todo o espaço, / Eu ia, qual herói de nervos retesados, / A discutir com meu espírito ermo e lasso / Por vielas onde ecoavam carroções pesados. // Súbito um velho, cujos trapos pareciam / Reproduzir a cor do tempestuoso céu / E a cujo pobre aspecto esmolos choveriam, / Não fosse o mal que lhe brilhava no olho incréu, // Me apareceu. Dir-se-ia que, em fel banhada, / Sua pupila o ardor dos gelos aguçava, / E a barba, em longos pelos, qual aguda espada, / Análoga à de Judas, no ar se projetava. // Não era curvo, mas quebrado, e sua espinha / Compunha com a perna um claro ângulo reto, / Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha, / Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto // De um quadrúpede enfermo ou judeu de três patas. / Ele ia, em meio à lama e à neve quase imerso, / Como quem mortos calca ao peso das sapatas, / De todo indiferente e hostil ao universo. // Outro o seguia: barba, dorso, olhos, molambos / - Enfim, tudo era igual, do mesmo inferno oriundo, / Neste gêmeo senil, e caminhavam ambos / Com mesmo passo não se sabe a que outro mundo. // A vítima eu seria de um conluio astuto? / Ou que perverso acaso ali me atormentava? / Sete vezes contei, minuto após minuto, / Este sinistro ancião que se multiplicava! // Aquele que se ri de tamanha inquietude, / E que jamais sentiu um frêmito fraterno, / Cuide bem que, apesar de tal decrepitude, / Os sete hediondos monstros tinham o ar eterno! // Teria eu visto o oitavo à luz do último instante, / Inexorável sócia, irônico e fatal, / Filho e pai de si mesmo ou Fênix repugnante? / - Mas as costas voltei ao cortejo infernal. // Furioso como um ébrio que vê dois em tudo, / Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo, / Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo, / Fendido por mistérios e visões sem nexos! // Minha razão debalde ao leme se agarrava; / A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas, / E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava, / Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas! (IN: *As flores do mal*, p. 318-323)

¹¹¹ Baudelaire dedica três poemas da seção *Quadros parisienses* de *As flores do mal* a Victor Hugo. Um dos motivos é terem em comum o tema da multidão e do oceano. A multidão em Hugo é objeto de contemplação: “Seu modelo é o oceano a quebrar-se contra as rochas, e o pensador que reflete sobre esse espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão, na qual se perde como no rumor do mar”, diz Benjamin. Segundo ele, Baudelaire disse que “o próprio oceano se cansou” de Hugo. Crítica mordaz ao contemplador da natureza, “Baudelaire não se sentia movido a se entregar ao espetáculo da natureza”, completa Benjamin. (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, pp. 56-57)

tipo do herói moderno de “nervos retesados” em fim de jornada que, ao sair para dar uma volta certa manhã, em meio aos choques e encontrões com a multidão, se vê replicado e ameaçado pela loucura na cidade alucinante: *Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde / O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante! / Flui o mistério em cada esquina, cada fronde, / Cada estreito canal do colosso possante. A caducidade da modernidade expressa-se na imagem dos sete velhos como repetição, retorno do sempre igual: Sete vezes contei, minuto após minuto, / Este sinistro ancião que se multiplicava! // Teria eu visto o oitavo à luz do último instante, / Inexorável sócia, irônico e fatal. /*

Segundo Dolf Oehler: “Nos *Sete Velhos* de Baudelaire é a própria realidade, com suas autocitações, que acossa o *flâneur* desprevenido e o reproduz degradadamente como tipo (...)”. (*Terrenos vulcânicos*, p. 245) Aterrorizado, ao final, o *flâneur* retorna para o seu mundo privado como um fugitivo acossado: *Furioso como um ébrio que vê dois em tudo, / Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo, /*

Olgária Matos diz que os velhos “se assemelham e se sucedem, em uma eterna repetição do horrível. O velho figura a repetição (...)”. (*Os arcanos do...*, p. 72) O olhar ébrio do *flâneur* já não é mais a virtude do que pratica a antissobriedade como antídoto a um mundo civilizado e mercantilizado: é agora o olhar do que vê a si mesmo como um tipo fantasmático reproduzido em série assim como as mercadorias. “A economia mercantil arma a fantasmagoria do igual (...)”, diz Benjamin a Adorno na mesma carta de 23/02/1939 (*Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p. 437) A imagem dos velhos se replicando em sócias do *flâneur* mostra o passado que perde sua força original, sua aura de tradição. O passado assim reproduzido evidencia a prevalência da vivência do choque. Quando o *flâneur* perde a possibilidade de interagir e de simular outros papéis, torna-se o ser atrofiado e desolado que só pode simular-se a si mesmo.

Em sua análise, Benjamin propõe que Baudelaire indicou em duas estrofes, de forma velada como se fosse uma nota, que “o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói” (*Paris do Segundo Império*, p. 94) e completa: “como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens”. (*Ibid*) Entre eles, o mais expressivo: o de *flâneur*: “*Certa manhã, quando na rua triste e alheia, / As casas, a esgueirar-se no úmido vapor, /*

Simulavam dois cais de um rio em plena cheia, / E em que, cenário semelhante à alma do ator, // Uma névoa encardida enchia todo o espaço, / Eu ia, qual herói de nervos retesados, / A discutir com meu espírito ermo e lasso / Por vielas onde ecoavam carroções pesados. //

A tempestade que o *flâneur* não enfrenta (e, portanto, não luta) é – diferentemente das tempestades do herói clássico que, ao serem enfrentadas e combatidas, agregavam, além do esforço e da dor, ensinamento e um novo modo de existência que não excluía, mas valorizava a tradição – apenas mais uma tempestade dentre outras. Evento entre eventos repetitivos, esse tempo de tempestades é a modernidade. Por isso, Benjamin, reserva ao *flâneur* a imagem final de “Os sete velhos”: *Minha razão debalde ao leme se agarrava; / A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas, / E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava, / Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas! //*

Se nos recordarmos de Ulisses – que pede para ser amarrado ao mastro de sua embarcação para não sucumbir ao fatal canto das sereias –, veremos que sua atitude demonstra que o herói racionaliza o desejo antes de se entregar ao destino fatal: “Ulisses, herói do racionalismo mítico, só sai vitorioso da luta com as forças naturais porque sacrifica o que mais deseja, renuncia a seu sonho. Ascetismo e renúncia – de que Ulisses atado ao mastro é o emblema – articula individualidade e divisão”, comenta Olgária Matos (*Os arcanos do...*, p. 179) Mas Baudelaire cria um outro oceano com a visão alucinatória da multidão, sob cujo canto deixa-se sucumbir – o *flâneur* submerge na coletividade dos sem-sujeito. Como explica Benjamin: “O indivíduo que é assim representado na sua multiplicação, como sempre o mesmo, testemunha a angústia do cidadão de não mais poder, apesar da expressão de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo”. (*Exposé de 1939*. IN: *Passagens*, p. 62)

O “círculo mágico do tipo” como replicantes e/ou réplicas propõe a reflexão de Benjamin de que na fantasmagoria as pessoas se igualam a um tipo e se reproduzem de modo semelhante às mercadorias. Nesse contexto, ele relaciona a teoria do eterno retorno à reprodutibilidade técnica: “A teoria do eterno retorno como um sonho sobre as monstruosas descobertas iminentes no terreno da técnica de reprodução.” (*Parque Central* [31]. IN: *OE III*, p. 171) O *flâneur*, que antes jogava

com os demais tipos sociais transformando-se neles próprios ao seu bel-prazer, sucumbe aos desmandos da realidade prática da vida e tem que disfarçar seus objetivos sob uma pretensa autonomia. O sujeito cede lugar ao tipo. Ao vislumbrar todas as fisionomias como uma única, o *flâneur* reconhece o rosto da mercadoria.

Ainda sobre “Os sete velhos”, há uma frase entre-parenteses no *Exposé de 1939*: “(A prova que pode ser apresentada de que essa poesia transcreve os sonhos de um viciado em haxixe não invalida em nada esta interpretação.)¹¹² (*Passagens*, p. 62) Esta observação de Benjamin encontra uma explicação em carta a Adorno (de 23/02/1939), quando ele apresenta o *flâneur* como tipo a ser desenvolvido no seu planejado (mas nunca finalizado) livro sobre Baudelaire: “Da perspectiva do meu trabalho sobre Baudelaire, a construção revisada apresenta-se assim: impor-se-á a definição da *flânerie* como um estado de embriaguez, e portanto sua comunicação com as experiências de Baudelaire com o uso de estupefacientes.” (*Correspondência Adorno-Benjamin*, p.437) Benjamin utiliza essa mesma argumentação em “O flâneur”, no ensaio *Paris do Segundo Império*, para significar que a proliferação da mercadoria e seu encanto – que mantém subliminar seu efeito social – são produto do entorpecimento causado pela massa. Semelhante ao prazer que a droga propicia ao viciado, estar em meio à multidão pode trazer prazer momentâneo ao *flâneur*. Em anotação do Arquivo M, Benjamin diz que a massa “é o mais novo alucinógeno do solitário”, pois ela “apaga [...] todos os rastros do indivíduo: é o mais novo refúgio do proscrito”. (*Passagens* [M 16, 3], p. 490) Entretanto, nesse estágio terminal da *flânerie*, os nervos retesados do *flâneur* se assemelham ao de um abstinente que reconhece em todas as faces o rosto único da mercadoria. Para Benjamin, a alucinação artificial provocada por Baudelaire, veio “[...] em auxílio da alucinação histórica da igualdade que se aninhara na economia mercantil.” (*Correspondência Adorno-Benjamin*, p. 436)

Lembramos Simmel que, em *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*, discorre sobre o jogo social de faz-de-conta no qual todos são supostamente iguais ao mesmo tempo em que cada um presume-se como indivíduo único: “o *faz de conta* não é uma mentira, assim como não o são o jogo e a arte, com todos os seus desvios de realidade” (p. 71), diz ele. Assim, o faz-de-conta do

¹¹²O poema é uma passagem de *Paraísos artificiais*, de Baudelaire. No Arquivo J das *Passagens*, Benjamin tem duas anotações sobre esta temática na p. 429, respectivamente [J 84, 4] e [J 84a, 1].

flâneur também não é uma mentira, especialmente por ser inspirado nesse mesmo corpo coletivo, representado pela multidão. De forma semelhante, os sonhos da coletividade não são expressão de uma mentira, mas expressões de uma época ou de uma cultura que não pôde realizá-los por não atingir a consciência para essa realização. Mas esse traço de individualismo apontado por Simmel, embora diferenciado em propósito, entra em relação com o que poderíamos caracterizar como um traço “narcísico”, numa analogia ao supereu freudiano, para que possamos pensar numa psicologia das massas e/ou coletiva em Benjamin. O *flâneur* é expressão dessa psicologia, uma vez que ele ao mesmo tempo em que tenta manter sua integridade física, sua individualidade e poder de decisão em meio à multidão, celebrando-a, também a despreza na mesma proporção, pois sabe que é uma questão de tempo o vir a transformar-se em mais um passante a ser arrastado e desindividualizado. Essa postura do *flâneur* é antitética, pois ora o coloca como alguém em sintonia com o seu tempo, ora em completa distonia, e é representativa de uma época que não encontra comodidade em nenhum sistema ou definição absoluta: a modernidade. O desfecho do poema em prosa “Perda de auréola” mostra como o fim da aura¹¹³ é análogo ao fim da subjetividade. Segundo Rouanet, o *flâneur* conhece essa condição “[...] no momento em que o progresso da massificação o priva do direito à *flânerie*. Outrora observador neutro da massa, ele percebe, muito tarde, que foi arrastado por ela, transformando-se em passante. E investe contra ela [...]”. (*Édipo e o anjo*, p. 68)

Nos dizeres de Freud, o supereu individual é mais facilmente reconhecido no supereu cultural – o que significa que essa instância psíquica, quando trazida à consciência, mostra que tanto o desenvolvimento cultural da multidão quanto o particular do indivíduo caminham juntos. Nessa conjectura, o reconhecimento das manifestações e comportamentos do supereu individual dá-se mais facilmente pela observação do supereu cultural representado pela multidão¹¹⁴. Lembramos que o supereu tem implicações éticas e morais coletivas, em relação ao sentimento de culpa mítico ancestral pelo assassinato¹¹⁵ do pai, que é o mal-estar residual a que

¹¹³ O conceito de aura em Benjamin não se limita à obra de arte, como explica Rouanet: “Relendo os textos de Benjamin, verificamos que sua concepção de aura é mais ampla que a que resulta do seu ensaio sobre a obra de arte. É uma categoria que se aplica, de forma muito genérica, ao mundo da natureza e ao mundo da cultura.” (*Édipo e o anjo*, p. 68)

¹¹⁴ *O mal-estar na cultura*, p. 178

¹¹⁵ O parricídio que, mesmo que não tenha acontecido de fato, apenas pela cogitação de realização

estamos todos submetidos. Desse modo, o supereu acaba por representar a norma social ao mesmo tempo que sua negação e censura. Em sua formação, o supereu constitui-se de modelos de outros supereus e, desse modo, é preenchido por conteúdos que se identificam. Para Freud, o supereu é a instância que preserva a tradição e os julgamentos de valor que se transmitem de uma geração a outra. A tradição se perpetua pela semelhança entre os supereus. Uma vez incorporado à massa, o indivíduo que caminha abrindo espaço em meio à multidão é exposto aos choques – age de forma reflexa e automática – e perde de vista as reminiscências dessa semelhança, não consegue mais identificá-la no momento presente. Transposto para os dizeres de Benjamin, podemos interpretar essa condição como perda da memória histórica e da capacidade crítica, ou seja, há o esvaziamento da experiência. A seguinte avaliação de Rouanet é bastante significativa da necessidade de Benjamin em estabelecer um modelo coletivo de avaliação: “Se o passante não deixa seus traços no mundo é porque retirou seu interesse do mundo, desinvestindo-o, e se o desinveste é porque seu narcisismo o impede de sair de si mesmo. Se o mundo não deixa traços no passante, é porque ele foi privado de qualquer capacidade de registrar a história. E com isso a tese de Benjamin, que não pode ser fundada segundo as categorias da psicologia individual, passa a fundar-se nas categorias da psicologia coletiva.” (*Ibid*, p. 84)

Nos termos benjaminianos de uma reflexão histórica, o *flâneur* pode ser entendido como a caracterização do protetor do limiar que se forma entre o eterno, o sagrado, o longínquo da tradição, e o transitório, o profano, o imediato da modernização. Em outras palavras: o *flâneur* é aquele que “percebe” o distanciamento da transmissão da experiência tradicional (*Erfahrung*) - que também pode ser entendida nos termos de uma história anterior - no mundo moderno e o surgimento inexorável da vivência do choque (*Chockerlebnis*), que, posteriormente, – e de forma atestada na contemporaneidade – levaria a mudanças perceptivas e alterações psíquicas e fisiológicas (psicofisiológicas) no organismo humano, cujo diagnóstico principal aponta para certas tendências contemporâneas, tais como as diversas patologias dos comportamentos, a banalização dos valores, a desconsideração à alteridade e conseqüente exacerbação da subjetividade – que

do ato, tornou-se metáfora do desejo que acabou por gerar uma culpa residual coletiva.

atualmente caracteriza-se, de forma negativa, sob o termo genérico de *subjetivismo*. Portanto, a originalidade do *flâneur* situa-se exatamente nessa espécie de intermediação entre-mundos e é nesse sentido que ele se assemelha àquele que tem a chave para a abertura do portal: que levaria das imagens de sonho da arte e da tradição ao das imagens do sonho de consumo e da exploração. Entretanto, essa chave que o *flâneur* tem é, especialmente, a da rua. Quando Benjamin propõe “Os sete velhos” como final ao *flâneur*, a consumação dessa passagem estaria dada e poderia ser atestada nos modelos de reprodutibilidade técnica: “A teoria do eterno retorno como um sonho sobre as monstruosas descobertas iminentes no terreno da técnica de reprodução.” (*Parque Central* [31]. IN: *OE III*, p. 171)

Capítulo III

O caminho da transposição: tradição e modernidade

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

Carlos Drummond de Andrade - "Procura da Poesia"

3.1 – A esgrima do herói

Quando Baudelaire, no ensaio *O pintor da vida moderna*, descreve o artista solitário como um esgrimista num duelo, esforçando-se fisicamente na produção de seu trabalho numa verdadeira luta contra o tempo e o esquecimento, ele nos coloca no cerne do tema desta dissertação: o *flâneur*¹¹⁶. Para além de uma simples figura literária, nos informa sobre a complexidade que cerca sua definição e atuação. Nos informa também sobre seu modo de existência e resistência ligado à vivência do choque. Segundo Benjamin: “A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque. Quando descreve seu amigo Constantin Guys, visita-o na hora em que Paris está dormindo.” (*Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 111) De forma precisa, contudo, Baudelaire nos coloca no interior da época que lhe daria oficialmente significação: a Modernidade. Como esclarece Willi Bolle: “O *flâneur* é um caráter social típico da Paris do século XIX [...]”. (*Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 20) Nesse contexto, *flâneur*, vivência do choque e modernidade tornam-se inseparáveis.

Para que possamos caracterizar o *flâneur* como *persona* de Baudelaire, consideramos a sua principal característica, que, no nosso entender, é especialmente ser um tipo cambiante, um “*trickster* ou personagem *passé-partout*”, como o define Bolle, pois: “[...] ele pode encarnar no *dandy*, no apache, no colecionador, no catador de lixo e em muitos outros papéis. O traço específico desse personagem 'sem nenhum caráter' é a disponibilidade para o jogo teatral e a metamorfose.” (*Ibid*, pp. 370-371) Com vistas ao que expusemos nos capítulos anteriores, a esta análise acrescentaríamos: “sem nenhum caráter *fixo*” ou “fixado apenas no *eu*”, uma vez que o *flâneur* é um ser errante e está imanado não somente à própria individualidade, mas aos anseios e sonhos da coletividade.

¹¹⁶ “Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. [...] Assim ele vai, corre, procura. O quê? [...] Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar-se de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (pp. 23-24-25)

Referindo-se a Baudelaire, Benjamin diz que ele tinha assumidamente algo de ator: um ator que representava o papel de poeta numa sociedade “que já não precisa do autêntico poeta.” (*Parque Central* [8]. IN: *OE III*, p. 156) Benjamin relaciona Baudelaire às ruas de Paris e ao fenômeno da multidão intitulando-o *flâneur*. A cidade grande torna-se o berço benjaminiano da *flânerie* e das errâncias urbanas. Em meio aos tipos que por ela circulam, o *flâneur* descobre uma nova forma de heroísmo que, diferentemente da clássica, se esconde sob a aparência do homem comum. Sobreviver à modernidade torna-se o verdadeiro traço heróico.

Para Benjamin, a modernidade acabou por se tornar um papel trágico, onde a função que caberia especialmente ao herói está vaga. Na falta do legítimo, o que vemos são representações pretensamente heróicas, uma vez que a conformidade apática diante dos desafios inerentes ao mundo moderno tornou-se a norma. Em seu exercício de andanças, o *flâneur* interage com os tipos urbanos e com a própria cidade. Em seu poema em prosa “As massas”, Baudelaire define engenhosamente essa fundamental característica múltipla do *flâneur*¹¹⁷: “Goza o poeta desse incomparável privilégio de poder ser, a bel-prazer, ele próprio e outrem. Igual a essas almas errantes em busca de um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de qualquer um. Para ele apenas, tudo está vacante; e se alguns lugares lhe parecem estar fechados, é que a seus olhos não valem a pena ser visitados.” (*Pequenos poemas em prosa*, p. 69)

Evidencia-se a compleição coletiva do *flâneur* como intérprete da multidão. Essa constituição faz dele um observador das “novidades” de seu tempo, tornando-o um tipo fundamental nas avaliações de Benjamin sobre a modernidade, bem como sobre o papel desempenhado pelo artista a partir de então. Ao refletir sobre o papel do artista na modernidade, Jeanne-Marie Gagnebin diz que: “[...] uma identidade estanque impediria a flexibilidade necessária a uma constante renovação da percepção.” (*Baudelaire, Benjamin e o Moderno*. IN: *Sete aulas sobre*

¹¹⁷ Para que não pareça que estamos jogando com o termo *flâneur* despropositada e indiscriminadamente, é importante observarmos sua característica cambiante e sua relação com o literato / poeta. A seguinte anotação de Benjamin dá uma ideia de como se dão essas atribuições e sobreposições fisiognômicas: “No *flâneur*, cuja ociosidade o faz percorrer uma cidade imaginária de passagens, o poeta encontra o dândi (o dândi que se movimenta pela multidão sem dar atenção aos esbarrões a que está exposto). Entretanto, existe também no *flâneur* uma criatura há muito desaparecida, que lança um olhar sonhador que atinge fundo o coração do poeta. Trata-se do “filho da selva”, o homem a quem uma natureza generosa outrora prometeu o ócio. O dandismo é o último lampejo do heróico em tempos de decadência.” (*Passagens* [m 5, 4], pp. 845-846)

linguagem, memória e história, p. 145) Como exposto no primeiro capítulo, para Benjamin, o modo de olhar do *flâneur* lhe possibilita, mais do que ver, ler a cidade e seus tipos. É um olhar não-sóbrio, desacomodado, por vezes, incômodo; ao invés de desviá-lo de outros olhares, o *flâneur* os retribui; quase não fala, apenas mostra. O *flâneur* também descreve e relata o fascínio de poder (como diz Baudelaire na citação acima) se entregar ao espetáculo da multidão – que simultaneamente representa o espetáculo da mercadoria e da modernidade – o que, para Benjamin, significa que o *flâneur* também mostra o fantasma da mercadoria na multidão.

3.2 – Modernidade e arte moderna

Baudelaire foi quem cunhou o termo modernidade no seu ensaio *O pintor da vida moderna*¹¹⁸ como legenda para as obras do desenhista Constantin Guys – onde ele analisa a obra do artista e amigo *flâneur*¹¹⁹, mas, mais do que isso, analisa também a condição da obra de arte no século XIX. Ao discorrer sobre o que seria o modelo do belo a partir desse dado período, Baudelaire o esclarece como sendo de transição para uma outra concepção. Como base de comparação a esse ideário moderno, ele reporta-se à Antiguidade. Entretanto, e este é o ponto que se evidencia como primordial: o uso do que seja o moderno em Baudelaire adquire para Benjamin a característica não somente de uma época, mas, aliado a isso, a de uma espécie de temperamento ou de “energia, graças à qual esta época se apropria imediatamente da Antiguidade. De todas as relações que a modernidade estabelece, a relação que mantém com a Antiguidade é fundamental.” (*Passagens* [J 5, 1], p. 282) Isso porque a modernidade se caracterizaria por ser “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável...

¹¹⁸ Os textos deste ensaio foram publicados n'O *Figaro*, respectivamente em novembro e dezembro de 1863, e passaram a constituir uma das 16 seções da edição definitiva de *L'art romantique*, publicada em 1869 e versam sobre a obra e o trabalho de Constantin Guys. Baudelaire apresenta seu conceito de modernidade e sua teoria da arte moderna.

¹¹⁹ Que prefere ser chamado simplesmente pelas iniciais C.G. para não ser identificado e poder exercer seu anonimato e solidão em meio à multidão, ou o universal, numa clara alusão à dialética da *flânerie*: privado-público. Segundo Jeanne-Marie Gagnebin: “Esse desejo manifesta que Guys (G.!) recusa o estatuto tradicional do artista, misto de originalidade incompreensível e de limitação virtuosística ao ofício, e reivindica o anonimato e a universalidade de 'Homem do Mundo'.” (*Baudelaire, Benjamin e o Moderno*, IN: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 145)

Para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que a beleza misteriosa que a vida humana ali coloca involuntariamente tenha sido extraída dela.” (Benjamin citando o mesmo ensaio de Baudelaire a que nos referimos, *O pintor da vida moderna*, em *Passagens* [J 6a, 3], p. 285) Portanto, para o entendimento dessa concepção do belo, deve-se observar a atuação conjunta e simultânea de um elemento imutável fornecido pela tradição e outro relativo, que é fornecido pela época. Entretanto, nessa equação, existe a assunção de que para que haja o reconhecimento de uma arte que se presuma como verdadeiramente moderna, mais importante do que renegar as técnicas e os modelos legados de épocas anteriores, incluindo a própria Antiguidade, deve haver a assimilação dos conteúdos do momento presente. Já há aqui em Baudelaire um indício de que a modernidade não lhe é apenas uma relação de causa meramente temporal, mas que impele a se levar em conta o caráter inovador ou obsoleto de qualquer época. É por isso que, para ele, viver numa época cronologicamente reconhecida como moderna não implica em se ser necessariamente moderno, como também não implicaria em se ser apenas novo, pois a finalidade do que hoje é novo é vir a transformar-se em velho amanhã. Devido a esse caráter antitético do significado de modernidade em Baudelaire, sua proposta já contém um elemento histórico não-convencional que deve ser levado em consideração: ao invés de tão somente valorizar-se o paradigma da bela arte antiga, os elementos da história atual, dentre os quais o principal talvez seja exatamente a constatação da fugacidade de um tempo fadado ao esquecimento, devem ser considerados na criação de uma teoria para a arte moderna.

Já numa perspectiva histórica convencional, podemos dizer que o moderno de qualquer época se configuraria a partir da comparação com uma época anterior, estabelecendo, dessa forma, uma relação com o passado que, por sua vez, viria a se transformar no antigo. Porém, o ponto em questão, segundo Benjamin, é que não há, de fato, uma relação meramente linear do presente com o passado, como se as épocas históricas fossem apenas cronologicamente sucessivas ou retroativas umas às outras ou mesmo superiores umas às outras. Essa visão anunciaria exatamente um passado dado como morto e inventariado, do qual não haveria mais como obter nenhum resquício de vitalidade ou de contribuição ativa para o presente,

uma vez que se estabeleceria numa homogeneidade e neutralidade temporais. Ao invés disso, a leitura benjaminiana dos tempos históricos propõe a ruptura, a fissura, a brecha tensional, a *sobre-vivência* dos acontecimentos, que são ora esquecidos, ora recordados; não há finalização para a história, mas sua possibilidade de atualização; não há o retorno ao passado tal e qual, mas um desvio por ele. Sua análise não visa unicamente o confronto e a separação que movem o pensamento historicista datado, ou de um tempo que ficou triplamente conhecido como cronológico, linear e homogêneo¹²⁰, que convencionalmente estabelece-se como sendo o da ciência da história ou da história oficial - e, já no cenário capitalista do mundo moderno, isso significa que a versão “oficial” dos fatos acaba por ser a da classe dominante e vencedora –, mas a possibilidade, além da interpretação do que constitui a significação do termo modernidade, de enxergar no passado histórico esse desvio necessário (e não a volta ou o retorno, pois, para Benjamin, o passado nunca pode ser plenamente recuperado¹²¹). Para isso, a obra literária de Baudelaire representava exatamente essa possibilidade de desvio. Em explicação de Willi Bolle, esse conceito de história de Walter Benjamin já se inicia marcadamente na sua tese sobre o Drama Barroco Alemão, período que se constitui como um primeiro desvio:

A história é vista a partir de um conceito de tempo incompleto e inacabado, portanto: uma história aberta, sujeita a transformações. Aqui está o germe de uma filosofia que se opõe às visões míticas de uma história cíclica, imutável. Mais tarde, nas teses “Sobre a filosofia da história”, Benjamin retoma essa concepção em termos de um “tempo de agora”, capaz de se alimentar de energias de transformação que ficaram suspensas no passado. Ao conceito

¹²⁰ Lê-se na Tese XIV: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'.” (Benjamin, W. *Sobre o conceito da História*. In: Obras Escolhidas I, p. 229). Lembramos ainda a aproximação de Benjamin com a crítica a Bergson, que foi quem primeiro usou o termo *tempo homogêneo* em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Segundo Olgária Matos: “A este tempo bergsoniano, Benjamin acrescenta a ideia de pré-história e de pós-história em que o acontecido e o que está por vir, em sua heterogeneidade, ocorrem de maneira simultânea. O que a ciência da história considera separadamente, coincide na imediatez em que a pré-história e a pós-história se manifestam em uma unidade movente.” (*Walter Benjamin: do estado de exceção à terra sem mal*)

¹²¹ Em *O jogo das letras*, ele evidencia sua teoria do esquecimento: “Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido e talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido.” (*Infância em Berlim*. In: *OE: II*, pp. 104-105)

benjaminiano de história é, pois, inerente algo de inconcluído e imperfeito [...] - o que vem a ser uma história dos vencidos, como anti-história a dos vencedores. (*Fisiognomia da metrópole moderna – representação da história em Walter Benjamin*, p. 111)

Como complemento à menção do Drama Barroco, pensamos ser conveniente registrar que esse segundo desvio pelo século XIX de Baudelaire conteria o potencial de representação coletiva de toda uma época e se estenderia à possibilidade de compreensão dos sucessivos acontecimentos sócio-políticos que se manifestaram no século posterior e que, sintomaticamente, continuam se manifestando na contemporaneidade. Entretanto, como bem colocou Bolle, essa metodologia benjaminiana já está presente, como um primeiro desvio histórico, bem como crítica à violência, no livro do Drama Barroco. Quanto a este, a preocupação de Benjamin era mostrar como o pseudo-esquecimento do período barroco – cujas concepções sobre trabalho, luto e melancolia, que estavam ligadas às contendas religiosas e teológicas, se estendem à modernidade e nela se transfiguram numa cunhagem racionalista-capitalista que gera revoltas e revoluções – era subvertido em nome de uma retomada da estética do classicismo alemão da Weimar de Goethe e Schiller. Esse “esquecimento” significava, para Benjamin, o sintoma de um recalque histórico. Segundo Olgária Matos:

Com a proclamação da República na Alemanha em 1918, a cultura, que o poder de Estado se esforçou em preservar, seria protocolada em Weimar para onde foi transferida a Capital. Esta cidade foi a tentativa de restaurar a herança cultural de Goethe e Schiller, considerada incólume diante das catástrofes do presente. A Weimar de Goethe é a de sua descoberta das ruínas gregas no sul da Itália e, depois, em Herculano; Bach foi organista em sua catedral. E, em meio a esse classicismo oficial e na decepção com respeito às humanidades clássicas, e diante da realidade dos campos de batalha para onde a juventude foi enviada a partir de 1914, Benjamin observa a “negligência” e o “desprezo” das tragédias barrocas alemãs. (*Walter Benjamin: do estado de exceção à terra sem mal*, pp. 3-4)

Tendo em vista essas colocações, parece-nos não soar como mero lugar-comum que digamos que o passado continua nos passando e perpassando,

queiramos ou não, percebamos ou não, como a aguardar o momento de um súbito encontro dos tempos. Porém, procurar minimamente estabelecer uma ligação com o passado, ou, no termo benjaminiano, com nossa história anterior, parece não fazer mais sentido nos ditos tempos modernos. O tempo da imediatez, da pressa, da urgência, que acabou por tornar-se o tempo-da-falta-de-tempo contemporâneo, toma o lugar do tempo tradicional da contemplação, da lenta confecção e transmissão das experiências, ou do aconselhamento enquanto sabedoria – que não é mais visto como um valor. Por essa brecha temporal, entra o *flâneur*: como a imagem do estranhamento do indivíduo de sua própria condição, que mistura sensações de abandono e de não-pertencimento, que advêm do rompimento inevitável com a tradição, já em meio à urbanização das grandes capitais. Ao mesmo tempo, é também uma imagem de curiosidade e entusiasmo proporcionados pela aceleração e pelo avanço da técnica, que, supunha-se, poderia auxiliar na melhoria do modo de vida dos seres humanos na sua totalidade – o que acaba não acontecendo. Essa espécie de crença irrestrita no progresso técnico, Benjamin a associa a uma mitologia do progresso. Na explicação de Michael Löwy:

Rejeitando o culto moderno da Deusa Progresso, Benjamin coloca no centro de sua filosofia da história o conceito de *catástrofe*. Em uma das notas preparatórias às *Teses* de 1940, observa: “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história”. A assimilação de progresso e catástrofe tem, antes de mais nada, uma significação *histórica*: do ponto de vista dos vencidos, o passado não é senão uma série interminável de *derrotas catastróficas*. A revolta dos escravos, a guerra dos camponeses, junho de 1848, a Comuna de Paris e o levante berlinense de 1919 são exemplos que aparecem frequentemente nos escritos de Benjamin, para quem “esse inimigo não parou de vencer” [Tese VI]. (*A filosofia da história de Walter Benjamin*. IN: *Revista de Estudos Avançados* 16, p. 204)

O ponto de vista de Benjamin em relação a uma mitificação da ideia de progresso no sistema capitalista pode ser expresso numa formulação antagônica na qual o progresso técnico poderia acabar por levar à regressão social ao invés de sua liberação. Por detrás desse postulado, Benjamin critica “a crença confortável em um progresso automático, contínuo, infinito, fundado na acumulação

quantitativa, no desenvolvimento das forças produtivas e no crescimento da dominação da natureza.”¹²² (*Ibid*) Na certeza investida a essa forma linear e evolucionista, Benjamin contrapõe uma interpretação dialética das conjunções históricas, que, ainda segundo Löwy, seria “precisamente a fonte do valor singular da filosofia benjaminiana da história e sua capacidade de compreender um século caracterizado pela imbricação estreita entre a modernidade e a barbárie”¹²³ (*Ibid*), que é o século XIX de Baudelaire, mas também o XX das duas Grandes Guerras. Cenário de catástrofes, a verdadeira catástrofe para Benjamin significa que as coisas permaneçam tais como estão, supostamente seguindo um curso natural.

3.2.1 – Declínio da experiência e ascensão da vivência do choque

Neste ponto, pensamos ser aconselhável que nos reportemos a uma explicação do próprio Benjamin, que se encontra no tópico IV de seu ensaio sobre *O Narrador*, escrito em 1936, para que possamos identificar melhor essa duplicidade de sensações especialmente em torno da figura do *flâneur*, sua relação ambígua, por vezes paradoxal, com o progresso sem cairmos num contexto apenas nostálgico e conservador, de um tipo de passado que parece ser sempre melhor, pois essa não é a proposta central de Benjamin. Embora esse ensaio tenha como tema o definhamento da arte de narrar, a questão certamente gira em torno da comunicação do legado da tradição, pois são indissociáveis. Segundo Benjamin, a decadência da arte de narrar e, por pressuposto, da sabedoria, do aconselhamento e da transmissão da experiência não é um fator apenas da Modernidade, mas que se desencadeia como processo a partir do desenvolvimento dos meios de produção. Assim: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria [...] está em extinção. Porém, esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele

¹²² Benjamin critica a visão marxista causal: “Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura. Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível, do qual se originam todas as manifestações de vida das passagens (e, igualmente, do século XIX).” (*Passagens* [N 1a, 6], p. 502)

¹²³ Ver tópico “Sobre modernidades e bárbaries”.

um 'sintoma de decadência' ou uma característica 'moderna.'" (O narrador. *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. IN: *OE I*, pp. 200-201)

Essa constatação se dá porque também nós fomos perdendo o vínculo que nos unia – assim como a trama de fios de um tecido – em torno dos ensinamentos de nossos antepassados. Nossos laços culturais se afrouxaram cada vez mais. Benjamin diz que ficamos pobres em experiências e que já não podemos aconselhar nem a nós mesmos, quanto mais a outros! Mas essa condição deve ser entendida como um processo que vem paulatinamente se desenvolvendo e que se concretiza de modo excepcionalmente visível e inegável no século XIX do *flâneur*. Portanto, a crítica de Benjamin recai fortemente sobre os modos de produção capitalistas e sua base material – cuja “transferência do adestramento de produção para o da destruição”¹²⁴ engendra catástrofes como a guerra – e na mudança na nossa forma de considerar o que seja sabedoria, baseado em como acabamos por privilegiar certas culturas, que passaram a ser vistas como superiores (e por pressuposto “mais sábias”), em detrimento de outras –, e menos na questão exclusiva e unilateral da técnica que, em princípio, não deveria ser considerada nem boa nem ruim. Como nos diz Rouanet:

Em si mesma, a técnica não tem porque levar a qualquer “perda de liberdade”. Ela só é repressiva quando serve de fundamento para o mito do progresso linear e automático, ou quando é usada para fins destrutivos, como na guerra. Inscrita em novas relações sociais, ela seria instrumento de um “trabalho, que longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem, como virtualidades, em seu ventre.” (Rouanet, P.S. *A razão nômade – Walter Benjamin e outros viajantes*, p. 69)¹²⁵

A acurada observação de Benjamin evidencia-se ainda com mais intensidade e atualidade em outro ensaio *Experiência e Pobreza*, escrito três anos antes (1933), quando ele menciona algo que aparentemente poderia soar como muito simples e que parte do comportamento dos soldados que retornavam dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (1914-1918): eles simplesmente não tinham nada a

¹²⁴ Walter Benjamin em nota de *Sobre alguns temas em Baudelaire*. IN: *Obras Escolhidas III*, p.126

¹²⁵ A citação da *Tese XI* de Benjamin aqui feita por Rouanet é de sua própria tradução das teses *Sobre o conceito de História*.

contar. Suas vozes se calaram, sua narrativa silenciou e sua experiência se escondeu. Nesse sentido, o silêncio como espaço aurático transforma-se em mutismo; conseguir esquecer tornou-se mais conveniente do que poder lembrar, contar, compartilhar, caracterizando-se como um diagnóstico de época praticamente irreversível. E Benjamin admite esse fato, mas propõe uma leitura limiar que aponta para a valorização daquilo que ainda nos resta. Nesse sentimento de abandono e não-pertencimento, detectamos o *spleen*, germe do pessimismo e desespero modernos, que Benjamin chama de “catástrofe em permanência”. Encontrar uma maneira de “organizar esse pessimismo”¹²⁶ torna-se questão de necessidade e de espírito de resistência.

Na longa citação que optamos por transcrever abaixo, Benjamin torna evidentes dois aspectos valiosos na nossa abordagem: primeiro, o que já dissemos quando nos referimos ao ensaio *O Narrador* em relação ao aproveitamento dos meios de produção técnicos transferidos para a exploração social e para a indústria tecnológica da guerra, e em segundo lugar, mas não menor em importância, o surgimento de um novo nicho no mercado editorial, que neste caso é destinado aos livros de guerra – os quais servem como exemplo da predominante transferência da linguagem oral para a escrita, sinalizando uma mudança do suporte material do discurso, além de sugerir uma possibilidade de reação baseada nessa constatação:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto,

¹²⁶ O conceito de “organização do pessimismo” utilizado por Benjamin pertence ao surrealista Pierre Naville e encontra-se em seu *A revolução e os intelectuais*, de 1926. Benjamin discute esse conceito no ensaio *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, de 1929.

numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (*Experiência e pobreza*. IN: *OE I*, pp. 114-115)

Em pleno século XXI, chamaríamos também essa condição vivencial de traumática de forma semelhante à que Freud fizera em seus estudos com os casos de histeria no início dos anos 1900. De certo modo, assim como Freud intuía que falar com outras pessoas a respeito das nossas experiências é uma maneira de compartilhar e de compreender nosso sofrimento – e essa é a base mais elementar da psicanálise –, de forma parecida, Benjamin sabia que os choques que esses soldados viveram na pele mudaria para sempre a maneira como nos comunicamos. A oralidade, tão essencial em nossa ancestralidade como, guardadas as devidas distancias, o é na psicanálise, não fazia mais parte do nosso repertório de trocar ensinamentos e experiências. Começamos a sofrer calados como forma de alcançar o esquecimento. Neste contexto, torna-se evidente a relação entre a vivência do choque e a teoria benjaminiana do esquecimento. No tópico “Conto e Cura”, de *Imagens do Pensamento*, Benjamin explica essa relação e, ao mesmo tempo, seu modo de “tratamento”:

Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar ditoso do esquecimento. (*Imagens do Pensamento*. IN: *OE II*, p. 269)

Mas devemos reiterar a diferença da avaliação de Benjamin, que não se limita ao estudo do psiquismo individual nem se atém às investigações psicológicas. Benjamin avalia o definhamento do aspecto coletivo e compartilhado da transmissão da experiência por um viés histórico – deflagrado pela constatação de que a preservação de si impõe-se à preservação de todos e de que a conversa e/ou a fala

não surte mais o efeito esperado. As imagens aterradoras superam as palavras consoladoras. Como *sobre-viventes*, esses soldados são exemplos dos limites da própria linguagem e de como lidamos com ela de acordo com o conjunto de nossas condições espirituais e materiais em concordância com nosso tempo.

O objetivo de Benjamin é relacionar esse silenciamento aos meios técnicos que foram apropriados pelas guerras de materiais, dos quais a Primeira Guerra foi um marco assombroso. Como explica Olgária Matos:

A partir da Primeira Guerra têm fim o *front* e os campos de batalha, dissolvidos pelos aviões bombardeiros e ataques aéreos com gases letais. Trata-se de um patamar antes desconhecido, que não se alcança no enfrentamento de exércitos e que bate seus recordes de agressão, contados em número de mortos, revelando que uma estratégia de pura destruição substitui a tática guerreira. (*Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*. IN: *Passagens*, p. 1131)

Como estudioso da obra de Freud, Benjamin tencionava entender o funcionamento das condições traumáticas e pós-traumáticas em escala social alinhada ao fenômeno urbanístico, que (como já colocamos anteriormente) evidencia o fenômeno da multidão. Buscava compreender também como essas condições afetariam a maneira de nos percebermos coletivamente. Para tanto, ele se reporta à Freud e à teoria do princípio do prazer como regulador e protetor do aparato corpo-aparelho psíquico. Por esse princípio, o corpo se protege dos choques, que são literalmente descargas energéticas e excitantes. Quando esse dispositivo de proteção é saudável, se relaciona com o princípio de constância. Para que essa proteção se dê, a consciência mantém-se em estado de atenção propício para a interceptação desses choques. Desse modo, o desprazer do choque não se fixa na memória e, portanto, não produz um efeito traumático¹²⁷. O evento traumático é resultado do rompimento dessa proteção. Essa ocorrência transforma o princípio do prazer em princípio de realidade e se manifesta como compulsão à repetição, que pode ser observada tanto no comportamento infantil não-patológico (repetição de jogos e brincadeiras), quanto nas neuroses traumáticas – como é o

¹²⁷ Portanto, na relação corpo-aparelho psíquico, consciência e memória tornam-se excludentes. Ver: *Para além do princípio do prazer*, de Freud. No tópico “Os sonhos do coletivo” falamos sobre esta temática.

caso específico dos traumas de guerra de que falamos.

Quanto à questão da técnica, as análises de Benjamin apontam para a possibilidade de avaliar como o impacto do processo de transposição da experiência para a vivência do choque poderia ser, pelo menos, minimizado a partir do uso adequado da própria técnica – que à maneira de uma distração positiva poderia auxiliar na liberação do automatismo dos condicionamentos e nos devolver a capacidade de interpretação da nossa limitada condição. Segundo Olgária Matos: “[...] para Benjamin, a existência dessas novas técnicas de reprodutibilidade faria que, ao mesmo tempo que controladas, as massas pudessem se ver.”¹²⁸

A essa visão inicial, Benjamin chama de *nova barbárie*, o mesmo termo utilizado por Baudelaire ao tentar definir a arte moderna. Retirando-a do território do privado e colocando-a como condição de toda a humanidade, ele declara:

Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (*Experiência e pobreza*. IN: *OE II*, pp.115-116)

Essa pobreza de experiência é a declaração de que a vivência do choque é o nosso modo predominante de existência e que se é isso o que nos resta em meio aos destroços e destruições, é a ela que devemos acolher. Quanto aos bárbaros no “mau sentido”, estes são representados pela classe que domina e detém o controle das estratégias econômicas, cuja versão histórica é a da ótica dos vencedores que, zelando pelo contínuo da história, continuam vencendo até hoje. Aos explorados e derrotados, abate-se um estado de desânimo que não lhes permite aspirar por novas experiências, mas sim querer desligar-se de toda experiência (o tédio como *ennui*). A esse estado, segue-se o torpor do sonho alienante que é viabilizado pela possibilidade compensatória que o consumo de tantos objetos (mercadorias) de desejo pode proporcionar. Ajudar a promover o despertar desse estado debilitante, que nos mantém a todos numa espécie de labirinto de onde não conseguimos sair,

¹²⁸ Apresentação à edição brasileira de Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século. IN: *Correspondência 1928-1949 Adorno-Benjamin*, p. 25.

ainda pode ser um dos desígnios positivos da técnica, pois nas palavras de Benjamin: “[...] não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.” (*Ibid*, p.118) A questão específica da técnica deflagra a relação entre modernidade e barbárie e as tentativas de um retorno escapista aos modelos antigos de construção formal, seja no campo da literatura ou da arquitetura – e com isso queremos dizer que todas as *formas de expressão da cultura*, quer seja a dos próprios textos e seus gêneros, quer seja a dos objetos de decoração ou de estruturas das construções arquitetônicas, continuam *antigas*, enquanto os materiais (ou conteúdos) utilizados na sua composição são *novos*, a exemplo das construções em ferro de Paris à época das exposições universais do Segundo Império. As transformações técnicas, nesse sentido, poderiam ajudar a revelar a face verdadeiramente antiga do fantasma da modernidade explicitado na teoria benjaminiana do novo e ajudar a promover uma mudança positiva.

Reportando-nos novamente a Baudelaire e à questão da obra de arte, vemos que essa é inicialmente sua postura ao dizer que a Antiguidade é quase sempre preguiçosamente invocada para servir de crítica negativa aos conceitos da modernidade, sem que estes sejam verdadeiramente avaliados. A base dessa teoria fundamenta-se, como já colocado, no pressuposto de que o artista escolheria os temas e a forma dramática de sua obra a partir da antiguidade, mas que a potência com que os expressa pertence à modernidade. Nas palavras de Benjamin, Baudelaire propunha uma nova teoria para a arte moderna: “Segundo essa teoria, o exemplo da antiguidade se limita à construção; a substância e a inspiração são assuntos da modernidade”. (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p.80) Entretanto, do conjunto da visão baudelairiana da modernidade, Benjamin classifica sua teoria da arte como o ponto menos consistente, pois, em seus ensaios, o poeta não a confronta diretamente com a arte antiga da própria Antiguidade. Porém, a proposta de Baudelaire sobre o que era de fato moderno apontava para que se atentasse para a existência de um lado positivo no moderno, que deveria ser visto como uma boa barbárie¹²⁹. Refletindo sobre a questão, Benjamin, após a inevitável constatação

¹²⁹ Ainda em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, o conceito positivo de barbárie em Baudelaire é por ele aplicado na valorização da arte mnemônica, instintiva, coletiva e de traços naturalmente

da crise da experiência, vai além e coloca no cerne da modernidade não a sua característica de algo que possa configurar-se como realmente novo, mas de algo que se torna sempre igual, ou seja, uma espécie de antigo repaginado ou representado com a aparência de novidade. Nesse caráter ilusório da falsa aparência, como cópia, o moderno só o é em relação ao espectro do antigo. E se Baudelaire assume o novo como passível de existência por, pelo menos, um certo (curto) período, Benjamin declara-o, já levando em consideração as mediações enganosas entre essas duas instâncias (antigo e novo), como a repetição, como o retorno do velho e do sempre igual – que é onde se evidencia a falácia evolucionista do progresso que, por sua vez, encobre o sentido de uma barbárie real, que deve ser assumida como documentação da cultura de dominação e exploração capitalistas. Portanto, assumir que *todo documento de cultura é também documento de barbárie* torna-se o axioma benjaminiano do esclarecimento. Na conclusão de seu *Exposé de 1939*, ele declara: “O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade.” (*Passagens*, p. 67) Para mostrar como essa concepção se forma, se projeta e interpenetra nossos comportamentos privados e/ou públicos, Benjamin, como vimos, dedica-se à leitura crítica da obra de Baudelaire e nela encontra os registros para uma escrita histórica sob a perspectiva dos vencidos (ou a contrapelo). E se na sua teorização da arte Baudelaire não penetrou tão profundamente na questão da modernidade quanto Benjamin desejava – uma vez que, como dissemos, Baudelaire acaba por apresentar os temas modernos ao mesmo tempo em que se furta a um debate com a arte da Antiguidade: “[...] a teoria da arte moderna deveria ter visado um debate com a arte antiga. Baudelaire nunca tentou coisa semelhante. Sua teoria não superou a renúncia que, em sua obra, aparece como perda da natureza e da ingenuidade”

simples, como a de alguns povos primitivos, que são historicamente classificados como bárbaros, em relação à arte civilizada, catedrática, subjetiva e tecnicamente complexa. A “boa” barbárie seria, portanto, “[...] uma barbárie inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível numa arte perfeita (mexicana, egípcia ou ninivita) e que resulta da necessidade de ver as coisas de maneira ampla, e de, principalmente, considerá-la no seu efeito de conjunto. Não é supérfluo observar aqui que muitas pessoas acusaram de barbárie todos os pintores cujo olhar é sintético e abreviador”. (*O pintor da vida moderna*, p. 31)

(Benjamin, W. *Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 81) –, na confecção de seus poemas ele superou as expectativas e demonstrou como a forma poética pode ser surpreendentemente recheada de elementos inusitados. Referindo-se à coletânea *As flores do mal*, Benjamin declara: “[...] é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana. Com isso, não evita expressões que, livres da pátina poética, saltam aos olhos pelo brilho do seu cunho.” (*Ibid*, p. 96)¹³⁰ Como bem coloca Jeanne-Marie Gagnebin:

[...] Benjamin descobre “em” Baudelaire uma modernidade que não coincide com a modernidade “segundo” Baudelaire [...]. Baudelaire não seria, então, o primeiro poeta moderno por ter tematizado a modernidade, mas porque a sua obra inteira remete à questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia lírica em nossa época. (*Baudelaire, Benjamin e o moderno*. IN: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 149)

Em Baudelaire, Benjamin vê a questão em torno da lírica, de que trataremos no tópico “A questão em torno da lírica e a relação com o leitor”, como a questão fundamental da passagem tradição-modernidade – uma vez que ela aponta diretamente para a passagem experiência – vivência¹³¹.

3.2.2 – Sobre modernidades e barbáries

Se em Baudelaire coexistem “modernidades”, vemos que em Benjamin existem duas análises sobre o conceito de modernidade que, a princípio, poderiam parecer contraditórias no sentido de que há uma oscilação entre o elogio e a denúncia. Primeiramente, em relação às análises contidas nos ensaios que

¹³⁰ Auerbach comenta sobre o estilo métrico elevado de Baudelaire na forma lírica que se contrapõe aos temas absolutamente modernos: forma e estilo elevados e conteúdo moderno. Elogia-lhe a forma poética em alto grau: “A forma, não apenas da poesia moderna, mas também de outros gêneros literários do século que se escoou desde então, é dificilmente imaginável sem *As flores do mal*: a marca da influência de Baudelaire pode ser encontrada tanto em Gide, Proust, Joyce e Thomas Mann como em Rimbaud, Mallarmé, Rilke e Eliot.” (*As flores do mal e o sublime*. IN: *Ensaio de literatura ocidental*, p. 331)

¹³¹ Para Benjamin: “O que distingue a experiência da vivência é o fato de que a primeira não pode ser dissociada da idéia de uma continuidade, de uma seqüência. O acento que recai sobre a vivência torna-se tanto mais importante quanto mais seu substrato for independente do trabalho de quem a vivenciou [...]” (*Passagens* [m 2a, 4], p. 841)

destacamos sobre *O Narrador e Experiência e Pobreza*, é importante considerarmos o tratamento crítico pormenorizado dado por Benjamin ao primeiro texto – e, como crítico, ele detém o devido distanciamento de seu objeto de análise –, do segundo – em que analisa e ao mesmo tempo compartilha com o leitor da visão apreciativa pelo avanço da técnica. Do modo como compreendemos as devidas abordagens, consideramos que ambas as leituras complementam-se como desdobramentos de suas avaliações e não devem ser interpretadas como meras contradições. Segundo Rouanet, em Benjamin coexistem “lados anti-modernos e modernos, do [...] que denuncia a modernidade atribuindo-lhe traços infernais, com o [...] que saúda o potencial revolucionário da técnica e da sensibilidade moderna”. (*A razão nômade*, p. 71)

No âmbito da escrita benjaminiana, portanto, é possível que se diga que há, nesse contexto de nossa interpretação, duas modernidades em constante relação: uma virtual – aguardando a atualização de suas melhores potencialidades, uma vez que permanece em estado de projeto – e outra factual – que uma vez realizada exige avaliação crítica e predisposição à mudança. É nesse sentido que consideramos a modernidade em Benjamin e estendemos essa concepção às suas avaliações desse conceito em Baudelaire.

O mesmo se dá com o conceito de barbárie, pois com a atrofia da experiência, o ser humano é impelido a recomeçar com o que lhe resta. Benjamin avalia que é também na tradição que as vitórias violentas estão registradas como história sob o prisma dos vencedores. Nesse sentido, como explica Rouanet: “O esvaziamento da tradição não é necessariamente um mal, pois enquanto arquivo de injustiça, ele contribui, de certo modo, para perpetuá-la.” (*Édipo e o Anjo*, pp. 52-53) Esse é o local da boa barbárie, que impele o sujeito a encontrar caminhos onde só há ruínas, a construir a partir da destruição. Nesse contexto, essa é uma atribuição do *flâneur*: observar, mesmo que exposto ao choque real, a possibilidade da boa barbárie, diferentemente do passante que, completamente imerso no choque, se deixa arrastar pela massa e pelo momento, tornando-se alheio a qualquer reflexão. Privado da experiência, o indivíduo é privado de sua história.

A postura ambivalente de Benjamin revela o caráter igualmente ambivalente da própria tradição e não impede a crítica dos (e)feitos bárbaros sobre a cultura. De

acordo com Rouanet:

A ascensão do fascismo é uma prova evidente de que a barbárie introduzida pela destruição da cultura tem pouco em comum com a barbárie purificadora imaginada por Benjamin. [...] É por isso que Benjamin, com a mesma veemência com que denuncia a cultura de classe, denuncia os riscos de uma dissolução da cultura. Inversamente, ao mesmo tempo que estigmatiza o empobrecimento da experiência, que condena os homens à perda de sua memória histórica, percebe o potencial político dessa nova sensibilidade, pois ela se caracteriza pela intensificação da consciência [...], que opõe às situações de choque um novo aparelho sensorial, capaz de trabalhar, lucidamente, essas situações, numa perspectiva transformadora. (*Édipo e o Anjo*, pp. 53-54)

Portanto, vemos que ao invés de criar uma oposição mutuamente excludente entre os conceitos de cultura e barbárie, como se fossem etapas históricas diferenciadas, segundo Löwy: “Benjamin os apresenta dialeticamente como uma unidade contraditória.” (*Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, p. 75) Como exemplo, Löwy menciona: “Os Arcos do Triunfo são um exemplo notável de documentos da cultura que são, ao mesmo tempo, e indissolúvelmente, documentos da barbárie que celebram a guerra e o massacre.” (*Ibid*)

Atuando como crítico não apenas do projeto teórico baudelairiano da modernidade, mas investigando o movimento prático-formal dentro da própria estrutura de sua obra, Benjamin destaca o poema “O cisne”¹³², da seção *Quadros*

¹³² Publicado em 22 de janeiro de 1860, este poema não fez parte da primeira edição de *As flores do mal* e é dedicado a *Victor Hugo*. PARTE I - Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água / Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora / De tua solidão de viúva a imensa mágoa, / Esse mendaz Simeonte em que teu pranto aflora, / Fecundou-se de súbito a fértil memória, // Só na lembrança vejo esse campo de tendas. / Capitéis e cornijas de esboço indeciso, / A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas, / E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso. // Ali havia outrora os bichos de uma feira; / Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio / E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira / Levanta no ar silente um furacão sombrio, // Um cisne que escapara enfim ao cativo / E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo, / As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro. / Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo, // No pó banhava as asas cheias de aflição, / E dizia, a evocar o lago natal: / “Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?” / Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal, // Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso, / Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico, / A cabeça a emergir do pescoço convulso, / Como se a Deus lançasse um desafio agônico! // PARTE II - Paris muda! mas nada em minha nostalgia / Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos, / Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria, / E essas lembranças pesam mais do que rochedos. // Também diante do Louvre uma imagem me oprime: / Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi, /

parisienses. Neste poema, ambas as imagens, a da modernidade e a da barbárie, se justapõem demonstrando formalmente essas ambivalências.

3.3 – “O cisne” – entre *Spleen e Ideal*

No poema “O cisne” desenvolve-se a interpenetração entre antiguidade e modernidade projetada no interior da cidade de Paris sob o estigma do progresso de seu prefeito Haussmann no reinado de Napoleão III. Paris torna-se um canteiro de obras que têm por objetivo não apenas sua modernização, urbanização e saneamento, mas determinações políticas de cerceamento e refreamento das insurreições populares contrárias ao Regime, como a Revolução de 1830 e a de 1848 (e, a despeito dos esforços reiterados e intermitentes do autodenominado “artista-demolidor”, Paris ainda conheceria a Comuna de 1871 – quando as ruas reformadas foram tomadas por aproximados 40 dias de resistência). A velha (que tinha treze distritos) e a nova Paris (que alcança vinte distritos) coexistem e se transformam em material crítico para as flanagens do poeta, pois todas as ruas levam a um tão frágil como transparente destino: o que revela a transitoriedade e fugacidade da modernidade em contraste com a eternidade lapidar da antiguidade.

*Andrômaca, só penso em ti! O fio d’água / Soturno pobre espelho onde
esplendeu outrora / De tua solidão de viúva a imensa mágoa, / Esse mendaz
Simeonte em que teu pranto aflora, / Fecundou-se de súbito a fértil memória, /
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel, / Foi-se a velha Paris (de uma
cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel);*

Na descrição do *flâneur* que “cruzava a passo” o novo bairro, temos a justaposição da nova e da velha cidade. Nas duas faces da cidade estão

Qual exilado, tão ridículo e sublime, / Róido de um desejo infindo! e logo em ti, // Andrômaca, às carícias do esposo arrancada, / De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno, / Ao pé do ermo sepulcro em êxtase curvada, / Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno! // E penso nessa negra, enferma e emagrecida, / Pés sob a lama, procurando, o olhar febril, / Os velhos coqueirais de uma África esquecida / Por detrás das muralhas do nervosismo hostil; // Em alguém que perdeu o que o tempo não traz / Nunca mais, nunca mais! Nos que mamam da Dor / E das lágrimas bebem qual loba voraz! / Nos órfãos que definham mais do que uma flor! // Assim, a alma exilada à sombra de uma faia, / Uma lembrança antiga me ressoa infinda! / Penso em marujos esquecidos numa praia, / Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros mais ainda! // (*As flores do mal*, pp. 313-317. Tradução de Ivan Junqueira)

circunscritas as marcas do *spleen*, que dá título à seção de poemas *Spleen e Ideal*¹³³, de *As flores do mal*. Benjamin nos diz que no *spleen*: “o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve.” (*Sobre alguns temas em Baudelaire*. IN: *OE III*, p.136) Diz-nos também sobre esse título que “a palavra estrangeira mais velha da língua francesa foi acoplada à mais recente”¹³⁴. (*Paris, capital do século XIX - Exposé de 1939*. IN: *Passagens*, p. 63) As concepções de *spleen* e ideal tornam-se complementares (embora mantenham a constante tensão antitética), pois o ideal para Baudelaire seria a primeira expressão do *spleen* e este a última transfiguração do ideal. O novo e o antigo, ou *spleen* e ideal, representam a chave do conceito de modernidade de Baudelaire.

O *spleen* é também “a expressão suprema do famoso tédio baudelaireano, oposto à aspiração do poeta pelo absoluto e o infinito, cujo símbolo é o ideal.” (*As flores do mal*. Nota de Ivan Junqueira, p. 586)¹³⁵ Baudelaire reage à atrofia da

¹³³ Houve três publicações da coletânea de poemas *As flores do mal*, respectivamente em 1857, 1861 e a definitiva em 1866, onde cada poema ficou conhecido como sendo uma flor baudelaireana. A primeira edição é composta de *Ao leitor* e de outros cem poemas distribuídos em cinco seções, sendo a primeira seção exatamente *Spleen e Ideal*, seguida de *As flores do mal*, *Revolta*, *O vinho* e *A morte*. A segunda edição é aumentada em 35 novos poemas e compõem-se de *Ao leitor* e de 126 poemas distribuídos nas mesmas seções anteriores, mas com a inclusão de *Um fantasma* e excluindo os seis poemas condenados pela Sexta Vara Correccional de Paris, a saber: *Lesbos*, *Mulheres malditas (Delfina e Hipólita)*, *O Letes*, *A que está sempre alegre*, *As jóias* e *A metamorfose do vampiro*. A terceira e definitiva edição apresenta um *Prefácio* de T. Gautier no lugar de *Ao leitor* e 141 poemas, com as mesmas seções da anterior e mais 25 novos poemas. Portanto, *Spleen e Ideal* refere-se ao conjunto de poemas referentes à primeira seção de todas as coletâneas. Desta seção, entretanto, há quatro poemas chamados diretamente de *Spleen*. Quanto à coletânea de seus 50 poemas em prosa, estes aparecem, a partir da segunda e definitiva edição de 1869, como *O spleen de Paris*. Neste trabalho, quando se fizer necessário, optaremos pela tradução de Dorothee De Bruchards de *O spleen de Paris*, sob o título *Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris)*. (Ver *As flores do mal de Charles Baudelaire*, de Ivan Junqueira, para mais detalhes sobre as publicações de Baudelaire.)

¹³⁴ Na literatura de língua inglesa, o termo aparece primeiramente em Shakespeare, mas não ainda com esta conotação que Baudelaire vai lhe atribuir no século XIX. Segundo Auerbach: “A língua alemã tem um termo apropriado para este *spleen*: *das graue Elend*, a “miséria cinzenta. [...] O próprio Baudelaire encontrou um termo muito semelhante para seu *spleen*, *ma triste misère*.” (*As flores do mal e o sublime*. In: *Ensaios de Literatura Ocidental*, p. 311) De acordo com Olgária Matos: “A utilização da palavra inglesa *spleen* evoca a herança da tristeza romântica de Byron, de quem Baudelaire se considera descendente.” (*Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*. IN: *Passagens*, p. 1130)

¹³⁵ Lemos sua descrição neste *Spleen LXXVI*: “Eu tenho mais recordações do que há em mil anos. / Uma cômoda imensa atulhada de planos, / Versos, cartas de amor, romances, escrituras, / Com grossos cachos de cabelos entre as faturas, / Guarda menos segredos que o meu coração. / É uma pirâmide, um fantástico porão, / E jazigo não há que mais mortos possua. / - Eu sou um cemitério odiado pela lua, / Onde, como remorsos, vermes atrevidos / Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos. / Sou como um camarim onde há rosas fanadas, / Em meio a um turbilhão de modas já passadas, / Onde os tristes pásteis de um Boucher desbotado / Ainda aspiram o odor de um frasco destampado. / Nada iguala o arrastar-se dos trôpegos dias, / Quando, sob o rigor das brancas invernias, / O tédio, taciturno exílio da vontade, / Assume as dimensões da própria eternidade. / -

experiência pelo *spleen*. Segundo Rouanet:

O *spleen* é aquela forma específica de *taedium vitae* que reconhece a experiência como irrecuperável, e em vez de recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua reflexão. O *spleen* é a forma pela qual Baudelaire se confronta com a extinção da experiência e a dissolução do passado. (*Édipo e o anjo*, p. 51)

O tédio moderno é a versão do *taedium vitae* medieval, a *acedia* do coração, que atormenta os monges em seus claustros. Em “O monge mau”, encontra-se a descrição desse tédio, cujos versos optamos por transcrever do original: – *Mon âme est un tambeau que, mauvais cénobite, / Depuis l'éternité je parcours et j'habite; / Rien n'embellit les murs de le cloître odieux. // O moine fainéant! Quand saurai-je donc faire / Du spectacle vivant de ma triste misère / Le travail de mēs mains et l'amour de mēs yeux?*¹³⁶

“Ma triste misère”, a “triste miséria” tornou-se o estigma não só de Baudelaire, mas da existência na modernidade. De acordo com Auerbach:

É característico da “miséria cinzenta” que ela nos deixe incapacitados para qualquer atividade. Mesmo aqueles que lidam com tais depressões com mais êxito do que Baudelaire têm de se esforçar ao máximo para levar adiante qualquer atividade rotineira [...]. (*As flores do mal e o sublime*. IN: *Ensaio de literatura ocidental*, pp. 311-312)

Entretanto, Baudelaire valeu-se desse mesmo sentimento de miséria como matéria para manter sua atividade de escritor. Seu mérito foi não tentar camuflá-la e continuar a “[...] trabalhar sob condições assim tão desesperadas”. (*Ibid*) Na analogia com o *spleen*, que é “[...] desespero sem remédio, que não se deixa reduzir a causas concretas ou aliviar de alguma maneira” (*Ibid*), o vulto do tédio

Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombro! / Um granito açoitado por ondas de assombro, / A dormir nos confins de um Saara brumoso; / Uma esfinge que o mundo ignora, descuidoso, / Esquecida no mapa, e cujo áspero humor / Canta apenas os raios do sol a se pôr.” (Baudelaire, C. *As Flores do Mal*, p. 283. Tradução de Ivan Junqueira)

¹³⁶ Na tradução de Ivan Junqueira: – *Minha alma é um túmulo que, mau celibatário, / Desde sempre percorro e habito solitário; / Nada enfeitou jamais este claustro sem Deus. // Ó monge ocioso! Quando enfim hei de fazer / Do espetáculo vivo de meu triste ser / A obra de minhas mãos e o amor dos olhos meus?* (*As flores do mal*, p. 151)

intensificasse e clama por uma trégua compensatória. Se nos recordarmos da empatia do *flâneur* pela multidão, veremos que ele também ansiava por um choque revigorante contra o tédio: “Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade”, diz Baudelaire. (*Sobre a modernidade*, p. 21) Nessa disposição do *flâneur* existe a tentativa de literalmente amenizar a sensação do tédio em meio ao choque. O passante comum, entretanto, totalmente imerso na interceptação dos choques, extenuado, não consegue chegar à reflexão de sua própria condição, pois como avalia Rouanet:

Sem memória, sem experiência, sem passado, ele se deixa arrastar pela massa, totalmente atento aos perigos imediatos, totalmente inconsciente das ameaças profundas – capaz de defender-se do choque, mas ao preço de um comportamento reflexo, que privilegia a vivência e atrofia a experiência. (*Édipo e o anjo*, p. 52)

Entendemos que à sensação orgânica do tédio¹³⁷ corresponde seu correlato histórico. Ambos atuam em conjunto e predisõem o indivíduo à prostração e à irresolução. Os elementos históricos¹³⁸ na poesia de Baudelaire apontam para essa relação. Benjamin já reconhece esse elemento histórico não-convencional na lírica baudelairiana, que rompe com a tradição dos vencedores. Seu *spleen* não é apenas desregulação orgânica, é também o reconhecimento da reificação histórica do próprio sujeito e não contempla sua negação. *Spleen* é perda e privação, uma vez que, como coloca Rouanet: “O homem privado de experiência é o homem privado de história.” (*Ibid*, p. 49)

Na *Tese VII de Sobre o conceito de história*, Benjamin avalia o tédio: “Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza”. (IN: *Obras Escolhidas I*, p. 225) É nessa mesma tese que Benjamin se refere ao conceito de barbárie, como dominação do vencedor, que apresentamos anteriormente. A

¹³⁷ No tópico *Fisiognomonias* mencionamos a teoria galênica dos humores.

¹³⁸ Na *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno menciona a experiência histórica presente na lírica de Baudelaire: “Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *juste milieu*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como “Les petites vieilles” [As velhinhas] ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas [...] do que toda poesia sobre gente pobre [...]”. (IN: *Notas de literatura I*, p. 77)

tendência do entediado e melancólico é a submissão à fatalidade, é a dificuldade de decidir, é o pessimismo sem saída. De acordo com Löwy: “[...] a *acedia* é o sentimento melancólico da todo-poderosa fatalidade, que priva as atividades humanas de qualquer valor. Conseqüentemente, ela leva a uma submissão total à ordem das coisas que existem”. (*Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses de “Sobre o conceito de história”, p. 71*)¹³⁹ Essa submissão cria uma melancolia acomodada e venalizada, que encontra refúgio no consumo e nas mercadorias.

Vemos que há também no *spleen* o sentimento de tristeza e abatimento que aludem à perda de um passado tornado inesquecível e que se refere diretamente à constatação de que a experiência nas condições atuais da vida moderna não é mais possível. Por esse motivo, como tentativa de salvação, Benjamin diz que como *spleen*, Baudelaire “estilhaça o ideal”. Ao estilharçar o ideal, Baudelaire assume seu engenho alegórico, pois como propõe Francisco Pinheiro Machado: “[...] a alegoria despedaça todas as coisas em partes e atribui a cada parte um outro significado. É como se o objeto tivesse que morrer e ser retirado de seu contexto original, para que uma nova significação lhe fosse possível.” (*Imanência e história – a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, p. 39)

Na *flânerie* pela Paris de “O cisne”, cada fração desse estilhaçamento adquire nova significação para o poeta ao mesmo tempo em que deixa entrever todo seu desencantamento para com o tempo presente. Se o passado é idealizado como redenção que permitiria o reencontro com a tradição, vemos que no poema, diferentemente do período barroco, a alegoria, especialmente na forma das ruínas da cidade, já não comporta uma saída teológica. Pois se o *spleen* é o sentimento que marca o tempo na modernidade que “assume as dimensões da própria eternidade”. (Baudelaire. *Spleen LXXVI*, p. 283)¹⁴⁰, devemos considerar que esta é

¹³⁹ Organizar esse pessimismo seria uma maneira de não sucumbir aos desmandos do poder e ao discurso historicista. Ainda sobre a Tese VII, de acordo com Löwy: “Encontramos aqui o pessimismo revolucionário de Benjamin [...] - oposto tanto ao fatalismo melancólico da 'indolência do coração' quanto ao fatalismo otimista da esquerda oficial – socialdemocrata ou comunista – certa da vitória 'inelutável' das 'forças progressitas'.” (*Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses de “Sobre o conceito de história”, p. 75*)

¹⁴⁰ De acordo com Jeanne-Marie Gagnebin: “Benjamin tenta mostrar que essa apreensão da temporalidade está inseparável da produção capitalista, notadamente do seccionamento do tempo no trabalho industrial e do caráter fetiche da mercadoria, 'novidade' sempre prestes a se tornar sucata.”

uma eternidade infernal, às avessas, pois que transformada em horas cronometradas que contam apenas a repetição da monotonia a que se tem de tentar conformar-se. O *spleen* serve também como metáfora do sentimento generalizado de impotência e resignação que se abate sobre os habitantes da cidade de Paris sob o estigma do progresso especulativo. Paris torna-se um canteiro de revoluções e de obras, um labirinto de vielas e de ruas pelas quais não é mais permitido praticar errâncias¹⁴¹. A velha e a nova Paris coexistem e se transformam em material crítico para as flanagens do poeta. Essa é a Paris de “O cisne”.

Para descrevermos a sensação de perda irrecuperável que toma conta do poeta-*flâneur*, é importante considerarmos que esse sentimento de melancolia serve ao mesmo tempo como uma espécie de antídoto à concepção modernista de progresso e que, nesse quesito, não representa uma fuga, mas o reconhecimento das reais condições de vida a que se encontra submetido o *flâneur*.

Para Benjamin, de forma geral, a melancolia se refere a um mesmo e único sentimento, mas que é variável de acordo com suas respectivas épocas e no qual ele reconhece que, em todas as suas manifestações, há um fundo orgânico: “A melancolia é compreendida como 'desregulação natural' [...]”, diz Olgária Matos. Entendemos que não é em Freud que Benjamin vai buscar sua concepção de melancolia, uma vez que, em seu trabalho sobre *Luto e Melancolia*, Freud rompe com a tradição filosófica – que desde Aristóteles nela via uma conexão indissociável com a criação estética e mesmo com a genialidade –, e concebe uma explicação científico-psicanalítica que traduz a melancolia nos termos de uma psicose maníaco-depressiva que, mais recentemente, tornou-se conhecida sob a denominação de transtorno bipolar. Nesse sentido, como aponta Maria Rita Kehl:

(Baudelaire, *Benjamin e o Moderno*, pp. 150-151)

¹⁴¹ Segundo Flávia Nascimento: “Os trabalhos do Barão Haussmann traumatizaram profundamente mais de uma geração de parisienses, visto que fizeram explodir a cidade por um desventramento cruel, a fim de reunificar seus bairros e propiciar a circulação veloz e rentável da massa. [...] Experiência traumática e de efeitos duradouros, ainda nos anos 1920 sentia-se horror à haussmannização. Ainda nos anos 1920, um cronista escrevia: 'O maior inimigo do ocioso que vagueia é o urbanismo... Meu avô já se queixava disso na época do barão Haussmann, que não conhecia ainda esta palavra, mas conhecia a coisa a que ela se refere... Haussmann foi um tirano para todo espectador apegado à rua vibrante. Ele infligiu a Paris uma fisionomia retilínea dolorosa para os amantes da cidade.’” (*A Paris d'O Camponês*, pp. 61-62)

Walter Benjamin [...] teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano, ao relacionar o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social. (*A melancolia em Walter Benjamin e em Freud*. IN: *Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia Y Verdad*, p. 2)

Essa condição do melancólico é representada pela figura do *flâneur* na modernidade como o foi no drama barroco pela imagem da *Melancolia* de Dürer, cuja imobilidade se contrapõe à mobilidade do *flâneur*; a concentração opõe-se à dispersão, pois o *flâneur* é o que vagueia pela cidade em busca dos fragmentos de um tempo que só acha consolo nas lembranças do passado, uma vez que é nele que se encontra a aura perdida da tradição e das formas comunitárias de pertencimento e de amparo que se dissolveram na modernidade industrial. Em O cisne, note-se que Baudelaire: “[...] faz Andrômaca aparecer curvada sobre o túmulo de Heitor, na posição, portanto, do sujeito melancólico”. (Mota, LT. *As flores sobressaltadas*. IN: *Revista Alea*, vol.9, p. 86)

Na primeira estrofe do poema O cisne, vemos se justaporem as fisiognomias da antiga e da nova Paris, mas também a do próprio poeta. Ter que se desvincular da antiga cidade traduz-se em perda do reconhecimento de si, há a ruptura com a tradição. Segundo Olgária Matos:

Nas sociedades industriais modernas, produtivistas e burocratizadas, a identidade do sujeito está ameaçada. A racionalidade que governa a economia também rege a política, ambas vinculadas ao *principio de identidade*, do qual a troca é o modelo social. Existe um “visível superficial” e um “latente subterrâneo” na grande cidade, tanto quanto no coração do poeta-alegorista. (*Os arcanos do inteiramente outro*, p. 76)

“O poeta-alegorista é um *flâneur* curioso e heróico porque é um exilado que se defronta com ausências [...]”, completa Olgária Matos¹⁴². As ausências são as formas assumidas pela melancolia no olhar do que vê no moderno os traços permanentes do antigo. Lei do eterno retorno, as destruições se repetem

¹⁴² *Os arcanos do inteiramente outro*, p. 76 com menção extraída de *Masse et Puissance* (Paris, Gallimard, 1966, p. 491)

historicamente e a decadência é a lei que paira sobre o novo. O presente rapidamente se consome em sua própria caducidade.

Para Benjamin, neste poema, Baudelaire consegue exprimir formalmente toda sua teorização sobre modernidade-antiguidade:

Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja, transparente em seu significado. [...] A estatura de Paris é frágil; está cercada por símbolos de fragilidade”, diz Benjamin (*Paris do Segundo Império*. IN: *OE III*, p. 81)

Essa fragilidade se expressa plenamente nas figuras do cisne e da negra, duas criaturas vivas, denunciando em sua débil organicidade de uma primeira natureza as marcas do inorgânico progressista de uma segunda natureza. Em conjunto com a figura histórica de Andrômaca, Benjamin constata que: “O traço comum aos dois [símbolos] é a desolação pelo que se foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade.” (*Ibid*)¹⁴³

3.4 – A questão em torno da lírica e a relação com o leitor

Baudelaire seguiu seu próprio caminho como lírico, exatamente numa época não mais afeita a lirismos. No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin elenca as três principais circunstâncias para que a poesia lírica tenha perdido receptividade, sendo a primeira delas o fato de que o poeta, de maneira geral, acabou por adotar um gênero e especializou-se: em folhetins, fisiologias, romances, e, com isso, deixou de ser um poeta em si. Segundo Benjamin, parte do prestígio de Baudelaire viria exatamente do fato de ele não ter escrito romances. A segunda causa é que, talvez com exceção feita a Victor Hugo na França e a Heinrich Heine na Alemanha, depois de Baudelaire a poesia lírica não mais obteve êxito de público.

¹⁴³ Benjamin observa que na poesia de Baudelaire manifesta-se sua capacidade de atonia (como um possível conceito biológico): “como uma espécie de mimesis da morte” em oposição à capacidade ctônica de Hugo, a quem, como já mencionamos, o poema “O cisne é dedicado”. (*Ibid*, p. 82)

Em decorrência destas, a terceira circunstância é que o público tornou-se não-receptivo mesmo em relação à poesia lírica do passado. Portanto, Benjamin constata que os leitores perderam a capacidade de concentração e isso se deve a alterações perceptivas e sensoriais. A partir da análise desfavorável do leitor quanto à recepção da poesia, Benjamin constata que isso se deve porque houve uma mudança na estrutura dessa experiência. Essa constatação torna-se visível em Baudelaire, que já havia percebido que o mercado literário estava mudando e que não havia mais como deixar de considerar a interdependência entre o artista, a obra e o público. Ao mesmo tempo, ele também percebia a inclusão do artista no mercado de trabalho já como parte do que se considerava como força produtiva. Essa condição fica à mostra quando ele declara, na última estrofe de “Ao leitor”¹⁴⁴:
– *Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!* (*As flores do mal*, p. 125)

A igualdade poeta-leitor a que se refere Baudelaire é a que é imposta pela lei de oferta e procura, pois ambos, artistas/intelectuais e o público, viam-se forçados a se defrontar com as novas exigências econômicas. Contudo, passa a caber ao público a escolha do que quer ler e consumir e, portanto, o leitor passa a ter o poder de persuasão sobre o emergente mercado editorial. Por outro lado, essa é a maneira de Baudelaire dizer que o leitor é seu semelhante e que entre eles não há mais a distância inexorável que separava o artista da esfera social ordinária dos cidadãos comuns. O artista passa a ser visto como um cidadão e, o mais das vezes,

¹⁴⁴ Esse poema abre as duas primeiras edições da coletânea *As flores do mal*, em 1857 e 1861, respectivamente. Na terceira e definitiva edição de 1868, é substituído por um *Prefácio* de Theophile Gautier. (Esta referência encontra-se em: Baudelaire, C. *As flores do mal*, p.125. Tradução de Ivan Junqueira). Na íntegra: “A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez / Habitam nosso espírito e o corpo viciam, / E adoráveis remorsos sempre nos saciam, / Como o mendigo exhibe a sua solidez. // Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça; / Impomos alto preço à infâmia confessada, / E alegres retornamos à lodosa estrada, / Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça. // Na almofada do mal é Satã Trismegisto / Quem docemente nosso espírito consola, / E o metal puro da vontade então se evola / Por obra deste sábio que age sem ser visto. // É o Diabo que nos move e até nos manuseia! // Em tudo o que repugna uma jóia encontramos; / Dia após dia, para o Inferno caminhamos. / Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.// Assim como um voraz devasso beija e suga / O seio murcho que lhe oferta uma vadia, / Furtamos ao acaso uma carícia esguia / Para espremê-la qual laranja que se enrugam. // Espesso, a ferver, qual um milhão de helmintos, / Em nosso crânio um povo de demônio cresce, / E, ao respirarmos, aos pulmões a morte desce, / Rio invisível, com lamentos indistintos. // Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada / Não bordaram ainda com desenhos finos / A trama vã de nossos míseros destinos, / E que nossa alma arriscou pouco ou quase nada. / Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais, / Aos símios, escorpiões, abutres e panteras, / Aos monstros ululantes e às viscosas feras, / No lodaçal de nossos vícios imortais, / Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo! / Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito, / Da Terra, por prazer, faria um só detrito / E num bocejo imenso engoliria o mundo; // É o Tédio! - O olhar esquivo à mínima emoção, / Com patíbulo sonha, ao cachimbo agarrado. / Tu conheces, leitor, o monstro delicado / - Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (pp. 124-125)

empobrecido. Seus escritos não podem mais ser meramente pessoais. Segundo Dolf Oehler: “[...] Baudelaire insiste na deliberada impessoalidade de seus poemas, quer dizer, o eu que ele põe em cena [...] é um eu coletivo [...]”. (1848: *Realismo, Satã, Política, Alegoria*. IN: Revista Literatura e Sociedade nº 13, p. 22) Para Auerbach, essa atitude de Baudelaire é um traço marcante de sua dignidade e superioridade literária:

Num estilo inteiramente novo e consumado, este poeta, cujo caráter e cuja vida foram tão singulares, expressou a existência desnuda e concreta de toda uma época. Pois seu estilo não se baseava em sua situação pessoal e em suas necessidades pessoais; tornou-se evidente que sua personalidade extremada encarnava uma situação e uma necessidade bem mais universais. [...] A forma, não apenas da poesia moderna, mas também de outros gêneros literários do século que se escoou desde então, é dificilmente imaginável sem *As flores do mal*. [...] O estilo de Baudelaire [...] continua tão vivo quanto antes.” (*As flores do mal e o sublime*. IN: *Ensaios de literatura ocidental*, pp. 330-331)

Partindo do caso específico de Baudelaire, podemos avaliar a mudança na condição do poeta que, se antes rivalizava apenas com outros poetas iguais na intenção de obter a proteção de um mecenas, sem contudo permitir que essa premissa lhe abstraísse a autonomia formal e fidelidade ao estilo, na cena capitalista essa rivalidade transforma-se em concorrência num mercado livre nos termos de que este se constitui de pessoas com o poder de decidir o que querem pagar para obter. O público torna-se cliente(la) e as escolas poéticas se desestruturam. Em Baudelaire, Benjamin avalia positivamente o fato de que “(...) foi uma real descoberta de Baudelaire ver que estava diante de 'indivíduos'. (...) Pela primeira vez o público como tal penetra o campo de visão de Baudelaire – eis a premissa pela qual ele já não cai vítima da 'ilusão' das escolas poéticas”. E acrescenta: “(...) inversamente: já que as escolas se apresentavam aos seus olhos como simples formações artificiais, o público assume uma realidade mais plausível ante seus olhos”. (*Parque Central* [42]. IN: *OE III*, p. 179) Seu empenho em nome do leitor também mostra sua escolha por compartilhar um tipo de experiência “que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas.” (*Sobre*

alguns temas..., p. 104) Que se manifesta, portanto, na vida do leitor! Penso que, neste ponto, não seja inapropriado nos recordarmos brevemente (e também em associação com nossas considerações sobre os ensaios *O Narrador e Experiência e Pobreza*) de que o modo da poesia lírica como gênero de literatura é o de um texto que deve ser declamado e, portanto, comunicado oralmente. Seu sentido maior está associado à oralidade e ao tempo rítmico. Um leitor que passa a desvalorizar a comunicação oral e, além disso, não aprecia a hábil construção métrica de um poema pela constatação de que não consegue mais concentrar-se, não poderia valorizar a poesia de Baudelaire. Mesmo em face da realidade desse leitor, no final do século XIX e início do XX, *As flores do mal* se transformaram em sucesso de público – o último de uma obra lírica, como atesta Benjamin. Certamente, não mais apenas pela forma e pela estrutura dos poemas, mas pelos temas moralmente censuráveis, proibitivos e tão atuais a que sensualmente se entregou.¹⁴⁵

Se o leitor não conseguia mais ouvir a lírica poética e apreciá-la, conseguia “imaginar” as imagens que Baudelaire habilmente construía e se identificar com elas. Além de ritmados, seus poemas eram potencialmente visuais no sentido de conterem um amplo e angustiante apelo da imaginação numa poética espacial atual.¹⁴⁶ Quanto à importância da imaginação, Dolf Oehler comenta que “a alternativa para uma leitura romântica de *As flores do mal* não é de modo algum uma leitura realista, é uma leitura conforme à sua fatura, portanto satânico-

¹⁴⁵ Benjamin também considera dois outros aspectos para que *As flores do mal* tenham se tornado sucesso de crítica e público: o fato, como mencionamos anteriormente, de Baudelaire não ter escrito nenhum romance e um fator que considera decisivo neste contexto: “(...) toda vez que Baudelaire descreve a depravação e o vício, sempre se inclui”. (*Parque Central* [43]. IN: *Obras escolhidas III*, p. 179)

¹⁴⁶ Ao comparar desenho e poesia, Ezra Pound (contemporâneo de Benjamin) esclarece, de forma bem didática e direta: “O mau desenhista é mau porque não é capaz de perceber o espaço e as relações espaciais e, portanto, não sabe como manipulá-los. O mau poeta é um chato porque é incapaz de perceber o tempo e as relações temporais e não sabe, portanto, delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de sons que são inseparáveis das palavras de sua língua.” Baudelaire consegue trabalhar com espaços, ou melhor, sensações espaciais dentro do poema, simultaneamente à sua forma temporal. É também em Pound que buscamos uma interpretação para um possível declínio da poesia lírica nesta declaração: “É convicção do autor, [...], que a música começa a se atrofiar quando se afasta muito da dança; que a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música; mas isto não quer dizer que toda boa música deva ser música de dança ou toda a poesia, lírica. Bach e Mozart nunca se distanciam muito do movimento corporal.” (Pound, E. *ABC da Literatura*, pp. 22, 154-155). A nosso ver, é exatamente o apelo do movimento corporal na poesia de Baudelaire (assim como demonstrado na metáfora do esgrimista) que passa a conter sua melhor expressão, influenciando, posteriormente, Marcel Proust.

alegórica”, e complementa dizendo que Baudelaire não procura por um leitor realista, mas por “um leitor dotado de imaginação simpática, pelo fato de também padecer de uma realidade vivida como intolerável.” (1848: *Realismo, Satã, Política, Alegoria*. IN: Revista Literatura e Sociedade 13, p.22)

Os leitores “realistas” não interessavam tanto a Baudelaire, pois a realidade como mostrada à época do Segundo Império já era dura e cruel, portanto real o suficiente, mas, apesar disso, ele percebia que essa mesma realidade aparecia como que envolta em um véu brumoso e mesmo de certo ranço e estupidez burguesa ainda apegada aos modelos miméticos da arte, como imitação perfeita da natureza. Baudelaire estava à procura de um leitor-irmão que ainda mantivesse a capacidade de imaginar para além desse véu, para além, portanto, dos limites da linguagem pura e socialmente artificial, que os defensores da arte individualista, centrada apenas nos temas esteticamente elevados e na figura idolatrada do próprio artista, faziam de conta ainda existir e apresentavam-na como se fosse a linguagem verdadeiramente corrente¹⁴⁷. Além disso, devemos mencionar que seus poemas em prosa, publicados inicialmente sob o título *Pequenos poemas em prosa* e depois como *O Spleen de Paris*, vêm preencher essa lacuna e demonstram o interesse de Baudelaire em poder ser de fato lido e, quem sabe?, compreendido ainda em vida por seu *hipócrita irmão leitor*.

Seus poemas causavam, paralelamente à curiosidade e identificação aos temas ainda não-convencionais para a época, uma ambígua, inexplicável e residual sensação de mal-estar. Esse mal-estar, contudo, é o mal-estar arraigado tanto à sensação oriunda do tédio desconcentrante – que não dá tréguas e que pede por um comportamento em conformidade e resignação humanamente impraticáveis – quanto à cultura da qual Baudelaire apropriadamente extrai os elementos e os injeta em sua poesia num apelo ao mesmo tempo irresistível e de resistência. Irresistível pela qualidade temática que absolutamente não se perdeu ao ser inserida numa nova forma e num novo gênero literário como a prosa poética; e de resistência porque ao invés de continuar na via formal da lírica e, com isso, desconsiderando

¹⁴⁷ Como bem coloca Jeanne-Marie Gagnebin, segundo Baudelaire: “A arte consegue criar uma natureza mais verdadeira que a própria natureza, que não oferece [...] nenhum critério de verdade. Pelo contrário, [...] Baudelaire afirma que a natureza é má, ligada que está ao pecado original, ao vício e à violência. [...]. Baudelaire defende uma arte 'mnemônica' [...] que passa pela mediação da memória e da imaginação.” (*Baudelaire, Benjamin e o Moderno*. IN: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 147)

por completo a demanda do leitor, à contra-mão do que seria de se esperar, Baudelaire promove um outro choque estético ao utilizar parte dos mesmos temas de *As flores do mal* em seus *Pequenos poemas em prosa*, numa atitude que desafia duplamente os aspectos de sua obra, tanto formais quando de conteúdo¹⁴⁸. Ao mesmo tempo, Baudelaire declara o desencantamento da poesia no interior da prosa, criando exatamente o que ele mesmo definiu como *prosa poética*. Baudelaire é provocativo e perturbador ao dedicar-se à prosa e ao diminuí-la chamando-a de “pequena”. Ele realizou, assim, o fim da narrativa tradicional (afeita à forma métrica e oralidade). Nesta citação d'O *Spleen de Paris* destacada por Benjamin nas *Passagens* fica nítida essa transposição:

Quem entre nós, em seus dias de ambição, já não terá sonhado com o sortilégio de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante áspera para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? / É sobretudo da frequência das cidades gigantescas, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsedante. (*Passagens* [M 10a, 2], pp. 480-81)

Encontram-se aí descritos todos os elementos desse “gênero” transpostos, para além do campo da arte, para o campo social. Ele escreveu poemas em prosa, pois percebeu, sem quaisquer cerimônias, o quanto a vida humana passava a girar em torno das flutuações do mercado centralizado nas metrópoles, bem como o fato de sua dinâmica incessante impedir os homens de constatarem sua dura condição, subtraindo-lhes a disposição para tentar modificá-la. Esse pressentimento

¹⁴⁸ No Arquivo J das *Passagens*, dedicado às anotações sobre Baudelaire, há esta nota de Benjamin que transcrevemos, embora não conheçamos correlatos nos outros escritos seus que possam corroborar para essa suposição: “A opinião de Leconte de Lisle – de que Baudelaire teria escrito seus poemas em versos a partir de uma versão em prosa – é retomada por Pierre Louys, (*Euvres Complètes*, vol. XII, Paris, 1930, p. I.III (“Suite à Poétique”).) A esse propósito, Jules Mouquet em Charles Baudelaire, *Vérs Latins*, Introdução e notas de Jules Mouquet, Paris, 1933, p. 131: “Leconte de Lisle e Pierre Louys, levados por sua antipatia pelo poeta *cristão* das *Fleurs du Mal*, negam-lhe o dom poético! - Baudelaire, segundo testemunho de seus amigos de juventude, começou escrevendo milhares de versos fáceis, 'sobre todo e qualquer assunto', o que ele não poderia ter feito se não tivesse 'pensado em forma de versos'. Ele conteve voluntariamente sua facilidade quando... se pôs a escrever, por volta dos 22 anos, os poemas que intitulou primeiro *Les Lesbiennes*, depois *Les Limbes*... A composição dos *Petit Poèmes en Prose*, ... nos quais o poeta retomou temas já tratados por ele em verso, é posterior a pelo menos dez anos às *Fleurs du Mal*. Baudelaire escrevendo com dificuldade seus versos é uma lenda que ele mesmo talvez...tenha contribuído a propagar.” (*Passagens* [J 19, 4], p. 307)

perceptivo é assumido por Baudelaire no interior de sua obra. Como profundo conhecedor de seu ofício de escritor, Baudelaire não tinha fantasias nem escrúpulos em relação ao mercado literário de sua época.

Como *flâneur*, ele, por fim, pôs-se à venda.

Considerações finais

Iniciamos este trabalho propondo que o *flâneur* como tipo social representa, na teoria benjaminiana da experiência, o sujeito que constata a mudança na estrutura da *Erfahrung* para *Erlebnis* e mais especificamente para *Chockerlebnis* – esta última marca primordialmente o modo de vida iniciado no século XIX a partir dos novos modelos técnicos de produção e, de maneira concomitante, demarca as mudanças coletivas da percepção. Observamos que com a mudança da experiência surge a necessidade premente de uma avaliação dos novos papéis sociais e políticos, e, de modo mais amplo, do que significa viver coletivamente. A percepção insere-se no âmbito da estética e, por extensão, da vida e da arte. Porém, a proposta de Benjamin é de uma estética anticlássica, antissubjetiva, pois deve valer-se dos pressupostos histórico e político, inseparavelmente.

No *flâneur*, Benjamin avalia o declínio da subjetividade e propõe uma abordagem coletiva, pois ele é parte do contexto coletivo representado pela multidão e pela massa das grandes cidades. Procuramos avaliar como os choques sofridos em meio a esse corpo coletivo acabam por levar à regressão e à atrofia dos sentidos humanos, destituindo o sujeito de seus traços autônomos e enfatizando os traços autômatos. No *flâneur*, constata-se o predomínio do sentido da visão e das mudanças do olhar, que atestam também o declínio da aura.

Vimos que o *flâneur* é um sujeito histórico e não apenas um personagem ou alter-ego do artista. O *flâneur* benjaminiano é uma síntese da intelectualidade de modo geral, pois seu meio de expressão que tanto interessa à Benjamin é a literatura e nesta, destaca-se o escritor Charles Baudelaire. O *flâneur* é imagem dialética, o que significa ser tanto sujeito histórico quanto político ao mesmo tempo que onírico. Procuramos, por isso, demonstrar que o *flâneur*, embora seja um sujeito racional, não deve ser confundido com o sujeito lógico, transcendental ou metafísico. O *flâneur* é, antes, crítica a essa concepção. Ambivalente, é uma figura que contraria o espírito de seu tempo.

Procuramos demonstrar como, por intermédio do *flâneur*, Benjamin faz uma avaliação da Modernidade a partir dos sonhos coletivos, das fantasmagorias, das imagens de desejo e das concepções utópicas que não se restringem apenas a

essa época, mas que continuam se manifestando até os nossos dias.

Por outro lado, estamos cientes de que houve várias explicações que não demos e tópicos que não incluímos. Mas houve um momento específico neste trabalho em que consideramos elaborar uma expansão do tratamento que demos às passagens, as galerias de Paris. Esse momento dá-se especialmente quando Benjamin se refere ao fato de Baudelaire provavelmente não ter frequentado as passagens que, como ele mesmo constata, eram tantas à sua época. Essa declaração conduziria ao inevitável questionamento de que um *flâneur* que não frequenta passagens não seria assim “tão *flâneur*”! Entretanto, dentro do âmbito desta pesquisa, não há como saber ao certo se Baudelaire não o fez. Porém, em uma tão bela quanto significativa anotação, Benjamin elabora uma leitura singular dessa temática. É com ela, portanto, que encerramos nossa apresentação.

Tomamos a liberdade de transcrever tanto a referida anotação de Benjamin como o poema de Baudelaire em questão: “O crepúsculo matinal”. Ao mesmo tempo, o fato de optarmos por essa forma de in-conclusão é o modo que encontramos de minimamente amenizar a constante sensação de incompletude a que nos referimos na Introdução.

Diz-nos Benjamin:

Baudelaire parece jamais ter cogitado no lugar clássico de passeio da *flânerie* – a passagem. Porém, no esboço lírico de 'Le crépuscule du matin', que encerra os *Tableaux Parisiens*, pode ser identificado o cânone da passagem. A parte principal deste poema é formada por nove dísticos que, rimados, distinguem-se claramente dos pares de versos anteriores e posteriores. O leitor move-se neste poema como numa galeria guarneçada de vitrines. Em cada vitrine expõe-se a imagem nítida de uma miséria nua e crua. O poema termina com duas estrofes de quatro versos que, representando coisas terrenas e celestiais, equilibram-se como pilastras.” (*Passagens* [J 88a, 2], p. 426)

O crepúsculo matinal

Cantava a diana pelos pátios das casernas,
E o vento da manhã soprava as lanternas.

Era a hora em que o tropel dos sonhos malfazejos
Retorce entre os lençóis impúberes desejos;
Em que, como olho que palpita e olha de esquelha,
A luz deixa no espaço uma nódoa vermelha;
Em que o espírito, ao peso da matéria bruta
Imita o afã da lâmpada e do dia em luta.
Qual uma face cujo pranto a brisa enxuga,
O ar incorpora as pulsações da noite em fuga,
Cansa o homem de escrever e a mulher já não ama.
Nas casas via-se a primeira e tibia chama.
As prostitutas, sob as pálpebras sem viço,
Boca aberta, dormiam seu sono maciço;
As mendigas, os seios magros e doentios,
Sopravam os tições e os hirtos dedos frios.
Era a hora em que, ao fundo de um mísero quarto,
Mais padece a mulher entre as dores do parto;
Como um soluço à tona da sanguínea espuma,
A voz do galo ao longe espedaçava a bruma;
Um mar de névoas engolfava os edifícios,
E os moribundos, esquecidos nos hospícios,
Entre estertores desiguais se contorciam.
Exaustos, os rufões enfim se recolhiam.

Em traje verde e róseo, a enregalada aurora,
Fluía devagar pelo ermo Sena afora,
E Paris, os sombrios olhos entreabrindo,
Rumo ao trabalho, velho obreiro, ia seguindo.

(As flores do mal, p. 357. Tradução de Ivan Junqueira)

Referências Bibliográficas: Obras de Walter Benjamin

O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia / Experiência e Pobreza / O narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov / Sobre o conceito de História / Livros infantis antigos e esquecidos / História cultural do brinquedo / Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental. IN: *Obras Escolhidas I.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet, 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Infância em Berlim / Rua de mão única / Imagens do Pensamento. IN: *Obras Escolhidas II.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Paris do Segundo Império / Sobre alguns temas em Baudelaire / Parque Central / O Flâneur / Jogo e Prostituição. IN: *Obras Escolhidas III.* Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Exposé de 1935 / Exposé de 1939 / Vários Arquivos das Passagens. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. IN: *Passagens*, 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Apresentação, tradução e notas de Marcus Vinícius Mazzari, 2ª ed. São Paulo: 34, 2009.

A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Segunda versão. Apresentação, tradução e notas de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado, 1ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

The Return of the Flâneur. IN: *Walter Benjamin. Selected Writings II 1927-1934.* Trans. Rodney Livingstone et al, 1st ed. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, MA: Harvard, 1999.

Referências Bibliográficas: Obras de outros autores

ADORNO, T.W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo, 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2012.

- ANDRADE, CD. *Procura da poesia e A flor e a náusea*. IN: *A rosa do povo*, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ALMEIDA, G. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*, 3ª ed. São Paulo: Ed 34, 2010.
- ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento, 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- AUERBACH, E. *As flores do mal e o sublime*. IN: *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo, 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2007.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade (O pintor da vida moderna)*, 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- _____. *As flores do mal*. Apresentação, tradução e notas de Ivan Junqueira, ed. especial. São Paulo: Saraiva, 2012.
- _____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothée de Bruchard, 2ª ed. São Paulo: Hedra, 2009.
- BAUDRILLARD, J. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução de Suely Bastos, 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. *“Um painel com milhares de lâmpadas”: metrópole e megacidade*. IN: *Passagens*, 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- _____. Nota introdutória dos *Exposés*. IN: *Passagens*, 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BORGES, JL. *História da eternidade*. IN: *História da eternidade*. Tradução de Carmen Cirne Lima, 1ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

- BRISSAC, NP. *Quadros mecânicos, fisionomias urbanas*. IN: *Paisagens Urbanas*, 1ª ed. São Paulo: Senac, 1996.
- BUCK-MORSS, S. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*. IN: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro, 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CALLADO, MTC. *A Teoria da Melancolia em Walter Benejamin: a versão do taedium vitae medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco*. IN: *Gewebe – Cadernos Walter Benjamin*, Volume 1, jul-dez. Ceará: UECE, 2008.
- CAMUS, A. *O homem revoltado*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CHARTIER, R. *Leituras e leitores populares: a Bibliothèque bleue e a literatura de colportage*. IN: *Desenredo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, jan-jun. Passo Fundo: UPF, 2005
- COHEN, M. *Benjamin's phantasmagoria: The Arcades Project*. IN: *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, 1ª ed. Edited by David S. Ferris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex, 1ª ed. São Paulo: UFMG, 2011.
- FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick, 1ª ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- _____. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone, 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Além do princípio de prazer*. IN: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volume XVIII, 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *Psicanálise e telepatia*. IN: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volume XVIII, 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

- _____. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GAGNEBIN, JM. *A criança no limiar do labirinto*. IN: *História e narração em Walter Benjamin*, 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Baudelaire, Benjamin e o moderno*. IN: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GIACIOIA JR, O. *Além do princípio do prazer: um dualismo incontornável*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HANSEN, M. *Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia*. IN: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro, 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- HESSEL, F. *Spazieren in Berlin [On Foot in Berlin]*, 1st ed. Leipzig and Vienna: Verlag Dr. Hans Epstein, 1929.
- KEHL, MR. *A melancolia em Walter Benjamin e em Freud*. IN: *Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad*. Buenos Aires: Centro cultural de la memoria Haroldo Conti, 2010.
- LAGES, SK. *Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire*. Revista ALEA vol. 9, nº 2. jul-dez 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007
- LAROUSSE, P. *Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse*, Tomo VIII, p. 436. Paris: Larousse, 1872. Documento digitalizado pode ser visualizado em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/fl.image.r=.langFR>
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brandt. Tradução das teses: Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. Revista de Estudos Avançados 16 (45). São Paulo: USP, 2002.

MACHADO, FAP. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*, 1ª ed. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2013.

MATOS, OCFM. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*, 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. *Iluminação mística, iluminação profana*. Revista Discurso (23), pp.87-108. São Paulo: USP, 1994.

_____. *Baudelaire: antíteses e revolução*. Revista Alea vol. 9, nº 1, jan-jun 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. *Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*. IN: *Passagens*, 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. Revista Semear 6. Rio de Janeiro: Cátedra PUC Rio, 2002.

MOERS, E. *The dandy: Brummel to Beerbohm*, 1ª ed. USA: First Bison Book: 1978.

MOTA, LT. *As flores sobressaltadas*. Revista Alea, vol. 9, nº 1, jan-jun 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

OEHLER, D. *1848: Realismo, Satã, Política, Alegoria*. Entrevista concedida à Revista Literatura e Sociedade nº 13, pp. 16-24. São Paulo: USP, 2010.

_____. *“Loucura do povo e loucura da burguesia”*. *Baudelaire: ator, poeta e juiz da Revolução de 1848*. Revista Literatura e Sociedade nº 13. São Paulo: USP, 2010.

_____. *Terrenos vulcânicos*. Tradução de Samuel Titan Jr, 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- OTTE, G. *“Dizem-me que sou louco”: as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin*. Revista ALEA vol. 9, nº 2, jul-dez 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- ROUANET, SP. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*, 1ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- _____. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SCHOLEM, G. *Correspondência Walter Benjamin-Gershom Scholem*. Tradução de Neusa Soliz, 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SIMMEL, G. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *A metrópole e a vida mental*. IN: *O fenômeno urbano*. Tradução de Sérgio Marques dos Reis, 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SPENGLER, O. *A decadência do ocidente*. Tradução de Herbert Caro, 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico (e as perspectivas do tempo real)*. Tradução de Paulo Roberto Pires, 1ª ed. São Paulo: 34, 2008.
- WELLS, S. e TAYLOR, G. *The Complete Oxford Shakespeare Histories*, volume 1. London: Oxford University Press, 1990.