



**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**Efêmera Época:
Walter Benjamin na constelação da *belle époque***

Vinícius Canhoto Gomes Machado

Tese de doutorado

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.



**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**Efêmera Época:
Walter Benjamin na constelação da *belle époque***

Vinícius Canhoto Gomes Machado

Tese de pesquisa desenvolvida como exigência para obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia no nível de Doutorado da Universidade Federal de São Paulo.

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Olgária Chain Féres Matos

São Paulo
2018

Agradecimentos

Esta tese só foi possível graças à sugestão, generosidade e erudição de Olgária Matos. Ao apoio de Silmara Verginia. Ao esforço de Eugênio Gardinalli. À prestatividade de Daniela Gonçalves. À efêmera arte de Franciele Aguiar e Ingrid Bonini. À amizade de Fábio M. Assumpção, Fábio Lopes e Alberto Lazzarini. À superação e a força da parte de minha mãe Francisca e minha irmã Olívia.

Meu eterno agradecimento a todos!

Resumo:

O objetivo desta tese é apresentar uma leitura da obra *Passagens*, de Walter Benjamin, enfocando o período da Guerra Franco-Prussiana e da Comuna de Paris até a Primeira Guerra Mundial. Inicialmente, a tese apresenta a concepção da *belle époque* como uma época efêmera e onírica; em seguida, traz o debate entre os filósofos Walter Benjamin e Theodor W. Adorno em torno do conceito de imagem dialética como método de interpretação filosófica e histórica. O trabalho também apresenta os personagens que tipificam os prazeres efêmeros da época. E, finalmente, apresenta os lugares de sociabilidade e prazeres, criados e desenvolvidos ao longo do século XIX e da modernidade capitalista.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Passagens, belle époque, história, estética, século XIX.

Abstract:

The aim of this thesis is to present a reading of Walter Benjamin's The Arcades Project, focusing on the period of the Franco-Prussian War and the Paris Commune until World War I. Initially, the thesis presents the conception of Belle Epoque as an ephemeral and dreamlike epoch; then brings the debate between the philosophers Walter Benjamin and Theodor W. Adorno around the concept of dialectical image as method of philosophical and historical interpretation. The work also presents the characters that typify the ephemeral pleasures of the time. And finally, it presents the places of sociability and pleasures, created and developed throughout the nineteenth century and capitalist modernity.

Key-words: Walter Benjamin, Arcades, Belle Epoque, history, aesthetics, nineteenth century.

Introdução	7
-------------------------	---

Capítulos

I: Belle époque ou Benjaminszeit?	25
--	----

II: Imagem dialética e metodologia imagética: o onírico e o catastrófico	83
---	----

III: Época e personae dos prazeres efêmeros	129
--	-----

IV: Lugares dos prazeres efêmeros	227
--	-----

Considerações finais	323
-----------------------------------	-----

Bibliografia	333
---------------------------	-----

“O amor e leitura são a ocupação dos ociosos”.
Olgária Matos

“Onde o século XIX não se sente observado, ele se torna ousado”.
Giedion

Introdução

Walter Benjamin, em uma de suas célebres passagens, escreveu que existe pouca coisa na história da humanidade que conheçamos tanto quanto a história da cidade de Paris. Destacou que dezenas de milhares de volumes são dedicados unicamente ao estudo deste minúsculo pedaço de terra. Talvez se conheça o destino de quase cada uma das casas de Paris no decorrer dos séculos. Por exemplo, o catálogo da biblioteca imperial, impresso sob Napoleão III, contém aproximadamente 100 páginas no verbete Paris — uma coleção que estava longe de ser completa. E muitas das principais ruas tiveram sua literatura específica, o que nos permite possuir o testemunho escrito sobre mais de mil modestas moradias da cidade. Uma frase do poeta Hugo Von Hofmannsthal denominou a cidade como “uma paisagem construída a partir da própria vida”. Benjamin identifica a atração que a cidade exerce sobre as pessoas, que defronta o espectador com uma espécie de beleza que é própria da grande paisagem, não uma paisagem qualquer, mas, mais precisamente, a paisagem vulcânica. Esta imagem vulcânica de Paris está no poema de Auguste Barbier: “Há sobre a terra um infernal tonel / Chamam-no Paris; é uma grande estufa / Uma fossa de pedra de imensos contornos / Que uma água amarela e lamacenta envolve triplamente / É um vulcão fumegante e sempre ofegante / Que desloca em grandes ondas a matéria humana”¹. Na Paris do século XIX, vulcão e revolução são palavras sinônimas; inclusive, era chamada de vesuviana a mulher que tinha no fundo do coração todo um vulcão de fogo e ardor revolucionário². Esta imagem também está presente em Pierre Mabillem, outro autor anotado por Benjamin em seus arquivos, que escreveu a respeito de um confronto de forças entre o “inconsciente visceral” e o “inconsciente do esquecimento”, sendo o primeiro predominantemente individual, e o segundo predominantemente coletivo. Para Mabillem há um vasto fundo submarino onde todas as culturas, todos os estudos, todas as diligências dos espíritos e das vontades, todas as revoltas sociais, todas as lutas empreendidas encontram-se reunidas em um recipiente informe: os elementos passionais da vida dos indivíduos se retiraram, extinguíram-se. Subsistem apenas os dados provenientes do mundo exterior, mais ou menos transformados e digeridos. É do mundo externo que é feito esse inconsciente... Nascido da vida social, esse húmus

¹ BENJAMIN, W. *Passagens*, Trad: ARON, Irene & MOURÃO, Cleonice P. B. Minas Gerais: Editora, UFMG, 2006, arquivo [a 23, 1]. Nas próximas citações das *Passagens* será referido: autor, obra e arquivo.

² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [a 9a, 5].

pertence às sociedades. Esse enorme trabalho confeccionado na sombra reaparece nos sonhos, nos pensamentos, nas decisões; sobretudo durante os períodos importantes e de reviravoltas sociais, ele é o grande fundo comum, reserva dos povos e dos indivíduos. *A revolução e a guerra, como a febre, acionam melhor seu movimento*, afirma o autor. Diante disso, ao considerar ultrapassada a psicologia individual, o autor propõe que recorramos a uma espécie de história natural dos ritmos vulcânicos e dos cursos d'água subterrâneos. Nada há na superfície do globo que não tenha sido subterrâneo (água, terra, fogo). Não há nada na inteligência que não tenha sido digerido e que não tenha circulado nas profundezas³. Essas são as profundezas das quais o trabalho das *Passagens* tratam, mesmo quando seu autor aborda temas aparentemente superficiais como moda, reclames, passagens, museus de cera, panoramas, interiores, entre outros. Em todas as obras do século XIX, Benjamin via um maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante atividade. Porém, nosso autor também notou que, assim como as encostas do Vesúvio se transformaram em jardins paradisíacos graças às camadas de lava que as recobriram, assim também florescem sobre a lava das revoluções, como em nenhum outro lugar, a arte, a vida mundana, a vida festiva, a moda⁴.

Vamos tratar do período em que o vulcão esteve adormecido. Época em que se podia conjecturar: “Se uma erupção da colina de Montmartre vier a destruir Paris, como o Vesúvio destruiu Pompéia, poder-se-á, depois de 150 anos, encontrar sobre nossas tabuletas a história de nossos triunfos militares e a de nossa literatura”⁵. Época em que Balzac podia escrever: “O grande poema das vitrines canta suas estrofes coloridas da Madeleine à porte Saint-Denis”⁶. Época em que “Paris afirma-se como a capital do luxo e das modas”⁷. Em que, além de capital do luxo e das modas, Paris era a capital da modernidade. Época de efêmera paz pública e pessimismo para alguns: com efeito, o escritor Victor Serge definiu o período como “mundo sem evasão possível”:

Paris, imensa selva onde o individualismo primordial, perigoso e sentido, oposto ao nosso, o da luta a mais darwinista pela vida, regulava todas as relações. Saídos das servidões da pobreza, reencontrávamo-nos diante delas. Seja você mesmo seria um precioso mandamento, e talvez uma grande realização, se simplesmente fosse possível; só começa a se tornar possível quando as necessidades mais imperiosas do homem, as que o confundem mais

³ MABILLE, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 4, 2].

⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivos [C 1, 6] e <fº, 3>.

⁵ FOURNEL, V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 7a, 3].

⁶ BALZAC, H apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 4].

⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo, Exposé de 1935, p. 45.

com os animais do que com os seus semelhantes, estão satisfeitas. A alimentação, o abrigo, as roupas deviam ser conquistados por meio de grandes lutas; em seguida viria a hora de ler e meditar⁸.

Era também uma “época de luz e de eletricidade, o que triunfa é o aquário, o esverdeado, o submarino, o híbrido, o venenoso”⁹. Benjamin, em *Rua de Mão Única*, via nesta mesma época o “cenário de uma *féerie*” da mesma forma que via as “ruínas”, que “aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo perecível que abre no céu, a eternidade desses destroços”¹⁰. Visão similar, como anotou Benjamin à Friedrich Von Raumer quando se pergunta: “Do alto da torre da Notre-Dame, contemplei ontem a imensa cidade. Quem construiu a primeira casa, quando desmoronará a última, quando o solo de Paris parecerá o de Tebas e da Babilônia?”¹¹ Esta preocupação histórica com as ruínas de uma cidade moderna que acabou de ser edificada após uma reforma urbana permeia as páginas das *Passagens* que rememora o passado da cidade antiga: “Pausânias escreveu uma topografia da Grécia em 200 d. C., quando os lugares sagrados e muitos outros monumentos começaram a ruir”¹².

Benjamin fez uma significativa consideração que nos ajudará a fundamentar aqui a importância da *belle époque*. Escreveu ele que o método dialético consiste em levar em conta, a cada momento, a situação histórica concreta de seu objeto. Mas isto por si só não basta, porque é igualmente importante levar em conta a situação concreta e histórica do *interesse* por seu objeto. Diante desta premissa, o que motiva nosso interesse por este curto período da história é o que chamaremos mais adiante de “época de Eros” ou “época erótica”, movida pela busca de prazeres e pela pulsão de vida, confrontada com a “época de Thánatos”, movida pela pulsão de morte, agressividade e destrutividade, que irrompe em 1914 e vem até nossos dias, com raras exceções, como a década de 1960, década do amor, década dos direitos civis, cujo ápice foi vivido na contracultura de 1968. A *belle époque* não remete apenas à boemia, mas também à

⁸ Cf. SERGE, V. *Memórias de um Revolucionário*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 15.

⁹ MORAND, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2a, 6].

¹⁰ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*, Obras escolhidas II. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 46-47.

¹¹ RAUMER, F. V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 4a, 12].

¹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 1, 5].

felicidade profana e secular, à rebeldia e à inventividade, as lutas sociais, traços determinantes da modernidade presentes em momentos posteriores.

Benjamin compreendia que, para o historiador materialista, cada época com a qual ele se ocupa é apenas a história anterior da época que lhe interessa. Por isso mesmo, não existe para ele a aparência da repetição na história, uma vez que precisamente os momentos do curso da história que mais lhe importam tornam-se eles mesmos – em virtude de seu índice como “história anterior” – momentos do presente, mudando seu próprio caráter conforme a definição catastrófica ou triunfante desse presente¹³. O autor não deixou de registrar os discursos controversos e contraditórios que interpretaram o período. Para isso, o autor adotou “doutrina eclética” a partir do passado, da história da filosofia, de que tirou suas forças e, finalmente, da história da literatura, cujos tesouros a crítica descobriu sem aprofundar-se propriamente na vida literária de sua própria época¹⁴:

Sem dúvida, o leitor deverá exercitar-se na capacidade de “interpolar no infinitamente pequeno”, tal como a imaginação é definida em *Rua de Mão Única* (Einbahnstraße) (GS IV, 117); dotado de tal imaginação, começam a adquirir vida para ele as letras mortas que Benjamin compilou no acervo empoeirado da Biblioteca Nacional de Paris, talvez se reproduza diante de seu olhar especulativo, ainda que com contornos indefinidos, aquele edifício que Benjamin não chegou a construir. – As incertezas que impedem de fazer um traçado claro e consistente da arquitetura advêm principalmente de dificuldades filológicas. Os fragmentos, em sua maioria curtos, representando, por vezes, um resumo do pensamento, raramente permitem perceber como Benjamin imaginava que seriam interligados. Na maioria das vezes, anotava as primeiras idéias que lhe ocorriam, rascunhos incisivos que, porém, impedem de pressupor se seriam mantidos definitivamente na seqüência do trabalho. Entre as notas teóricas não faltam aquelas que são contraditórias entre si ou simplesmente incompatíveis¹⁵.

Portanto, encontramos nas páginas de *Passagens* uma diversidade de discursos e citações que compõem a polifonia da época, que criam grandes imagens do período, como bem definem as palavras de Susan Buck-Morss: Paraíso e inferno; fantasmagoria e choque, mundo de sonho e catástrofe¹⁶. Ou *le monde à rebours* (“o mundo às avessas”), conforme expressão que Fourier usou, evocando a sabedoria popular¹⁷. Nos registros benjaminianos aparecem fragmentos indicativos de que as interpretações da

¹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 9a, 8].

¹⁴ MEYER, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K2, 1].

¹⁵ TIEDEMANN, R. *Introdução à Edição Alemã (1982)*. IN: BENJAMIN. *Passagens*, p. 15.

¹⁶ Cf. BUCK-MORSS, S. *La Città come Monde di Sogno e Catástrofe. Un Testamento Benjaminiano*. IN: GUGLIELMINETTI Et al. *Walter Benjamin: Sogno e Industria*. Torino: Celid, 1996, p. 46.

¹⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 14a, 4].

época não são unívocas, como podemos ler na citação de Anatole France: “Aconteceu-me muitas vezes apreender certos fatos menores que se passavam diante de meus olhos e perceber neles uma fisionomia original, na qual eu me comprazia em discernir o espírito da época. ‘Isto’, eu dizia a mim mesmo, ‘só poderia se dar hoje, não poderia ser em outro momento. Isto é um sinal do tempo’. Ora, reencontrei nove vezes em dez o mesmo fato em circunstâncias análogas em velhos relatos ou em velhas histórias”¹⁸. Outro exemplo é a frase de Rémy de Gourmont: “Se guardamos da história apenas os fatos mais gerais, os que se prestam aos paralelos e às teorias, basta – como dizia Schopenhauer – conferir com Heródoto o jornal da manhã: tudo o que ocorre no intervalo, repetição evidente e fatal dos fatos mais longínquos e dos fatos mais recentes, torna-se inútil e fastidioso”¹⁹. Destes aforismas e frases de efeito, Benjamin captou a novidade, no decurso histórico, como repetição do “eternamente igual”, rejeitou o binarismo progresso/decadência, diferencia-se de uma “historigrafia do progresso” por saber que a “barbárie está inserida no próprio conceito de cultura”²⁰ e apreendeu no interior do movimento dialético que há o mito na história e a história no mito: “A história é como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas”²¹.

Portanto, ao longo deste trabalho, iremos apresentar, por meio dos fragmentos benjaminianos, o panorama final de uma época, período final e fugaz, que denominamos aqui de efêmero. Ou seja, o “século XIX <interrompido>”²². Neste sentido, o “tempo estético revela-se, na obra *Passagens*, como um tempo antidesestino, antimonotonia, com o inesperado das colagens e montagens e, de certo modo, o dos ‘acazos objetivos’ do Surrealismo”²³.

No primeiro capítulo, vamos apresentar a *belle époque* como a fase alta e derradeira do sonho coletivo. Época em que o mito da modernidade demonstrou ser o mito do efêmero²⁴. Iremos tratar da tentativa benjaminiana de despertar de um sonho como melhor exemplo da reviravolta dialética²⁵. Benjamin escreveu que, do mesmo modo que Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da

¹⁸ FRANCE, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <G°, 4>.

¹⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1a, 2].

²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5a, 7].

²¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1, 1].

²² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C°, 4].

²³ MATOS, O. *Aufklärung na Metrópole: Paris e a Via Láctea*. IN. BENJAMIN. *Passagens*, p. 1138.

²⁴ Cf. STIERLE, K. *La Capitale des Signes: Paris et son Discours*. Trad. Marianne Rocher-Jacquín. Paris: MSH, 2001, p. 13.

²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <D°, 7>.

história deveria também começar com o despertar, no fundo, a história não deveria tratar de outra coisa, de tal modo que a exposição do projeto das *Passagens* ocupava-se com o despertar do século XIX²⁶. No entanto, a pergunta que aqui se faz é: quando se deu o despertar do século XIX? Este problema de recorte histórico irá permear o primeiro capítulo com a seguinte pergunta: Quando começa e quando termina o século XIX, na medida em que não o circunscrevemos cronologicamente, mas por meio de processos históricos que marcam e deixam vestígios a serem investigados? Benjamin, como veremos mais adiante, fala em alegria e reconciliação. E é em busca deste tempo perdido de alegria e reconciliação que partimos para a *belle époque*, para encontrar um período de efemeridade, de suspensão dos grandes conflitos ao qual o século XIX, com euforia, disse adeus. Neste sentido, o tempo histórico será pensado aqui “em termos de *intensidade* e não de cronologia”²⁷. Apesar de as revoluções do século XIX terem sido “os primeiros estímulos do despertar”²⁸, o malogro destas revoluções apenas aprofundaram o sono. Benjamin buscou encontrar as energias revolucionárias adormecidas no cotidiano do século XIX. Entretanto, o despertar do século seria vivido pela geração de Benjamin, que, entre 1914 e 1918, viveu uma das mais terríveis experiências da história: a Primeira Guerra Mundial. Tema que está presente em dois importantes ensaios benjaminianos: *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*. Nestes ensaios, assim como nas *Passagens*, Benjamin muitas vezes adotou, como gênero literário, a anedota e a empatia como método, por seu poder de subverter a “historiografia do progresso”.

Deste modo, o autor estabelece com o leitor o *páthos da proximidade*:

A anedota aproxima as coisas espacialmente de nós, faz com que entrem em nossa vida. Ela representa a rigorosa oposição à história que exige a “empatia”, que torna tudo abstrato. “*Empatia*”, eis o que resulta da leitura do jornal. Aqui está o verdadeiro método um tomar as coisas presentes: representá-las em nosso espaço (não nos representar no espaço delas). Só a anedota consegue nos levar a isso. Apresentadas assim, as coisas não permitem uma construção mediadora a partir de “grandes contextos”. – Assim também a contemplação de grandes coisas passadas – a Catedral de Chartres, o Templo de Paestum – é, na verdade, um recebê-las em nosso espaço (não a empatia em relação a seus arquitetos ou sacerdotes). Não somos nós que nos transportamos até elas: são elas que entram em nossa vida. – A mesma técnica da proximidade deve ser usada em relação às épocas, à maneira dos calendários. Imaginemos que um homem morra

²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 4, 3].

²⁷ GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 8 [Grifo do autor].

²⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1a, 9].

exatamente ao completar cinquenta anos, no dia do nascimento de seu filho, a quem ocorrerá o mesmo etc. - Daí resulta: desde o nascimento de Cristo, não viveram mais do que umas quarenta pessoas. Objetivo desta ficção: aplicar às épocas históricas uma escala adequada à vida do homem e que faça sentido para ele. Este páthos da proximidade, o ódio contra a configuração abstrata da vida humana em épocas, animou os grandes cétricos²⁹.

Em suas leituras, Benjamin identificou também os problemas das historiografias vigentes:

Cada época acredita ser irremediavelmente moderna – mas também cada uma delas tem direito de ser assim considerada. Contudo, o que se deve compreender por irremediavelmente moderno depreende-se muito claramente da seguinte frase: “Talvez nossos descendentes delimitem como o segundo grande período de toda a história depois de Cristo o que se inicia com a Revolução Francesa e a passagem do século XVIII ao XIX, e reúnam no primeiro período o desenvolvimento de todo o mundo cristão, inclusive a Reforma.” Em outro trecho, fala-se de “um grande período que marca um corte profundo na história do mundo, como qualquer outro, sem nenhum fundador de religião, sem reformadores e sem legisladores”. (Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei*, Leipzig, 1867, pp. 22 e 21). Segundo o autor, a história se expande sem cessar. Na realidade, isto é consequência do fato de que a indústria confere à história um caráter verdadeiramente epocal. O sentimento de uma transformação epocal surgida com o século XIX não foi privilégio de Hegel e de Marx³⁰.

Assim como José, no Egito, interpretou os sonhos do faraó, Benjamin, em Paris, tentou interpretar os sonhos da modernidade. Para isso, na literatura da época, buscou a psicanálise do inconsciente coletivo-social, procedimento paralelo ao da teoria freudiana de interpretação dos sonhos individuais, porém a pesquisa benjaminiana estava direcionada para o plano coletivo, ou seja, para a interpretação da história. Benjamin equipara a “configuração histórica” da experiência de uma geração a uma “configuração onírica”³¹, apropriando-se também da psicanálise junguiana, assim como Marx:

Sobre a doutrina da superestrutura ideológica. A primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A

²⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Iº, 2>.

³⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S la, 8].

³¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Fº, 7>.

superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão — exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação³².

Era crucial para Benjamin o despertar, porque o coletivo que sonha ignora a história. Para este coletivo sonhador, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e paradoxalmente sempre novo, portanto, a-histórico. Com efeito, diz o autor, a sensação do mais novo, o mais moderno, é tanto uma forma onírica dos acontecimentos quanto o eterno retorno do sempre igual³³. A dimensão onírica da época se torna legível para Benjamin na topografia e na arquitetura, nos lugares de prazer (passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos, estações ferroviárias, entre outros) que o autor denominou moradas de sonho do coletivo. Nas passagens, especialmente, “as mercadorias ficam expostas [...] como imagens dos sonhos mais confusos”³⁴. Portanto, na base do projeto das *Passagens* estava a origem (*Ursprung*) da sociedade de consumo e o sujeito histórico desta sociedade, que era o “coletivo que sonha” e aprofundava-se nas passagens como se fossem as entranhas do próprio corpo. Deste sujeito, o consumidor, que Benjamin chamou de o último dinossauro da Europa, é que devemos seguir os rastros para “interpretar o século XIX como sua visão onírica”³⁵.

Para viabilizar tal projeto, Benjamin assumiu ao mesmo tempo a tarefa de historiador materialista, que se torna intérprete dos sonhos coletivos ao “forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história; assim, arranca uma determinada vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*”³⁶. O autor assume em seu método de trabalho também a tarefa de colecionador, que destaca os objetos do seu contexto, fazendo cada peça entrar em relações independentes do seu valor de uso, para representar a verdade que adormece nos objetos, restaurar-lhes a dimensão expressiva e significativa:

³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 5].

³³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2, 1].

³⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <A°, 5>.

³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <G°, 14> .

³⁶ BENJAMIN, W. *Sobre o Conceito de História*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 231.

O mais profundo encantamento do colecionador: enfeitiçar as coisas como se fosse tocá-las com uma vara mágica, de modo que elas subitamente se petrificam, enquanto as percorre um último estremecimento. Toda arquitetura torna-se suporte, pedestal, moldura, antiga galeria de quadros. Não se deve pensar que seja estranho ao colecionador, ao flâneur, o *topos hyperouranios* onde Platão abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas. O colecionador se perde, certamente. Mas ele possui a força de recuperar toda sua grandeza agarrando-se a uma tábua de salvação. Da névoa que envolve seu sol, os quadros destacam-se como as tábuas dos deuses, as ilhas no Mar Mediterrâneo³⁷.

Neste aspecto, Paris se torna um grande patrimônio coletivo de grandes colecionadores, representados por escritores, historiadores, filósofos, literatos, recolhidos pelo autor para desvelar o homem do século XIX, o homem que sonha com o coletivo, embora em estado de vigília, vendo a consciência coletiva mergulhar em um sonho cada vez mais profundo no interior das passagens, onde cada indivíduo mergulha em seu próprio interior. Para interpretarmos o século XIX, devemos seguir no rastro da moda e do reclame, da arquitetura e da política, como a consequência de suas visões oníricas. Porque toda vez que entramos em alguma história, deixamos alguns vestígios, e estes podem vir a ser historicamente investigados. Segundo Benjamin, “a arquitetura, a moda, até mesmo o tempo atmosférico, são, no interior do coletivo, o que os processos orgânicos, o sentimento de estar doente ou saudável são no interior do indivíduo. E, enquanto mantêm sua forma onírica, inconsciente e indistinta, são processos tão naturais quanto a digestão, a respiração etc. Permanecem no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere deles na política e quando se transformam, então, em história”³⁸.

No segundo capítulo, vamos adentrar no debate metodológico entre Walter Benjamin e Theodor W. Adorno sobre o projeto das *Passagens*, sobre o ensaio *Paris Capital do Século XIX, Exposé* de 1935, e da polêmica em torno da temática da imagem dialética e do sonho coletivo, bem como as influências surrealistas, de Jung e Marx no

³⁷BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <L°, 31>. A respeito disso, Gagnebin observa que Benjamin nos remete à noção clássica de *história naturalis*, que retoma o termo grego de *historia*, pesquisa, informação, relatório, termos que designam atividade de exploração e descrição do real sem a pretensão de explicá-lo; um exemplo disso é a citação de Heródoto presente em *O Narrador*: “A *historia* repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que àquela da historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado. Os objetivos dessa coleta não são anteriormente submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico exterior, mas são apresentados na sua unicidade e na sua excentricidade como as peças de um museu. GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 8. [Grifo do autor]. Ainda sobre o tema, Seligmann-Silva diz que Benjamin não se coloca apenas na posição do copista, mas também na do comentarista e do crítico. “Sem contar que, como grande teórico do colecionismo que era, ele sabia que o colecionador, ao selecionar o que vai para a sua coleção, já está, de certo modo, dando uma forma sua ao mundo”. SELIGMANN-SILVA, M. *A Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*, p. 65.

³⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 5].

projeto das *Passagens*³⁹. Neste capítulo, iremos apresentar de maneira pormenorizada as divergências entre os autores em torno dos escritos de 1935 e as conseqüências deste debate no *Exposé* de 1939 e nas estratégias benjaminianas para evitar novos confrontos. Estratégia que incluiu suprimir as referências tanto às imagens dialéticas como aos sonhos do coletivo no segundo *Exposé*, o que poderia sugerir uma assimilação das críticas adornianas por Benjamin. Porém, continuamos a observar a permanência e o vigor destes conceitos-chave nos escritos benjaminianos, como podemos ler na seguinte passagem dos arquivos de nosso autor:

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também — se bem interpretadas — da maior importância prática, permitindo-nos conhecer *o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos*. É aqui, em suma, que precisa começar a “crítica” ao século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e a sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia suficiente para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar sua mais alta expressão⁴⁰.

Para este trabalho de decifração Benjamin adotou o que ele chamou de o lado pedagógico deste projeto: “Educar em nós o médium criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”⁴¹. Para isso, como observou Alexander Gelley, Benjamin relacionou sua postura metodológica com o que ele denominava de “fenômeno colportage”, ou seja, uma fascinação pelo brilho

³⁹ Sobre esta questão, Aléxia Bretas escreve: “O excuro é energeticamente contestado por Adorno. Para ele, categorias como ‘consciência coletiva’ ou ‘inconsciente coletivo’ são inconciliáveis com operações genuinamente dialéticas. Consternado pela vizinhança com a teoria junguiana, o filósofo insiste em que as ‘imagens dialéticas’ não derivam de um ‘ego coletivo arcaico’, mas, em vez disso, de ‘indivíduos burgueses alienados’. Como se percebe, o filósofo é absolutamente refratário a aceitar qualquer instância supraindividual referida como sujeito, alegando, nesse caso, tratar-se necessariamente de uma infeliz recaída no pensamento mítico tão típico de autores como Jung e Klages. Em linhas gerais, as recomendações de Adorno cobram de Benjamin a posição da figura do sujeito – sem a qual o movimento dialético seria interrompido e reenviado à positividade adialética de um estágio pré-kantiano próximo do mito. Assim, o núcleo duro das objeções adornianas diz respeito ao problema da hipótese das ‘imagens arcaicas’. Segundo ele, tal equívoco teria o demérito de desviar a atenção da ‘verdadeira objetividade’ e seu correlato, a ‘subjetividade alienada’. ‘Se o desencanto da imagem dialética como um ‘sonho’ só faz psicologizá-la, então ela cai inevitavelmente sob o encanto da psicologia burguesa. Pois quem é o sujeito desse sonho?’ (Adorno). Cf. BRETAS, A. *Fantasmagorias da Modernidade: Ensaio Benjaminiano*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017, p. 32.

⁴⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1a, 6].

⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1, 8].

superficial do mundo, com o agregado indiscriminado de aparências, uma “categoria de visão ilustrativa”⁴². Havia um limiar entre consciente e inconsciente e este limiar era o sonho. Porém, como iremos discutir no segundo capítulo, mais que o sonho, Benjamin buscava o momento do despertar. “O século XIX, para falar como os surrealistas: são os ruídos que intervêm em nosso sonho, que interpretamos ao despertar”⁴³.

A respeito disso, Eli Friedlander comenta:

The past can take for us, in memory, the form of a dream, and historical consciousness provides the occasion for the awakening from that dream. The experience of a period as a dream configuration is not the experience that such a period has of itself. It is only in retrospect (that is, for the present) that the past appears as such a dream. To say that the present must remember the dream would mean that it demands work to tap into such dimensions of the past and to find in the ordinary material gathered “the bridge to the dream.” [...] It is part of the work of the Arcades to express that dream aspect, out of which the present awakens to itself⁴⁴.

Portanto, Benjamin buscou escrever a história por meio de imagens. A célebre passagem — “Escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia”⁴⁵ — deixa isso bastante claro. Wille Bolle joga luz sobre o tema da fisionomia enquanto representação histórica de uma época quando identifica na obra benjaminiana *Origem do Drama Barroco Alemão* a história literária e social do século XVII germânico e o mesmo procedimento metodológico adotado nas *Passagens* em relação ao século XIX francês. Em suas notas para o *Exposé* de 1935, de suas *Passagens*, Benjamin pergunta por que a ideologia burguesa que nasceu nesse período, na Alemanha, como justificativa do capitalismo nascente, na França tomou a forma do sensualismo, do hedonismo e do “cinismo burguês”, cujo imaginário tem a mesma função que o “idealismo alemão” para as “formas a priori do Entendimento”: ocultar a ordem nascente para melhor legitimá-la⁴⁶. Nas *Passagens*, especificamente, desde a fase de planejamento da obra, Benjamin “procurou obter uma ‘concretude máxima’ para a época estudada, o que se daria através de uma forma que configurasse ‘o rosto da Modernidade’”⁴⁷. Mais adiante, o autor acrescenta que o “sonho da modernidade – ancorado nas passagens, cujos últimos

⁴² Cf. GELLEY, A. *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 119-120.

⁴³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <C°, 5>.

⁴⁴ FRIEDLANDER, E. *Walter Benjamin: a Philosophical Portrait*. Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 92.

⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5a, 2].

⁴⁶ Cf. BERDET, M. *Le Chiffonnier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris: Ed. Vrin, 2015, p. 94.

⁴⁷ BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna*, p. 40.

vestígios Benjamin, em meados dos anos 1920, ainda pôde testemunhar – leva o sujeito de volta até a época dos pais e avós, transpondo o limiar do século XX para o século XIX [...] O sonho se torna modelo da mitologia moderna, na medida em que Benjamin analisa ‘sonhos da coletividade’ [...] Ao historiador cabe o papel de intérprete desses sonhos coletivos. [...] Assim, o *Trabalho das Passagens é sobretudo um estudo do imaginário burguês e pequeno-burguês no século XIX, no contexto da sociedade inteira*”⁴⁸. A partir de Bolle, podemos pensar que Benjamin buscou compor uma fisionomia, não apenas da metrópole moderna, como também de uma época que se convencionou chamar de modernidade. Desta fisionomia de uma Europa destruidora e autodestruidora⁴⁹, revelada na catástrofe de duas guerras mundiais, optamos neste trabalho por abordar a face final do século XIX, uma pausa nos grandes conflitos políticos, nas guerras, nas insurreições, na destruição, nostalgicamente chamada de bela época ou época de ouro, que se iniciou após a máscara mortuária de Napoleão cair e revelar um Napoleão III maquiado pelo medo da guerra franco-prussiana, que se encerrou com o sangue derramado da população parisiense nos setenta e dois dias da Comuna de Paris.

No terceiro capítulo, vamos nos deter nos tipos marginais da sociedade burguesa e da sociedade de produção e consumo, que vivem no interior dela, porém de forma bastante peculiar, estranha ao *modus operandi* desta sociedade, porque personificam os prazeres que esta mesma aprecia e rejeita: o flâneur, o dândi, o jogador e a prostituta. Eles nada produziam e nada acumulavam. O jogador jogava com o tempo e desperdiçava seus ganhos. O dândi, embora empobrecido, ainda ostentava um tédio e uma elegância própria de uma aristocracia decadente. O flâneur caminhava pela cidade, adentrando as passagens e os magazines, observava tudo e nada comprava. A prostituta mercantilizava o próprio corpo, seu sexo não era reprodutivo e seu amor venal não se convertia em capital. Estes tipos ociosos ocupavam de forma singular os espaços da cidade e criavam, com suas peculiares presenças, cenários e figurações de forma quase anônima. Estes personagens são parte importante de um novo protagonismo que a historiografia benjaminiana propunha ao encontrar nas vozes que escutamos o eco das vozes que emudeceram. Por conta disso, ao lado de Haussmann temos o flâneur, ao lado de Baudelaire temos o dândi, ao lado de Luís Felipe temos a prostituta. Os “grandes personagens da História” e os personagens no anonimato fazem a história de Paris nos

⁴⁸ BOLLE, W. *Op. cit.* p. 70. [Grifo nosso].

⁴⁹ Id, *ib.*, pp. 44-63.

arquivos benjaminianos, na época dos prazeres efêmeros. Ainda neste capítulo, o tema da moda, enquanto movimento em que tudo aparece efêmero, será discutido, dada a sua importância não apenas estética, como histórica e política no interior da obra do autor, como podemos aqui observar:

Diz-se que o método dialético consiste em levar em conta, a cada momento, a respectiva situação histórica concreta de seu objeto. Mas isto não basta. Pois, para esse método, é igualmente importante levar em conta a situação concreta e histórica do interesse por seu objeto. Esta situação sempre se funda no fato de o próprio interesse já se encontrar pré-formado naquele objeto e, sobretudo, no fato de ele concretizar o objeto em si, sentindo-o elevado de seu ser anterior para a concretude superior do ser agora (do ser desperto!). A questão de como este ser agora (que é algo diverso do ser agora do “tempo do agora”, já que é um ser agora descontínuo, intermitente) já significa em si uma concretude superior, entretanto, não pode ser apreendida pelo método dialético no âmbito da ideologia do progresso, mas apenas numa visão da história que ultrapasse tal ideologia em todos os aspectos. Aí deveria se falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente. Ou seja: ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido (cuja figura autêntica é a moda). Abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas⁵⁰.

No quarto capítulo iremos aos lugares dos prazeres efêmeros, ou melhor, passageiros. Eram locais transitórios, muitos deles dedicados ao comércio, ao divertimento e ao entretenimento em massa, que estabeleceram uma experiência moderna de lazer e passatempo, que criaram também verdadeiros cenários oníricos, construídos para grandes multidões, o que levou Benjamin a denominá-los de “moradas de sonho do coletivo”. Estes lugares adotaram o ferro e o vidro como materiais de construção, em especial as passagens, estações de ferro e exposições universais. Estes lugares eram a expressão arquitetônica de uma nova concepção de cidade, planejada por Napoleão III e executada pelo prefeito Haussmann, que deu origem a Paris moderna que hoje conhecemos. A chamada “cidade-luz” é resultado da reforma urbana e da iluminação pública, que iluminou todo o perímetro urbano, primeiro com a luz a gás, depois com a iluminação elétrica, e permitiu a criação de uma vida noturna boêmia e cidadina. Assim, a “*flânerie* pode transformar Paris em um *intérieur*, em uma moradia cujos aposentos

⁵⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 3].

são os bairros e onde estes não se separam claramente por limiares, como os aposentos propriamente ditos, assim também a cidade pode, por sua vez, abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem limiares”⁵¹. A reforma da cidade; a iluminação; a prosperidade econômica, fruto da indústria e do comércio; o passado insurrecional parisiense, criaram a concepção de conforto voltado para o interior doméstico, que se estendeu para lugares de encontros públicos como cafés, teatros, salões e cassinos. Os novos materiais e os novos inventos trouxeram o problema da técnica para o primeiro plano. Benjamin considera que a

técnica mobiliza de forma sempre variada seus mais primitivos afetos, angústias e imagens de desejo [*Sehnsuchtsbilder*]. Neste trabalho, quero conquistar para a história primeva uma parte do século XIX. A face atraente e ameaçadora da história primeva aparece claramente para nós nos primórdios da técnica, no estilo de morar do século XIX; naquilo que está temporalmente mais próximo de nós, essa face ainda não se revelou. Ela aparece mais intensamente na técnica – em razão da causa natural desta – do que em domínios. É por isso que fotografias antigas – diferentemente do que acontece com as gravuras antigas – possuem algo de spectral⁵².

Para reconstruir e recompor a cena histórica destes lugares, principalmente interiores, Benjamin em várias passagens utilizou como método investigativo a busca de rastros, pistas e vestígios, ou seja, práticas próprias do romance policial — “Quantas coisas num paletó, quando as circunstâncias e os homens o fazem falar!”⁵³. Portanto, o projeto das *Passagens* perpassa pelos fatos da vida do século XIX a partir da literatura da época e sobre a época. Neste sentido, Benjamin converte o leitor em estudante e caçador: “O texto é uma floresta na qual o leitor é o caçador. Rumores na floresta: a idéia — a presa arisca; a citação — uma peça do quadro. (Nem todo leitor consegue encontrar a idéia.)”⁵⁴. O autor dos arquivos muitas vezes adotara uma forma de “citação desmascaradora”, como o procedimento de um criminoso que não tem medo de deixar suas digitais na cena do crime.

Benjamin foi claro ao escrever a respeito do método que pretendia dar ao projeto das *Passagens* nos seguintes termos: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me

⁵¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 3. 2].

⁵² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2a, 1].

⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 5a, 2].

⁵⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2a, 1].

apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”⁵⁵.

Em sua obra, Benjamin buscava desenvolver ao grau máximo a arte de citar sem marcas de citação. Uma técnica de montagem que se tornou um método arqueológico em que, “para visitar a cidade morta, não basta uma mera excursão – é preciso fazer escavações”⁵⁶. Porém, Paris estava viva, intensamente viva, o que não impedia Benjamin de lançar mão de uma arqueologia literária, que poderia até ser interpretada como exemplos de “extravagâncias de homens fantasiosos em seus gabinetes de estudo”⁵⁷, porém era um rigoroso método para investigar o passado ainda vivo de Paris:

Quando tiveram início as escavações? Saguões de cassinos etc. fazem parte desta refinada variante da morada de sonho. É possível imaginar por que uma fonte num recinto fechado suscita o devaneio. Mas para compreender bem o estremecimento de horror e de sublime que possa ter acometido o visitante ocioso quando ultrapassava este limiar, é preciso lembrar que a descoberta de Pompéia e Herculano havia ocorrido na geração anterior, e que à lembrança da destruição destas cidades sob a lava associava-se de maneira secreta, porém tanto mais íntima, aquela da grande Revolução. Pois quando a súbita reviravolta pôs um fim ao estilo do Antigo Regime, aquilo que aqui se desenterrava era adotado às pressas como o estilo de uma república gloriosa, e palmeiras, ornamentos de acantos e meandros tomaram o lugar das pinturas rococó e dos enfeites chineses do século anterior⁵⁸.

Nas *Passagens* há um cosmo e uma cosmologia no aparente caos de citações e anotações, onde encontramos informações sobre temas da história social passada que despertavam o interesse do colecionador. Citações que compõem “o livro da natureza”, a indicar que se pode ler o real como um texto. Desta forma, foi tratada a realidade do século XIX nos arquivos benjaminianos. O autor sugere a nós abriremos o livro do que aconteceu⁵⁹.

A metodologia, ou melhor, a meteorologia utilizada por Benjamin para captar o clima da época era a historiografia. O projeto das *Passagens* se propunha a “criar a história com os próprios detritos da história”⁶⁰. Portanto, pretendia realizar uma crítica cultural do século XIX a partir da reminiscência, o que tornava o projeto também uma

⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1a, 8].

⁵⁶ PROUST, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 9, 1].

⁵⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 2].

⁵⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 1].

⁵⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 4, 2].

⁶⁰ GOURMONT, R. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1a, 1].

obra rememorativa. “A história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração”⁶¹.

Benjamin se propôs a investigar como surgiu o conceito de cultura, qual seu sentido nas diferentes épocas e a que necessidades correspondeu sua elaboração⁶². Seu recorte é o século XIX. O autor buscou uma apresentação materialista da história, que levasse o passado a colocar o presente numa situação crítica⁶³. Para isso, a linha investigativa adotada por Benjamin, de inspiração tanto materialista histórica como surrealista, buscava encontrar as “forças de repouso (da tradição)” que chegam do século XIX até o século XX⁶⁴. O que Buck-Morss chama de “as *origens* históricas do presente”⁶⁵.

A forma fragmentária da obra *Passagens* condenou o leitor a um perpétuo puzzle, que ora pode ser ingênuo, ora inventivo, de acordo com a capacidade do leitor de jogar e remontar as peças, configurar a partir dos fragmentos uma imagem caleidoscópica ou uma constelação. Sendo ao mesmo tempo um colecionador, um alegorista, Benjamin nos legou sua coleção de comentários e citações para que desta “desordem produtiva”⁶⁶ conseguíssemos a imagem de uma época:

A recordação do homem meditativo dispõe da massa desordenada do saber morto. Para ele, o saber humano é despedaçado em um sentido particularmente significativo: ou seja, como a quantidade de peças arbitrariamente recortadas a partir das quais se monta um puzzle. Uma época avessa à meditação conservou seu comportamento no puzzle. Este gesto é sobretudo o do alegorista. O alegorista pega uma peça aqui e ali do depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado⁶⁷.

Esta forma de puzzle poderia ser ainda mais trágica, caso não se tratasse deste autor, porque, juntamente com a imagem dialética, o princípio de montagem é para Benjamin a base de sua historiografia, como observa Bolle⁶⁸. Os procedimentos de

⁶¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 8, 1].

⁶² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 6, 1].

⁶³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 7a, 5].

⁶⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <C°, 5>.

⁶⁵ BUCK-MORSS, S. *A Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 94

⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [H 5, 1].

⁶⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 80, 2 / J 80a, 1].

⁶⁸ BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna*, p. 88. O autor contextualiza (p. 89) o procedimento benjaminiano ao escrever que a “montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem

montagem sublinham o caráter de “obra aberta”, fazendo com que o leitor se torne co-ator dos textos, efetuando a montagem por sua conta. Buck Morss corrobora o argumento quando escreve que o princípio da construção benjaminiano é o da montagem, onde os elementos ideacionais da imagem permanecem irreconciliados e não fundidos em uma só “perspectiva harmonizadora”. A técnica da montagem, para Benjamin, tinha “direitos especiais, talvez mesmo totais”, como uma forma progressista, porque ela “interrompe o contexto em que se insere” e assim “age contra a ilusão”, e ele intencionava constituí-la em princípio de construção organizador do *Passagen-Werk*⁶⁹:

O entendimento de Benjamin da “montagem” como uma forma é crucial: já visível desde as primeiras arcadas (passagens) na justaposição caleidoscópica e fortuita dos anúncios das lojas e arranjos de vitrinas [...], foi elevada pela tecnologia, durante o curso do século, ao nível de um princípio consciente de construção. O caleidoscópio era ele próprio uma invenção do século XIX. Mas era precedido pelo quebra-cabeças chinês [...] o que, por seus elementos justapostos não estarem arranjados a esmo, mas coerentemente, em torno de uma idéia central, era o verdadeiro ur-fenômeno do princípio de montagem como princípio *construtivo*⁷⁰.

Da mesma forma que Chaplin filmou 125.000 metros para realizar um filme que teve um comprimento de 3.000 metros, Benjamin reuniu 4.234 fragmentos e os dividiu em 36 arquivos temáticos para realizar aquela que seria sua obra-prima, uma *opera mundi* que encontrou sua mônada na moderna Paris do século XIX. No cinema, a obra de arte surge somente em razão da montagem⁷¹. Na filosofia benjaminiana, as cenas das *Passagens* permanecerão para sempre como fragmentos legados por Benjamin, que lançam ao leitor um desafio semelhante ao dos fragmentos pré-socráticos. A obra das *Passagens* se apresenta como um gigantesco *puzzle* histórico-literário-filosófico, e é assim que começa todo o trabalho desta tese. Antes de tudo, um método de montagem sem o desenho de uma planta baixa para edificar a construção. As peças recolhidas por Benjamin em arquivos (nunca montados em uma versão final e definitiva) permitem

do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também a influência do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construções-montagem como a torre Eiffel).

⁶⁹ Cf. BUCK-MORSS, S. *Op. cit.*, p. 97.

⁷⁰ BUCK-MORSS, S. *Op. cit.* p. 105.

⁷¹ Pierre Missac conta que o organizador da edição alemã Rolf Tiedemann levantou oitocentas e cinquenta obras ou estudos citados no *Passagenwerk*, e os manuscritos encontrados tardiamente na Biblioteca Nacional de Paris ainda comportariam muitos outros, consultados ou por consultar. Cf. MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 80.

diversas montagens, como um mosaico ou um caleidoscópio, fator que fascina, desafia e ao mesmo tempo assombra, porque jamais saberemos com qual intenção Benjamin anotou, ordenou e classificou cada citação. Podemos saber as linhas gerais de seus grandes temas de pesquisa e também podemos saber quais eram as grandes áreas de interesse do autor na execução do projeto. Porém nunca saberemos o porquê de cada citação, a razão da escolha de cada trecho de obra recolhido de diversos autores que escreveram sobre o século XIX francês. Algumas anotações e alguns breves comentários do filósofo podem nos dar algumas orientações, entretanto, estas são mínimas. Temos as redações mais “acabadas” nos dois *Exposés* de 1935 e 1939, contudo (tema de nosso segundo capítulo), sabemos que estes dois textos foram redações provisórias que buscavam atender às demandas do Instituto de Pesquisa Social. A tragicidade do desfecho da vida de nosso autor, em 1940, sepultou a conclusão do projeto das *Passagens* e, inviabilizou a redação da obra que possivelmente seria uma das mais importantes do século XX, e das mais singulares sobre o século XIX. Percorrer, reconstruir, ou melhor, remontar as *Passagens*, mesmo que parcialmente, traz consigo um projeto de redenção de uma obra tragicamente inacabada, uma forma fragmentada de nos reconciliarmos com o passado suicida de seu autor. Portanto, muitas vezes deixamos que as passagens benjaminianas falem por si mesmas para que o leitor seja inserido no jogo das interpretações. Quando um traçado comum reúne estrelas dispersas no céu, a estas podemos chamar de constelação. Sabendo disso, restou a nós o canteiro de obras e as peças da construção para que novos arquitetos e engenheiros, disfarçados de pesquisadores filosóficos, façam suas próprias construções, com o auxílio da poeira cósmica de uma constelação de fragmentos legados por um grande arquiteto de constelações. Vamos em busca de um tempo perdido através da busca de uma obra que por muito tempo se acreditou perdida. Para isso, optamos por falar desta efêmera época, a virada do século, a face atraente e ameaçadora da história primeva. *Oui, nous allons à belle époque!*

Capítulo I

Belle époque ou Benjaminszeit?

“Já é tempo de descobrir as belezas do século XIX”.

Walter Benjamin

a) Epifania profana: belle époque e infância

Este capítulo apresenta a *belle époque* como idade de ouro de prazeres, inventos e divertimentos delineados por Walter Benjamin no interior do século XIX. Benjamin não fez uso do termo *belle époque* para identificar o período 1871-1914, embora no trabalho das *Passagens* haja inúmeras referências históricas, tais como o primeiro ônibus na linha dos *boulevards*, da Bastilha à Madeleine em 1828, e o último bonde puxado por cavalos, na linha Pantin-Ópera, em abril de 1913⁷². Portanto, o trabalho benjaminiano pervaga todo o período aqui mencionado, ao qual o filósofo dedicou suas pesquisas e no qual viveu como contemporâneo do período final deste processo histórico: “Como um molusco em sua concha”, escreveu Benjamin, “eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido”⁷³. Este ato não significa ouvir ecos das vozes que emudeceram, como Benjamin nos pergunta em suas teses *Sobre o Conceito de História?* E, ainda mais, encontrar neste recorte histórico a experiência da “imagem de felicidade totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência?”⁷⁴.

Histórica e biograficamente, Benjamin se situa no contexto de uma geração que, entre 1914 e 1918, viveu uma das mais terríveis experiências da história: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”⁷⁵. Assim, a eclosão da Primeira Guerra Mundial é o despertar do sonho do

⁷² BENJAMIN, W. *Passagens*, arquivos [M 3a, 7] e [M 3a, 8].

⁷³ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim* IN: Rua de Mão Única, Obras escolhidas II. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 99-100.

⁷⁴ BENJAMIN, W. *Sobre o Conceito de História*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 222.

⁷⁵ BENJAMIN, W. *O Narrador*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 198.

século XIX e ao mesmo tempo o seu fim⁷⁶. Significou também o fim da *belle époque* e o início do século XX.

“A humanidade deve despedir-se de seu passado reconciliada” — escreveu Benjamin — “e uma forma de reconciliação é a *alegria*”⁷⁷. De fato, o autor das *Passagens* não pretendeu demarcar uma data precisa para o fim do século XIX: do mesmo modo que, no trecho acima citado, mencionou o surrealismo como coveiro do século XIX, também mencionou o último bonde puxado por cavalos, na linha Pantin-Ópera, em abril de 1913⁷⁸. O problema do recorte histórico se apresenta no sentido de interrogar quando começa e quando termina o século XIX, na medida em que não o circunscrevemos cronologicamente, mas por meio de processos históricos que marcam e deixam vestígios a serem investigados. “Escrever a história significa dar às datas a sua

⁷⁶ A respeito disso Uwe Steiner comenta: “Benjamin at the same time seeks to connect to his political philosophy. The dialectical structure of awakening becomes the model both for historical cognition and for political praxis. As dream images do not become fixed before awakening, so it is only from the present that the past can become known. In this sense Benjamin speaks of the ‘Copernican turn in historical perception’. Whereas until now one considered what is past as the fixed point and saw the present as intent on groping its way toward cognizing this solid fixedness, the issue now is to reverse this relation and first of all to fixate things past from the vantage of the present. In this way ‘politics is given primacy over history. Hence the historical ‘facts’ turn into something that has just now happened to us: to ascertain them is the task of memory’. It is in this ‘act of political remembrance’ that Benjamin’s material history of the nineteenth century as given representative shape in the arcades was meant to come to its end”. STEINER, U. *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p. 149.

⁷⁷ Esta reflexão provém da seguinte passagem extraída de Marx: “O regime alemão atual..., a nulidade do Antigo Regime exibida aos olhos do mundo, ... nada mais é que o comediante de uma ordem mundial cujos heróis verdadeiros morreram. A história é radical e atravessa muitas fases quando leva para o túmulo uma forma antiga. A última fase de uma forma da história universal é sua comédia. Os deuses da Grécia que, de maneira trágica, já haviam sido feridos de morte no Prometeu Acorrentado de Esquilo, tinham de morrer mais uma vez, de maneira cômica, nos Diálogos de Luciano. Por que esta marcha da história? Para que a humanidade se despeça alegremente de seu passado”. (MARX apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5a, 2]. Após a citação de Marx, Benjamin escreve o insinuante comentário: “O Surrealismo é a morte do século XIX na comédia”. A partir destes dois breves comentários benjaminianos, podemos pensar: a) sobre a forma com a qual a humanidade se despediu do século XIX; b) quando ocorre a morte do século XIX. Benjamin dá uma pista para respondermos o segundo item quando menciona o surrealismo, cujo movimento se inicia em 1919. Antes disso, trataremos aqui da forma reconciliatória, através da alegria, com a qual o século XIX se despediu. Para falar desta alegria final, desta despedida, vamos utilizar termos como *belle époque* e *fin-de-siècle*, embora advirtamos de antemão que Benjamin não se utiliza destas expressões para tratar do período final do século XIX.

⁷⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivos [M 3a, 7] e [M 3a, 8]. Este acontecimento não tem apenas importância simbólica, como também marca uma nova era no transporte público de massa, como relata Michel Winock: “La croissance de la population et l’extension de l’habitat hors des murs ont exigé de nouveaux transports. Une Compagnie du chemin de fer métropolitain avait été constituée en mai de 1898, comme concessionnaire de l’exploitation. Le métro parisien fut l’oeuvre de l’ingénieur Bienvenüe, qui avait déjà entre autres à son actif le funiculaire de Belleville. Six lignes étaient prévues, d’une longueur totale de soixante-cinq kilomètres. Les chantiers sont ouverts en 1898. Une construction qui se heurte à mille difficultés: la présence de nombreuses carrières, le passage de la Seine, etc. À la fin de 1909, soixante-trois kilomètres de voies sont livrés à l’exploitation. La suite des travaux est ralentie par l’inondation de 1910, mais à la veille de la guerre le métro a triomphé; le dernier omnibus à chevaux et le dernier tramway à chevaux disparaissent de la circulation en 1913”. WINOCK, M. *La Belle Époque: La France de 1900 à 1914*. Paris: Perrin, 2002, p. 366.

fisionomia”⁷⁹ — propôs Benjamin. Muito mais que datas, o autor estava preocupado com a fisionomia da época, como indica a seguinte passagem: “Cada data do século XVI carrega atrás de si uma púrpura. Somente agora as datas do século XIX devem receber sua fisionomia. Sobretudo graças aos dados da arquitetura e do socialismo”⁸⁰. Portanto, mais interessante que precisar ou confrontar datas, será o de percorrer a historiografia por fragmentos das *Passagens*, que nos instiga a pensar de modo cultural e não cronológico.

La rapidité du changement dans Paris à cette époque se mesure aussi par la création de nouvelles avenues qui permettent la libre circulation des voitures à cheval et offrent un spectacle toujours renouvelé aux flâneurs parisiens. Il n’est cependant pas si facile de voyager entre Paris et les autres villes d’Europe. Walter Benjamin fait remarquer que, même en 1847, un service de diligence quittant Paris pour Venise chaque matin n’arrive à destination que six semaines plus tard. Le chemin de fer, qui a galvanisé l’économie de l’Angleterre, ennemie héréditaire et redoutable rivale, met du temps à s’implanter en France en partie à cause de l’inconstance politique de Paris et d’une méfiance envers cette invention anglo-saxonne⁸¹.

Se quisermos delimitar um recorte histórico mais datado, poderemos pensar a *belle époque* como uma experiência cultural que se configurou principalmente em torno da Exposição Universal de 1900, concebida como uma “synthèse, [qui] déterminera la philosophie du XIX^e siècle [...] et une projection sur le XX^e siècle. [...] C’est donc bien sur un programme de sciences, d’humanité et de progrès que l’Exposition universelle se trouve organisée, montée, développée, puis présentée au public”⁸². No campo do pensamento político e econômico, a Exposição Universal de 1900 foi reorientada sobre novas bases. Paul Morand, um orador socialista, comentara: “Este ano foi perdido em prol da propaganda”⁸³. Esta visão é completamente distinta da Exposição Universal de 1889, que se apresentou como celebração das festividades do centenário da Grande Revolução, em que

⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 11,2].

⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1a, 7].

⁸¹ HUSSEY, A. *Paris, Ville Rebelle*. Paris: Max Milo Éditions, 2008, p. 74.

⁸² PEYRAT, J. *L’Exposition ou la concrétisation du gigantisme*. (p. 19-20) IN: MABIRE, J-C (Org.). *L’Exposition Universelle de 1900*. Paris: L’Harmattan, 2000. O autor comenta que nesta exposição são apresentadas as inovações importantes para o século seguinte: o automóvel, o raio-X, a cinematografia. Jacques Peyrat comenta que a Exposição de 1900 “magnifie la fin d’un siècle de révolution industrielle et ouvrir de nouvelles perspectives où de nombreux prophètes de tous les horizons, du politicien en verve au philosophe intellectualisant en passant par le savant frustré ne manqueraient pas de prédire des réalités dépassant toutes les imaginations”. PEYRAT, J. *Op. cit.* p. 21.

⁸³ MORAND, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 4, 6].

a burguesia francesa fez questão, por assim dizer intencionalmente, de demonstrar *ad oculos* ao proletariado a possibilidade e a necessidade econômicas de uma transformação social. A exposição universal deu-lhes uma excelente noção do incrível grau de desenvolvimento dos meios de produção alcançando por todos os países civilizados, o qual ultrapassou sobremaneira as fantasias mais ousadas dos utopistas do século anterior... A mesma exposição mostrou além disso que o desenvolvimento moderno das forças produtivas deve forçosamente levar, dada a anarquia que reina atualmente na produção, a crises sempre mais intensas e, conseqüentemente, sempre mais destrutivas para o curso da economia mundial⁸⁴.

Silverman fez outra interpretação, ao comentar que a Exposição Universal deveria ser a apoteose do liberalismo político e econômico, porém marcou o “fin d’une ère d’individualisme agressif et de libéralisme capitaliste”:

De même que dans d'autres pays européens, le programme de libéralisme économique et politique fut l'objet en France de nombreuses attaques dans les années 1880. En 1889, lorsque ses avocats officiels organisèrent l'exposition de Paris pour marquer l'apothéose du libéralisme sectaire et agressif des pères fondateurs de la République [...] la réaction contre cette tradition s'était déjà déchaînée. De l'intérieur, la politique orthodoxe du laisser-faire fut contestée par d'importants économistes français, tels Paul Cauwès et Charles Gide. [...] Plutôt que de capituler devant les nouvelles forces antilibérales, la III République fit preuve d'une constance et d'une capacité de métamorphose interne qui surprirent et heurtèrent nombre de ses ennemis à l'intérieur et qui sauvèrent la France du destin calamiteux des autres systèmes politiques libéraux sur le continent européen⁸⁵.

Assim como havia a fantasmagoria do lado do capital liberal, havia o movimento social do lado do trabalho, o que resultou numa fantasmagoria de mercado que teve o operário como espectador das Exposições Universais. Nestes lugares, a fantasmagoria apareceu como uma imagem criada pelo homem, porém depois disso adquiriu uma realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou. Toda fantasmagoria diz respeito, então, a todo um processo de “iluminação” das produções sociais, das imagens ilusórias que tomam o lugar do real.

When we hone in on the imprint that commodities make on the collective psyche, it becomes evident that they are meaningful as dialectical images or symbols of cultural equivalence, especially when they form the basic components for semiotic codes. They hark back to a “paradisiacal pre-history,” even while heralding “utopian expectations” of a liberated society. Phantasmagorical in nature,

⁸⁴ PLEKHANOV, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 4a, 1].

⁸⁵ SILVERMAN, D. L. *L'Art Nouveau em France: Politique, Psychologie et Style Fin de Siècle*. Paris: Flammarion, 1994, p. 49-50.

objects interrupt the continuum of time to suggest images in the collective consciousness in which the old and the new interpenetrate. In fact, the discerning eye identifies material objects, ciphers, and even events as clusters of closely related elements. That is also why the dialectics of time and place allude to palimpsests, in which the literal and figurative essence of commodities embraces several layers of historical experience. Linked to the reciprocity of time and place, these phantasmagorias are indexed with regard to the “presence of the now.” Compressed into the passage work of cultural imagery at the point of their concurrence, they come to a momentary standstill, and it is here that they are decipherable for the fraction of an instant⁸⁶.

Desta forma, a *belle époque* se configurou como um período de intermitência de paz, melhorias das condições materiais e econômicas, um interlúdio de mudanças na sensibilidade e nas formas de desejo que as *maisons closes*, os cabarés, os *grands boulevards* propiciavam, de prazeres de “elite” a divertimentos populares, ao que se seguiria o tempo da repetição e do destino, uma dialética da construção e destruição no interior da própria história, o retorno à carnificina e à catástrofe⁸⁷. Os indivíduos da *belle époque* fizeram parte da primeira geração, em cem anos, a não ver revoltas ou revoluções, barricadas ou derramamento de sangue na rua⁸⁸. Neste contexto, sob um novo sentimento segurança, a *belle époque* se manifestou como uma suspensão do tempo, um analgésico dos antigos males sociais, no caos saturante do alvoroço do mundo em constante guerra. “Le mythe libéral d’un État arbitre ou droit équitable s’écoulait devant les retours insultants et tête des émeutes, des guerres et des révolutions”⁸⁹.

A partir da segunda metade do século XIX, Paris passou por transformações urbanas e a cidade se expandiu rapidamente em uma época de revoluções industriais, de criações de riquezas e de avanços tecnológicos, bem como certa elevação dos padrões de vida, melhorias na infra-estrutura urbana que possibilitaram à população a aquisição de água encanada, gás, eletricidade e canalização sanitária. Além do desenvolvimento dos meios de comunicação e da eletricidade, o transporte aproximou ainda mais Paris das principais cidades europeias. Durante esta época, Paris abrigou uma das grandes

⁸⁶ SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: Camden House, 2009, p. 165.

⁸⁷ Sobre o tema Cf. LAURENCE & LAURENDON Org. *Paris Catastrophes*. Paris: Parigramme, 1997. No livro, os autores contabilizam as catástrofes ocorridas na cidade de Paris do início do século XIX até a metade do século XX. Ao todo são 17 epidemias, 18 inundações, 60 incêndios, 41 intempéries naturais e cataclismos, 17 desabamentos, 27 grandes acidentes de trem, 9 acidentes metropolitanos, 23 explosões.

⁸⁸ Cf. CAMBOR, Kate. *Gilded Youth: Three Lives in France's Belle Époque*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009, p. 187.

⁸⁹ PROUST, F. *L'Histoire à Contretemps: Le Temps Historique chez Walter Benjamin*. Paris: Éditions du Cerf, s./d., p. 139.

exposições internacionais nas quais as nações exibiram seu “progresso”, tanto nas artes como nas ciências, e a Torre Eiffel — então a construção mais alta do mundo — foi erigida praticamente como a peça central da exposição, reivindicando para a França a liderança mundial no campo da nova tecnologia de estruturas de aço.

Na esfera econômica, a aquisição de melhores condições materiais nos primeiros anos do século XX foi diretamente responsável pela *belle époque* pois, ao final do século XIX, as classe operárias “foram promovidas da miséria para a precariedade”⁹⁰. Na velha Paris, o “aluguel come tudo e se passa fome!”⁹¹ Na Alemanha, na época do liberalismo econômico, a moda também sentia os efeitos da “mão invisível”: “A roupa de 1870 a 1890 é extremamente dispendiosa e as mudanças da moda limitam-se por isso, muitas vezes, a modificações prudentes cuja intenção implícita é a de, por assim dizer, criar uma roupa nova através da reforma de uma roupa velha”⁹².

Mudanças profundas marcaram o dia-a-dia da *belle époque*, provocadas pelo aparecimento de novas tecnologias como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião, entre outras invenções. O que não deixa de ser uma “fantasmagoria” de civilização, pois saem de seu contexto “progressista”, ingressando numa perspectiva sem história, em que a cidade, se converteu em valor de exposição, com novas formas de vida e novas criações de base econômica e técnica, novas formas de perceber e representar o mundo, que tornaram Paris um “museu”, museu e fantasmagorias urbanísticas, arquiteturais e técnicas nascendo juntas.

An allegory for the apprehensions and vulnerabilities posed by capitalism, life in the city banishes individuals into museum-like cubicles filled with props and accoutrements, all of which have intuitive value. Given that they encapsulate the spoils of human remembrance, these spaces are as much monads as they are phantasmagorias, that is, architectural and other urban manifestations

⁹⁰ LEQUIN. apud WEBER, E. *Op. cit.* Weber acrescenta que nesse período há maior segurança de emprego, o valor real dos salários aumentou, a comida veio a representar apenas um terço do orçamento médio de uma família, roupas prontas anunciaram a morte do mercador de trapos e de seu comércio de roupas usadas. A produção em massa significava, entre outras coisas, roupas prontas, roupa branca mais barata e acessível, roupa de baixo em maior quantidade e de melhor qualidade. Entre as classes baixas, as camisas eram usadas durante uma semana, às vezes duas. Ainda na década de 30, os garçons eram os únicos a exibirem camisas recentemente lavadas. Na luta pela vida para satisfazer *les appétits du ventre* o “mundo está se tornando carnívoro”, observou Jules Renard, mas isso não se devia à carnificina humana de períodos anteriores, mas ao fato da multiplicação dos açougues. Havia melhores condições de alimentação e em maior quantidade, inclusive para o povo mais pobre. Alimentação, vestuário e abrigo têm mais importância, ou uma importância mais imediata, que uma imprensa livre ou o sufrágio universal. Cf. WEBER, E. França *Op. cit.* p. 14 e 88-103.

⁹¹ BARTHÉLEMY apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 12a, 2].

⁹² Trecho extraído por de Benjamin de *70 Jahre deutsche Mode*, 1925, p. 71. Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3, 2].

of collective illusions or dreams, capable of evoking bygone eras and nostalgia for the primordial as well as invalidating the logic of spatiotemporal distances. According to Benjamin, the objects even detach themselves from any claim to biographical or utilitarian significance. Instead, they come to materialize the dialectical images and receptacles of communal remembrance, even though the memories they call to mind are more apt than not to be subverted when confronted by reality.⁹³

Colin Jones observa que Benjamin, no *Exposé Paris, Capital do Século XIX*, talvez sem a intenção de admitir, inferia algo que a maioria dos parisienses, após 1918, poderia lamentar, mas dificilmente poderia deixar de reconhecer – os melhores momentos de Paris estavam no passado⁹⁴. Diante do despertar, a experiência se extingue do modo mais radicalmente desmoralizante na estratégica de guerra em trincheiras, a vida econômica regida pela inflação, a sobrevivência do corpo diante da fome, a moral dos governantes. Benjamin buscou na obra das *Passagens* os temas essenciais aos problemas de sua geração, conforme compartilhou com G. Scholem: “O tema do livro são os interesses históricos decisivos da nossa geração”⁹⁵.

Geração que viveu na mesma existência o fim de uma experiência lúdica e onírica e o início de um pesadelo completamente diferente da experiência anterior. Um novo período marcado por nova experiência temporal radicalmente intensa, cheia de terríveis conflitos bélicos, nascidos a partir do que Stefan Zweig denominou de “retrocesso moral”, nas seguintes palavras:

Contra a minha vontade eu *me tornei testemunha da mais terrível derrota da razão e do mais selvagem triunfo da brutalidade dentro da crônica dos tempos*; nunca – eu não registro isso de maneira alguma com orgulho, mas sim com vergonha – uma geração sofreu tamanho retrocesso moral, vindo de uma tal altura intelectual como a nossa. No pequeno intervalo desde que meus primeiros fios de barba cresceram até começarem a ficar grisalhos, nesse meio século aconteceram mais transformações e mudanças radicais do que normalmente em dez gerações, e cada um de nós o sente: aconteceu demais! [...] Pois muitas vezes, quando digo, desatento, “minha vida”, sem querer me questiono: “Qual vida?” A de antes da Guerra Mundial, a de antes da Primeira, a de antes da Segunda ou a vida de hoje?⁹⁶

⁹³ SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009, p. 160.

⁹⁴ JONES, C. *Paris: Biography of a City*. New York: 2005, p. 385.

⁹⁵ Carta a Scholem de 09/08/1935. BENJAMIN. GS, V, 1137.

⁹⁶ ZWEIG, S. *Autobiografia: O Mundo de Ontem*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 14.

Em *O Mundo de Ontem*, Zweig registrou, a partir da própria experiência pessoal, o fim de uma época marcada pela paz e pela estabilidade social: o mundo no qual havia nascido e chegado à juventude, o *fin-de-siècle*, que se convencionou chamar de *belle époque*, após sucessivas barbáries, não existia mais, era o fim definitivo do século XIX, do “mundo de ontem”:

O mundo em que cresci, o mundo de hoje e o mundo entre ambos cada vez mais evoluem para mundos completamente diferentes. Toda vez que conto episódios dos tempos anteriores à Primeira Guerra em conversas com amigos mais jovens, percebo, pelas suas perguntas admiradas, o quanto de tudo aquilo que para mim continua sendo realidade óbvia para eles já é histórico ou então inimaginável. Um instinto secreto dentro de mim lhes dá razão: entre o nosso hoje, o nosso ontem e o nosso anteontem, todas as pontes se romperam. Eu próprio não posso deixar de me espantar com a multiplicidade, a diversidade que comprimimos no curto espaço de uma única existência – naturalmente, muito incômoda e ameaçada –, em especial quando comparada com a forma de vida de meus antepassados. Meu pai, meu avô, o que viram eles? Cada um deles viveu a sua vida na uniformidade. Uma só vida, do início ao fim, sem ascensões, sem quedas, sem abalos e sem perigos, uma vida com pequenas tensões, transições imperceptíveis; no mesmo ritmo, tranquila e silenciosamente, a onda do tempo carregou-os do berço ao túmulo. Viveram no mesmo país, na mesma cidade e quase sempre também na mesma casa; os acontecimentos do mundo de fora praticamente só se davam nos jornais e não batiam à sua porta. Uma ou outra guerra pode ter acontecido naqueles dias, mas não passava de uma guerrinha em comparação com as dimensões atuais, e se desenrolava longe, na fronteira, não se ouvia o troar dos canhões, e depois de meio ano ela já havia acabado e estava esquecida, página ressequida da história, enquanto se retomava a mesma velha rotina. Nós, porém, vivemos tudo sem retorno, nada restou do passado, nada voltou; foi-nos dado participar ao máximo de tudo o que a história normalmente distribui com parcimônia por um único país, por um século apenas. Uma geração, quando muito, tomou parte numa revolução, a outra num golpe de Estado, a terceira numa guerra, a quarta numa crise de fome, a quinta na bancarrota de um país – e alguns países abençoados, algumas gerações abençoadas passaram ao largo de tudo isso. Mas nós, que hoje temos sessenta anos, e *de jure* ainda teríamos um tempo de vida à frente: o que nós não vimos, não sofremos, não experimentamos com agruras? Percorremos do início ao fim o catálogo de todas as catástrofes imagináveis (e ainda não chegamos à última página)⁹⁷.

Esse “mundo de ontem” foi a “época áurea da segurança”⁹⁸. Este sentimento de segurança na cidade e no interior doméstico que se seguiu a Comuna de Paris e antecedeu a Primeira Guerra era uma sensação compartilhada por toda a Europa, de

⁹⁷ Id. *Ib.*, p. 14-15.

⁹⁸ ZWEIG, S. *Autobiografia: O Mundo de Ontem*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 19.

Viena a Berlim, porém como Benjamin advertiu ao escrever a respeito dos interiores de sua infância, que, apesar a aura de sonho, não impediam a chegada dos pesadelos:

Mesmo que os produtos da década de 70 fossem mais sólidos que os posteriores do *Art Nouveau* — o inconfundível neles era o relaxamento com que entregavam as coisas ao curso do tempo e com que se confiavam, no tocante ao futuro, à durabilidade do material e, em hipótese alguma, à avaliação de sua racionalidade. A miséria não tinha vez naqueles aposentos, nem mesmo a morte. Neles não havia lugar algum para morrer; por isso é que seus moradores morriam em santatórios, mas a mobília, já na primeira linha de herdeiros, foi parar nas mãos de comerciantes. A morte não fora prevista para eles. Por isso, durante o dia, aqueles recintos pareciam tão aconchegantes e, à noite, tornavam-se o cenário de pesadelos. A escada que eu pisava revelava-se como a morada de um pesadelo, que, a princípio, me deixava pesado e sem forças em todos os membros para, em seguida, encantar-me quando apenas alguns degraus me separavam do limiar almejado. Tais sonhos eram o preço com que eu adquiria segurança⁹⁹.

Em suma, era o fim da época áurea da segurança, da infância de toda uma geração em Berlim, Viena, Paris, em toda a Europa. A partir do tempo de sua infância e juventude, Benjamin foi “rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular”¹⁰⁰, mas um passado de toda uma geração anterior. Assim como quem flana, o autor captou uma transformação que ocorrera com a rua, a cidade, a época que o conduziu através de novo um tempo em que, para o flâneur:

o passado continua sendo sempre o passado de uma juventude. Mas por que então o passado da vida que ele viveu? O solo sobre o qual ele caminha, o asfalto, é oco. Seus passos despertam uma ressonância surpreendente, o gás que incide sobre os ladrilhos lança uma luz ambígua sobre este solo duplo. A figura do flâneur avança, como que impelida por um mecanismo de relógio, pela rua de pedra com seu chão duplo. E, no interior, onde se esconde este mecanismo, ouve-se <?> uma caixa de música tocando como num brinquedo antigo a canção: Desde minha infância / desde a minha infância uma canção me persegue sem parar. Nesta melodia, ele reconhece novamente o que o cerca; não o passado de sua própria infância, da mais recente juventude, mas interpela-o uma infância anteriormente vivida, e tanto faz que este passado seja o de um ancestral ou seu próprio passado. — Uma embriaguez apossa-se daquele que por muito tempo vagou sem rumo pelas ruas. A caminhada adquire uma força crescente a cada passo; cada vez menores tornam-se as tentações dos bistrôs, das lojas, das mulheres que sorriem, cada vez mais irresistível o magnetismo da esquina seguinte, de uma praça distante na neblina, das costas de uma mulher que caminha diante dele. Então vem a fome. Ele, porém, nada quer saber das centenas de possibilidades de saciá-la; ao contrário,

⁹⁹ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim* IN: Rua de Mão Única, Obras escolhidas II. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 96.

¹⁰⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1, 3].

como um animal ele vagueia por bairros desconhecidos à procura de alimento, de uma mulher, até que, profundamente exausto, chega prostrado em seu quarto que o acolhe frio e hostil. Paris criou este tipo¹⁰¹.

No projeto das *Passagens*, Benjamin propôs que o retorno “à imagem da infância se configura como um retorno ao estado primevo, que não é apenas individual, como também faz parte de índice histórico do coletivo”. Neste aspecto, o autor adotou o método de estabelecer analogia entre a infância individual e a infância de uma época como índice histórico, se aproximando da concepção de Marx, para quem a Grécia antiga era a infância da espécie humana. Inclusive, Benjamin cita o próprio Marx para dizer que: “Cada época não vê reviver, na natureza da criança, seu próprio caráter em sua forma verdadeira e natural?”¹⁰² A partir desta concepção, o método rememorativo benjaminiano se voltou novamente à infância por encontrar nesta fase o olhar contemporâneo para o novo e por conta de seu poder de “integrar o novo mundo ao espaço simbólico. A criança é capaz de fazer algo que o adulto não consegue: rememorar o novo. Para nós, as locomotivas já possuem um caráter simbólico, uma vez que as encontramos na infância. Nossas crianças, por sua vez, perceberão o caráter simbólico dos automóveis, dos quais nós vemos apenas o lado novo, elegante, moderno, atrevido. [...] Cada infância descobre estas novas imagens para incorporá-las ao patrimônio de imagens da humanidade”¹⁰³.

O autor observou que, num primeiro momento, de fato, a novidade tecnológica produz efeito somente enquanto novidade, mas

logo nas seguintes lembranças da infância transforma seus traços. Cada infância realiza algo grande e insubstituível para a humanidade. Cada infância, com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, sua curiosidade por toda a sorte de invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. Não existe nada no domínio da natureza que seja por essência subtraído de tal ligação. Só que ela não se forma na aura da novidade, e sim naquela do hábito. Na recordação, na infância e no sonho¹⁰⁴.

¹⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <eº, 1>.

¹⁰² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2a, 6].

¹⁰³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1a, 3].

¹⁰⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 2a, 1].

Este método rememorativo também fora utilizado anteriormente, em *Berliner Chronik*¹⁰⁵ e *Infância em Berlim por Volta de 1900*, quando Benjamin recuperou o procedimento infantil de reunir letras e palavras ao registrar, por meio de trechos de obras, comentários e citações presentes em seus arquivos, o vestígio de hábitos perdidos nos quais esta geração não poderia mais encontrar a si mesma, tampouco recuperar totalmente o que foi esquecido:

Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. Seja como for — para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais. Neles são formadas as aptidões que se tornam decisivas em sua existência. E, porque, no que me diz respeito, elas foram a leitura e a escrita, de todas as coisas com que me envolvi em meus primeiros anos de vida, nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras. Continha em pequenas plaquinhas as letras do alfabeto gótico, no qual pareciam mais joviais e femininas que os caracteres gráficos. Acomodavam-se elegantes no atril inclinado, cada qual perfeita, e ficavam ligadas umas às outras segundo a regra de sua ordem, ou seja, a palavra da qual faziam parte como irmãs. Admirava-se como tanta modéstia podia coexistir com tanta magnificência. Era um estado de graça. E minha mão direita que, obedientemente, se esforçava por detê-lo, não conseguia. Tinha de permanecer do lado de fora tal como o porteiro que deve deixar passar os eleitos. Portanto, sua relação com as letras era cheia de renúncia. A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo¹⁰⁶.

¹⁰⁵ A respeito dos procedimentos adotados por Benjamin em suas crônicas berlinenses, Eric Jarosinski, ao comparar o trabalho benjaminiano ao de um arqueólogo que transforma a cidade em lugar de escavação, faz as seguintes considerações: “Like any successful archeologist, Benjamin too has a plan, the recording agenda of a chronicle, though its temporal structure does not dictate the work of memory in the text. Instead, we find him with his hands dirty, more in the “dark joy” of digging than the sober insight of inventorying. “Berliner Chronik” itself remained a fragment, a figure that held a privileged position within Benjamin’s critical concepts, as he found its very lack of completion indicative of the dynamics of the whole. In Benjamin’s writing of the city in “Berliner Chronik,” he seeks to mobilize the fragmentary in countering the same structuring myth of urban totality and transparency that Fascism would later use to its advantage in depictions of Berlin’s supposedly clear, orderly, hygienic countenance under Hitler. In doing so, he deploys a strategy similar to that in *Einbahnstraße*, which incorporates montage in order to make visible the fragmentation of modernity, which, in turn, has fueled the desire for myths of totality. Although a much more personal text, “Berliner Chronik” stages a similar position, mobilizing numerous tropes to point to the complex, multi-layered experience of urban life.” JAROSINSKI, E. *One Little Rule: On Benjamin, Autobiography, and Never Using the Word “I”*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009, p. 137.

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim* IN: Rua de Mão Única, Obras escolhidas II. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 105. Nas *Passagens*, Benjamin tomou nota de uma citação de Kierkegaard como exemplo de fundamento da paixão na recordação: “A recordação é o elemento por excelência do infeliz... Se imaginasse um homem que não teve infância ... mas que descobrisse agora toda a beleza que há nela e procurasse sua própria infância na recordação, fixando permanentemente os olhos naquele vazio do próprio passado: este seria o exemplo máximo do infeliz.”

Benjamin, no tempo da própria infância e de sua época, em seus relatos, buscou:

In portraying his childhood he frequently separates himself from those exuding an air of self-satisfaction or self-assurance [...] The same applies to Benjamin's relationship to Berlin. Even though he is introducing his readers to his own home town, he emphasizes the importance of his guides in the form of nursemaids, his mother, friends, even his later experience of another city, Paris, which taught him "Vorbehalt" [...] "caution,"¹⁰⁷.

Benjamin, em um manuscrito que faz parte das *Passagens*, esboçou a ruptura do sonho coletivo, entre a gerações que o precedeu, ou seja, da geração de seus pais através do despertar. Escreveu o autor: "Temos que despertar da existência de nossos pais. Devemos, neste despertar, prestar contas da proximidade desta existência, a obediência como a categoria da proximidade na educação religiosa. A arte de colecionar como categoria profana da proximidade, o colecionador interpreta sonhos do coletivo"¹⁰⁸.

No jogo benjaminiano das reminiscências e nas peças do *puzzle* de citações literárias que são as *Passagens*, a proto-história de Paris é, da mesma forma que a chuva na cidade, com toda sua astuta sedução, capaz de nos remeter e retornar, na tranquilidade do ócio e em sonhos, aos primeiros tempos da infância, experiência compreensível apenas para a criança de uma cidade grande¹⁰⁹. Para Benjamin, a chuva faz tudo parecer mais oculto, torna os dias não só cinzentos, mas também uniformes. Assim:

Sonha-se de modo muito diferente de acordo com a região e a rua, e principalmente, de acordo com as estações do ano e o tempo. O tempo de chuva na cidade, em toda sua doçura astuta e sua tentação de abrigar-se na mais tenra infância, só é compreensível à criança de uma cidade grande. Naturalmente, ele nivela o dia e em tempo de chuva pode-se fazer a mesma coisa dia após dia, jogar baralho, ler ou discutir, enquanto o sol sombreia as horas de forma, bem diferente e também é menos propício ao sonhador. Por isso, é preciso ocupar-se o dia todo desde as primeiras horas da manhã, é preciso, antes de mais nada, levantar cedo para ter a consciência tranquila para o ócio¹¹⁰.

Portanto, a investigação rememorativa benjaminiana, mais que uma metodologia propriamente dita, estabelece uma metereologia do clima da época. Duplo significado

Soeren Kierkegaard, Entweder-Oder, Jena, 1911, vol. I, pp. 203-204 ("Der Unglücklichste" [O mais infeliz]). Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 63.4].

¹⁰⁷ JAROSINSKI, E. *Op. cit.* p. 135.

¹⁰⁸ BENJAMIN. *Passagens*, [Manuscrito 1126].

¹⁰⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 1a, 9].

¹¹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <B°, 5>.

de *temps* em francês: *tempo cronológico* e *tempo atmosférico*¹¹¹. Procedimento que se afasta das datas e se aproxima das mudanças no cotidiano, quando se transforma todo modo de vida ao longo do século XIX, em que a cidade de Paris era a capital, e se inicia uma nova experiência de vida, novos hábitos e costumes, impulsionados pelos novos inventos, e que terá outras capitais como epicentro, cuja influência se irradiava por toda a Europa: “As artes que aqui perduravam, surgiram com o século XIX. Não antes, mas ainda a tempo de dar as boas-vindas à época Bierdermeier. No ano de 1822, Daguerre inaugurara seu Diorama em Paris. Desde então essas caixas claras, cintilantes, aquários do distante e do passado aclimataram-se em todas as avenidas e bulevares da moda”¹¹².

Não por acaso, Paris se apresenta como uma “Ville Lumière” sob as luzes da “fada eletricidade”, em um “cenário de sonho, onde o amarelo vacilante do gás conjugasse à frigeidez lunar da centelha elétrica”¹¹³. O medo e fascínio, a magia e a técnica, se manifestam na cidade como uma “profecia de que os homens se tornariam cegos por excesso de luz elétrica e desvairados pela velocidade da transmissão das notícias”¹¹⁴. Era o signo da segunda revolução industrial e do desenvolvimento econômico que é “marquée par l’utilisation du pétrole et de l’électricité”¹¹⁵. A eletricidade além de promover a “iluminação universal”¹¹⁶ por toda a cidade, era a energia que ligava a França metropolitana ao seu domínio colonial:

A luz jorrando da eletricidade serviu primeiro para iluminar as galerias subterrâneas das minas; no dia seguinte, as praças públicas e as ruas; depois, as fábricas, as oficinas, as lojas, os espetáculos, os quartéis; e finalmente, as casas de família. Os olhos, em presença desse inimigo radiante, comportaram-se bem, mas pouco a pouco veio o deslumbramento, efêmero no início, depois periódico, e no fim, persistente. Eis o primeiro resultado. — Compreendo; mas e a loucura dos grandes senhores? — Nossos magnatas das finanças, da indústria, dos grandes negócios, acharam bom... dar a volta ao globo em pensamento, enquanto eles próprios permaneciam em repouso... Para isso, cada um deles pregou, em seu gabinete de trabalho, num canto da escrivaninha, os fios elétricos que ligam sua caixa às nossas colônias da África, da Ásia, da América. Confortavelmente sentado diante da mesa, ele recebe, com um sinal de mão, o relato de seus correspondentes distantes, das agências semeadas pela superfície do globo. Um lhe comunicava, às dez horas da manhã, o naufrágio de um navio milionário... ; um outro, às dez horas e cinco minutos, a falência

¹¹¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 3].

¹¹² BENJAMIN, W. *Infância em Berlim* IN: Rua de Mão Única, Obras escolhidas II. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 76.

¹¹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1, 3].

¹¹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo < L °, 32 >.

¹¹⁵ LEJEUNE, D. *La France des Débuts de la III^e République 1870-1896*. Paris: Armand Colin, 1994, p. 79.

¹¹⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2, 2].

fulminante da mais sólida casa das duas Américas; um terceiro, às dez horas e dez minutos, a entrada radiante, no porto de Marselha, de um navio carregado com a colheita dos arredores de São Francisco. Tudo isso numa sucessão rápida. Essas pobres cabeças, por mais firmes que fossem, curvaram, como curvariam os ombros de um Hércules do mercado se decidisse carregar dez sacos de trigo em vez de um. Eis o segundo resultado¹¹⁷.

Eugen Weber comenta que um guia da Exposição de 1900 descrevia a eletricidade como um fluido mágico, porém sua magia era branca e não negra: “A mágica da eletricidade se ajustava ao interesse contemporâneo por fenômenos paranormais como a levitação, o movimento de mesas e a telepatia. [...] Durante muito tempo, a mecânica e a magia tinham sido estudadas — e praticadas — como partes do mesmo conjunto orgânico”¹¹⁸. Para dar a dimensão da grandiosidade da invenção da eletricidade, que, como em um lance de mágica, revolucionou o mundo, a obra *La fée électricité* foi concebida para ser o maior mural do mundo. Encomendada ao pintor Raoul Dufy pela empresa de distribuição de eletricidade de Paris, para ser mostrada na Exposição Universal de 1937, a obra é composta por duzentos e cinquenta painéis, cada um medindo dois metros de altura por um metro e vinte de largura, o que totaliza um painel de seiscentos metros quadrados. O mural é uma apoteose iluminista da ciência que superou o mito: do lado direito de quem observa estão, em um dia ensolarado, Arquimedes, Tales e Aristóteles lado a lado. Era o começo das luzes. No baixo plano, cientistas dialogam, no alto e, ao fundo, trabalhadores. À medida que o quadro se aproxima do advento da eletricidade, escurece. No centro do mural há a transição ou transmissão entre os deuses do Olimpo e um deus quase invisível sobre máquinas. Há a passagem entre os raios do passado para a modernização elétrica. Não era apenas a mecanização da vida mundana, os deuses e o divino passaram a fazer parte do maquinário. Com a mecanização do mundo vem a noite, iluminada por novas gerações de cientistas e novos inventos técnicos. As cores ensolaradas dão lugar a cores noturnas. A natureza desapareceu e tudo era construção. Os trabalhadores do campo dão lugar aos da indústria. Por toda a obra há uma clara divisão de planos entre o trabalho braçal e o intelectual. Um navio em construção, caldeiras de uma siderúrgica, um trem e uma linha férrea para o infinito. As pessoas conversam e dançam sob a bandeira tricolor. É uma festa. No mural de Dufy não há conflitos. A modernização termina harmônica em uma orquestra com um coral de vozes sob o vestido da deusa Iris. Ela voa envolvida de

¹¹⁷ FABIEN apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 3, 1].

¹¹⁸ Cf. WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 94.

prismas e partes do mundo. O mito antigo e o mito moderno se encontram. O mural é circular. A escuridão da noite final à esquerda parece reencontrar-se com a tempestade inicial à direita em uma linha evolutiva da história da eletricidade e suas aplicações desde as primeiras observações até as realizações técnicas mais modernas. Combinando mitologia e alegorias às invenções tecnológicas, a cena do afresco cria um espaço de transição entre os tempos antigos e modernos, entre a teogonia do mundo e o mundo da revolução científica. Na obra de Dufy se vêem distintas paisagens, no lado direito o artista representa a vida bucólica anterior ao advento da eletricidade com cenas de colheita, a oficina de um ferreiro, homens a serrar madeira e a pisar uvas de uma videira, fábricas com altas chaminés, trens e barcos, tudo movido a vapor; do lado oposto, um mundo eletrificado que pode se dedicar ao lazer, à música, ao cinema e à vida noturna. Da direita para esquerda, o pintor joga com os contrastes: o dia, a natureza e o trabalho são contrastados à noite, à tecnologia, à ciência e ao lazer. No livro que trata sobre *La Fée Électricité*, Martine Contensou fala do esquema tripartite da obra e cita um comentário de Bernard Dorival a respeito da composição da obra:

Au centre, au-dessus d'une gigantesque étincelle jaillie d'une centrale électrique, les dieux d'Olympe ordonnent et contemplent la marche du progrès. Des deux côtés de ce motif qui symbolise l'Énergie Électrique, l'artiste a évoqué les chercheurs d'hier et ceux d'aujourd'hui. À droite, la composition commence par le bois sacré, où déambulent Thalès de Milet, Archimède et Aristote: elle se poursuit par les silhouettes des premiers savants qui ont tenté de maîtriser et d'asservir les forces naturelles, jusqu'à Fresnel et Ampère; au-dessus, l'orage éclate et les phénomènes naturels se succèdent (aurore boréale, arc-en-ciel), éclairant les travaux rustiques et les scènes éternelles des semailles, des moissons et des vendanges. À gauche, les découvertes récentes, de Faraday à Marie et Pierre Curie, sont prétexte aux chatoiements des forges et des illuminations; une Iris diaprée, messagère des dieux, survole avec grâce les capitales embrasées des deux hémisphères et un orchestre y développe les harmonies que les ondes propagent¹¹⁹.

Paradoxalmente, o colorido da eletricidade das fadas, que trazia a sensação de alegria, felicidade e celebração da vida própria da *belle époque*, com as luzes e o colorido característico do período, como comenta o próprio Dufy a respeito de sua obra: “Vos me parlez de ma lutte pour la couleur; oui, c’est ma vie et, pou être tout à fait satisfait, je voudrais qu’on dise ma lutte pour la lumière qui est l’âme de la couleur. Sans lumière, la couleur est sans vie. Ma recherche a été précisément de trouver un ordre de la couleur, de la couleur matérielle de nous tubes qui leur fait engendrer la

¹¹⁹ DORIVAL, B. apud CONTENSOU, M. *La Fée Électricité*. Paris: Paris Musées, 2008, p. 20.

lumière”¹²⁰. Outra obra mural, contemporânea à *Fée Électricité*, encontra-se como uma espécie de contraponto, síntese de outra época obscura, porvir que pôs fim à “época de ouro”, uma obra de proporções gigantescas, pintada em tons de gris, branco e negro, a grandiosa *Guernica* de Pablo Picasso, obra de arte politizada que se contrapõe à estetização da política promovida pelo fascismo cuja guerra: “Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura”¹²¹.

Lévy-Leblond comenta que a ciência do século XX tornara-se menos alegre e muitos dos sonhos tinham se transformado em pesadelos:

La chimie produit moins de gaz hilarants que de gaz de combat, et la Fée électricité alimente les projecteurs des miradors et les gégènes. Les douces Lumières de la raison laissent la place aux crus éclairages industriel et militaires. Cette mutation se reflète dans les représentations culturelles. Rien n’en témoigne mieux que la confrontation de deux œuvres picturales majeures datant de la même année 1937: d’une part, le grand panneau en couleurs vives et heureuses, plein d’un optimisme délibérément naïf, que Dufy consacre au Grand Palais à la Fée électricité, et d’autre part le terrible tableau de Picasso, *Guernica*, aux noirs et blancs sinistres sous la lumière brutale d’une ampoule électrique¹²².

Cada época histórica está imersa em uma determina iluminação diurna ou noturna. Na época das revoluções entre a Revolução de Fevereiro e a Insurreição de Junho:

Quando terminavam as reuniões do clube, percorriam-se as ruas, e os cidadãos adormecidos eram acordados ora por gritos: “Lampiões! lampiões!”, o que os obrigava a iluminar as janelas, ora por tiros intencionais de fuzil, que os faziam acordar aos sobressaltos... Percorria-se Paris em procissões intermináveis, ao clarão de tochas, e certa ocasião aconteceu que uma moça deixou-se despir e exibiu-se sob a luz das tochas totalmente nua para a multidão, que a considerou apenas uma lembrança da deusa da liberdade da primeira revolução francesa... O prefeito de polícia, Caussidière, emitiu uma proclamação contra estas procissões de tochas, a qual assustou ainda mais os cidadãos de Paris, pois ela declarava que o povo deveria brandir a tocha somente quando a república corresse perigo¹²³.

¹²⁰ DUFY, R. apud CONTENSO, M. *La Fée Électricité*. Paris: Paris Musées, 2008, p. 50.

¹²¹ BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 196.

¹²² LÉVY-LEBLOND, J-M. *Faut-il faire sa fête à la science?* *Alliage*, n°59 - Décembre 2006.

¹²³ ENGLÁNDER, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2a, 2].

Na época do declínio de Napoleão e da restauração dos Bourbons, a iluminação era a gás; já na *belle époque*, a *fée électricité* iluminou toda a cidade. Nas *Passagens*, podemos encontrar as mudanças políticas por meio de políticas públicas contabilizadas na iluminação urbana:

Em matéria de administração municipal, as duas grandes obras da Restauração foram a iluminação a gás e a criação dos omnibus. Paris era iluminada, em 1814, por 5.000 candeeiros, cujo serviço ocupava 142 acendedores. Em 1822, o governo decidiu que as ruas seriam iluminadas a gás, à medida que vencessem os antigos contratos. Em 3 de junho de 1825, primeira tentativa da Compagnie du Gaz Portatif Français de iluminação de uma praça, a Place Vendôme recebeu quatro candelabros nos ângulos da coluna e dois candeeiros nos ângulos da Rue de Castiglione. Em 1826, havia em Paris 9.000 bicos de gás, 10.000 em 1828, 1.500 assinantes, três companhias e quatro fábricas, uma delas na margem esquerda¹²⁴.

A primeira iluminação artificial, a iluminação a gás, é marca de uma época anterior em que luz de gás

já iluminava Londres nos dias em que a estrela de Napoleão começou a declinar, entrou em Paris quase na mesma época que os Bourbons e, finalmente, conquistou com um avanço lento e tenaz todas as ruas e locais públicos. Por volta de 1840 havia iluminação por toda parte, até mesmo em Viena. Nesta luz clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e fantasmagórica, movimentam-se grandes insetos laboriosos, os vendedores¹²⁵.

No contexto alemão, a iluminação era assim saudada: “Que esplêndida invenção” que “enriquece nossas festividades (sem contar sua enorme importância para as necessidades da vida)! Este singular predomínio das finalidades festivas sobre as finalidades diárias, ou melhor dizendo, noturnas – já que as noites das cidades tornam-se, graças à iluminação geral, uma espécie de festa animada e permanente”¹²⁶.

¹²⁴ DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2, 4].

¹²⁵ FRIEDEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1a, 10]. A luz elétrica foi usada inicialmente para otimizar o trabalho operário, como registra o Visconde G. d’Avenel: “Em 1855, construiu-se o Hôtel du Louvre em tempo recorde para estar pronto na inauguração da exposição universal. “Pela primeira vez os empresários tinham recorrido à luz elétrica a fim de dobrar o trabalho do dia; atrasos inesperados se produziram; saía-se da famosa greve dos carpinteiros que acabara com o vigamento em madeira em Paris: assim o Hotel du Louvre oferece esta particularidade muito rara de conjugar, na sua estrutura, as paredes de madeira das casas antigas com os pisos em ferro das construções modernas”. D’AVENEL, V. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 7, 2].

¹²⁶ SEMPER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 4a, 1].

Em Paris, no “florescimento do Segundo Império, as lojas nas ruas principais não fechavam antes das dez horas da noite. Era a grande época do noctambulismo”¹²⁷.

Nos cafés, o “gás substituiu o óleo, o ouro destronou o lambri, o bilhar bloqueou o dominó e o gamão; onde antes se ouvia o vôo das moscas, escutam-se melodias de Verdi ou de Aubert”¹²⁸. Nas Passagens parisienses, as luzes “resplandiam na Paris do Império como grutas habitadas por fadas. Quem adentrava a Passage des Panoramas em 1817 ouvia, de um lado, o canto das sereias da luminação a gás e, em frente, era seduzido pelas odaliscas das lâmpadas a óleo”. Porém, nesta mesma passagem, é possível encontrar determinado desencantamento promovido pela iluminação elétrica: “Com o acender das luzes elétricas, apagou-se o brilho irretocável desses corredores que, subitamente, tornaram-se mais difíceis de encontrar, que praticavam uma magia negra com as portas e contemplavam seu próprio interior por janelas cegas”¹²⁹. Com a iluminação pública, a cidade foi cada vez mais se convertendo em cidade-fetichê: atraente, epicentro da modernidade européia, lugar do entretenimento, dos teatros e cafés-concertos, do conforto urbano e da mobilidade no transporte, dos prazeres do jogo e dos divertimentos sexuais.

“Os cafés se enchem
de *gourmets*, de fumantes,
os teatros se lotam
de alegres espectadores.

As passagens fervilham
de curiosos, de amadores,
e os trapaceiros agitam-se
atrás dos flâneurs”¹³⁰.

Os divertimentos eram simbolizados pelo tema do amor venal como elemento de unidade social, representado particularmente na obra de Toulouse-Lautrec que retrata da prostitua ao burguês, do humilde bordel à luxuosa casa de espetáculos *Moulin Rouge*, em que as “cenas de cabaré amiúde se concentravam nos clientes e em suas interações uns com os outros, particularmente se estas mostravam tensão sexual”.¹³¹

¹²⁷ BENJAMIN. *Paris do Segundo Império*. IN: Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo, Obras escolhidas III. Trad. José C. Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 47.

¹²⁸ *Histoire des Cafés de Paris Extraite des Mémoires dun Vendeur* citada por BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2, 1].

¹²⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1a, 8].

¹³⁰ ENNERY & LEMOINE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 4a, 1].

¹³¹ FREY, J. *Toulouse-Lautrec: uma vida*. Trad. M. C. Mota. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 106. Sobre o tema da tensão de Eros contra o “instinto de morte”, que se volta contra o mundo externo e, logo em

Sob muitos aspectos, a *belle époque* poderia ser interpretada como um momento de espera em que o sonho está aguardando secretamente o despertar [*Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen*] histórico que traz em si mesmo seu próprio fim. O fato de termos sido crianças nesta época, escreve Benjamin, faz parte de sua imagem objetiva. A imagem tinha que ser assim para dar origem a esta geração. Benjamin diz que “no contexto onírico procuramos um momento teológico. Este momento é a espera. O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até a nova ordem – ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras. Assim também o coletivo que sonha, para o qual os filhos se tornam o feliz motivo para seu próprio despertar”¹³².

Limiar de um século onde as passagens se tornaram templos do “culto do efêmero”, que apresentaram a cidade como paisagem quimérica dos prazeres e das profissões malditas, vinculadas as estes prazeres. Um período de festa em que a preguiça se apresentava também como um princípio de prazer, como podemos ler na seguinte passagem de Proust, colhida por Benjamin:

É o próprio poeta que, com uma escolha mais ampla e com mais preguiça, procura voluntariamente, no perfume de uma mulher, por exemplo, de sua cabeleira e de seu seio, as analogias inspiradoras que lhe evocarão “o azul do céu imenso e redondo”, e um “porto cheio de velas e mastros”. Eu ia procurar lembrar-me das peças de Baudelaire que se baseiam, da mesma forma, em uma sensação transposta, para colocar-me decididamente numa filiação tão nobre, e assim assegurar-me de que a obra, que não hesitaria empreender, merecia o esforço

seguida, vem à luz como instinto de agressão e destruição, Freud observa não se pode “ignorar a onipresença da agressividade e destrutividade não erótica, deixando de lhe conceder o devido lugar na interpretação da vida” Cf. FREUD, S. *O Mal-estar na Civilização*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 65. Ainda sobre o tema, Elizabeth Stewart relaciona as visões de modernidade e catástrofe comparando a visão de Freud e de Benjamin: “While Benjamin projects this defining historical moment approximately two centuries into the past, in 1920 Freud changed the course of psychoanalysis by performing an analogous philosophical and psychological operation when he formulated the death drive in *Beyond the Pleasure Principle*. But instead of, like Benjamin, linking this catastrophic upheaval to the origins of modernity, he universalized it: his “origin” is nothing less than the origin of life in death, the origin of mind in the most biological of facts. Nevertheless, unintentionally perhaps, Freud in fact does link it to modernity, to its obvious signpost: World War I. It was from within the symptoms exhibited by shell-shocked soldiers, the repetition compulsion, that the “catastrophe” of the death drive emerged — through the stuttering repetitions, the fascinations, the tics and other mimetic enchantments of the “traumatic neuroses.” Benjamin’s work echoes (mimetically) Freud’s thanatic work. His descriptions of a number of psychological states, stances, and acts in the Baroque— catastrophe, martyrdom, melancholia, mourning, allegory, and writing — [...] have anti-tyrannical political ramifications, are here given concrete shape and, more importantly, realizable praxis in psychoanalysis”. STEWART, E. *Catastrophe and Survival: Walter Benjamin and Psychoanalysis*. New York – London: Continuum International Publishing Group Ltd. 2010, p. 7.

¹³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1a, 2].

que iria lhe consagrar, quando, tendo chegado ao fim da escada..., encontrei-me... no meio de uma festa¹³³.

Apenas no período de Napoleão III, Paris pôde apresentar-se como a apoteose da cidade onírica, a cidade de sonho de Napoleão I, que, tal qual Luís XIV, quis construir um “cenário de uma *féerie*”¹³⁴:

Napoleão, que a princípio quis erigir o Arco do Triunfo em um ponto qualquer da cidade – como o primeiro, e decepcionante, na Place du Caroussel –, aceitou a sugestão de Fontaine de construir a oeste da cidade, onde havia uma vasta área disponível, uma Paris imperial que superasse a cidade do rei, inclusive Versailles. Ela deveria ser erguida entre a Avenue des Champs Elysées e o Sena ... sobre o platô em cuja extremidade se localiza hoje o Trocadéro, com palácios para doze reis e seu séquito’..., não somente a mais bela cidade que existe, mas a mais bela cidade que jamais poderia existir’. O Arco do Triunfo foi planejado como o primeiro edifício dessa cidade.¹³⁵

Contudo, como limiar histórico, a *belle époque* marca a passagem de uma época para outra, de uma nova experiência de vida distinta da anterior, que, por sua vez, será distinta da posterior. Ou seja, uma “brecha” que se abriu com a Comuna de 1871, um limiar que pôs fim à fantasmagoria que ainda obscurecia as aspirações do proletariado, que acabou por reconhecer a burguesia como seu inimigo. Neste caso, o limiar maldito a ser derrubado era a Colonne Vendôme:

Surgiu na Comuna o projeto e um Marco Maldito, que deveria ser erigido na esquina de uma praça cujo centro seria ocupado por um memorial. Nele (conforme o projeto) deveriam ser listadas todas as personalidades oficiais do Segundo Império. Não faltaria nem mesmo o nome de Haussmann. Desta forma, deveria ser inaugurada uma “história infernal” do regime. Contudo, pretendia-se remontar até Napoleão I, “o celerado do Brumário – chefe desta Raça maldita de boêmios coroados que a Córsega vomitou sobre nós, desta linhagem fatal de bastardos que já não seria reconhecida nem mesmo em seu país de origem”. Este projeto, impresso na forma de um cartaz, data de 15 de abril de 1871. (Exposição “La Commune de Paris”, Prefeitura de Saint-Denis)¹³⁶.

Contudo, na cidade há outras modulações do limiar. Estar à espera nas portas “que também são limiaries. Não são marcadas por nenhum degrau de pedra. Porém, a atitude de expectativa de algumas pessoas se incumbe disso. Passos parcimoniosamente

¹³³ PROUST, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 9, 2].

¹³⁴ BENJAMIN. *Rua de Mão Única* p. 46.

¹³⁵ STAHL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 9a, 1].

¹³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [k 2, 1].

medidos refletem, sem que as pessoas o saibam, que se está diante de uma decisão”¹³⁷. Alegoricamente, a porta [*das Tor*], para Benjamin, relaciona-se com os “ritos de passagem”. O autor cita uma passagem de Ferdinand Noack, que assim escreve:

Atravessa-se uma passagem, que pode estar indicada de muitas maneiras diferentes — seja por meio de dois bastões fincados no chão, que por vezes se inclinam um em direção ao outro, seja através de um tronco de árvore rachado ao meio e dividido em dois..., seja por um galho de bétula vergado... — trata-se sempre de escapar de um elemento hostil, de libertar-se de uma mácula, de pôr-se a salvo de doenças ou do espírito dos mortos que não podem seguir por aquele caminho estreito¹³⁸.

Portanto, estar à espera nas portas nesta época, significa estar à espera de novos acontecimentos como o folhetinista, o repórter e o repórter fotográfico, que formam uma escala ascendente. Aqui a espera é o “estar a postos” e o subsequente “avançar”¹³⁹ “entre a eufórica leveza e o sentimento da dúvida”¹⁴⁰

Assim, a idéia de *belle époque* foi forjada como um tempo de reminiscências, uma impressão tão forte que não pôde ser apreendida de imediato, tal quando vivenciamos, por exemplo, “a morte de um parente próximo ... e imaginamos sentir toda a profundidade da dor... Mas a dor revelará sua profundidade só muito tempo depois de acreditarmos tê-la superado’. A dor ‘esquecida’ se entranha e se alastra [...]”¹⁴¹. Neste aspecto, a dor aqui é a anamorfose da sensação nostálgica de que o período final do século XIX, quando um observador localizado a uma distância apropriada e num ângulo favorável¹⁴² “olhou em retrospectiva através de cadáveres e ruínas”¹⁴³, foi uma bela época. Sonhar com a *belle époque* significou idealizar o tempo do passado recente — o período anterior à catástrofe da Primeira Guerra Mundial — como um “talismã contra as desventuras” do tempo.

¹³⁷BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <O° 51>.

¹³⁸ NOACK, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 5, 1]. Em outra passagem, Benjamin escreve: “Todos conhecem nos sonhos o horror de portas que não fecham. Mais precisamente, são portas que parecem estar fechadas, mas não estão. Conheci este fenômeno de forma intensa em um sonho no qual, estando na companhia de um amigo, vi um fantasma na janela do andar térreo de uma casa que se encontrava à nossa direita. E enquanto caminhávamos, ele nos acompanhava, passando pelo interior de todas as casas. Ele atravessava todos os muros e paredes, permanecendo sempre de par conosco. Eu via tudo isso, embora fosse cego. A caminhada que empreendemos pelas passagens também é, no fundo, um caminho fantasmagórico em que as portas cedem e as paredes se abrem”. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2, 7].

¹³⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2a, 3].

¹⁴⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <o°, 26>.

¹⁴¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 8, 2].

¹⁴² BENJAMIN. *O narrador*. p. 197.

¹⁴³ WEBER, E. *Op. cit.* p. 10.

b) Modernização de Paris

A partir da modernização da cidade e da destruição dos bairros insalubres, com a nova infra-estrutura urbana e equipamentos inigualados nas outras capitais européias, tratou-se de mostrar a beleza reencontrada da cidade, após os enfrentamentos sangrentos causados durante as revoluções e a Comuna de Paris, da derrota de Sedan e da queda do Segundo Império e início da Terceira República. Paralelamente a estes acontecimentos políticos, houve o efeito de dois desenvolvimentos simultâneos, iniciados na década de 1850: o crescimento econômico e demográfico da capital marcaram profundas transformações culturais, que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano, um sentimento de liberdade e rebeldia que movia o *flâneur* pelas “calçadas e diante das vitrines, homem nulo, insignificante, insaciável de saltimbancos e de emoções baratas; alheio a tudo o que não é pedra, fiacre, lanterna a gás”¹⁴⁴. Paris transfigurada e modernizada a partir de projetos de reforma urbana e arquitetônica iniciados por Napoleão III e levados a cabo por seu prefeito, Barão de Haussmann, com seus bulevares (*boulevard*), anéis viários, rotatórias (*carrefour*), parques e jardins públicos, praças e monumentos que compunham cenários perfeitos para o passeio livre: “Nunca se empregaram em Paris tantos materiais de construção, nunca se construíram tantas casas residenciais e hotéis, nunca se restauraram ou edificaram tantos monumentos”¹⁴⁵.

O retorno ao século XIX e à passagem para o século XX, não remete apenas à *belle époque* parisiense, mas também ao colapso da própria geração de Benjamin, que, na virada do século, se manifestava em jogos infantis, como em um edifício ou numa situação da vida real durante toda uma época, como Benjamin escreveu em uma carta para Scholen (15/03/1929), ao comparar o projeto das “*Pariser Passagen*” ao *Einbahnstraße*: “die äußerste Konkretheit, wie sie dort hin und wieder für Kinderspiele, für ein Gebäude, eine Lebenslage in Erscheinung trat, für ein Zeitalter zu gewinnen”¹⁴⁶. Alexander Gelley comenta que tal projeto é resultado do colapso da década de 1930, e que o trabalho das *Passagens* “is precisely the work of finding a passageway back to the pre-history (Urgeschichte) of the generation born around 1900, a generation still held in

¹⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 8, 1].

¹⁴⁵ LEVASSEUR apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 1a, 2].

¹⁴⁶ BENJAMIN. *Briefe I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, p. 491.

a state of mythic enchantment, as Benjamin believed, a condition from which it needed to be awakened in order to confront the historical crisis of the 1930s”¹⁴⁷.

Benjamin tinha consciência da amplitude e da envergadura de seu projeto (que ao mesmo tempo recusava o surrealismo e Heidegger) e do quanto este seria decisivo para a história de sua geração:

Interesse vital em reconhecer um determinado ponto da evolução como encruzilhada. Nesse ponto localiza-se atualmente o novo pensamento histórico, que é caracterizado por uma maior concretude, pela salvação dos períodos de decadência e pela revisão da periodicidade, de maneira geral e em particular, e cuja utilização em um sentido reacionário ou revolucionário está sendo decidida agora. Neste sentido, o que se anuncia nos escritos dos surrealistas e no novo livro de Heidegger é a mesma crise, com suas duas possibilidades de solução¹⁴⁸.

Nas *Passagens* de Paris, Benjamin apresenta a fisionomia do período, ao abordar os projetos arquitetônicos mais específicos do século XIX — estações ferroviárias, pavilhões de exposição, lojas de departamentos —, espaços que tinham como fim um interesse coletivo. “Nestes projetos já estava prevista a aparição de grandes massas no palco da história. Elas constituem a moldura excêntrica na qual as últimas pessoas privadas gostavam tanto de se exibir”¹⁴⁹.

Em uma passagem, colhida de Sigfried Giedion, o autor complementa o objeto de análise ao tratar do material de pesquisa que torna possível interpretar a época e como esta ideologicamente se manifesta:

O século XIX: mistura singular de tendências individualistas e coletivistas. Como nenhuma época anterior, ele cola em todas as ações a etiqueta “individualista” (o Eu, a Nação, a Arte), mas subterraneamente, nos mais desprezados domínios cotidianos, ele precisa criar, como em uma vertigem, os elementos para uma configuração coletiva... Eis a matéria-prima de que devemos nos ocupar: construções cinzentas, mercados cobertos, lojas de departamentos, exposições¹⁵⁰.

No entanto, esta interpretação de uma época pode estar na arquitetura, nos inventos e produtos da indústria, nos novos costumes, era revestida por “máscaras historicizantes”, criadas pela própria época, como sugere Giedion:

¹⁴⁷ GELLEY, A. *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 108.

¹⁴⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1, 6].

¹⁴⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 21 a, 2].

¹⁵⁰ GIEDION apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K la, 5].

O século XIX revestiu de máscaras historicizantes cada nova criação, não importando em qual setor: tanto na arquitetura como na indústria, ou na sociedade. Criavam-se novas possibilidades de construção, mas estas inspiravam medo, e por isso eram logo soterradas sob uma decoração de pedras. Criava-se o gigantesco aparato coletivo da indústria, mas procurava-se distorcer seu significado, reservando os benefícios do processo de produção apenas a um grupo restrito. Esta máscara historicizante está indissolivelmente ligada à imagem do século XIX. Ela não pode ser negada¹⁵¹.

Apesar disso, as novas construções criaram novos espaços de convívio e trariam novos ares à cidade, concebida como um organismo:

Novas artérias faziam comunicar o coração de Paris com as estações e as descongestionariam. Outras participariam do combate travado contra a miséria e a revolução; seriam vias estratégicas, atingindo os núcleos de epidemias, os centros de rebelião permitindo, com a vinda do ar puro, a chegada do exército, ligando, com a rua Turbigo, o governo às casernas e, como o Boulevard Prince-Eugène, as casernas aos subúrbios¹⁵².

Nesta época, a cidade passou por tantas e tão profundas transformações na velocidade dos novos tempos, que sequer permitia produzir uma maquete com a possibilidade de corresponder ao processo empreendido, como se observa na seguinte passagem:

Sr. Durelief, fabricou uma Paris em miniatura e a exhibe. Depois de trabalhar trinta anos nessa obra, acreditava tê-la terminado; mas eis que um 'génio criador' veio lhe interromper a tarefa, dando-lhe o que corrigir e acrescentar, sem jamais chegar ao fim:
Esta rica e vasta capital
Que ele decora com tão belos monumentos,
Eu a tenho, em papelão, na minha sala,
E sigo seus embelezamentos.
Mas sempre me encontro em atraso.
Por Deus, é muito desesperador:
Nem em miniatura se consegue fazer
O que aquele homem faz em grande escala¹⁵³.

Nas décadas de 1860 e 1870, Paris já havia atingido grande parte de seu aspecto atual, com a projeção dos grandes bulevares. Um dos resultados da reforma urbana, que promoveu uma série de demolições e depois o respectivo reerguimento das habitações, foi o fato de que grande parte de Paris perdeu a mistura de classes que lhe era característica, que mesclava em um mesmo prédio pobres e ricos; com a reforma

¹⁵¹ GIEDION apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1a, 3].

¹⁵² LARONZE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 3a, 3].

¹⁵³ MURET apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 2, 6].

urbana, pobres e ricos foram separados e isolados em distritos distintos, que se tornaram arquitetonicamente elegantes ou solidamente burgueses, ou muito pobres, de acordo com as posses de seus habitantes. “Dans le VIII arrondissement, il y avait 8 pauvres pour 10 riches; dans les XIII, XIX ou XX, 7 ou 8 pauvres pour 1 riche”¹⁵⁴.

A partir do “mito do progresso” e de uma cultura cosmopolita, da qual Paris era a capital, que imprimia novos valores às sociedades européias em meio a um clima intelectual e artístico, também se criou o “mythe de la Belle Époque” com a imagem das valsas, do luxo, das “petites femmes”. Mulheres que abriam um mercado de tipos femininos em que o “dinheiro torna-se objeto de um ardor quase sensual, e o amor, uma questão de dinheiro [...] o ideal erótico gravitava em torno da *grisette*; agora é a vez da lorette que se vende”¹⁵⁵. E lupanares que eram “o ponto de encontro predileto de conhecidas Laíses e Frinéias, sereias impuras, que tinham pelo menos o mérito de dar movimento e vida a esse imenso bazar de prazeres”¹⁵⁶.

O discurso do progresso estava presente desde a *Introduction au Paris Guide de l'Exposition universelle* de 1867, escrita por Victor Hugo, onde se podia ler: “Paris est, sur toute la terre, le lieu où l'on entend le mieux frissonner l'immense voilure invisible du progrès”¹⁵⁷. Este discurso, para Benjamin, trazia as fantasmagorias enquanto “correlato intencional da vivência”¹⁵⁸, que evocam a “imagem” ou a “*imagerie*” como “representação coisificada da civilização”¹⁵⁹, que a sociedade burguesa faz de si mesma por um processo de deslocamento e de abstração de sua condição na sociedade de mercado, já que encobre a produção mercantil com o que ela denomina sua “cultura”. A respeito disso, Benjamin escrevera a Gretel Adorno que, no *Exposé* de 1939, havia se empenhado “em colocar como tema central uma das concepções fundamentais das Passagens: a cultura da sociedade produtora de mercadorias como fantasmagoria”¹⁶⁰.

Marc Berdet escreve que a “fantasmagorie transforme l'objet en hiéroglyphe”¹⁶¹. A fantasmagoria da modernidade, segundo Rolando Vázquez, tem uma forma histórica

¹⁵⁴ MARCHAND, B. *Paris, Histoire d'une Ville: XIX^e-XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 207.

¹⁵⁵ FRIEDEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 6a, 2].

¹⁵⁶ *Histoire des Cafés de Paris Extraite des Mémoires d'un Vendeur* citada por BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2a, 2].

¹⁵⁷ HUGO, V. Introduction au Paris Guide de l'Exposition universelle de 1867 IN: ULBACH, L. (Org.) *Les Principaux Écrivains de Paris et de la France*. Paris, 1867, p. 18-19.

¹⁵⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 3a, 4].

¹⁵⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 55.

¹⁶⁰ BENJAMIN, W. & ADORNO, G. *Gretel Adorno e Walter Benjamin. Correspondência 1930-1940*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 388-393.

¹⁶¹ BERDET, M. *Fantasmagories du Capital: L'invention de la Ville-Marchandise*. Paris: Zone, 2013, p. 92.

concreta na fisionomia e experiência urbana. Portanto, a fantasmagoria se manifesta nos objetos, lugares, exposições, cartazes, imagens, perspectivas e experiências que fazem a vida moderna de tal forma que as “technologies of reproduction that Benjamin sees as endangering the aura of authenticity of the work of art, are precisely the technologies that made the poster possible. The poster is in fact made to be reproducible. In the Paris of La Belle Époque, the poster is the meeting point between a booming advertisement industry and a buoyant art scene. The commodity meets art; utility and aesthetics merge in the poster image”¹⁶². Cabe ainda mencionar aqui a “history from legend, this period must be placed exactly both in the time and in the space, for it was not equally glorious in every country in Europe, not to mention the rest of world”¹⁶³.

O lema *Tout-Paris*, que foi inicialmente inventado por volta de 1820 nos *salons* de alta classe, trata de uma formação social que não era homogênea nem imutável, porém mantinha certa “unité du sentiment de la supériorité et de la conviction qu'il a de remplir une fonction dirigeante, non pas dans la gestion politique du pays mais dans le développement de la civilisation”¹⁶⁴. Estes valores civilizatórios, popularizados imitação dos *salons*, foram alvo de certa ironia baudelaireana: “Vejo diariamente passar sob minha janela um certo número de calmuços, osagianos, indianos, chineses e gregos antigos, todos mais ou menos parisianizados”¹⁶⁵. Tratava-se de valores provenientes da *vie élégante* aristocrática que, ao longo do século XIX, foram popularizados pelo mundo boêmio (dândi, flâneur) e artístico para o culto da “*mondanité*”, em um sentimento de desprendimento momentâneo da realidade imediata que conduzia os indivíduos à busca de entretenimento nos cafés e cabarés, estúdios e galerias, auditórios e salões, parques e livrarias, cassinos e jogatinas, onde a burguesia, os velhos aristocratas e os novos-ricos arriscavam a sorte, enquanto, para o grande público, Paris oferecia pequenos espetáculos nos cabarés, teatros, óperas, bistrôs, salas de música, cafés-concertos, balés

¹⁶² VÁZQUEZ, R. *Commodity Display and the Phantasmagoria of Modernity: Exploring Walter Benjamin's Critique of History*. IN: Walter Benjamin and the Aesthetics of Change. PUSCA, A. M. (Org.). London: Goldsmiths, University of London, 2010, p. 147. O autor explica que, por meio da multiplicidade visual, o cartaz transmite nas ruas da metrópole a fantasmagoria da modernidade, transformando a experiência estética do morador da cidade. Como exemplo expõe a crítica da arte Charles Hiatt (1895), que testemunhou essas transformações: “The great masses of variegated colour formed by Chéret's posters greet one joyously as one passes every hoarding, smile at one before the windows of every kiosque. The merits of the Saxoleine lamp, the gaieties of the Moulin Rouge, the charms of Loie Fuller, the value of a particular brand of cough-lozenges, are insisted upon with a goodhumoured vehemence [...] His style [...] is infused with a somewhat hectic gaiety which holds a not unimportant place in the lives of us suffering from this 'sick disease of modern life' (Hiatt, 1976, p.33)”.

¹⁶³ JULIAN, P. *La Belle Époque*. Nova York: William Morrow & Co., 1982, p. 6.

¹⁶⁴ MARTIN-FUGIER, A. *La Vie Élégante*. Paris: Perrin, 1990, p. 29.

¹⁶⁵ BAUDELAIRE, C. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 15, 6].

e cançã. O teatro, o cinema, as exposições e o mundo da arte entraram no cotidiano urbano através da indústria do divertimento para a classe média e os mais abastados. Para a massa, a diminuição da jornada de trabalho permitiu aos operários maior tempo livre para o lazer, além do passatempo nos cinemas e os parques de diversões se tornarem acessíveis, pelo desenvolvimento da eletricidade e o ingresso barato. “L’art, à l’écoute de son temps, nous renvoie en échos ses peurs et ses espoirs, ses fantômes et ses délices, ses vices et ses vertus”¹⁶⁶.

A *vie élégante*, originária da aristocracia do *Ancien Régime*, se instala dentro das novas elites que compunham uma tríplice aristocracia: do dinheiro, do poder e do talento, formada pelo patriarcado dos bancos, dos ministérios, dos jornais e das tribunas; de forma que esta “elegância” se tornou um meio para diferenciar os “governantes” dos “governados”, reproduzindo os privilégios que distinguiam a nobreza após a Revolução Francesa. Neste contexto, a igualdade de direitos obriga à distinção a ser manifestada e a ser imposta pela qualidade das maneiras, que “dépend de la qualité intrinsèque des individus”¹⁶⁷.

Aussi le savoir-vivre, l’élégance des manières, le je ne sais quoi, fruit d’une éducation complète, forment la seule barrière qui separe el’oisif de l’homme occupé. S’il existe un privilège, Il dérive de la supériorité morale. De là Le haut prix attaché par le plus grand nombre à l’instruction, à la pureté du langage, à la Grace du maintien, à la manière plus ou moins aisée dont ne toilette est portée, à la recherche des appartements, enfin à la perfection de tout ce qui procède de la personne¹⁶⁸.

Vida elegante que se converteu em “mondanité” em busca das “nouvelles du monde et nouvelles du spectacle” representada pelo *mundo dos salões*: a conversação e a etiqueta; o *mundo dos artistas*: o teatro, o balé e a ópera; o *mundo do ócio*: os cafés, as mesas de jogos, os bulevares. A aliança desta “mondanité” à moda e à cultura criaram os valores civilizatórios da modernidade francesa, que, ao longo do século XIX, cedeu lugar à distração (*Zerstreuung*) e ao entretenimento, características próprias de uma classe social entediada, “para a qual tudo o que ela toca se converte em estímulo”¹⁶⁹.

¹⁶⁶ LÉVÊQUE, J. J. *Les années de la Belle Époque: De l’Impressionnisme a l’Art Moderne (1890-1914)*. Paris: Art Creation Realisation, 1991, p. 7.

¹⁶⁷ MARTIN-FUGIER, A. *La Vie Élégante*. Paris: Perrin, 1990, p. 29.

¹⁶⁸ BALZAC, H. *Traité de la Vie Élégante*. Edição em formato eletrônico PDF, s/d. (*Chapitre II Du Sentiment de la Vie Elegante*), p. 57.

¹⁶⁹ Cf. BENJAMIN. O Autor como produtor.

Divertimentos e distrações que são limiares entre o tédio e “a espera da mercadoria por sua venda”¹⁷⁰.

Na *belle époque*, o elemento lúdico ilustra a mercantilização da sociedade francesa como o triunfo do brinquedo e da brincadeira enquanto passatempo e lazer conquistados pela sociedade do trabalho. “Tous profitaient de l’heure, la période du carnaval, pour inciter la population à rire et à subvertir, au moins symboliquement, l’ordre établi”¹⁷¹. Havia uma efervescência cultural e dinâmica, que valorizava o entretenimento público, despreocupado com determinada moral baseada na respeitabilidade das boas maneiras transmitidas pela família, pela educação e pelas instituições em geral, desprovido da obsessão pela prudência nas economias, a ponto de constituir uma prática de “desperdício” e de esbanjamento em busca de requinte que inspirava uma existência intensa e variada.

Paris é uma cidade de espelhos. Asfalto liso e espelhado de suas rodovias, principalmente bistrôs de paredes envidraçadas. Uma fatura de vidraças e espelhos nos cafés lá estão a fim de tornar seu interior mais claro e conceder uma amplidão agradável aos minúsculos recintos e compartimentos em que se subdividem os estabelecimentos parisienses. As mulheres vêem-se aqui espelhadas, mais do que em qualquer outro lugar, de onde advém a particular beleza das parisienses. Antes que um homem olhe para elas, já terão visto, elas mesmas, sua imagem refletida por dez vezes. Mas o homem também vislumbra sua própria fisionomia, na brevidade de um instante. Mais rapidamente do que em qualquer outro lugar, ele encontra aqui sua imagem e mais rapidamente sente-se em conformidade com ela. Até mesmo os olhos dos passantes são espelhos velados. E sobre o grande leito do Sena, Paris, estende-se o céu como o espelho cristalino sobre os leitos baixos das casas de prazeres¹⁷².

Através do espelho é possível ver a fragmentação e os efeitos da desrealização e despersonalização do sujeito. Sobre isso, Karl Ivan Solibakke comenta que a modernidade se materializa como um espelho distorcido que compreende imagens dialéticas que continuamente se estendem entre o objeto e o sujeito, ou vice-versa, sem especificar onde as origens verdadeiras do relacionamento podem estar¹⁷³.

¹⁷⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <O°, 45>.

¹⁷¹ MOLLIER, J-Y. *Littérature et presse du trottoir à la Belle Époque*. Études françaises, vol. 36, n° 3, 2000, p. 88. O autor acrescenta: “Diffusée en période de carnaval, le moment précis où, chaque année, une certaine subversion parodique et ludique de l’ordre établi est plus ou moins admise ou tolérée par les autorités, cette production épouse d’autant mieux les contours du politique qu’elle apparaît d’abord comme un défolement, une manière d’extérioriser les peurs du temps”.

¹⁷² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <c°, i>.

¹⁷³ Cf. SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009, p. 161. Ainda sobre o assunto, na mesma página, o autor complementa: “In the long

Paris, enquanto centro do universo criativo, durante todo o século XIX, atraía todo

mundo, de importância real ou imaginária, estava lá, e todo mundo era politizado. Reformadores franceses, alemães, russos, poloneses, húngaros e italianos mesclavam-se a pintores, poetas, romancistas, compositores e filósofos que haviam começado a celebrar o real em vez do ideal em suas obras. Aristocratas de linhagem conhecida encontravam revolucionários de passado atribulado em salões dourados ou em sociedades secretas onde complôs eram tramados para transformar reinos em países¹⁷⁴.

A atração de Paris para boêmios, intelectuais, conspiradores e revolucionários se tornou mítica por seus freqüentadores, como William Wiser conta:

Antes da revolução russa, o café predileto dos conspiradores bolcheviques e mencheviques havia sido o La Coupole, na *place Vavin* do *boulevard* Montparnasse. Exilados políticos como o aberrebatado León Trotski sentavam-se ali insuflando as esperanças dos companheiros banidos, enquanto Lênin, à espera de sua hora, preferia jogar xadrez numa mesa a um canto. A derrocada social e militar da Rússia czarista possibilitou o levante comunista e por fim a tomada do poder: a guerra civil foi responsável por uma nova leva de exilados para o Ocidente e, em especial, para Paris. A antiga colônia de conspiradores, enquanto isso, viajava na direção oposta. As teorias socialistas que eles tinham tecido e discutido nas mesas de café de Zurique e Paris entraram subitamente em vigor; os exilados podiam retornar à Rússia em triunfo, preparados para dirigir o novo regime bolchevique¹⁷⁵.

run, a random collection of objects or, for that matter, a mixture of textual fragments, is a playing field for the dialectics of modern cultural aesthetics. Left adrift within the semiotics of the social order, individuals are expected to mold the memory texture in which to embed their particular “wish images”. No longer tempered by norms and traditions, amorphous zones of communicative, social, and cultural memory are generated, which also give rise to the abstract signatures of modernity. Capitalizing on Benjamin’s iconic and material dialectics, the *Passagen-Werk* succeeds in demonstrating how text and image relinquish their medial boundaries and coalesce in liminal spaces or spatiotemporal “force fields”. When text and image enter into an optical synthesis and thus stimulate the most elusive forms of edification, then the boundaries between individual, collective, and cultural remembrance defer identity, making modernity a game of deception [...]. At this juncture the relationship between the signifier and the signified becomes intimidating, ghostly, even terrifying. This “constellation of dangers” is Benjamin’s lasting contribution to a dialectical method of reconfiguring and recoding urban life, in which emblematic, semiotic, and imagistic components are telescoped down to the surface of the written word”.

¹⁷⁴ GABRIEL, Mary. *Amor e Capital: A saga familiar de Karl Marx e a história de uma revolução*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 77.

¹⁷⁵ WISER, W. *Os Anos Loucos: Paris na Década de 20*. Trad. Leonardo Froés. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 84. A respeito do tema, Hussey comenta a migração boêmia de Montmartre para Montparnasse: “Personne ne sait véritablement pourquoi les groupes d’avant-garde ont abandonné Montmartre (où la vie locale est aussi active qu’avant) et, aujourd’hui encore, plusieurs théories s’affrontent pour expliquer ces ruptures démographiques (Montparnasse est bondé d’Européens de l’Est, parmi lesquels Lénine et Trotsky, à une période), ces changements de goût en matière de nourriture, de boisson et de manières (à l’époque Montparnasse compte déjà certains des bars les plus élégants et les plus cosmopolites de Paris, comme La Coupole ou Le Sélect)”. Cf. HUSSEY, A. *Paris, Ville Rebelle*. Paris: Max Milo Éditions, 2008. Wiser (*Op. cit.* p 42-23) comenta que esta migração ocorreria porque os estúdios de Montmartre tinham subido muito de preço “com a fervilhante vida noturna do bairro, antes da Guerra ainda um arrabalde rural – com seus velhos moinhos de vento, *terrains vagues* inclinados,

Outro elemento intelectual que destaca Paris é sua relação com o livro. Em *Rua de Mão Única*, Benjamin cita Giraudoux para dizer que de “todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris”. Esta citação precede a afirmação de que Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena¹⁷⁶. Neste intercâmbio entre cidade e livro e em meio à ação política e o debate público promovido pelos homens de letras, após o caso Dreyfus, se intensifica a formação da figura do intelectual enquanto ator, testemunha e consciência de sua época. De um modo geral, os intelectuais são os “créateurs et les médiateurs culturels (journalistes, écrivains, savants, professeurs), joints, en divers cercles, par les étudiants, créateurs et médiateurs en puissance. Une seconde définition, plus étroite, se fonde sur la notion d'engagement, direct ou indirect, dans la vie de la cité”¹⁷⁷

c) *Fin de siècle* e um conto de fadas

Benjamin, ao pensar o século XIX, recusou tanto a idéia de progresso como a idéia de decadência. Propôs que os conceitos de “progresso” e “época de decadência” fossem superados, porque são apenas dois lados da mesma coisa¹⁷⁸. Para o autor, “todas as antinomias sociais dissolvem-se no conto de fadas que o progresso projeta para o futuro próximo”¹⁷⁹. Também no ensaio “Teorias do Fascismo Alemão”, Benjamin apontava os extraordinários desenvolvimentos da ciência e da técnica a partir do século XIX e as regressões da sociedade, que não soube fazer delas o seu “órgão”.

No conto de fadas do *fin de siècle*, a locomotiva era alegoria evolutiva do progresso técnico: o “caminho que vai da forma da primeira locomotiva, durante o estilo Império, à sua forma atual, perfeita e objetiva, caracteriza uma evolução”¹⁸⁰. Na

vinhedos e horatas em lotes ajardinados substituídos por prédios de moradia. Montparnasse era mais feio, e faltava-lhe o folclore rústico de la Butte, mas os espaços para studio eram mais fáceis de achar”. Porém, Breton ainda “acalentava os primeiros sonhos do surrealismo. Numa parede de seu quarto na rue Fontaine, o poeta pendurara este aviso: ‘Ne vais jamais à Montparnasse’”.

¹⁷⁶ Cf. BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. IN: Obras Escolhidas II. Trad. R. R. Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 195-196.

¹⁷⁷ LEJEUNE, D. *La France des Débuts de la III^e République 1870-1896*. Paris: Armand Colin, 1994, p. 123.

¹⁷⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 2, 5].

¹⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [U 4a, 1].

¹⁸⁰ AUG apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4a, 7]. Em outra passagem, Léon Pierre-Quint comenta: “No começo, os vagões das vias férreas se parecem com as diligências, os coletivos da cidade

“cultura do progresso”, a locomotiva “movia a história” como “se fosse de um mágico ou de um diretor de teatro, o primeiro apito da primeira locomotiva deu o sinal de despertar, o sinal de decolagem para todas as coisas”¹⁸¹.

Neste conto de fadas desencantado, uma mitologia era substituída por outra: “Caronte... arruinado pela instalação de uma passarela em fio de ferro sobre o Estige”¹⁸². Na modernidade, os mitos tradicionais perdem a aura e se misturam à mutidão, passam a fazer parte da massa anônima e amorfa:

Com certeza: hoje, na era do automóvel e do avião, são apenas terrores suaves e atávicos que ainda povoam os saguões enegrecidos, e aquela comédia banal do reencontro e da despedida, que se apresenta com um vagão pullman como pano de fundo, torna a plataforma de embarque um palco de província. Mais uma vez representa-se para nós o desgastado melodrama grego: Orfeu, Eurídice e Hermes na estação. Na montanha de malas, sob a qual se encontra Eurídice, abre-se a fenda escarpada, a cripta na qual ela se afunda, quando o hermético chefe da estação, com a sinaleira em punho, fixando os olhos lacrimejantes de Orfeu, dá o sinal de parada. Cicatriz da despedida que estremece nos corpos representados dos deuses, como um trinco em um vaso grego¹⁸³.

Na platéia da sociedade do espetáculo, o primeiro ato de *A Vida Parisiense*, de Offenbach, passa-se numa estação, para volúpia de uma geração que “parece ter o movimento industrial no sangue”, a ponto de, por exemplo, Flachat (construtor de estradas de ferro e estações ferroviárias) ter construído sua casa num terreno pelo qual, do lado direito e esquerdo, os trens passavam apitando incessantemente¹⁸⁴. Na Paris de 1855:

Quatro locomotivas guardavam a entrada do anexo das máquinas, semelhantes àqueles grandes touros de Nínive ou às esfinges na entrada dos templos egípcios. O anexo era a terra do ferro, do fogo e da água; os ouvidos ficavam surdos, os olhos ofuscados ... tudo estava em movimento; via-se fiar a lã, torcer o pano, cortar o fio, bater o grão, extrair o carvão, fabricar o chocolate etc. O movimento e o vapor chegavam a todos indistintamente, ao contrário do que ocorreria em Londres, em 1851, onde apenas os expositores ingleses gozaram o benefício do fogo e da água¹⁸⁵.

com os ônibus intermunicipais, os lampadários elétricos com os lustres a gás e estes com lâmpadas de querosene.” Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 7, 3].

¹⁸¹ NADAR apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 3a, 4].

¹⁸² GRANDVILLE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 2. 3].

¹⁸³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 4].

¹⁸⁴ GIEDION, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 2, 4].

¹⁸⁵ DONCOURT, A. S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 8a, 2].

As locomotivas encurtaram distâncias e as viagens se tornaram moda na burguesia, durante a segunda metade do século XIX, e trouxeram mudanças nos comportamentos:

A ênfase dos atrativos desloca-se de maneira crescente de seu centro substancial para seu início e seu fim. Isto começa com os sintomas mais insignificantes, como ... a substituição do charuto pelo cigarro, manifesta-se pela mania das viagens que provoca, tanto quanto possível, uma vibração da vida em vários períodos curtos do ano, com forte ênfase sobre a partida e a chegada. O ... ritmo da vida moderna traduz não só o desejo pela mudança rápida dos conteúdos qualitativos da vida, mas principalmente a força do atrativo formal da fronteira, do início e do fim¹⁸⁶.

Para apresentar de forma pictórica o fascínio pelo progresso metaforizado pela locomotiva, Benjamin recolheu de Pierre Dupont um poema intitulado “Le chauffeur de locomotive”:

“A brasa queima em tuas pupilas
E tu reluzes como um espelho.
Tens patas, tens asas,
Minha locomotiva de dorso negro?
Vejam ondular sua crina,
Ouçam seu relinchar,
Seu galope é um rufar
De artilharia e de trovão.”

Refrão

“Dá aveia a teu cavalo!
Selado, freado, apita! E avancemos!
A galope, sobre a ponte, sob o arco,
Corta montanhas, planícies e vales:
Nenhum cavalo é teu rival.”¹⁸⁷

A vida em estradas de ferro é representada pela literatura da época como a “epopéia da vida moderna, sempre arrebatadora e turbulenta, o panorama de alegria e lágrimas passando como a poeira dos trilhos perto das cortinas do vagão”¹⁸⁸.

Benjamin expõe a locomotiva como exemplo de novo advento técnico, que se apresentou sob nova forma, emancipada da forma corpórea, completamente determinada por princípios mecânicos objetivos:

Fala-se em renovação da arte a partir das formas. Mas não são as formas o verdadeiro mistério da natureza, que se reserva o direito de

¹⁸⁶ SIMMEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 7a, 1].

¹⁸⁷ DUPONT apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 4a, 1].

¹⁸⁸ GASTINEAU apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3, 3].

recompensar, justamente através delas a solução objetiva e lógica de um problema proposto de maneira puramente objetiva. Quando se descobriu a roda a fim de permitir a continuidade do movimento sobre o solo – não poderia alguém ter dito com certa razão: e agora, além do mais, ainda é redondo e tem *forma de roda*? Todas as grandes conquistas no domínio das formas não se deram afinal assim, como descobertas técnicas? Começamos apenas recentemente a adivinhar quais formas, que se tornarão determinantes para nossa época, estão ocultas nas máquinas¹⁸⁹.

Nesta mesma passagem, Benjamin cita Marx para comentar a permanência da velha forma técnica que ainda dominava as novas formas:

O quanto no início a velha forma do meio de produção domina sua forma nova ... é demonstrado de maneira talvez mais cabal pela locomotiva que foi experimentada antes da descoberta da locomotiva atual: com efeito, assim como um cavalo, possuía dois pés que eram erguidos um após o outro. Apenas após um melhor desenvolvimento da mecânica e a acumulação de experiências práticas, a forma é inteiramente determinada pelo princípio mecânico, libertando-se de vez da forma corpórea tradicional da ferramenta, que se transmuda em máquina¹⁹⁰.

No entanto, Benjamin, no *Exposé* de 1939, foi complementar ao registrar o limite técnico da locomotiva, que não funcionava adequadamente senão sobre trilhos de ferro, fator que revolucionou não apenas o meio de transporte como a própria cidade, com a introdução de novos materiais em sua arquitetura. O autor comenta que, pela primeira vez na história da arquitetura, surgira com o ferro um material de construção artificial. O ferro passou por uma evolução cujo ritmo se acelerou ao longo do século XIX, em que a locomotiva foi o impulso decisivo, porque só poderia ser utilizada sobre trilhos de ferro. Desta forma, o trilho tornou-se a primeira peça de ferro moldado, precursor da viga de ferro. Até então evitava-se o ferro em construções residenciais, porém este material foi amplamente utilizado em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem, enfim construções que serviam para fins transitórios [*die transitorischen Zwecken dienen*]:

Pela primeira vez, desde os romanos, surge um novo material de construção artificial, o ferro. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século, e recebe um impulso decisivo no dia em que se constata que a locomotiva – objeto dos mais diversos experimentos desde os anos 1828-1829 – não funciona adequadamente senão sobre trilhos de ferro. O trilho aparece como a primeira peça montada em ferro, precursor da viga. Evita-se o emprego do ferro nos imóveis e seu uso é encorajado nas passagens,

¹⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 2a, 5].

¹⁹⁰ MARX, K. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F2a, 5].

nos pavilhões de exposições, nas estações de trem – todas elas construções visando fins transitórios¹⁹¹.

O elemento a ser aqui destacado é o aspecto da transitoriedade nas primeiras construções em ferro. Os objetivos transitórios do ferro estavam em consonância com os momentos funcionais da vida econômica, porém o que inicialmente era transitório se tornou permanente, como Benjamin aqui comenta:

As primeiras construções em ferro tiveram objetivos transitórios: mercados cobertos, estações de trem, exposições. O ferro associa-se, portanto, imediatamente a momentos funcionais da vida econômica. Todavia, o que naquela época era funcional e transitório, começa a parecer formal e estável, no ritmo transformado de hoje¹⁹².

A respeito do elemento de transitoriedade inicial, nas primeiras construções em que as estruturas transitórias de ferro permanecem, Petra Hroch comenta:

For both the arcades and train travel, the rigid stability of iron was used, aradoxically, to construct ‘transitory’ structures. Railway transit moved both people and commodities quickly across long distances; arcades built out of iron and glass were not only, literally, passages, or passages for the movement of people, they were also ‘a world in miniature’ through which commodities and money passed, reflecting the transition of fashions – ‘the “mode” of the world “outside”’ [...] ¹⁹³

Este novo material, introduzido na arquitetura do século XIX, que da transitoriedade passara para a permanência, era surpreendente. “Hausmann não soube ter o que se poderia chamar de uma política das estações ferroviárias... Apesar de uma declaração do imperador, que havia justamente batizado as estações de novas portas de Paris, o desenvolvimento contínuo das vias férreas surpreendeu todo mundo, ultrapassou as previsões”¹⁹⁴.

As “novas portas de Paris” ligavam a cidade ao resto da Europa e proporcionavam particular prazer ao viajante, como podemos ler nesta passagem:

Um passeio por Paris terá início com o aperitivo, isto é, por volta das 5 até às 6 horas. O senhor esteja bem à vontade. Como ponto de partida, o senhor pode tomar uma das grandes estações: a Gare du

¹⁹¹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 55.

¹⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 2, 9].

¹⁹³ HROCH, P. *Fashion and Its ‘Revolutions’ in Walter Benjamin’s Arcades*. IN: Walter Benjamin and the Aesthetics of Change. PUSCA, A. M. (Org.). London: Goldsmiths, University of London, 2010, p. 110.

¹⁹⁴ DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4a, 3].

Nord, de onde se parte para Berlim; a Gare de l'Est, para Frankfurt; a Gare St. Lazare, para Londres; ou a Gare de Lyon, de onde se toma o P[aris]-L[yon]-M[arseille]. Se quiser saber minha opinião, aconselho a Gare St. Lazare. E que lá o senhor terá meia França e meia Europa ao seu redor: nomes como Havre, Provence, Rome, Amsterdam, Constantinople perpassam a rua como o doce recheia uma torta. Trata-se do assim chamado bairro Europe, no qual as maiores cidades da Europa delegaram uma rua como portadora de seu prestígio. Nesse corpo diplomático de ruas européias reina uma etiqueta bastante precisa e rigorosa. Cada uma delas destaca-se muito sobre a outra. Caso tenham a ver uma com a outra - nas esquinas - encontram-se muito cortesmente sem qualquer ostentação. Um estrangeiro a quem nada se avisa, talvez nem mesmo perceberia que se encontra aqui numa corte. Quem reina aqui é justamente <porém> a Gare St. Lazare, uma soberana robusta e suja, uma princesa de ferro e fumaça que vocifera e solta fogo pelas ventas. [...] Todavia, não somos obrigados a nos ater necessariamente às estações de trem. Estações são boas como ponto de partida, entretanto são também muito boas como ponto de chegada¹⁹⁵.

Na cidade de Paris,

a construção em ferro, uma arte nova, se revelava. A estação ferroviária projetada por Duquesnay, a Gare de l'Est, mereceu, quanto a isso, a atenção dos arquitetos. O emprego do ferro aumentou muito nessa época, graças às novas combinações às quais esse material se prestou. Duas obras notáveis sob vários aspectos, a Biblioteca Sainte-Geneviève e o mercado central, Les Halles, devem ser mencionadas em primeiro lugar. Os Halles são... um verdadeiro protótipo que, muitas vezes reproduzido em Paris e em outras cidades, começou, então, como outrora o gótico de nossas catedrais, a aparecer na França inteira... Nos detalhes, notaram-se admiráveis melhoramentos. O emprego do chumbo nos monumentos tornou-se rico e elegante; as grades, os candelabros, o calçamento em mosaico testemunharam muitas vezes uma pesquisa feliz do belo. O progresso da indústria permitiu revestir com folha de cobre o ferro-gusa, procedimento de que não se deve abusar; o progresso do luxo levou com mais sucesso a substituir o ferro-gusa pelo bronze, o que fez os candelabros de algumas praças públicas se transformarem em objetos de arte¹⁹⁶.

A nova representação técnica e artística promovida a partir do advento da construção em ferro teve seu momento alto na construção da Torre Eiffel. Originalmente “saudada por um protesto unânime, ela continuou sendo bastante feia, mas foi útil ao estudo da telegrafia sem fio... Disseram que essa Exposição havia marcado o triunfo da construção em ferro. Seria mais justo dizer que marcou sua falência”¹⁹⁷. Esta visão, comum entre muitos parisienses, que antipatizam com a desarmonia arquitetônica provocada pela torre, originou inclusive uma carta, publicada no jornal “Le Temps” em 14 de fevereiro de 1887, assinada por várias pessoas célebres,

¹⁹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo Passagens Parisienses <I>, p. 908.

¹⁹⁶ LEVASSEUR apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F la, 3].

¹⁹⁷ DUBECH & D'ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4a, 4].

incluindo Emile Zola, Alexandre Dumas, Guy de Maupassant, entre outros “homens de fina consciência e sensibilidade artística”, que “lançaram do altar da arte maldições sem fim sobre os engenheiros civis”¹⁹⁸. Os protestos eram no seguinte tom: “Nós vimos, escritores, pintores, escultores, arquitetos, protestar... em nome da arte e da história francesas, ameaçadas – contra a edificação, em pleno coração de nossa capital, – da inútil e monstruosa Torre Eiffel... que esgama com seu volume bárbaro a Notre-Dame, a Sainte-Chapelle, a Torre Saint-Jacques, todos os nossos monumentos humilhados, todas nossas arquiteturas diminuídas”¹⁹⁹. Ironicamente, após o término da construção, Guy de Maupassant passou a almoçar freqüentemente no restaurante da torre e, quando lhe perguntavam o motivo, o escritor respondia: “Je viens souvent à la tour Eiffel parce que c’est le seul endroit de Paris d’où je ne la vois pas”.

Entretanto, esta visão não foi compartilhada pelo poema em que Michel Chevalier celebrava a Torre Eiffel, os novos tempos e os novos sonhos:

‘Eu te farei ver meu templo, diz o senhor Deus
.....
As colunas do templo
Eram feixes.
Colunas ocas de ferro fundido
Eram o órgão do templo novo
.....
O vigamento era de ferro, de gusa e de aço
De cobre e de bronze
O arquiteto o havia colocado sobre as colunas
Como um instrumento de cordas sobre um instrumento de sopro.
.....
O templo produzia também a cada instante do dia
Sons de uma harmonia nova
A flecha se elevava como um pára-raio
Ela ia às nuvens
Procurar a força elétrica
A tempestade a enchia de vida e de tensão
.....
No alto dos minaretes
O telégrafo agitava seus braços
E de todo lado trazia
Boas notícias ao povo²⁰⁰.

Benjamin comenta que somente um observador superficial pode negar a existência de correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia.

¹⁹⁸ MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 5, 1].

¹⁹⁹ CHÉRONNET, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 8, 2].

²⁰⁰ Poema de Michel Chevalier citado por BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 6, 1].

Um exemplo disso encontramos disso em *Infância em Berlim* onde Benjamin escrevera a respeito do telefone como se tratasse de um irmão gêmeo e um contemporâneo: ambos eram crianças e viviam a infância do capitalismo de consumo. No ensaio pessoal, o autor estabeleceu uma correspondência imediata entre a própria infância e o telefone, como um novo invento que se apresentava para a criança com o fascínio de um brinquedo novo e para os adultos de sua geração como um objeto marginalizado e vulgar, que, com o passar do tempo, como uma criança ao crescer adquiriu respeito dos mais velhos, se este converteu em um objeto-fetiche:

A causa pode estar na construção do aparelho ou de minhas recordações — o certo é que, em seu eco, os ruídos das primeiras conversas telefônicas permaneceram em meus ouvidos muito distintos dos de hoje. Eram barulhos noturnos. Nenhuma musa os noticiava. A noite da qual procediam, era a mesma que antecedia a todo verdadeiro renascimento. E era uma recém-nascida a voz que dormitava nos aparelhos. A toda hora o telefone era como meu irmão gêmeo. E assim pude vivenciar como triunfou sobre a humilhação dos primeiros tempos [...] fez sua entrada real nos aposentos iluminados e mais claros, agora habitados por uma geração mais jovem²⁰¹.

O telefone se apresentava, para os mais jovens, como consolida solidão, e, aos desesperados “que queriam abandonar esse mundo ruim, piscava com a lua da derradeira esperança. Com os abandonados compartilhava o leito. Além disso, estava prestes a abafar num sussurro cálido a voz estridente que conservara do exílio”²⁰². O telefone tinha o poder do encanto, do deslocamento, como uma sereia distante com sua voz na pequena caixa acústica próxima ao ouvido, e nada havia que “abrandasse o poder sinistro com que me invadia. Impotente, eu sofria, pois me roubava a noção do tempo e do dever e de meus propósitos e, igual ao médium, que segue a voz vinda de longe que dele se apodera, eu me rendia à primeira proposta que me chegava através do telefone”²⁰³. O despertar histórico de uma época que anunciava uma catástrofe também poderia vir pelo telefone como “um sinal de alarme que perturbava não só a sesta de meus pais, mas também a época da história universal, *no curso do qual adormeceram*”²⁰⁴.

²⁰¹ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim* IN: Rua de Mão Única, Obras escolhidas II. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 79.

²⁰² *Ibid.*, p. 79.

²⁰³ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 80 (Grifo nosso).

Outro exemplo do “sonho do longínquo pertence à infância”²⁰⁵, encontra-se na passagem que trata da imagem do Palácio de Cristal como uma visão “incrivelmente feérica”, na Exposição Universal de 1851, em Londres, anotada por Benjamin, descrita por Julius Lessing como um episódio do sonho de uma noite de verão sob o sol da meia-noite:

Estas impressões fizeram estremecer o mundo inteiro. Eu mesmo me lembro de quando, em minha infância, a notícia do Palácio de Cristal chegou até nós na Alemanha, como as reproduções eram pregadas nas paredes de salas burguesas em longínquas cidades provincianas. Tudo aquilo que imaginávamos de antigos contos de fadas com suas princesas em caixões de cristal, com suas rainhas e elfos que habitavam casas de cristal, tudo isto se materializou ... e estas impressões perduraram por décadas. O grande transepto e uma parte dos pavilhões do palácio foram transportados para Sydenham, onde a construção se encontra até hoje e foi lá que a vi no ano de 1862, com um arrepio de admiração e com o mais puro encantamento²⁰⁶.

O flash da fotografia anunciava o domínio da técnica sobre a natureza: “Sol, tome cuidado!” advertia Wiertz. Porque: “Se o sol um dia se apagasse / Um mortal é que o reacenderia”, completa Laurendn e Clairville na epígrafe do Arquivo Y. O darregueótipo aparecera em 1855 como uma profecia:

Nasceu para nós, há poucos anos, uma máquina, orgulho de nossa época, que a cada dia pasma nosso pensamento e espanta nossos olhos. / Essa máquina, em menos de um século, será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a prática, a paciência, o golpe de vista, o toque, a mescla, o brilho, o truque, o modelado, o acabamento, a realização. / Em menos de um século, não haverá mais pedreiros na pintura: haverá apenas arquitetos, pintores na acepção plena da palavra. / Não pensemos que o daguerreótipo mata a arte. Não; ele mata o trabalho da paciência e homenageia a obra do pensamento. / Quando o daguerreótipo, esta criança gigante, tiver atingido a idade madura; quando estiverem desenvolvidos toda a sua força e todo o seu poder, então o gênio da arte o agarrará pelo colarinho e exclamará: ‘Tu és meu! és meu agora! Nós vamos trabalhar juntos!’²⁰⁷

Já o barco a vapor apareceu como

... uma coisa que fumegava e marulhava pelo Sena, com o rumor de um cão nadando, indo e vindo sob as janelas das Tulherias, da Pont Royal à Pont Louis XV – era uma engenhoca que não servia para nada, uma espécie de brinquedo, um sonho de inventor de quimeras, uma utopia: um barco a vapor. Os parisienses olhavam esta inutilidade com indiferença²⁰⁸.

²⁰⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 50,6].

²⁰⁶ LESSING, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 6; G 6a, 1].

²⁰⁷ WIERTZ apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Y 1, 1].

²⁰⁸ HUGO, V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 3a, 3].

As décadas de 1880 e 1890 conheceram novos modos de aquecimento, esgoto, iluminação pública, a par da lâmpada elétrica no interior das casas, do acesso mais fácil à água potável, ao exercício, ao lazer em atividades esportivas, à informação, através da imprensa escrita e o rádio, e aos lugares distantes, por meio do telégrafo e do telefone; além disso, a máquina de escrever e o elevador, a bicicleta e o desenvolvimento de novos meios de transporte como a motocicleta e o automóvel, o balão dirigível e o avião, transporte público de massa, com novas rotas, linhas de ônibus e ferrovias, que aproximam as populações mais remotas de novas áreas de entretenimento, são conquistas do *fin de siècle*²⁰⁹.

Em uma passagem, anotada por Benjamin, Édouard Drumont assinalara o prazer vivido por Victor Hugo no interior de um ônibus integrado à sua rotina diária: “A manhã, para ele, constituía o trabalho imóvel; a tarde, o trabalho errante. Adorava as *impériales* dos ônibus, esses ‘balcões ambulantes’, como ele as chamava, de onde podia estudar à vontade os aspectos diversos da gigantesca cidade. Dizia que o barulho ensurdecedor de Paris lhe produzia o mesmo efeito que o mar”²¹⁰.

Em outra passagem, Benjamin apresentou a aura em Proust, confrontada com os novos inventos e novas experiências decorrentes disso, que transformam as percepções do narrador a respeito de uma viagem passada a Balbec, que na atualidade poderia ser feita de automóvel, porém no momento histórico anterior era feita de trem. Os novos hábitos “são a armadura das experiências. Esta armadura marcada pelas vivências”²¹¹. No trecho a seguir, Proust fez suas considerações sobre esta experiência vivida no presente e no passado:

²⁰⁹ Sobre o tema, Winock comenta: “D’autres moyens nouveaux de transport ont, parallèlement, fait leur apparition. Outre la bicyclette qui connaît une vogue extraordinaire au début du siècle, l’automobile entame son immense carrière, le premier autobus est lancé en 1905 et la première ligne régulière, Montmartre-Saint-Germain-des-Prés, date de 1906; les taxis remplacent peu à peu les fiacres. Cette révolution des transports, qui est loin d’avoir tout résolu, si l’on observe notamment les difficultés de se déplacer de la banlieue à Paris et, pis encore, de banlieue à banlieue, a profondément changé la ville, déjà bouleversée et modernisée par les travaux d’Haussmann. Les quartiers populaires, pauvres aux logements vétustes (32.000 sont classés insalubres sur un total de 80.000 immeubles, à l’est de la ville principalement), contrastent avec les beaux quartiers de l’Ouest. Ce sont surtout ceux-là, ceux du Centre et de Montmartre, qu’arpente le visiteur: la richesse des monuments de toutes les époques, les immeubles haussmanniens et posthaussmanniens, la perspective de Champs-Élysées, les abords du Champ-de-Mars, les constructions récentes comme le pont Alexandre III, la place de la Concorde et la perspective de la rue Royale, le boulevard Raspail inauguré en 1913 avec l’hôtel Lutétia, sans parler de la tour Eiffel construite pour l’Exposition de 1889..., les guides Joanne et autres n’en finissent pas de décrire les merveilles de la capitale, devenue la Ville lumière grâce à la fée électricité (les lampadaires électriques remplacent progressivement les becs de gaz, les enseignes lumineuses se multiplient) et à son rayonnement artistique et intellectuel”. WINOCK, M. *La Belle Époque: La France de 1900 à 1914*. Paris: Perrin, 2002, p. 366-367.

²¹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 8a, 3].

²¹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4, 5].

Mas, enfim, o prazer específico da viagem não é poder descer durante o percurso..., mas tornar a diferença entre a partida e a chegada não tão imperceptível, mas tão profunda quanto possível, de forma que se possa senti-la ... intacta, tal como era em nosso pensamento quando nossa imaginação nos levou do lugar em que vivíamos até o coração de um lugar desejado, num salto que nos parecia menos miraculoso por vencer uma distância do que por unir duas individualidades distintas da terra, por nos levar de um nome a outro nome; e esquematizar (melhor que um passeio em que, como se desembarca onde se quer, não há mais chegada) a operação misteriosa que se cumpria nesses lugares especiais, as estações ferroviárias, que não fazem parte, por assim dizer, da cidade, mas contêm a essência de sua personalidade, assim como em uma placa de sinalização trazem seu nome... Infelizmente esses lugares maravilhosos que são as estações, de onde se parte para um destino longínquo, são também lugares trágicos, porque ... é preciso deixar para trás qualquer esperança de voltar e deitar-se em casa, uma vez que se decidiu penetrar no antro empestado por onde se chega ao mistério, numa dessas grandes oficinas envidraçadas, como a de Saint-Lazare, onde eu ia pegar o trem de Balbec, e que desenrolava por cima da cidade dilacerada um desses imensos céus, nus e pesados com ameaças carregadas de drama, como alguns céus pintados com uma modernidade quase parisiense, de Mantegna ou de Veronesi, e sob o qual não podia se cumprir senão algum ato terrível e solene como a partida em uma estrada de ferro ou a elevação da Cruz²¹².

Ainda sob a aura proustiana, podemos nos recordar da passagem em que Benjamin citou os locais onde se aprendia a pedalar e a mulher assumia sua figura mais sedutora, a de ciclista. Em *À Sombra das Raparigas em Flor*, de Proust, o encontro entre o narrador e Albertine ocorre quando uma “daquelas desconhecidas empurrava com a mão a sua bicicleta; duas outras empunhavam tacos de golfe; e o seu vestuário singular aberrava do das outras jovens de Balbec, entre as quais havia algumas que na verdade se entregavam aos esportes, mas sem adotar para isso uma indumentária especial”²¹³.

Em Paris havia locais onde “as mulheres ostentavam aos homens sua aparência mais sedutora, a mais íntima promessa de seu corpo”²¹⁴. Reminiscente, Benjamin perguntara: quem não se recorda, na última década do século passado, das mulheres que ostentavam aos homens sua aparência mais sedutora, a mais íntima promessa de seu corpo? exibiam ao homem sua figura mais sedutora, a promessa mais íntima de sua silhueta? Nos pavilhões cobertos e asfaltados, nos quais se aprendia a pedalar, a bicicleta exercia um fascínio, como Louis Chéronnet escreveu: “Não se deve, com efeito, enganar-se quanto à importância real da nova montaria na moda, a que um poeta

²¹² PROUST, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 10a].

²¹³ PROUST, M. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 436.

²¹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1, 8].

chamava, nesses últimos dias, de cavalo do Apocalipse”²¹⁵. E a mulher, como ciclista, disputava o primeiro lugar com a cantora nos cartazes de Chéret e inspirava à moda suas linhas mais ousadas²¹⁶, em

galpões cobertos onde se aprendia a pedalar. Nesses locais, a mulher assumia sua aparência mais sedutora: a de ciclista. Assim ela aparece nos cartazes da época. Chéret, o pintor dessa beleza feminina. A roupa da ciclista, como protótipo precoce e inconsciente da roupa esportiva, corresponde aos protótipos das formas oníricas, tal qual elas, um pouco antes ou depois, apareceram para as fábricas ou para o automóvel. Assim como as primeiras construções de fábricas apegavam-se à forma tradicional das moradias e as primeiras carrocerias de automóveis imitavam as carroças, também a expressão esportiva na roupa da ciclista luta ainda com a tradicional imagem ideal da elegância e o fruto desta luta é o toque obstinado, sádico, que tornou estes anos tão incomparavelmente provocantes para o mundo masculino²¹⁷.

Ainda sobre o caráter sedutor das pistas, Benjamin registrou uma interessante passagem sobre o incêndio que destruiu o hipódromo onde eram organizadas competições femininas de bicicleta: “As comadres do bairro viam nesse sinistro a cólera do Céu punindo o espetáculo culposo das ciclistas”.²¹⁸

As atividades esportivas deram liberdade de movimento ao corpo da mulher e ainda influenciaram as modas e os costumes:

Nestes anos [por volta de 1880], começa não só a moda do Renascimento a fazer traquinagens, mas também se inicia, por outro lado, um prazer novo da mulher pelo esporte, principalmente pela equitação, e ambas as coisas influenciam a moda em direções bastante diferentes. É original, embora nem sempre bonita, a maneira como os anos de 1882 a 1885 procuram conciliar os sentimentos que fazem a alma feminina oscilar de um lado para o outro. Busca-se uma solução ao modelar a cintura da maneira mais justa e simples, tornando, porém, a saia ainda mais rococó²¹⁹.

Os avanços tecnológicos e a velocidade (nas estradas de ferro, nas pistas de corrida de bicicleta e cavalos, no automobilismo e aeronaves) inspiravam um projeto evolutivo de revolução do cotidiano, depois de o projeto de revolução social ter sido abandonado pelos parisienses, em razão dos trágicos acontecimentos da Comuna de Paris. A *belle époque* assimilou valores revolucionários que se manifestaram no campo

²¹⁵ CHÉRONNET, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 8, 2].

²¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <fº, 2>.

²¹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1, 2].

²¹⁸ LE GAULOIS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 8, 3].

²¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1, 3].

dos costumes, por um espírito de cidadania e igualdade, e se converteram em revolução do cotidiano, como Stefan Zweig observou:

Em Paris, no entanto, o legado da Revolução continuava vivo no sangue: o operário proletário se sentia tão livre e plenamente cidadão quanto seu patrão, o garçom apertava descontraído a mão do general engalanado no café, as mulheres burguesas sólidas e zelosas não torciam o nariz para a prostituta que morava no mesmo corredor, mas conversavam diariamente com ela na escadaria, e seus filhos lhe davam flores.²²⁰

Estas mudanças culturais estão em consonância com os avanços na infraestrutura citadina e na superestrutura cultural, que constituíram o desenvolvimento da nova subjetividade do sujeito pós-revolucionário, massificado, imerso no capitalismo de consumo, com insurreições operárias e colonialismo, valores que se expressaram na nova arquitetura e urbanismo, literatura e arte, ciência e cultura do progresso: “Nestes panoramas reconhecemos que também as guerras estão sujeitas à moda. Max Brod vê em seu ‘Panorama’ ‘oficiais desocupados... procurando campos e batalha adequados a suas imaginárias guerras coloniais’. Trata-se de um guarda-roupa de batalhas, aonde chegam aqueles que não têm recursos para ver se não encontram algum campo de batalha usado para apropriar-se dele sem grandes despesas”²²¹.

Na esfera dos movimentos sociais e das insurreições, após 1830 e 1848, as barricadas já não tinham a mesma eficácia que tiveram outrora. O efeito moral, observado por Engels, era o “mesmo na época clássica dos combates de rua, a barricada tinha um efeito... mais moral do que material. Era um meio de abalar a firmeza dos soldados. Se ela resistisse até se atingir esse objetivo, estava assegurada a vitória; caso contrário, era a derrota”²²². Em 1871, o governo francês concluiu um armistício com o inimigo externo, a Prússia, com a finalidade de utilizar todo o aparato bélico para vencer o “inimigo interno”. A derrota da Comuna de Paris significou o fim das revoluções na Europa ocidental²²³.

²²⁰ ZWEIG, S. *Autobiografia: O Mundo de Ontem*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 125.

²²¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 1, 5].

²²² ENGELS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1a, 4]. Em outra passagem Benjamin anotou: “Para se ter uma idéia do que isto quer dizer, é preciso lembrar-se do fato de que em 1830 havia cerca de 6.000 barricadas na cidade”. [Manuscrito 1108]. Em outra registra a utilização dos ônibus na construção das barricadas. “Desatrejavam-se os cavalos, solicitava-se aos passageiros que descessem, os ônibus eram tombados e içava-se no timão a bandeira”. [E 2, 7].

²²³ Hobsbawm comenta o deslocamento do movimento revolucionário do centro europeu para regiões periféricas, ou seja, que o “centro de gravidade dos movimentos revolucionários sociais e, portanto, dos

d) Mal du siècle, o tédio e o fin de siècle

O “siècle des machines” apresenta a discrepância entre a “decadência” (moral, material, social) de uma classe privilegiada e a melhoria efetiva dos padrões de vida, do equipamento intelectual e das oportunidades sociais que as massas populares começavam a perceber, às vezes até a experimentar. Em uma atmosfera de mutação de valores e comportamentos, de prazeres e divertimentos, de consumo e de *confort*, deixou-se de ser decadente e passou-se a ser *um* decadente (*un décadent*); o adjetivo *décadent* foi convertido em substantivo, que começou a ser usado, não para descrever algo pejorativo, mas para reivindicar uma identidade artística e intelectual até então desconhecida ou evitada. Os “decadentistas” de estilo próprio refletiam uma abundância de paixões contraditórias: uma reação contra a sociedade cada vez mais democrática, com suas massas vorazes e suas limitações intelectuais, a reprodução em série e um horror à banalidade. Benjamin anotara, de François Porché, as mudanças que trouxeram distinção entre a Paris de Baudelaire da Paris de Verlaine.

Uma é sombria e chuvosa, como uma Paris sobre a qual estaria superposta a imagem de Lyon; a outra é esbranquiçada e poeirenta como um pastel de Raffaelli. Uma é asfíxiante, a outra arejada, com construções novas, isoladas em terrenos baldios e, não longe, a cerca de caramanchões murchos²²⁴.

Ao confrontarmos a visão dos dois poetas, vale lembrar que o interesse benjaminiano por Baudelaire era por um igual e contemporâneo, enquanto representante do poeta moderno em uma sociedade em que a poesia perdera o valor; como bem observou Wille Bolle, trata-se do interesse do crítico pelo poeta que se “evidencia pela superposição da época da gênese da obra com aquela que a ‘revela e conhece’: *a época dele, Benjamin*”²²⁵.

regimes socialistas e comunistas do século XX seria em regiões marginais e atrasadas”. HOBBSAWM, E. *A Era do Capital 1848-1875*. Tradução Luciano Costa Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 21.

²²⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 1, 2]. Neste contexto, o decadentismo, exposto por Verlaine, é uma literatura que resplandece em tempos de decadência, não para seguir os passos de sua época, mas exatamente “às avessas”, para insurgir-se contra, para reagir pela delicadeza, pela elevação, pelos refinamentos, se quisermos, de suas tendências, contra a insipidez e as torpezas, literárias e outras ambientais. Cf. MORETTO, Fulvia M. L. (org) *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 115.

²²⁵ BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994, p 73 [Grifo nosso]. O autor vai mais além ao falar da afinidade eletiva e a correspondência histórica do crítico Benjamin em relação ao poeta Baudelaire. “Baudelaire se torna o *alter ego* de Benjamin. O subtexto do ensaio sobre o Segundo Império, que derrotou as forças democráticas de 1848, é a passagem da República de Weimar para o Terceiro Reich”. Cf. *Ibid.*, p. 74.

Na época de Benjamin, a atmosfera de *fin de siècle* produziu um efeito narcotizante sobre o homem vazio e frágil, culto e moderno, sensível à intempérie, contemporâneo da filosofia do progresso, que sofreu de um mal-estar entre os vários males da modernidade: o tédio²²⁶. O termo modernidade traz inscrito no sufixo a idéia de um tempo que se prolonga para além do moderno, um tempo retardatário com respeito a si mesmo, que chega “depois”, um tempo tardio, desencantado do mundo, que produz a sensação de um tédio crônico. “Nada entedia mais o homem comum do que o cosmos. Daí resulta a íntima ligação, para ele, entre o tempo e tédio”²²⁷. Apesar de Paris se apresentar como cenário onírico, o tédio se manifesta nos indivíduos como uma indisposição específica daqueles cujo tempo livre era maior que seus meios de preenchê-lo. Isto ocorre porque agimos para matar o tempo e não cair no tédio ou na espera. Porque sentimos “tédio quando não sabemos o que estamos esperando. E o fato de o sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais do que a expressão de nossa superficialidade ou distração”²²⁸. Atividade e ociosidade criam uma ligação íntima entre o tempo e o tédio²²⁹. Porque “o tédio é o limiar para grandes feitos”²³⁰, porque não “é preciso fazer o tempo passar, é preciso carregá-lo em si. Passar o tempo (expulsar o tempo, matá-lo): drenar-se. Tipo: o jogador, o tempo jorra-lhe dos poros. –

Ainda sobre o tema, Leandro Konder escreve: “Benjamin explicou no *Trabalho das passagens*: ‘O *spleen* é o sentimento que corresponde à permanência da catástrofe’. Como no momento em que Benjamin escrevia sobre Baudelaire a ‘catástrofe’ não só permanecia, mas até ameaçava se agravar, é compreensível que o crítico se identificasse com o poeta; é compreensível que, independentemente de sua posição marxista, o exilado rebelde do século XX se reconhecesse no drama vivido pelo contestador do século XIX. A ‘permanência da catástrofe’ produzia no espírito de Benjamin o mesmo *spleen*, a mesma melancolia, que havia produzido no espírito de Baudelaire”. KONDER, L. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 100-101.

²²⁶ Contudo, não se pode afirmar que o tédio é um mal próprio da modernidade, pois já ao tempo de Sêneca o *taedium vitae* significava uma profunda desafeção da vida, um descontentamento de viver. O *taedium vitae* dominou a elite romana durante as guerras civis ao final da República e início do Império. No século I, Lucrécio, ao observar atmosfera depressiva generalizada de toda a cidade, escreveu: “se pelo menos os homens, que têm, parece, o sentimento do peso que oprime seu espírito e os aflige com seu fardo, pudessem compreender a origem deste sentimento, de onde vem esta imensa massa de infelicidade que comprime o coração, não mais levariam esta vida na qual, o mais das vezes, nós os vemos, ninguém, realmente sabe o que quer, cada um procura o tempo todo mudar de lugar como se assim agindo fosse possível se desfazer da carga que pesa sobre nós. Um, muitas vezes sai de uma ampla residência para voltar sem demora, descobrindo que não se sente melhor lá fora. Ei-lo apressado para a casa de campo, como se voasse para socorrer seu domicílio em chamas! Assim que a atravessa a soleira, ele boceja ou mergulha em sono profundo, na busca de esquecimento — a não ser que retorne incontinentemente à cidade parece demorar a chegar. E é assim que cada qual foge de si mesmo. Este ser de quem nos é impossível fugir, ao qual, apesar de tudo, continuamos presos, se o odeia. [Assim] se está doente e não se compreende a causa de seu mal”. LUCRÉCIO apud MATOS, O. C. F. *Dialética na Imobilidade da mens momentanea à imobilidade do instante*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2013.

²²⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 1, 3]. O autor cita, como exemplo, a história de um inglês entediado, que acorda certa manhã e se dá um tiro na cabeça porque do lado de fora chovia.

²²⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <M°, 18>.

²²⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 1, 3].

²³⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2, 7].

Carregar-se de tempo como uma bateria: tipo: o tipo flâneur. Por fim, o tipo sintético: ele carrega e transmite a energia “tempo” sob uma outra forma: aquele que espera”²³¹.

Na interpretação benjaminiana, o tédio estava presente na saturação histórica representada “nas cenas de cerimônia nos quadros históricos e o *dolce far niente* dos quadros de batalha, com tudo que reside na fumaça de pólvora”²³². Nestes quadros, onde se encontra o sempre igual, mesmo sob nova miragem, a política ocupava um papel secundário na superfície dos acontecimentos: “La politique ne tient pas du tout, dans la vie de chacun de nous, la place qu’elle tient dans les journaux, dans les conversations, dans l’existence apparente d’une nation. La vie publique d’un peuple est très peu de chose en regard de sa vie privée”²³³.

Sobre a questão do tédio, Eugen Weber notou a existência de uma discrepância entre a depressão espiritual do *fin de siècle* e o progresso material promovido pela elevação da produtividade moderna, que exigia uma demanda de massa, providenciando mais tecidos, café, jornais, pão, vinho, transporte barato²³⁴. Não foi de pouca importância o fato de vários milhões de indivíduos das chamadas classes médias poderem contar com roupas novas, alimentos frescos, açúcar, viagens, publicações, escolas para as crianças. Portanto, a noção de decadência, associada ao *fin de siècle*, não era uma preocupação intensa das classes populares, mas antes de uma minoria culta. Weber compreendeu que, da mesma forma que o termo *fin de siècle*, o termo decadência não era um termo desprovido de ambigüidade. O *fin de siècle* foi uma era de novidades materiais, tempo em que as modas — no vestuário, na política ou nas artes — deixavam claro que eram feitas para durar pouco. “A moda, como a arquitetura, situa-se na penumbra do instante vivido, pertence à consciência onírica do coletivo”²³⁵. Instante

²³¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 78>.

²³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 8].

²³³ D’AVENEL, G. *Les Français de mon temps*. Paris: 1910. Edição digitalizada por University of Toronto, disponível em: <https://archive.org/details/lesfranaisdemo00avenueoft>

²³⁴ O autor comenta que “a prosperidade das décadas de 1850 e 1860 estava se transformando na longa depressão que só diminuiria pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Os salários, que tinham aumentado constantemente entre 1851 e 1880, caíram ou estagnaram a partir de então, assim como a maior parte das rendas, especialmente as provenientes do campo. A política de investimento nacional, projetada como remédio, funcionou bastante bem a longo prazo; a curto prazo, enquanto o barulho da insegurança econômica se espalhava, contribuiu para o descontentamento geral. Publicados por uma nova imprensa popular que, liberta do controle governamental por uma lei de 1881, conseguiu atingir extraordinária circulação, escândalos e corrupção de políticos ilustravam o tema familiar da decadência moral. Uma reação a esse estado de coisas, que teve grande influência a longo prazo, foi a fundação de movimentos e o desenvolvimento de ideologias especificamente destinados a combater a degeneração, a decadência e o declínio”. WEBER, E. *Op. cit.* p. 38.

²³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2a, 4].

que desperta de forma exemplificada no reclame, o que faz da cidade um cenário do comércio e morada do sonho mercadológico.

Neste contexto de otimismo, as passagens apareceram como mito da prosperidade imaginada, fazendo renascer mitos utópicos como o da idade de ouro saint-simoniano, ironizados nos seguintes versos:

Sim, quando o mundo todo, de Paris à China,
O divino Saint-Simon, aceitar a tua doutrina,
A idade de ouro há de renascer com todo seu
esplendor,
Os rios rolarão chá e chocolate;
Saltarão na planície os carneiros já assados,
E os linguados grelhados nadarão no Sena;
Os espinafres virão ao mundo já guisados,
Com pães torrados dispostos ao redor;
As árvores produzirão frutas em compota
E se colherão temperos e verduras;
Nevará vinho, choverá galetos,
E do céu cairão patos ao nabo.

Langlé et Vanderburch: Louis Bronze et le Saint-Simonien
(Théâtre du Palais-Royal, 27 février 1832)²³⁶

Benjamin fez menção a um determinado mito das passagens, com uma fonte lendária no centro, uma fonte de asfalto que jorrasse no coração de Paris. Cervejarias nas quais se tira “a cerveja da fonte” e que devem sua existência ao mito das fontes. O processo de cura também é um limiar, um rito de passagem, uma vivência de transição, que se torna evidente naqueles deambulatórios clássicos em que os doentes, por assim dizer, passeiam em direção ao seu restabelecimento inspirados pelo mito e a utopia²³⁷.

O lado oposto desta “mitologia do progresso” pode ser encontrado naquilo que Benjamin denominou de “tédio ideológico das classes superiores”²³⁸. Concepção que o autor debatia com a obra de Emile Tardieu, que havia publicado

em Paris um livro intitulado *L'Ennui*, no qual procura demonstrar que toda atividade humana é uma tentativa inútil de escapar ao tédio e, ao mesmo tempo, que tudo que é, foi e será, é tão-somente o alimento inesgotável deste mesmo sentimento. Ao se ler isso, poder-se-ia imaginar ter diante de si um grandioso monumento literário: um monumento *aere perennius* erigido à glória do *taedium vitae* dos romanos. Contudo, trata-se apenas da ciência auto-suficiente e mesquinha de um novo Homais, que reduz toda grandeza, o heroísmo

²³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935 (epígrafe).

²³⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2, 6].

²³⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 4].

dos heróis e o ascetismo dos santos a provas de seu descontentamento pequeno-burguês e sem inspiração²³⁹.

No mundo no qual nos entediamos, Benjamin circunscreveu o seguinte problema: “Que influência! ... que influência o tédio tem sobre nós?”. Pailleron, autor desta passagem, da mesma forma que pergunta responde: “Ela é enorme! Considerável! Veja, *o francês tem um horror pelo tédio* levado até a veneração. Para ele, o tédio é um deus terrível, que tem por culto a duração”²⁴⁰.

O tédio era o *mal du siècle*, fenômeno típico da época, como demonstra a seguinte anedota:

Certa feita, um grande neurologista parisiense foi procurado por um paciente que o visitava pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século - a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. “Nada de grave”, disse o médico após minucioso exame. “O senhor apenas precisa repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a [o famoso cômico] Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos.” “Ah, caro senhor”, respondeu o paciente, “eu sou Deburau”²⁴¹.

Na literatura, Baudelaire e Balzac representam a expressão estética deste mal-estar provocado pelo tédio:

O romantismo culmina numa teoria do tédio; o sentimento numa teoria do tédio; o sentimento *moderno* da vida, numa teoria do poder, ou, pelo menos, da energia... Com efeito, o Romantismo marca a tomada de consciência pelo homem de um feixe de instintos que a sociedade está fortemente interessada em reprimir, mas ele manifesta em grande parte o abandono da luta... O escritor romântico... volta-se para... uma poesia de refúgio e de evasão. A tentativa de Balzac e Baudelaire é exatamente inversa e tende a integrar na vida os postulados que os Românticos se resignavam em realizar unicamente no plano da arte... Nisso seu empreendimento era muito próximo do mito, que significa sempre um acréscimo do papel da imaginação na vida”²⁴².

Benjamin havia captado o tédio do *fin-de-siècle* como índice da participação no sono do coletivo. O tédio se tornara um elemento elegante, a ponto de ser ostentado pelo

²³⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 1, 5]. Ainda sobre o tema, Shattuck comenta: Cette vie faite de frivolité, d'hypocrisie et de raffinement, ce luxe étalé et ces moeurs relâchées, les gens du monde les devaient les devaient non pas aux loisirs que leur aurait laissés un nombre restreint d'heures de travail mais, parce qu'ils possédaient des ressources suffisantes, au désœuvrement le plus complet. SHATTUCK, R. *Les Primitifs de L'Avant-Garde*. Paris: Flammarion, 2006, p. 11

²⁴⁰ PAILLERON apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 4,4] (grifo nosso).

²⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3a, 4].

²⁴² CAILLOIS, R. apud BENJAMIN. [D 4a, 2]

dândi²⁴³ ao flandar pelas passagens. A flâneire do dândi não era o tédio de um tipo específico, mas de toda uma época e suas sucessivas gerações:

O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes. Nele nós nos enrolamos quando sonhamos. Estamos então em casa nos arabescos de seu forro. Porém, sob essa coberta, o homem que dorme parece cinzento e entediado. E quando então desperta e quer relatar o que sonhou, na maioria das vezes ele nada comunica além desse tédio. Pois quem conseguiria com um só gesto virar o forro do tempo do avesso? E, todavia, relatar sonhos nada mais é do que isso. E não podemos falar das passagens de outro modo. São arquiteturas nas quais revivemos em sonhos a vida de nossos pais, avós, tal qual o embrião dentro do ventre da mãe revive a vida dos animais. A existência nesses espaços decorre sem ênfase, como nos sonhos. O flandar é o ritmo desta sonolência²⁴⁴.

A manifestação do tédio na esfera coletiva se constituiu no período em que o metabolismo do capitalismo de produção exigiu como contrapartida a existência *sine qua non* de um capitalismo de consumo que se reproduz por meio de prazeres efêmeros, sempre reduzidos a nada por uma nova necessidade, em série determinada por uma dialética dos desejos a cada dia renovados. Sob a universalização fetichista do dinheiro, que dominou todas as esferas da vida, o homem sem experiências, entediado no tempo sempre igual de repetição e com a monotonia profunda, já não ia à busca de si mesmo, buscava distração. Para Vázquez, o habitante da cidade “becomes a consumer living in the sway between the boredom and monotony of automatism and the desire of the commodity”²⁴⁵.

O *spleen*, o tédio, transforma-se em “monotonia melancólica”, na qual se procura o novo, o ideal, o futuro, para reinventar-se a si mesmo a partir da tarefa de produzir a si próprio, enquanto individualidade, em meio à multidão de rostos anônimos, indiferenciados, massificados, da mesma forma que se produz o mundo das coisas e as coisas do mundo, em que tudo se torna transitório, passageiro e contingente, paradoxalmente incapaz de criar o novo, apesar da ansiedade e compulsividade de produzir novidades, fenômeno característico do modo capitalista de produção, pois o novo recorre às variações do antigo em uma constante “atualidade eternizada”²⁴⁶ que envelhece tão logo se afirmou como novo. Com estas análises, Benjamin constatou ser a

²⁴³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3, 7].

²⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 1].

²⁴⁵ VÁZQUEZ, R. *Commodity Display and the Phantasmagoria of Modernity: Exploring Walter Benjamin's Critique of History*. IN: Walter Benjamin and the Aesthetics of Change. PUSCA, A. M. (Org.). London: Goldsmiths, University of London, 2010, p. 148.

²⁴⁶ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 66.

fantasmagoria portadora de ambivalência e ambiguidade, pois se pretende novo, o *modern style*, por exemplo, e, assim, emancipado com respeito ao passado, mas prendendo-se aos motivos historicistas tomados do passado: “a burguesia sente que não tem muita vida pela frente, uma razão a mais para ela querer ser jovem. Assim, ela imagina para si uma vida mais longa, ou pelo menos uma bela morte”²⁴⁷.

Deste modo, um desejo prematuramente esquecido pela carência de tempo para vivê-lo, porque o novo desaparece antes de envelhecer na sucessão rápida de acontecimentos. Por esta razão a modernidade é, para Benjamin, o esquecimento do passado recente: o “veloz desaparecimento do passado e a percepção distraída afetam o aparelho psíquico do cidadão, encontrando-se na base do fenômeno do *déjà vu*, o lugar clássico de uma teoria do esquecimento”²⁴⁸. Mas a memória poética de Baudelaire se recusa a esquecer as mudanças e transformações na cidade, como podemos ler nos versos de *O Cisne (Le Cygne)*:

Fecundou-me 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);
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 piso²⁴⁹.

A modernidade inaugurada pelas Luzes e pela Revolução Francesa criou o *pathos* do novo e as revoluções sociais e científicas tiveram o sentido de recuperar um tempo perdido, para avançar mais no progresso e ir sempre mais além no “progresso” e no desenvolvimento, segundo a crença em um avanço e progressão infinita da ciência e na perfectibilidade ilimitada do homem. Neste contexto, Paris poderia ser considerada prosaica, dominada pelo tédio, apenas pelo fato de “não sabermos o que estamos esperando”. Sob este aspecto, o tédio é a impossibilidade de projeto futuro ou de qualquer expectativa a longo prazo, porque o tédio é o eterno presente em busca de novidade.

Nietzsche criticava o velho hábito de imaginar um objetivo para cada acontecimento, pois este hábito é tão poderoso que o pensador precisa se esforçar para

²⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 9a, 4].

²⁴⁸ MATOS, O. C. F. *Dialética na Imobilidade da mens momentanea à imobilidade do instante*.

²⁴⁹ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.172.

não pensar a falta mesma de objetivo do mundo como intencional. Esta idéia, escreve Nietzsche, de que “o mundo evita intencionalmente um objetivo... – impõe-se a todos aqueles que querem atribuir ao mundo a faculdade de eterna novidade [...] Falta, portanto, ao mundo também a faculdade da eterna novidade”²⁵⁰.

Nesta época para evitar o tédio, optava-se pela estetização da existência, de tal modo que a busca da novidade se impunha no cotidiano da sociedade francesa se metamorfoseava em movimentos da modernidade técnica e cultural, que iam da eletrificação à arquitetura, da comunicação à literatura, da política à moda, das ciências às artes, e declaravam a paisagem parisiense como lugar de modas e *manières* associadas à delicadeza, a uma estilização do *savoir-vivre* clássico, da “cortesia” da Idade Média, vinculados à vida mundana e à contemplação, convertidos, na modernidade, em entretenimento, antagônico ao ócio e ociosidade.

A cidade de Paris do século XIX, “onde reina uma vida, uma circulação, uma atividade sem igual, é também, por um singular contraste, aquela onde se encontra o maior número de ociosos, preguiçosos e vagabundos”²⁵¹. Com o ócio suplantado pelos negócios, o burguês não pode vivê-lo, porque o ócio e o tempo livre na sociedade burguesa têm valor, da mesma forma que ele não pode caminhar como uma “personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas”²⁵².

O tédio na modernidade ressentido o descontentamento de viver do *taedium vitae* da antigüidade, a medieval *acedia* do coração, que atormentava os monges castos e enclausurados e que veio até nós nos versos de Baudelaire, cujo *spleen* é a forma específica de *taedium vitae* pela qual o poeta se confronta com a extinção da experiência e a dissolução do passado e, ao reconhecer a experiência como irrecuperável, em vez de tentar recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua reflexão²⁵³:

— 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

²⁵⁰ NIETZSCHE, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 8,3].

²⁵¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 19, 5].

²⁵² BENJAMIN, W. *Paris do Segundo Império*. IN: Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2000, p. 50.

²⁵³ CF. ROUANET, *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981. p. 51.

Do espetáculo vivo de meu triste ser
A obra de minhas mãos e o amor dos olhos meus?²⁵⁴

Benjamin elucidou a especificidade do projeto do poeta da modernidade, “o engenho de Baudelaire”, que estabeleceu a afinidade do *spleen* com a melancolia, era um engenho alegórico. “Tudo para mim torna-se alegoria” (Baudelaire). Neste contexto, Paris se colocava como objeto da visão alegórica. Este era o olhar alegórico baudelaireano, olhar daquele que se sentia um estranho em uma paisagem que poderia ser familiar. No *Exposé* de 1935 o autor desenvolveu sua interpretação do estranhamento baudelaireano nos seguintes termos:

O engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flânar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do flâneur²⁵⁵.

Segundo Marshall Berman, a obra de Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos. Os melhores escritos parisienses baudelaireanos pertencem exatamente ao período em que a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann. Enquanto Baudelaire trabalhava, a tarefa da modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Baudelaire pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista desta tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o

²⁵⁴ BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.113.

²⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p 47.

trauma implicados²⁵⁶. Não por acaso, as “Litanias de Satã” encerram o ciclo baudelairiano da “Revolta” das *Flores do Mal*, em que o poeta eleva suas preces a Satã, “o senhor do mal” e, ao mesmo tempo, “o grande vencido”, o “príncipe abandonado pela sorte”, “grande rei das coisas subterrâneas e curador das angústias humanas”. Era a época fecunda que se voltava contra as estéreis “épocas críticas” em que as artes só podiam “florescer nas condições de uma época orgânica, e a inspiração só é poderosa e salutar quando é social e religiosa”²⁵⁷. Período em que “La France s’ennuie”, como anotara Benjamin²⁵⁸. Desfile de estilos arcaizantes de seus interiores, mescla do antigo e do novo numa eterna repetição do mesmo, o clássico transformando-se em neo-clássico estagnado, o Arco do Triunfo repetindo a porta Luís XIV, o interior acolhendo um tédio secreto numa atmosfera de anestesia e de ópio, no qual até mesmo os papagaios coloridos transmitem o *mal du pays*²⁵⁹.

Analogamente, a *belle époque* ou a época da infância de Benjamin se configurou, de forma nostálgica e remissiva, como o oposto dialético do tédio, um rasgo na modernidade, sob domínio das mercadorias e do capital, da ciência e da técnica, do ideal do progresso e da felicidade futura, que estabeleceu um *Erstaz* (substituto) da fé, dos milagres morais e do processo histórico, estabelecendo um tempo de entretenimento e bem-estar, fruto da aceleração capitalista e das inovações tecnológicas, em que a mercadoria se apresenta como um *Ersatz* da aura, como engodo para iludir e ludibriar o consumidor em face da monotonia da produção em série.

Quando na infância ganhávamos de presente aqueles grandes compêndios *Weltall und Menschheit* (*Universo e Humanidade*), *Neues Universum* (*Novo Universo*), *Die Erde* (*A Terra*), não recaía o olhar primeiro sobre a colorida ilustração de uma “Paisagem do carbonífero” ou sobre “Lagos e geleiras da Era Glacial”? Tal panorama ideal de um tempo primevo mal deixado para trás revela-se ao olhar pelas passagens encontradas em todas as cidades. Aqui vive o último dinossauro da Europa, o consumidor. Nas paredes destas cavernas viceja a mercadoria como flora imemorial, urdindo as relações mais desordenadas, como um tecido de tumores. Um mundo de afinidades secretas: palmeira e espanador, secador de cabelos e a Vênus de Milo, prótese e manuais de correspondência reencontram-se aqui como após uma longa separação. A odalisca repousa à espreita ao lado do tinteiro, sacerdotisas erguem cinzeiros como se fossem taças sacrificiais. Estas mercadorias expostas são uma charada e a resposta fica na ponta da língua ao ver-se a maneira como o alpiste é guardado na bacia de uma câmara escura fotográfica, sementes de flores ao lado

²⁵⁶ BERMAN, M. *Tudo o que é Sólido se Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 143.

²⁵⁷ BARRAULT, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [U 15, 7].

²⁵⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 4a, 3].

²⁵⁹ Cf. BERDET, M. *Op. cit.* p. 128.

de binóculos, parafusos quebrados sobre uma partitura e o revólver sobre o aquário de peixinhos dourados. Aliás, nada disso parece novo. Os peixinhos dourados originam-se talvez de um recipiente há muito desprovido de água, o revólver terá sido um *corpus delicti* e dificilmente estas partituras terão impedido sua antiga proprietária de morrer de fome quando os últimos alunos deixaram de comparecer²⁶⁰.

e) Tempo suspenso

Historicamente, a *belle époque* transcorreu como uma suspensão do tempo de guerra e um limiar (*Schwelle*) entre a Guerra franco-prussiana e a Comuna de Paris, por um lado, e a Primeira Guerra Mundial, de outro. Benjamin adverte que limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*): “O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado”²⁶¹.

O limiar entre o sonho e a vigília está na cidade de Paris, tal qual, na Grécia antiga,

Mostravam-se lugares pelos quais se descia ao reino dos mortos. Também nossa existência desperta é uma terra em que se desce ao reino dos mortos, cheia de lugares aparentemente insignificantes, onde desembocam os sonhos. Passamos por eles todos os dias sem nada suspeitar; porém, mal vem o sono, nos apressamos em voltar em sua direção, procurando-os pelo tato, e nos perdemos nos corredores sombrios. O labirinto de casas das cidades assemelha-se à luz do dia à consciência; as passagens (são elas as galerias que conduzem a sua existência anterior) desembocam de dia imperceptivelmente nas ruas. Entretanto, à noite, das massas de casas sombrias, emerge assustadora sua escuridão mais compacta e o transeunte tardio passa apressado por elas, a não ser que o tenhamos encorajado a empreender a viagem pela ruela estreita. Mas um outro sistema de galerias se estende nos subterrâneos de Paris: o metrô, onde à noite as luzes se acendem rubras, indicando o caminho ao Hades dos nomes. Combat – Elysée – Georges V – Etienne Marcel – Solferino – Invalides – Vaugirard arrancaram as correntes humilhantes da rua, da praça e tornaram-se aqui, na escuridão encontrada por lampejos fulgurantes e apitos estridentes, deuses informes das cloacas, fadas das catacumbas. Este labirinto abriga em seu interior não um, e sim dúzias de touros cegos, enfurecidos, em cuja goela é preciso lançar não uma virgem tebana por ano, e sim, a cada manhã, milhares de jovens operárias anêmicas e caixeiros sonados²⁶².

²⁶⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <a°, 3>.

²⁶¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2a, 1].

²⁶² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 1a, 2].

Como morada dos sonhos, Paris era “a terra onde se fazem as descobertas que testemunham a história primeva do século XIX”²⁶³. A partir de seus limiares, suas zonas-limites, a cidade se apresenta como uma cartografia onde apenas na

aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através de casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer estas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto²⁶⁴.

Os limiares históricos, onde se pode pôr o “pé além da soleira”, nos fazem vacilar como um passo em falso. Este corresponde à tensão entre o “cedo demais” e o “tarde demais”, aquele momento antes do qual nada aconteceu e depois do qual tudo pode estar perdido, em que Benjamin associa surrealismo e marxismo, embriaguez e o curso material do mundo. Assim, reunir o inorgânico e o orgânico, o vivo e o morto, significava despedir-se do “mundo dos vivos” para entrar em um mundo aparentemente morto, porém ainda vivo em histórias.

Sobre a topografia mitológica de Paris: o caráter que lhe conferem as portas. Importante é a sua dualidade: portais divisórios e arcos de triunfo. Mistério do marco divisório inserido no interior da cidade, indicando o lugar onde outrora ela terminava. Por outro lado, o Arco do Triunfo, que se transformou hoje em refúgio no meio do tráfego. A partir da experiência do limiar, desenvolveu-se a porta que metamorfoseia aquele que passa sob seu arco. O arco do triunfo romano transforma o general que retorna em herói triunfal²⁶⁵.

O limiar se situa entre o inconsciente e o consciente, representados pelo sonho e o despertar. Trata-se de uma transição, o que outras culturas denominam ritos de passagem. Para Benjamin, estas transições na vida moderna

tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz

²⁶³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2a, 11].

²⁶⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 3, 3].

²⁶⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2a, 3].

Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” [...] Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho ²⁶⁶.

No contexto da vida moderna, a *belle époque* se manifesta como uma suspensão do tempo, do “tempo de Thánatos” para uma “época de Eros”, um intervalo entre a catástrofe ocorrida (1871) e aquela anunciada (1914-1945). Foi “uma última oportunidade de enviar um sinal ao mundo que se abandona”²⁶⁷.

Neste contexto adverso, a Paris da *belle époque* se transformou em “objeto da poesia lírica”²⁶⁸, ao representar em fugazes quarenta anos a síntese de um tempo otimista e esperançoso; um paraíso artificial prestes a ser perdido, caracterizado pela rebeldia estética e política, expressa na radicalidade das manifestações artísticas, que uniu o lirismo político à figura dos boêmios enquanto homens “perdus du vieux monde, qui viennent on ne sait d'où, qui vivent on ne sait comment”²⁶⁹. Encontro que resultou ao mesmo tempo em um choque e uma grande celebração, como um grande banquete em que os boêmios realizaram:

ses premières manifestations une communauté véritable, fidèle à elle-même et à son temps. Dans une plus large mesure que jamais depuis la Renaissance, peintres, écrivains et musiciens vivent et travaillent ensemble; et chacun s'essaie à l'art de autres dans un esprit de collaboration intense. Il leur appartenait de comprendre et de transformer l'agitation populaire, la corruption et l'idealisme de ce temps entiché de théâtre. Dans leur enthousiasme, ces années de banquets péchèrent souvent par excès - par manque de discernement et forfanterie pure. Parce qu'ils voulaient choquer le public par des innovations dans la vie, comme en art, ces personnalités de créateurs s'égarèrent souvent et perdaient tout contact avec les valeurs humaines. Mais leurs travers rejoignent à ce point leurs qualités qu'il faut une très grande attention pour les distinguer. Leur festin n'était pas la dernière célébration d'une aristocratie mourante mais un vigoureux banquet des arts²⁷⁰.

²⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2a, 1].

²⁶⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 3,2].

²⁶⁸ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 47.

²⁶⁹ Anne Martin-Fugier explica que a palavra “‘bohème’ vient de Bohémiens et désigne d’abord la vie aventureuse de ces gens originaires d’Europe centrale qui mènent une existence de nomades, mendiant et volant pour survivre. Or l’expression va privilégier la notion d’aventure en débordant le cadre de la race bohémienne. Na definição do jornal *L’Artiste*: ‘Dans la langue usuelle, il ne désigne plus une race d’hommes en particulier; un bohémien, à Paris, c’est un aventurier, le premier venu; c’est un chevalier d’industrie, et pas autre chose’. Cf. MARTIN-FUGIER, A. *Les Romantiques* (1820-1848). Paris: Hachette, 1998, p. 309.

²⁷⁰ SHATTUCK, R. *Les Primitifs de L’Avant-Garde*. Paris: Flammarion, 2006, p. 11. Mais adiante (p. 37) o autor acrescenta: “On a dit qu’un Degas ou un Lautrec vécurent avant l’époque où il devint nécessaire à l’artiste de prendre part à l’absurde qu’il décrivait. La remarque s’applique à la plupart des impressionnistes et des symbolistes. Mallarmé a pu avoir la vision d’un univers qui fait ‘nauffrage’, sa vie apparente s’est maintenue en eau calme. L’époque des banquets introduisit sur scène un ensemble d’artistes qui n’entendaient nullement faire servir leurs folies à un intermède comique et pittoresque. Leur

Neste sentido, a *belle époque* se configura como o limiar temporal de pacificidade e belicosidade entre o real e o imaginário, entre o arcaico e o moderno, entre a arte e o entretenimento, entre a natureza e a técnica, entre o sonho e o despertar que precede o estado de vigília, entre as construções e as ruínas, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, entre a paz e a guerra. “The city’s glamour, however, turns out to be the reverse side of destructive energies which in the course of the century again and again push to the surface explosively”²⁷¹. Portanto, além do desenvolvimento técnico e econômico, descobertas científicas, inventos tecnológicos e da paz, as manifestações artísticas estabeleceram neste interstício histórico um modo de vida artístico ou boêmio, por outras palavras, uma estetização da vida possível apenas nesta época.

A atmosfera de Paris com suas cores, assim ironizadas por Chirico: “Só aqui [...] é possível pintar. As ruas possuem tantos tons de cinza...”²⁷² era o lugar em que os artistas podiam lançar o primeiro olhar sobre o campo de ruínas que o desenvolvimento capitalista das forças produtivas expunha, que o surrealismo cingiu no sentido estético-político. Neste aspecto, o “olhar surrealista” foi

o olhar livre sobre esse campo de ruínas. Elas se tornaram para ele objeto de uma pesquisa não menos apaixonada do que os vestígios da Antiguidade clássica para os humanistas do Renascimento. Pintores como Picasso ou Chirico fazem alusão a essa analogia. Este confronto impiedoso entre o passado mais recente e o presente é algo historicamente novo. Outros membros vizinhos na cadeia de gerações encontravam-se na consciência coletiva, mal se distinguindo uns dos outros no coletivo. O presente, porém, já se encontra em relação ao passado mais recente assim como o despertar em relação ao sonho. O desenvolvimento das forças produtivas no decorrer do século anterior fez cair em ruínas os seus símbolos de desejo, antes mesmo que desmoronassem seus monumentos representativos e antes que amarelasse o papel sobre o qual foram registrados. Este desenvolvimento das forças produtivas no século XX emancipou as formas plásticas da arte, assim como no século XVI as ciências tinham se libertado da filosofia. O início é dado pela arquitetura enquanto obra de engenharia. Segue-se a fotografia enquanto reprodução da

vie rivalisait avec leur art d’une façon qui, même aujourd’hui, ne nous semble pas naturelle. Leur “jeu”, qui outrait encore la pièce exubérante que présentait la belle époque, fournit l’énergie dont on avait besoin pour changer de direction. Il y avait eu quelque chose de cette création délibérée d’un mode de vie dans le romantisme ‘frenétique’ de Pétrus Borel, dans l’attitude de dandy adoptée par Théophile Gautier et Baudelaire, et dans le ‘dérèglement’ éphémère de Rimbaud. Maintenant des figures aussi différentes que Max Jacob et Picasso ou Modigliani travaillaient de concert comme se le monde qui les entourait était le réjouissant début d’un voyage d’exploration. Ils donnèrent à rire d’eux et forcèrent les limites de l’art. Il est invraisemblable qu’ils aient pu aller si loin en sauvegardant toute leur raison. Leur enthousiasme survécut à la catastrophe que fut la Première Guerre mondiale, mas seulement sous la forme très atténuée qui caractérise les années vingt”.

²⁷¹ STEINE, U. *Op. cit.* p. 148.

²⁷² CHIRICO apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D la, 7].

natureza. A criação imaginária prepara-se para tornar-se prática ao colocar-se como arte gráfica a serviço da publicidade. A poesia submete-se à montagem dos folhetins. Todos esses produtos estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. Contudo hesitam ainda no limiar. Permanecem parados no meio do caminho. Valor e mercadoria celebram um breve casamento antes que o preço de mercado legitime esta união. Desta época originam-se as passagens e os *intérieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas. São resquícios de um mundo onírico. Mas como a utilização dos elementos oníricos no momento do despertar é o caso exemplar do pensamento dialético, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Apenas o pensamento dialético está à altura do passado mais recente, porque ele sempre é seu resultado. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. Há muito tempo que os primeiros monumentos da burguesia começaram a desmoronar, mas nós reconhecemos pela primeira vez como estavam destinados a isso desde o início²⁷³.

A *belle époque* foi esse momento de limiar entre o sono e a vigília que carregava consigo uma visão nostálgica e retrospectiva para definir este “estado de paz”, composto por quatro décadas de “paraíso artificial” e perdido, caracterizado pelas manifestações artísticas, desenvolvimento técnico e econômico, descobertas científicas, inventos tecnológicos.

After the tragedy and destruction of World War I, the French looked back upon the era 1900 to 1914 as a time of high hopes for the future and for the new century. Optimism for the growth of France and the dynamism of Europe was widespread, and the new age of technological advances inspired everyone with dreams of easier and healthier lives. New modes of transportation (bicycles, automobiles, and airplanes), electric lights, modern plumbing, and other inventions became the symbolic beacons for a society of progress, mobility, and cleanliness²⁷⁴.

Época que conferiu uma dimensão onírica ao tempo em suas implicações políticas, como “revolução do cotidiano”, na noção de conforto propiciado pelas invenções técnicas e o bem-estar material a partir do acesso ao mercado de consumo e das lutas operárias (“au total l’ouvrier et l’ouvriérisme durcissent le mouvement syndical à la Belle Époque [...] Elles sont plus longues, font partie du paysage quotidien”²⁷⁵). Destas lutas resultam a conquista dos “três oitos”, oito horas de trabalho, oito horas de descanso, oito horas de sono, bem como o direito ao trabalho²⁷⁶.

²⁷³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [GS V, 1936-1237].

²⁷⁴ ROGERS, Juliette M. *Career stories: Belle Epoque novels of professional development*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2007, p. 2-3.

²⁷⁵ LEJEUNE, D. *La France de la Belle Époque 1896-1914*. Paris: Armand Colin, 2011, p. 157. O autor nos dá a noção da luta trabalhadora ao contabilizar o número de greves no período: as greves gerais de

Época de recusa do espírito da poupança, que propiciou a prática da cultura do crédito e a busca do consumo imediato a partir de valores morais como a *joie de vivre* associada à cultura de entretenimento. Época do surgimento de uma sensibilidade artística e boêmia, marcada por uma maneira de estar no mundo característica deste momento histórico, expressa na obra *Scènes de la Vie de Bohème*, de Henri Murger, que definia o boêmio como “tout homme qui entre dans les arts sans autre moyen d’existence que l’art lui-même”.

Fougères e Armentières (1903); as greves dos mineiros de 1906 e 1909; 890 greves em 1900; 1087 em 1904; 1354 em 1906; 1517 em 1910.

²⁷⁶ Segundo Michel Leymarie: “La condition ouvrière se définit d’abord par le salaire. De 1871 à 1905, celui-ci croît; de 1905 à 1913, celui-ci croît; de 1905 à 1913, le salaire réel baisse; la crise de ‘la vie chère’ des années 1910 ramène ce dernier à son niveau de la fin du siècle. [...] de 1893-1897, 59% des ouvriers travaillent entre 9 h 30 et 10 heures pour jour, 38% 10 heures ou plus. [...] La réduction du temps de travail est une des plus anciennes revendications ouvrières. Chaque 1er mai depuis 1890, les militants demandent les ‘8 heures’ lors d’une manifestation qui est aussi une fête et qui s’oppose au 14 juillet ‘bourgeois’. [...] La loi du 13 juillet 1906 qui octroie le repos hebdomadaire de 24 heures consécutives le dimanche sanctionne une pratique souvent déjà acquise. La loi du 7 décembre 1909 prescrit le versement des salaires à intervalles réguliers et en espèce. Ce n’est qu’en 1919 que le principe de la durée légale de la journée de travail de 8 heures est accordé, satisfaisant ainsi la revendication formulée dès 1864 par l’Association Internationale des Travailleurs. LEYMARIE, M. *De la Belle Époque à la Grande Guerre: Le triomphe de la République (1893-1918)*. Paris: Librairie Générale Française, 1999, p. 59-76.

Capítulo II

Imagem dialética e metodologia imagética: o onírico e o catastrófico

“A Via-Láctea foi secularizada”.
Walter Benjamin

a) Sonho e surrealismo

Walter Benjamin definiu o *Zeitgeist* do século XIX, ao mesmo tempo como um *Zeitraum* (espaço de tempo) e um *Zeit-traum* (um sonho de tempo), no qual a consciência coletiva mergulhou em um sonho cada vez mais profundo. O limiar (*Schwelle*) entre o sonho individual e o sonho coletivo, entre consciência onírica (*Traumbewusstsein*) e a consciência desperta (*Wachbewusstsein*) é tal qual a fugaz intermitência entre a vigília e o regresso ao “mundo dos sonhos” (*Traumwelt*) do narrador proustiano: tão rapidamente seus olhos se fechavam, que mal tinha tempo de pensar: “Adormeço”²⁷⁷ — dissolve-se a “fronteira entre o sono e a vigília”²⁷⁸. Benjamin compara o projeto de *Em Busca do Tempo perdido* ao projeto do livro das *Passagens*:

²⁷⁷ Um pouco mais adiante, o narrador diz: “(...) enquanto dormia, retrocedera sem esforço a uma época para sempre transcorrida de minha primitiva existência”. Cf. PROUST, M. *No Caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 20-21. Segundo Alexia Bretas (p. 4), os sonhos benjaminianos revelam a face hipocrática da própria realidade, à espera do “agora da cognoscibilidade” – o momento crítico de seu confronto inadiável com as instâncias da vigília. Para Bretas, ao recusar a acepção racionalista do onírico como signo da “mera aparência” (*Schein*), Benjamin não se furta a explorar a zona de vizinhança entre a razão vigilante dos filósofos e a percepção onírica dos surrealistas. BRETAS, A. *Träume – os sonhos de Walter Benjamin*. Texto em formato PDF, disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/os_sonhos.pdf

²⁷⁸ BENJAMIN, *Surrealismo: O Último Instantâneo da Inteligência Européia*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 22. Que se recorde aqui o ensaio de Derrida acerca de um sonho de Benjamin, em que o filósofo alemão sonha em francês. O sonho é com um *fichu*. Em seu ensaio *Fichu*, Derrida reflete sobre o sonho e a palavra *fichu*, a maneira derridiana que desloca um sonho de 1939 de Walter Benjamin, quando foragido do nazismo e exilado em Paris. Derrida desenvolve uma segunda *Traumdeutung* do sonho de Benjamin, que será interpretado por Derrida, que não o sonhou. Não sendo do próprio sonhador, esse outro que não sonhou esse sonho e que o relata o faz em um limiar conceitual, ultrapassando as convenções do gênero “interpretação dos sonhos”: sono e vigília, “*rêve*” e “*veille*” associam-se em um “transe sonambúlico”, na partilha incerta entre o sonho e seus restos diurnos, entre a “inércia” do sono e a atividade diurna, entre a consciência sonolenta e a vigília do inconsciente que vela e vigia todos os estados da consciência desperta. Transe sonambúlico dos insones, estes “estados segundos” da consciência trazem a marca de uma atividade passiva. Para considerar este estado e desenvolver suas análises, Derrida “refigura” palavras, desloca um substantivo ou um adjetivo para um verbo, mas um verbo em sua forma simultaneamente ativa e passiva: “eu sonâmbulo”, diz Derrida. Com isso, o filósofo não somente transgride, desestabilizando-os, o estado de sono e o estado de vigília, como espectraliza – decompondo-os e fantasmando – estados de consciência, sonhando de olhos abertos e dormindo de pé. Cf. MATOS, Olgária, IN: *Derrida: da razão pura à razão marrana*. Psicol. USP [online]. 2016, vol.27, n.2, pp. 255-262.

“Assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve também começar com ele; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa. Esta exposição, portanto, ocupa-se com o despertar do século XIX”.²⁷⁹

Similar ao protagonista proustiano, a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo para fazer o caminho interpretativo da época através da metodologia onírica. Assim como aquele que dorme — e que nisto se assemelha ao louco —

dá início à viagem macrocósmica 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. É a ele que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a consequência de suas visões oníricas²⁸⁰.

Benjamin via que “cada época tem um lado voltado para os sonhos”²⁸¹. Entretanto, mais que o sonho em si, o que interessava o autor era o “despertar iminente”, que “é como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos”²⁸². O despertar de um sonho poderia ocorrer

como um processo gradual que se impõe na vida tanto do indivíduo quanto das gerações. O sono é seu estágio primário. A experiência da juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua configuração histórica é configuração histórica. Cada época tem um lado voltado para os sonhos, o lado infantil. Para o século passado, isto aparece claramente nas passagens. Porém, enquanto a educação de gerações anteriores interpretava esses sonhos segundo a tradição, no ensino religioso, a educação atual se simplesmente à distração das crianças. Proust pôde surgir como um fenômeno sem lentes apenas em uma geração que perdera todos os recursos corpóreo-naturais da oração e que, mais pobre do que as gerações anteriores, estivera abandonada à própria e, por isso, conseguira apoderar-se dos mundos infantis apenas de maneira solitária, e patológica. O que é apresentado a seguir é um ensaio sobre a técnica do despertar, tentativa de compreender a revolução dialética, copernicana, da rememoração²⁸³.

²⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 4, 3].

²⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 4].

²⁸¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 1].

²⁸² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 4].

²⁸³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 1].

O lado infantil, voltado para os sonhos em rememoração lúdica e onírica, pode ser encontrado em Louis Aragon, na seguinte passagem de *O Camponês de Paris*:

Descemos por degraus de pedra largos e planos e irregularmente cortados, que me fazem voltar à memória meus modos de criança que pulava nas escadas, nas ruas, um paralelepípedo sim outro não, só vale pisar em cima dos riscos, mil jogos metafísicos. À direita, formosa estátua representando um homem caído lutando contra uma águia: qual será a moralidade desse grupo, por que razão você toma partido, quem está certo, que será vencedor. Pois aí está, diante de você, a grande ponte pênclil. É proibido balançá-la. Não vou ter o menor cuidado com isso²⁸⁴.

No entanto, por um lado, Benjamin buscou distinguir, no trabalho das *Passagens*, da concepção de Aragon, que permaneceu no domínio dos sonhos, procurando identificar a constelação do despertar. Benjamin queria ir mais além, trabalhava para construir uma historiografia na contramão do onirismo da época, no sentido do despertar, porque o “coletivo que sonha ignora a história”²⁸⁵. Por outro lado, o autor recusou um dos pressupostos tácitos da psicanálise que é a oposição categórica entre o sono e a vigília, por compreender que os pressupostos psicanalíticos não tinham valor algum para determinar a forma de consciência empírica do ser humano; porém, cedeu o lugar a uma infinita variedade de estados de consciência concretos, cada um deles determinado pelo grau de vigília de todos os centros possíveis. Neste sentido, Benjamin incorporou conceitos marxistas para compor sua interpretação na seguinte problematização:

A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão — exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação²⁸⁶.

Uma interpretação que abandonasse o aspecto psicanalítico e priorizasse apenas o aspecto econômico ainda seria insuficiente para compreender a metáfora histórica da

²⁸⁴ ARAGON. *O Camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 204.

²⁸⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2, 1].

²⁸⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 5].

relação entre o sonho e o despertar, entre o indivíduo e o coletivo. Seria incapaz de compreender o estômago estufado do burguês que dorme e sonha mesmo em estado de vigília. No entanto, o autor amplia sua investigação para a arquitetura, para a moda, até mesmo no tempo atmosférico, em que manifestam, “no interior do coletivo, o que os processos orgânicos, o sentimento de estar doente ou saudável são no interior do indivíduo. E, enquanto mantêm sua forma onírica, inconsciente e indistinta, são processos tão naturais quanto a digestão, a respiração etc. Permanecem no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere deles na política e quando se transformam, então, em história”²⁸⁷.

Para tanto, Benjamin encontrou em Proust a saída do “sono dogmático” presente no surrealismo, na psicanálise e no marxismo, bem como encontrou a dialética entre a forma onírica do tempo no estado de dormência e o despertar cosido como um tecido de rememoração, que é o registro individual para o inconsciente coletivo²⁸⁸, limiar e passagem entre o sonho e a vigília, é “um saber ainda não consciente do ocorrido”²⁸⁹, portanto objeto de interpretação²⁹⁰. Para assimilar a contribuição proustiana, Benjamin

²⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 5].

²⁸⁸ Adorno havia identificado e criticado a presença de conceitos junguianos nas formulações de Benjamin. De fato, Benjamin incluiu trechos da obra de Jung em seus arquivos que tratavam do sonho, como podemos ler na seguinte passagem: “Sendo o inconsciente coletivo uma manifestação da história do mundo que se expressa ... na estrutura do cérebro e do simpático, ele significa ... uma espécie de imagem do mundo atemporal, de certa forma, eterna, que se opõe à nossa imagem consciente momentânea.” C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zurique-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 326 (“Analytische Psychologie und Weltanschauung”). BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 6, 1]. Podemos ainda encontrar em outro trecho copiado de Jung problemas que interessavam ao nosso autor sobre o “mito da razão”, presente na modernidade, que se expressou em seu momento máximo no nazismo, como podemos ler na seguinte passagem de Jung comentada por Benjamin: “‘Não há dúvida que ... desde a época memorável da Revolução Francesa, o psíquico passou pouco a pouco para o primeiro plano da consciência geral..., devido à sua força crescente de atração. Aquele gesto simbólico de entronização da Deusa Razão em Notre-Dame parece ter significado para o mundo ocidental algo análogo ao abate dos carvalhos de Wotan pelos missionários cristãos, pois tanto naquela ocasião quanto hoje nenhum raio atingiu os blasfemadores’. C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zurique-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 419 (“Das Seelenproblem des modernen Menschen”). A ‘vingança’ para estes dois gestos históricos fundadores parece estar iminente hoje, simultaneamente! O nacional-socialismo se encarrega do primeiro, Jung, do segundo”. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 6, 3].

²⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1, 9].

²⁹⁰ Aléxia Bretas comenta a questão do sonho benjaminiano a partir de três fontes: Aragon, Proust e o marxismo. A partir destes registros, “o onírico deixa de consumir tão-somente uma ‘rendição feérica ao particular’ para se converter em um aspecto de enorme valor para a compreensão dos processos históricos propriamente ditos”. Mais adiante, após comentar a crítica de Adorno quanto à influência das concepções de Klages e Jung na questão do sonho, a autora explica o “estranhamento” adorno no que concerne à utilização do “modelo do sonho” no tratamento das questões sociais. “Primeiramente, há que se notar que o ‘estranhamento’ produzido pela configuração Marx-Freud-Jung – além de Aragon e Proust – se deve à peculiaridade do método de trabalho adotado por Benjamin: o da tensão sem revolução entre elementos ‘extremos’. Assim, o teor mesmo de sua teoria corre o risco de ser gravemente adulterado se suprimido qualquer um de seus aspectos ‘dissonantes’. O que, na época infelizmente parece não ter sido levado em conta. Sob a perspectiva do freudo-marxismo do Instituto de Pesquisa Social, as formulações

propõe unir “a doutrina do saber ainda não consciente à teoria do esquecimento [...] e aplicá-la aos coletivos, em suas épocas. O que Proust, enquanto indivíduo, viveu em termos de fenômeno da rememoração, nós somos obrigados a experimentar (em relação ao século XIX) como ‘corrente’, ‘moda’, tendência — como uma espécie de castigo pela indolência que nos impediu de assumirmos esta rememoração”²⁹¹.

De modo proustiano, os textos das *Passagens* são tecidos que também conjugam “a poesia, a memorialística e o comentário”²⁹², os fragmentos dos arquivos são recordações e retalhos, o comentário é a urdidura. O que foi depositado no inconsciente como conteúdo da memória.

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados²⁹³.

Proust falava do “sono muito vivo e criador do inconsciente ... onde acabam de se gravar as coisas que apenas nos afloraram, onde as mãos adormecidas se apoderam da chave certa, inutilmente procurada até então”²⁹⁴.

Benjamin identificou na passagem clássica sobre a “memória involuntária”, em Proust, o prelúdio do momento em que a *madeleine* se transformou em uma mônada do tempo entrecruzado, a modernidade da bela época. A dialética entre o sonho e o despertar estava presente na obra e na vida proustiana. “Proust não se submetia ao sono”²⁹⁵. No entanto, toda “interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho”²⁹⁶. As famosas conversas noturnas de Proust transmitem, o que Benjamin comenta em *Rua de Mão Única*, a tradição popular que advertia contra contar os sonhos, pela manhã, em jejum, porque o homem acordado, nesse estado, permanece ainda, de fato, no círculo de sortilégio do sonho. A cinzenta penumbra onírica

benjaminianas estariam muito aquém do ‘cientificismo’ salvaguardado pela direção de Horkheimer”. BRETAS, A. *A Constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008, p 138.

²⁹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 50>

²⁹² BENJAMIN. *Imagem de Proust*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 36.

²⁹³ *Ibid.*, p. 36.

²⁹⁴ PROUST, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 8, 3].

²⁹⁵ BENJAMIN. *Imagem de Proust*, p. 38.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

permanece e o homem, ainda vinculado pela metade ao mundo onírico, ao relatar os sonhos, quebra a ordem do mundo onírico e, por meio das palavras, se emancipa da proteção da ingenuidade sonhadora e, ao tocar suas viões oníricas sem sobranceira, se entrega. Pois, segundo Benjamin, somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Ao aproximarmos Proust do narrador em jejum que fala do sonho como se falasse de dentro do sono, tecemos um trecho em que Benjamin constatou que:

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confiança. Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido. No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego freqüentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, como de um outro Swann, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências. Somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas. O que era antes dele uma simples época, desprovida de tensões, converteu-se num campo de forças, no qual surgiram as mais variadas correntes, representadas por autores subseqüentes.²⁹⁷

Importante aqui salientar que “o despertar não traz qualquer alívio ao sonhador, uma vez que, paradoxalmente, o mergulha em um novo sonho”²⁹⁸ ou em um novo pesadelo de duas guerras mundiais.

Nas *Passagens*, o despertar amplia suas dimensões e fragmentações na “constelação do despertar” que tomou forma alegórica na imagem dialética da grande cidade.

En lugar de un mapa geográfico de la capital, Benjamin ordenó las citas literarias en capítulos que, en alusión a la ciudad, pueden compararse con los faubourgs. Cada faubourg constituye una imagen dialéctica de fragmentos diversos, y el conjunto completo, la alegoría como armadura de la modernidad, a saber, la metrópoli. La composición se asemeja así a un mosaico cuyas teselas se forman de barrios y cuyas juntas se representan por las calles que las atraviesan. Deslizar la mirada por los espacios y por cada uno de los fragmentos forma la analogía de una lectura de la ciudad cual libro abierto.²⁹⁹

Eli Friedlander comenta que Benjamin estava procurando o núcleo da verdade no sonho. A consciência desperta não apenas sacode o sonho. Em vez disso, o despertar

²⁹⁷ BENJAMIN. *Imagem de Proust*. p. 40.

²⁹⁸ BRETAS, A. *A Constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008, p 119.

²⁹⁹ ILG. A. *Una Tesela en el Mosaico Urbano: Benjamin y los Pasajes*. IN: COHEN, E. (Org) *Walter Benjamin: Fragmentos Críticos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, s./d. p. 291.

passa pela transformação do significado do sonho. Ao trabalhar no sonho, a realidade revela a sua “verdadeira face surrealista”:

As opposed to the individual who can be awakened from sleep by light, noises, and other external disturbances, for the collective, awakening occurs out of the dream. If it is in dreaming that awakening is precipitated, one could also say that it occurs by way of an intensification that, at the same time as it forms dream consciousness, also allows its overturning. The higher articulations of dream consciousness will also more clearly present opportunities to awaken. Dream is not only, by definition, what one awakens from but also what allows that awakening, what precipitates it. In other words, a dream configuration would be the extreme phenomenal manifestation of the material out of which the recognition of the intentionless dialectical image emerges³⁰⁰.

O sonho (*Traum*), como Benjamin fez uso do termo no projeto das *Passagens*, não se reduzia a uma experiência privada que os indivíduos têm principalmente à noite, mas era entendido como a característica de um campo semântico que pode surgir em nossa memória do passado. O caráter onírico do passado na memória é uma condição do reconhecimento do próprio presente como a oportunidade de despertar desse sonho. Neste sentido, Friedlander encontrou três dimensões da imagem dialética para a interpretação dos sonhos no século XIX; são elas:

space, time, and dream — intersect in Benjamin’s calling the nineteenth century not only “a space-time [*Zeit-Raum*]” but also a “dream-space-time [*Zeit-Traum*]” [...]. Each of the terms inflects our understanding of the others. The dream configuration would show the temporal scheme of the realization of truth to be a structure of *awakening*; it will make manifest how the space of the dialectical image involves a transition from the interior to the open. Properly understood, these transitions will further afford insight into what can be called the dynamics of awakening, namely, the mobilization of the energies of dream intoxication and their translation into (revolutionary) action³⁰¹.

³⁰⁰ FRIEDLANDER, E. *Walter Benjamin: a Philosophical Portrait*. Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 92-93.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 90-91. O autor complementa: “Benjamin takes the dream configuration to emerge in relation to a reality common to all, namely, the arcades. One can no doubt attribute an illusory quality to elements of reality insofar as they serve the satisfaction of various desires and hide from us our true needs. They are then said to be objects of a false consciousness through which alienation occurs. However, Benjamin does not strike this all-too-familiar register of criticism. He is not primarily concerned with illusions that first manifested themselves in the collective in the nineteenth century (say, certain forms of alienation in bourgeois existence) and that persist even today. Rather, the dream configuration becomes visible in time, in the transformation and gathering of the material of the past by the present. A dream configuration is not only a subjective state of consciousness but also a form that is characteristic of embodied mind, of meaningful material brought together by the focal point of the arcades. It is the unity of that material that is the correlate of a type of dream consciousness that is continuous with ordinary consciousness even while leading to its radical reversal in awakening”.

Benjamin persistiu em encontrar a constelação do despertar não apenas como delimitação de seu trabalho em relação ao de Aragon, que permanecia no domínio do sonho, mas buscou, por meio do despertar, captar a “configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior”³⁰². A respeito disso, Friedlander fez o seguinte comentário:

Later on there would be individuals, such as Aragon, who experienced the arcades as a dream landscape. However, Aragon’s case is particularly instructive insofar as the expression he gave to the *passage de l’opéra* as a dreamscape in his *Le paysan de Paris* is essentially dependent on the arcades being outdated. The surrealist face of the arcades emerges as they become a matter of the past. Similarly, for Benjamin, I argue that the recognition of the space of the arcades as the expression of the dream of the collective, just as the awakening from it, must be understood as occurring in and through the articulation of the memory of that past³⁰³.

Ainda para diferenciar as concepções de Benjamin das concepções de Louis Aragon, Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado, ao analisar uma passagem do *Camponês de Paris*, de 1924, escreveu que a experiência bela e rica do narrador-*flâneur* aragoniano, um acontecimento histórico da importância da Primeira Guerra, que se interpõe na fantasia, ampliando e aprofundando seu escopo, não tem força para romper com aquela esfera e desaparece como um simples dado autobiográfico no fluxo da fantasia, ou seja, a narrativa parece ficar restrita à esfera individual, a uma investigação de si mesmo. Sobre o recurso narrativo onírico utilizado por Benjamin em *Rua de Mão Única*, o comentador considerou:

Expostos deste modo, tanto a narrativa do sonho, quanto sua interpretação, não visam colocar o leitor diante da dinâmica psíquica pessoal de Benjamin para analisá-la ou interpretá-la. Mostra, antes, por meio de um caso particular, a validade daquela asserção figurativa mais geral do início e o modo como ela se relaciona com mecanismos oníricos que também podem nos propiciar uma outra compreensão da vida cotidiana no presente ao revolver o solo histórico em que esta se apoia. A experiência onírica pessoal de Benjamin ganha com isso um caráter de sabedoria coletiva³⁰⁴.

³⁰² BENJAMIN. *Sobre o Conceito de História*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 232.

³⁰³ FRIEDLANDER. *Op. cit.* p. 92.

³⁰⁴ MACHADO, F. A. P. *Disrupção subjetiva e crítica social: surrealismo e imagens de pensamento benjaminianas*. Filosofia e Educação – volume 8, número 1 – Campinas, Fevereiro-Maio de 2016, p. 106. Em outra passagem (p. 104) do mesmo artigo, o autor acrescenta que “para Benjamin, há condições adequadas e um momento oportuno para se recordar e narrar o sonho, ou seja, torná-lo público ou comum e, portanto, fazê-lo valer como uma experiência mais ampla que não se limite à vida psíquica particular de um indivíduo. Esse momento propício se atinge por meio de uma dialética da embriaguez e sobriedade, na qual, de um lado, o corpo passa do estado de jejum ou sobriedade física característica do sono e se ‘embriaga’, por assim dizer, com a ingestão de alimento; de outro lado, a consciência abandona a

Porém, Michael Löwy ponderou que esta delimitação era referente apenas a Aragon e não aos demais surrealistas. Ou seja, não se tratava de uma oposição estática entre o sonho e o despertar. Löwy nos trouxe significativa contribuição ao traduzir *Konstellation des Erwachens* por *constelação do despertador*, disso extraindo a seguinte imagem dialética:

O que significa esta enigmática alegoria de um despertador que toca ‘a cada minuto durante sessenta segundos’? Benjamin sugere sem dúvida que o valor único do surrealismo consiste em sua disposição a considerar cada segundo como a porta estreita pela qual pode entrar a revolução — para parafrasear uma fórmula que Benjamin só escreverá bem mais tarde³⁰⁵.

Ao longo das *Passagens*, Benjamin participou, com o surrealismo, do mesmo fascínio pelos escombros da sociedade burguesa e adotou para o seu projeto filosófico a ética surrealista expressa em uma estética política que abrange: o choque do movimento, a imagem poética, a presença da fotografia e o método de montagem, a crítica ao mito do progresso³⁰⁶, entre outros aspectos. “Ainsi la technique photographique permet-elle d’accéder à l’inconscient de la vue - la nature idéelle d’art -, l’analyse de la grande presse, [...] par le biais de la citation, au nom comme vérité du mot, le cinéma par le montage, par la parataxe, permet, lui, de comprendre la discontinuité qui est la vérité de l’histoire entendue comme monadologie”³⁰⁷.

De forma diversa da literatura de Breton, Benjamin não estabelece uma “onipotência do sonho” (*toute-puissance du rêve*)³⁰⁸, não desejou “ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques”³⁰⁹, tampouco propôs “l’absence de tout contrôle exercé par la raison”³¹⁰. Benjamin se apropriou desta *Weltanschauung*, trabalhou com

embriaguez da fantasia onírica e entra na sobriedade da vigília. Isso significa também que somente depois da retomada de um contato profundo com a materialidade do mundo externo é que as experiências vividas pelo indivíduo em sua fantasia onírica podem ser aproveitadas como uma experiência comum a outros”.

³⁰⁵ LÖWY, M. *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 53.

³⁰⁶ Breton se manifestava como crítico das colorações de “civilização” e do pretense “progresso” que apenas conseguiram “bannir de l’esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n’est pas conforme à l’usage. C’est par le plus grand hasard, en apparence, qu’a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud”. BRETON, A. *Manifeste du Surréalisme*. Edição digital em PDF, p. 4. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf. A obra original foi cortejada com a tradução brasileira de Luiz Forbes, editora Brasiliense, s/d.

³⁰⁷ DÉOTTE, J-L. *L’Homme de Verre: Esthétiques benjaminienes*. Paris: L’Harmattan, 1998, p. 31.

³⁰⁸ BRETON, A. *Manifeste du Surréalisme*, p. 12.

³⁰⁹ BRETON. *Op. cit.* p. 12.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

alguns de seus registros, utilizou-se de sua linguagem, porém, modificou sensivelmente o campo conceitual, dando-lhe novo sentido, diverso do original. Para Beatrice Hanssen, Benjamin estava interessado em desdobrar o núcleo dialético no coração do surrealismo e promoveu uma nova experiência existencial, o *Existenzform* do surrealismo, na medida em que não hesitou em se aventurar nos limites máximos do que era possível. “Surrealism enabled the release of a flood of images, rushing across the threshold between sleep and awakening and it provoked a new synaesthetic experience in which sound and image merged, spelling an end to conventional Meaning”³¹¹.

Todo o trabalho do projeto das *Passagens* de Benjamin poderia ser traduzido nas seguintes palavras de André Breton: “No mau gosto de minha época, procuro ir mais longe que os outros”³¹². Com efeito, Breton, no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, perguntava: “Não se poderia aplicar o sonho à resolução dos problemas fundamentais da vida?” (“Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie?”)³¹³. Tal questão tem, como ponto de partida, a importância do sonho identificada por Freud. Do ponto de vista do tempo, Breton constata que a soma dos momentos de sonho não é inferior à soma dos momentos de realidade, ou seja, momentos de vigília. De forma um tanto proustiana, Breton diz que o homem, quando cessa de dormir, logo se torna juguete de sua memória: “O que nele gosto mais de considerar é tudo que some ao acordar, tudo que não me fica do emprego desse dia precedente, folhagens sombrias, ramagens idiotas. Na ‘realidade’, também, prefiro cair”³¹⁴. A sucessão de cortes ou interrupções, provocados pelo despertar, pode criar a sensação de descontinuidade, porque, segundo Breton, é *bien possible* que seu sonho da última noite talvez seja o prosseguimento da noite precedente, que, por sua vez, seja prosseguido na próxima noite; portanto, este intervalo, que chamamos de “realidade”, talvez subsista no estado de sonho. O problema colocado pelo autor é o “valor de certeza” (*valeur de certitude*) que se desdobra em duas questões: Por que não haveríamos de conceder ao sonho o que recusamos por vezes à realidade? Por que não esperar do indício do sonho mais do que se espera de um grau de consciência cada dia mais elevado? Breton coloca estas questões sem a pretensão momentânea de respondê-

³¹¹ HANSSEN, B. *Introduction: Physiognomy of a Flâneur*. IN: HANSSEN, B. (Org.). *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London and New York: Continuum, 2006, p. 6.

³¹² *Ibid.*, p. 7. No original: “Dans le mauvais goût de mon époque, jê m’efforce d’aller plus loin qu’aucun autre”.

³¹³ BRETON. *Op. cit.* p. 5-6.

³¹⁴ No original: “Ce qu’en lui j’aime le mieux envisager, c’est tout ce qui sombre à l’éveil, tout ce qui ne me reste pas de l’emploi de cette précédente journée, feuillages sombres, branches idiotas. Dans la «réalité», de même, je préfère *tomber*”. *Ibid.*, (Grifo do autor).

las; antes disso, volta à questão da vigília, que considera um fenômeno de interferência, porque “o espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece”. Se o despertar do homem é mais duro, escreve Breton, “se ele quebra muito bem o encanto, é que o levaram a ter uma fraca idéia da expiação” (*Si l'éveil de l'homme est plus dur, s'il rompt trop bien le charme, c'est qu'on l'a amené à se faire une pauvre idée de l'expiation*)³¹⁵. A possibilidade de se chegar à consciência do sonho em sua integridade supõe uma “disciplina da memória que atinge gerações”³¹⁶. Para Breton, o despertar não tem a dimensão positiva que tem para Benjamin. O despertar, a volta à vigília, é a interrupção do sonho, em última análise, é o desencanto. Breton não estabelece uma oposição entre o sonho e o despertar, como Benjamin. À resolução do aparente conflito entre o sonho e a realidade Breton chama de *surrealidade*.

Mais que Breton, a influência de *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon foi decisiva. Benjamin comentou com Adorno que, à noite, na cama, não conseguia ler mais do que duas ou três páginas, porque sentia palpitações em seu coração, de modo que se via forçado a colocar o livro de lado³¹⁷. Aragon escrevera sobre a forma desconcertante como essas espécies de galerias cobertas, que são numerosas em Paris, nos arredores dos grandes boulevards, reinam extravagantemente, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante, galerias chamadas de *Passagens*. Como Benjamin lê em Aragon:

Mas há outros lugares que florescem entre os homens, outros lugares em que os homens se ocupam descuidadamente de sua vida misteriosa, e que pouco a pouco nascem para uma religião profunda. A divindade ainda não os habita. Ela se forma neles, é uma divindade nova que se precipita nessas modernas Éfesos, como no fundo de um vidro o metal deslocado por um ácido; é a vida que faz aparecer aqui essa divindade poética, ao lado da qual tanta gente passará sem nada ver e que, repentinamente, torna-se sensível e terrivelmente obsedante para aqueles que a tenham percebido, desajeitadamente, uma vez. Metafísica dos lugares é você quem acalenta as crianças, você é quem povoa os sonhos. Essas praias do desconhecido e do *frisson*, toda nossa matéria mental as margeia. Não há um passo que eu faça rumo ao passado em que não reencontre esse sentimento do estranho, que me dominava quando eu era ainda a própria admiração, num cenário em que pela primeira vez chegava-me a consciência duma coerência inexplicada e de seus prolongamentos em meu coração.

Toda a fauna da imaginação com sua vegetação marinha, como através duma cabeleira de sombra se perde e se perpetua nas zonas mal aclaradas da atividade humana. Lá é que aparecem os grandes faróis espirituais, vizinhos, pela forma, de sinais menos puros. Uma

³¹⁵ BRETON. *Op. cit.* p. 6.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

³¹⁷ Carta a Adorno de 31/5/1935. Cf. ADORNO, T. W & BENJAMIN, W. *Correspondência: 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

fraqueza humana abre a porta do mistério e lá estamos nos reinos da sombra. Um passo em falso, uma sílaba engasgada revelam o pensamento de um homem. Há na inquietação dos lugares fechaduras que se trancam mal sobre o infinito. Lá onde se persegue a atividade mais equívoca dos seres vivos, o inanimado se reveste, às vezes, dum reflexo de clarões, e mais segredos móveis: nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa, esfinges que não lhe colocam questões mortais. Mas, caso ele saiba adivinhá-las, então este sábio que as interroga irá sondar anda, novamente, seus próprios abismos graças a esses monstros sem rosto. A luz moderna do insólito: eis o que doravante irá retê-lo³¹⁸.

A forma (*Gestalt*) histórica da modernidade, identificada por Benjamin, é a forma do sonho. Ele assim escreve: “Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve”³¹⁹. Mas por que Benjamin, ao contrário dos surrealistas, dá tanta importância ao despertar? Para o autor das *Passagens*, o coletivo que sonha ignora a história. Dessa forma, os acontecimentos se desenvolvem segundo um curso linear sempre idêntico e sempre novo: “Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica dos acontecimentos quanto o eterno retorno do sempre igual”³²⁰. Portanto, o despertar não é apenas uma ruptura como a tomada de consciência.

Na dimensão onírica, a cidade de Paris foi construída para ser o tempo e o lugar, o pavilhão e a galeria dos principais acontecimentos do século XIX, fator que motivou Benjamin a torná-la objeto de pesquisa e denominá-la capital daquele século. Entretanto, , como já se abordou anteriormente, Benjamin buscou, metodologicamente, se distinguir de Aragon, que persistiu no domínio do sonho, enquanto Benjamin afirmava que deveria ser encontrada a constelação do despertar (*Erwachens*). Trata-se de um ir e vir entre sono e vigília, entre o dormir e o despertar. “Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas apenas o Surrealismo permitiu vê-las com os olhos livres. O desenvolvimento das forças produtivas fez cair em ruínas os símbolos do desejo do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam”³²¹. Enquanto em Aragon conservou um “elemento impressionista” – a “mitologia” –, ao qual se devem os muitos filosofemas de *Le Paysan de Paris*, Benjamin, nas *Passagens*, tratou da dissolução (*Auflösung*) da “mitologia” no espaço da história. Para Benjamin, isto só pode acontecer por meio do despertar (*Erweckung*) de

³¹⁸ ARAGON. *O Camponês de Paris*, p. 43.

³¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p.51.

³²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2, 1].

³²¹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p.51.

um saber, ainda não consciente do ocorrido (*Gewesnen*)³²². Deste modo, Benjamin apreendeu as “passagens, panoramas, exposições universais e interiores, enquanto resíduos arquitetonicamente coagulados de um mundo onírico da coletividade, aos quais se opunham as casas e barricadas, como lugares do despertar para o espaço aberto da história e para uma consciência onírica com capacidade para as imagens dialéticas”³²³.

Ao propor uma dialética da rememoração a partir do despertar, Benjamin propunha uma nova revolução copernicana que estabelecia uma oposição ao sonho de Aragon por procurar “perscrutar tudo isto tendo em vista a dialética do despertar, não se deixar embalar cansado no ‘sonho’ ou na ‘mitologia’. Dos sons da manhã que desperta, quais são os que incorporamos em nossos sonhos? A ‘feiúra’, o ‘fora de moda’ são apenas vozes matinais de figuras que falam de nossa infância”³²⁴. A proposição benjaminiana era baseada em novo método dialético de escrever a história, capaz de, através do despertar, realizar a revolução copernicana e a dialética da rememoração, assim formulada:

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. Para o esquematismo dialético, que está na base deste processo, os chineses encontraram freqüentemente em sua literatura de contos maravilhosos e novelas expressões altamente acertadas. O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração³²⁵.

³²² Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1,9].

³²³ WIGGERSHAUS, R. *La Escuela de Fráncfort*. Trad. Marcos Hassán. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 262-263.

³²⁴ BENJAMIN. *Passagens*, [Manuscrito 1126¹] p. 996.

³²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 3].

b) Polêmica Benjamin-Adorno

O tema do sonho, apresentado inicialmente no *Exposé* de 1935 (“chaque époque rêve la suivante”), foi a chave que abriu a polêmica com Adorno sobre a dimensão onírico-coletiva e a formulação do termo imagem dialética. A recepção desfavorável do Instituto de Pesquisa Social, nas críticas de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, influenciou Benjamin, que relegou para segundo plano as constelações oníricas do *Passagenarbeit*³²⁶. No texto, Benjamin havia escrito:

A forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominado por aquela do antigo (Marx), corresponde na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem à fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras³²⁷.

Adorno desdobra o problema do termo imagem dialética em: a) imagem dialética como conteúdo de uma consciência, ainda que coletiva; b) relação direta, histórico-evolutiva, desta com o futuro enquanto utopia; c) o conceito de época como tema auto-suficiente do conteúdo da consciência. Por fim, Adorno critica o sacrifício teológico provocado por tal formulação nas seguintes palavras:

Parece-me extremamente relevante que com essa concepção da imagem dialética, que pode ser descrita como imanente, não apenas se ponha em xeque o poder original do conceito, teológico que era, introduzindo-se uma simplificação que afeta não tanto a nuance subjetiva como sua própria verdade última, mas também se frustra com isso aquele mesmo movimento social dentro da contradição, em benefício do qual você próprio sacrificara a teologia³²⁸.

³²⁶ Benjamin encontrava-se em situação econômica vulnerável, dependente do apoio financeiro do Instituto. Adorno era o principal defensor do projeto das *Passagens* e apoiador da concessão da bolsa de pesquisa. Cf. WIGGERSHAUS, R. *La Escuela de Fráncfort*. Trad. Marcos Hassán. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

³²⁷ BENJAMIN. *Passagens*, *Exposé* de 1935, p.41.

³²⁸ ADORNO, T. W & BENJAMIN, W. *Correspondência: 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 176-177.

Em outra carta, escrita em 10 de novembro de 1938, Adorno reafirma sua posição crítica, assinalando que o amigo deveria manter-se sob o signo da teologia e abandonar o léxico marxista:

Em nome de Deus só existe uma única verdade, mesmo em categorias que lhe possam parecer apócrifas segundo a sua noção de materialismo, então você captará mais dessa única verdade do que se fizesse uso de uma armadura conceitual que lhe resiste sem cessar ao manejo. Afinal, há mais dessa única verdade na *Genealogia da moral* de Nietzsche do que no *ABC* de Bukharin³²⁹.

O projeto das *Passagens* tinha como escopo demonstrar um materialismo histórico que aniquilou a idéia de progresso predominante no século XIX. Neste aspecto, o projeto benjaminiano se aproxima das percepções do jovem exilado Marx, como observa Andrew Hussey, em uma carta escrita a seu amigo Ruge: “À Paris, donc! vieille université de philosophie et nouvelle capitale du Nouveau Monde”³³⁰. Marx havia identificado na cidade de Paris “le centre névralgique de l’histoire européenne, générant à intervalles réguliers des traumatismes qui ont choqué le monde”³³¹. Tanto Marx quanto Benjamin construíram uma visão historiográfica crítica que enfatizou as contradições entre o progresso e a liberdade.

Dans les années 1930, Walter Benjamin, autre Allemand exilé à Paris et turbulent disciple de Marx, consacra des centaines de pages de notes aux secrets de la ville au XIX^e siècle. Selon lui, la solution réside dans l’opposition entre le mouvement et la signification d’endroits et d’objets d’une part, et d’autre part, le renouvellement de la vie de tous les jours. C’est dans l’interaction entre les gens ordinaires et la ville se crée autour d’eux que le passé, le présent et le futur de la ville peuvent être entraperçus comme un continuum. Une fois que l’on a compris cela, ou plutôt qu’on en a fait l’expérience, poursuit-il, le XIX^e siècle à Paris se révèle être le plus dynamique et le plus fébrile de l’histoire de l’humanité³³².

Benjamin compreendeu que “o materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história”³³³. Portanto, o conceito fundamental deste materialismo não é o progresso, e sim a atualização (*Aktualisierung*)³³⁴. E de fato é o que Benjamin faz em relação à obra de Marx. De forma distinta do procedimento de Marx, que expõe a relação causal entre economia e

³²⁹ Ibid., p. 405.

³³⁰ HUSSEY, A. *Paris, Ville Rebelle*. Paris: Max Milo Éditions, 2008, p. 16.

³³¹ Ibid., p. 16.

³³² HUSSEY, A. *Op. cit.*, p. 17.

³³³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 7a, 2].

³³⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 2, 2].

cultura, Benjamin se propõe expor a relação expressiva da cultura, ou seja, o projeto não é apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura³³⁵. Seria esta a possibilidade de trazer à luz o que há de mito na história e de história no mito; assim, as fantasmagorias são “desejos”, mas retornam sempre iguais, o que significa que a natureza do acontecimento mítico que se abateu sobre a Europa com o capitalismo é “ausência de reflexão”. O que tem por base o fenômeno do fetichismo e do determinismo econômico.

Para Lafargue, captado por Breton, o determinismo econômico não é a ferramenta absolutamente perfeita que pode tornar-se a chave de todos os problemas da história³³⁶. Portanto, nesta mesma linha de interpretação, as *Passagens* são uma atualização do marxismo com novos procedimentos metodológicos, como afirmou o próprio Benjamin, e esta foi sua grande contribuição para a crítica marxista:

Este estudo, que trata fundamentalmente do caráter expressivo dos primeiros produtos industriais, das primeiras construções industriais, das primeiras máquinas, mas também das primeiras lojas de departamentos, reclames etc., torna-se com isso duplamente importante para o marxismo. Primeiramente, o estudo apontará de que maneira o contexto no qual surgiu a doutrina de Marx teve influência sobre ela através de seu caráter expressivo, portanto, não só através de relações causais. Em segundo lugar, deverá mostrar sob que aspectos o marxismo compartilha o caráter expressivo dos produtos materiais que lhe são contemporâneos³³⁷.

A expressão do desejo pelos produtos materiais retira seus impulsos do sonho que entra em cena como inconsciente de uma classe social dominante que quer dormir, para se afastar da desolação social que ela mesma criou, apresentando suas construções e realizações, que já não dominar, pelo viés de um passado longínquo e utópico, portanto, só podendo alimentar-se de “imagens arcaicas” que marcam o contemporâneo. Desta forma, o sonho também terá suas ambigüidades:

One could conceive, at the individual level, of the imagination as this gathering power of meaning in images, but it would be even better to consider this process to take place in the space of memory. That is, the claim is not that certain experiences such as strolling in the arcades have a dreamlike quality but rather that insofar as a world is put together in recollection, its initial coalescing would not be as a “totality of facts” but have the striking strangeness of a dream³³⁸.

³³⁵ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1a, 6].

³³⁶ Cf. BRETON, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 6, 4].

³³⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1a, 7].

³³⁸ FRIEDLANDER, E. *The Measure of the Contingent: Walter Benjamin's Dialectical Image*. Artigo em Formato PDF, publicado por Duke University Press. Disponível em: boundary2.dukejournals.org/content/35/3/1.abstract p. 25.

Benjamin se apropriou de duas frases de Marx para expor as forças produtiva e emancipatórias que estão no inconsciente, no domínio dos sonhos, e passam por dois momentos: a) o reconhecimento: “Ficará claro que o mundo há muito possui o sonho de uma coisa, da qual precisa apenas ter a consciência para possuí-la realmente”³³⁹; b) a tomada de consciência, o despertar: “A reforma da consciência consiste apenas em despertar o mundo... do sonho de si mesmo”³⁴⁰.

Margareth Cohen comenta que, a partir da leitura surrealista, Benjamin criou um “alternative Marxism, neither Frankfurt nor Brechtian nor vulgar”³⁴¹, que ampliou a noção de economia, incluindo nela os fantasmas do fetiche e a cultura do desejo, que se constituem como elemento cultural da modernidade; este marxismo alternativo é denominado “marxismo gótico”³⁴². Já Flávio René Kothe escreve que Adorno queria que Benjamin desistisse da “terminologia” marxista e se voltasse mais à teologia³⁴³. Esta visão também é compartilhada por Wiggershaus, ao afirmar que Adorno exerceu a função, durante os anos trinta, de instância de controle que tentou comprometer Benjamin com a aliança da teologia com o materialismo histórico³⁴⁴. Wiggershaus conta que Adorno, a princípio, havia desaconselhado o Instituto de Pesquisa Social a apoiar o projeto das *Passagens*, devido a um suposto caráter metafísico do mesmo. Depois recomendou o projeto da maneira mais entusiástica, como um projeto livre da metafísica e novo nos fundamentos e procedimentos. No entanto, Adorno teve de recuar diante de Horkheimer, cujo encontro com Benjamin, em Paris, teve como principal

³³⁹ MARX, K. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5a,1]

³⁴⁰ MARX, K. apud BENJAMIN, epígrafe do arquivo N.

³⁴¹ COHEN, M. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, CA: University of California Press, 1995, p. 19.

³⁴² A respeito deste termo, Michel Löwy critica a visão de Cohen de um marxismo contaminado pelo “irracional”, mas considera o termo “esclarecedor, siempre que este adjetivo se entienda en su acepción romántica, es decir, la fascinación por el *encantamiento* y lo *maravilloso* así como por los aspectos “embruados” de las sociedades y de las culturas pre-modernas. La novela negra inglesa del siglo XVIII y algunas novelas románticas alemanas del siglo XIX son referencias ‘góticas’ que encontramos en el mismo corazón de la obra de Breton y de Benjamin. El *marxismo gótico* común a ambos sería, pues, un materialismo histórico sensible a la dimensión *mágica* de las culturas del pasado, al momento ‘negro’ de la revuelta, a la *iluminación* que desgarrar, como un relámpago, el cielo de la acción revolucionaria. El término ‘gótico’ también debe tomarse en el sentido literal como referencia positiva a ciertos momentos-clave de la cultura profana medieval; no es casualidad que tanto Breton como Benjamin admiren el amor cortés de la Edad Media provenzal, que a los ojos del segundo constituye una de las más puras manifestaciones de *iluminación*. Y digo bien ‘profano’ porque nada es tan abominable para los surrealistas como la religión en general, y la católica apostólica romana en particular. LÖWY, M. *Walter Benjamin y el surrealismo: Historia de un encantamiento revolucionario*. IN: COHEN, E. (Org) *Walter Benjamin: Fragmentos Críticos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, s./d., p. 168.

³⁴³ KOTHE, F. R. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 85.

³⁴⁴ WIGGERSHAUS. *Op. cit.*, p. 242.

resolução a necessidade de renunciar a qualquer utilização explícita de categorias teológicas.

Para Solibakke, Benjamin atingiu uma postura inquietante ao examinar as ruínas do século XIX, vendo o fascismo na Europa Ocidental e o estalinismo no Oriente, que colocavam em perigo o futuro das idéias intelectuais européias, e os movimentos artísticos, como o esteticismo, o surrealismo e as vanguardas, que, visto como expressão estética da decadência, foram sujeitos a falsas avaliações quanto a uma idéia de “degeneração”. Porém, os procedimentos benjaminianos, assemelhando-se aos detritos deixados por catástrofes naturais ou artificiais, aspiravam, a partir de fragmentos textuais, a catalogar os emblemas e os sinais de uma era condenada à extinção, e, por conta disso, o entendimento do método de pesquisa a partir do fragmento requer uma metodologia sincrônica e diacrônica. Confrontado com as montagens textuais de Benjamin, o leitor também é obrigado a ordenar os destroços que fizeram os modelos de arcadas de lembranças culturais burguesas e reconstruir a rede semiótica que ajudou a gerar a urbanidade parisiense³⁴⁵.

With regard to this historical objective, his dialectical method blends the imagistic and the textual into the presence of the now. For in resuscitating both the topographical and topological traces embedded in cultural artifacts Benjamin exposes his present to rigorous scrutiny. Above all, he envisions a gap in time that superimposes past and present upon one another³⁴⁶.

Neste aspecto, as camadas históricas dentro do intertexto benjaminiano refletem a complexidade da experiência metropolitana, colocando revelações efêmeras contra noções lineares de avanço coletivo. Ao recusar a noção de progresso ou decadência, de pessimismo ou otimismo na história do século XIX, a historiografia benjaminiana optou pela transitoriedade e resistiu a qualquer aliança com as grandes narrativas que comemoraram o progresso social. Metodologicamente, Benjamin transformou o espaço geográfico em uma matriz de texto,

³⁴⁵ No entanto, o comentador traz a seguinte reserva: “While the process of reading fragments also implies writing them anew, and this appeal to the reader’s creativity is one of the project’s incentives, it also represents its principal flaw. It is easy to become confused by the wealth of detail, feel overwhelmed by Benjamin’s epistemological range, or even imagine going astray in the labyrinth of a virtual metropolis”. SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009, p. 155.

³⁴⁶ *Ibid.*, p 154.

Benjamin explores the reconfiguration of early contemporary cityscapes and maps out an allegorical blueprint for bourgeois cultural memory. True to the encyclopedic spirit of his analysis, the doctrine of historical materialism he championed, and his passion for accruing written artifacts like shards at an archaeological dig, [...] or, more simply, writing history is citing history. [...] Interweaving excerpts from 850 secondary sources with original commentaries, observations, and glosses, the author substantiates how changes to urban existence were mirrored in the surfaces, façades, and contours of a rapidly evolving metropolis. In particular, new technologies impacted communal sites, and these came to embody collective memory and public visions in Paris, “the capital of the nineteenth century”. [...] The arcades, glass-covered shopping and bourgeois recreation areas, became testimonies for a discernible moment in the continuum of European cultural history. Their decline or disappearance at the time that Benjamin began to chronicle their significance not only points to a historical index but also heralds the passing of nineteenth-century collective memory as the twentieth century began to encroach on the cityscape³⁴⁷.

Horkheimer buscou dar um sentido mais “científico” e menos “ideológico” aos textos do Instituto de Pesquisa Social; por isso, na publicação do texto de Benjamin *Eduard Fuchs, historiador e colecionador*, termos como “fascismo” e “comunismo” foram substituído por “doutrinas totalitárias” e “forças construtivas da humanidade”. Segundo Wiggershaus, Adorno comparava o trabalho filosófico benjaminiano, ao de Schönberg, ou seja, Benjamin era capaz de motivar uma revolução, através do trabalho em seu próprio material (um material implicitamente teológico e esotérico — autônomo, no sentido adorniano de autonomia da arte), que era precisamente uma revolução da teoria social³⁴⁸. De fato, Benjamin esboçava uma nova teoria da história, como pode se observar em suas teses *Sobre o Conceito de História*, como também trabalhava em uma nova historiografia material que levasse em conta os fatos da vida cotidiana como “alimentação, vestuário, habitação, costumes de família, direito privado, divertimentos, relações sociais – que sempre constituíram o interesse principal da vida para a imensa maioria dos indivíduos”³⁴⁹. Benjamin propunha um método dialético que, ao encontrar novos objetos, se distinguisse pelo fato de desenvolver novos métodos de análise³⁵⁰. Susan Buck-Morss comenta que Adorno “ficava preocupado quando descobria na obra de Benjamin qualquer sacrifício da reflexão objetiva em favor da correção política, qualquer tentativa de defender a classe operária que transformava a teoria em

³⁴⁷ Ibid., p. 153.

³⁴⁸ Cf. WIGGERSHAUS. *Op. cit.*, pp. 265, 271-272.

³⁴⁹ SEIGNOBOS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5a, 5].

³⁵⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 10, 1].

propaganda, mostras, segundo suspeitava, da prejudicial influência de Brecht. E também estava alarmado pela tendência oposta de inspiração surrealista”³⁵¹.

Segundo Habermas, o abandono das inclinações anarquistas de Benjamin ocorre por influência de Brecht, a partir desta, que o induziu a conceber a “relação entre arte e práxis política desde o ponto de vista da utilização organizativa da arte para a luta de classes. A decisiva politização da arte era um conceito que Benjamin encontraria já aí”³⁵². De fato, Adorno pretendia, por meio da estética e da teologia, afastar Benjamin do “selvagem”³⁵³ Brecht e de um marxismo ortodoxo, como se pode observar na seguinte carta de 6/11/1934:

Pois quer me parecer que aqui, onde estão em jogo temas absolutamente graves e decisivos, é preciso falar em alto e bom som e descer à toda profundidade categórica do assunto, sem descurar da teologia; e então, nesse nível decisivo, creio que poderemos nos valer tanto mais da teoria marxista quanto menos formos forçados a apropriá-la externamente, de maneira submissa: aqui o “estético” pode intervir na realidade muito mais a fundo, de modo revolucionário, do que a teoria de classes como *deus ex machina*³⁵⁴.

No Prefácio à edição brasileira das *Correspondências Benjamin-Adorno*, Olgária Matos sublinha que o ponto sensível entre os autores é a concepção da dialética “em imagens”, para Benjamin, e “negativa”, que viria a ser a de Adorno. No centro da polêmica está a ausência do conceito hegeliano e marxista de “mediação” no interior da *feeria* dialética, ausência de interpretação, em última análise, ausência crítica. Mas o que viria a ser esta *feeria* dialética? “Vitrines, galerias, fotografia, cinema, rádio, dioramas, *cocottes*, apaches, *flâneurs*, trapaceiros, barricadas, iluminação elétrica, catacumbas, esgotos, bocas do metrô, mercadorias”³⁵⁵. A partir disso, podemos pensar que a *feeria* dialética, convertida em imagem dialética, está presente em todas as mônadas da memória cultural que compõem a cidade de Paris e, por conta disso, são apresentadas como objeto de pesquisa das *Pasagens-Werk*. Ainda segundo nossa comentadora, Adorno criticou o termo “imagem dialética” a aparência de um mundo a-histórico e natural, que manteria, sem vencê-lo, um elemento mítico, o que foi refutado

³⁵¹ BUCK-MORSS, S. *A Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 274.

³⁵² HABERMAS, J. *Perfiles Filosófico-políticos*. Trad. M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 2000, p.327.

³⁵³ Expressão utilizada por Adorno em uma carta para Horkheimer ao se referir a Brecht. Cf. WIGGERSHAUS. *Op. cit.*, p. 243.

³⁵⁴ ADORNO T. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p. 112.

³⁵⁵ MATOS, O. *Op. cit.* p. 29.

por Benjamin³⁵⁶. Para Francisco Pinheiro Machado, a crítica de Adorno é justificada; com efeito, o próprio Benjamin, após a crítica, “se comportou com mais cautela com sua determinação de imagem dialética em relação ao sonho, motivo pelo qual essa identificação não aparece nem no segundo *Exposé* de 1939, nem na totalidade dos materiais da obra *Passagens*, embora a tematização do contexto do sonho do século XIX seja sempre nítida no projeto de Benjamin”³⁵⁷. Visão semelhante a esta já se encontrava anteriormente em Sergio Paulo Rouanet, quando escrevera:

Em vão procuramos nas *Passagens* as formulações de *Paris, Capital do Século XIX*. A conclusão é inevitável: se elas não aparecem nem nas *Teses* nem nos fragmentos das *Passagens* consagrados às imagens dialéticas, quase todos mais ou menos contemporâneos das *Teses*, é porque Benjamin já havia abandonado a primeira versão, certamente em consequência das objeções de Adorno. Nas *Passagens*, as imagens de sonho não são as imagens dialéticas. As imagens dialéticas são as que captamos *depois* do sonho, as imagens do despertar. A consciência de sonho é falsa consciência, e as imagens dialéticas são a forma exemplar do conhecimento verdadeiro, só possível à consciência lúcida. Mas, se não é possível construir uma ponte entre as duas teorias, não devemos tampouco postular uma diferença irreduzível entre as imagens dialéticas como imagens de sonho e as imagens dialéticas como imagens do despertar. Em minha opinião, existe um conteúdo comum a *todas* as imagens, no sentido de Benjamin: elas são um *organon* da faculdade mimética³⁵⁸.

No entanto, não podemos desconsiderar, como bem observou Luciano Gatti, a inversão da hierarquia entre Adorno e Benjamin, que se deu num período de menos de cinco anos, latente na correspondência entre ambos:

Nos últimos anos, a correspondência se polariza em duras críticas de Adorno à produção recente de Benjamin, fundadas no desvio do programa comum, simbolizado pelos primeiros esboços das *Passagens*, e respostas breves de um diplomático Benjamin atuando cada vez mais na defensiva. Não há como negar que a permanência de um intercâmbio assíduo nesses anos difíceis, apesar de diferenças intelectuais cada vez mais nítidas, deve-se também ao isolamento e à posição fragilizada de ambos durante o exílio. Não é de estranhar assim que em meio à aridez da discussão de textos surjam momentos de profunda cumplicidade, com espaço para queixas do isolamento, suspeitas de colaboradores próximos e declarações sinceras de interesse e compromisso com o trabalho e com a situação precária do outro. Se esse diálogo não se interrompe antes da morte de Benjamin, se em nenhum momento há ameaça de ruptura por qualquer um dos lados, isso não se deve somente apenas à dependência financeira de Benjamin em relação ao Instituto, ou ao empenho de Adorno em lhe arrumar uma colocação nos EUA a fim de acelerar a emigração de

³⁵⁶ Ibid., p. 29.

³⁵⁷ MACHADO, F. P. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2013, p. 186.

³⁵⁸ ROUANET, S. P. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 84-85.

Benjamin, mas também à necessidade de colaboração, de diálogo, de troca de idéias, de superação do isolamento em um terreno comum no qual ambos começam a seguir caminhos diferentes. A linguagem reticente que Benjamin desenvolve a fim de evitar confronto e esquivar-se dos apelos de Adorno à fidelidade ao antigo projeto comum é um sinal do reconhecimento silencioso da conquista por Adorno de uma posição autônoma ao longo desses anos³⁵⁹.

c) Metodologia imagética

Embora Benjamin tenha suprimido a imagem dialética na versão subsequente de 1939, seja por motivos de recuo tático ou convencimento, o conceito se mantinha vigoroso em seus escritos e vinculado a uma tradição anterior, a dialética hegeliana:

Sobre a imagem dialética. Dentro dela, situa-se o tempo. Ela já se encontra na dialética de Hegel. A dialética hegeliana, porém, conhece o tempo apenas como o tempo propriamente histórico, senão psicológico, como tempo do pensamento. O diferencial de tempo, no qual apenas a imagem dialética é real, ainda lhe é desconhecido. [...] O tempo real não entra na imagem dialética em tamanho natural – e muito menos psicologicamente – e sim sob sua forma íntima. O momento temporal só pode ser totalmente detectado por intermédio da confrontação com um outro conceito. Este conceito é o “agora da cognoscibilidade”³⁶⁰.

Outro exemplo que nos leva a recusar a idéia de que Benjamin havia abandonado a concepção de imagem dialética vem das teses *Sobre o Conceito de História*, onde podemos facilmente reencontrar o conceito, quando o autor, na sétima tese, fala de “apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz”³⁶¹. Na quinta tese, Benjamin havia escrito: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”³⁶². E na sexta tese: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo. Cabe ao materialismo

³⁵⁹ GATTI, L. *Correspondências entre Benjamin e Adorno*. Revista Limiar – vol. 1, nº 2 – 1º semestre 2014, p. 197-198. Do mesmo autor, encontramos formulação semelhante Cf. GATTI, L. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 23-24.

³⁶⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Qº, 21>.

³⁶¹ BENJAMIN. *Sobre o Conceito de História*, p. 225.

³⁶² BENJAMIN. *Sobre o Conceito de História*, p. 224.

histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso”³⁶³.

A imagem dialética foi pensada para um determinado momento histórico que alcança sua legibilidade apenas em um momento específico, próprio do ofício do historiador que lê o passado a partir do presente. Em seu trabalho sobre as passagens, Benjamin buscou considerar a origem das formas e mutações das arcadas de Paris desde o início até o declínio. Para Benjamin, a passagem é uma mônada, isto é, uma “pequena parte” ou “fragmento” que pode funcionar para apresentar o “todo” de uma época. Este é o “cristal do acontecimento total” [N 2, 6]. As imagens foram concebidas como iluminações que permitiam esclarecer a visão histórica das percepções de transformações técnicas e das concepções de progresso própria da época, a partir das passagens enquanto microcosmo arquitetônico do século XIX. “The dialectical image stages a figural relation to the whole of the nineteenth century” – escreve Alison Ross³⁶⁴. Segundo a autora, Benjamin usava a palavra no sentido peculiar de uma forma vívida que cristaliza e expressa o século. O século é apresentado, não em histórias, mas em imagens. Ou seja, a imagem dialética estabelece uma relação que é figurativa, ao apresentar o século por meio de instâncias concretas, como a arquitetura “transparente” das passagens ou a forma miniaturizada de objetos específicos, tais como as mercadorias descartadas, alojadas no interior das lojas nas arcadas. Esses edifícios e objetos se tornam “imagens dialéticas” quando são “legíveis” ou “reconhecíveis”. Portanto, a “legibilidade” das imagens é o que torna as imagens dialéticas verdadeiramente históricas e imagens não arcaicas. As passagens, enquanto índice histórico das imagens, representam o

technological progress of a highly specific kind: they are among the first built constructions to use steel and glass. Benjamin credits the dexterity in the use of such material with a telling significance for the meaning of the century. [...] Herein lies the crucial idea that in the lace-like ironwork of these arcades, built of the material of steel and glass over which human beings have a newfound technical disposition, are the materialised ancestral wishes for making the world human. Modern technical progress gives birth to distinctively new hopes, which the dialectical image supposedly renders legible and accessible to experience³⁶⁵.

³⁶³ Ibid., p. 224.

³⁶⁴ ROSS, A. *Walter Benjamin's Concept of the Image*. New York: Routledge, 2015, p. 107.

³⁶⁵ ROSS, A. *Op. cit.* p. 106.

Em conformidade com o desenvolvimento tecnológico, a imagem dialética buscava cumprir uma função de mediação entre o presente (agora) e o passado histórico a ser imagetivamente reconstruído. Ainda sobre o tema, Alison Ross comenta que o invólucro da rua em construção de aço e vidro, na construção das passagens, fornece exemplos particularmente significativos da vida do século XIX:

This reference to the new architectural arrangements established in the arcades may be considered as a model for the aspirations of the project itself, not least in respect to the material it gathers and presents for the ‘perception’ of the nineteenth century. The dialectical image is Benjamin’s theory of the transformation of this material into legible historical truth, providing the meaning-context for action in a ‘figural <bildlich>’ relation to the ‘now’ [...]. In the ‘dialectical image,’ he writes, ‘what has been comes together in a flash with the now to form a constellation’³⁶⁶.

Portanto, a referência aos novos arranjos arquitetônicos estabelecidos nas arcadas pode ser considerada como um modelo para as aspirações do projeto, não menos em relação ao material que reúne e apresenta para a “percepção” do século XIX. “The ‘dialectical image’ would presumably be an important part of Benjamin’s aspiration to construct the apparatus for the graphic, revolutionary perceptibility of the historical truth”³⁶⁷.

Talvez, em seu íntimo, Benjamin mantivesse a atitude de “não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética [*bildhaft*]”³⁶⁸. A imagem dialética permanecia em seu *modus operandi* como chave-interpretativa e construção mental constituinte do conhecimento histórico da verdade, que só seria possível como superação da aparência:

esta superação, porém, não deve significar volatilização ou atualização do objeto, e, sim, por sua vez, assumir a configuração de uma imagem *veloz*. A pequena imagem veloz coincide com o reconhecimento do “agora” nas coisas. Mas não do futuro. [...] A aparência que é superada aqui é aquela segundo a qual o tempo anterior estaria no agora. Na verdade: o agora é a imagem mais íntima do ocorrido³⁶⁹.

A “imagem dialética”, assim como a “imagem de pensamento” ou “imagem onírica”, é uma expressão cara ao pensamento benjaminiano: é a máquina, o filme e o flash: instrumentos com os quais o pensamento imagético de Benjamin se revela. Wille

³⁶⁶ Ibid., p. 106.

³⁶⁷ ROSS, A. *Op. cit.* p. 110.

³⁶⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 3, 3].

³⁶⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <O°, 81>.

Bolle afirma que a especificidade do pensamento benjaminiano se articula não tanto por meio de conceitos como por intermédio de imagens:

A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” – com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana. A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às “grandes idéias” e às obras consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em “imagens dialéticas” coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história³⁷⁰.

Kia Lindroos comenta que a imagem dialética surge na constelação quando o momento histórico (Augenblick) adquire um relacionamento específico com o momento presente. Isso se caracteriza em termos de dialética, temporalidade e abordagem visual do tempo. Reconhecer a imagem intermitente do passado é a única maneira de decifrar as mensagens enterradas, quer sejam entendidas como imagens de memória ou como testemunho histórico real. Portanto as “historical images are possible to interpret only in a certain temporal context, since their readability (Lesbarkeit) is tied to the time in which the images are possible to decipher. [...] Benjamin considers the text as a dimension of reality, and it is also possible to read an era such as the 19th Century like a book of events”³⁷¹.

Norma Garza explica que, no *Livro das Passagens*, Benjamin cria o espaço literário e erige a Paris do século XIX ao revelar a vida e a voz da experiência na cidade

³⁷⁰ BOLLE, W. *Op. cit.*, p. 42-43.

³⁷¹ LINDROOS, K. Now-Time Image-Space. *Temporization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. SoPhi: Department of Social Sciences and Philosophy, University of Jyväskylä, Finland, 1998, p. 201. Ainda sobre o tema, Samuel Weber comenta que a “imagem histórica” benjaminiana não é algo que simplesmente pode ser visto, mas algo que deve ser lido: Its “readability” or legibility — its Lesbarkeit — is what results from the highly conflictual kind of relations that produce it. This is why Benjamin takes pains to emphasize that the historicity of an image does not result simply from its belonging to a particular epoch, but rather, from what he designates as its “synchronic” relation to it. Such synchronicity is constituted as much by separation as by convergence. It is precisely this simultaneity, involving both proximity and distance, that is the condition of any possible “knowledge” of images, their “knowability.” Such “knowability” is situated not in the interval between two fixed points, for instance between the Past shedding light on the Present, or the Present shedding light on the Past, but rather in a different sort of space: that of a convergence that does not result in simple identity. What it produces is articulated through two very different and yet complementary figures in Benjamin’s writing: the Blitz, the lightning flash, and the constellation, the more or less stable agglomeration of stars. WEBER, S. *Benjamin's –abilities*. Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 230.

e o caráter das formas sociais modernas. O livro benjaminiano expõe a narração de uma modernidade que recupera, examina ou descifra o espaço ao deter-se nas minúcias e nos transtornos da existência urbana. Sua leitura pode ser entendida como um grande mosaico de vozes e sentidos; de lugares e épocas para retornar ao espaço da escritura, ao presente sempre atualizado de uma leitura crítica que tenta se desenraizar e abrir ao saber do umbral ou da fronteira, da linha divisória, do limiar, entre um habitante e outro, entre as ruas ou as cidades. Para isso, Benjamin quis, com a técnica da montagem e o uso de imagens dialéticas, descobrir o pequeno momento singular, o crítico do acontecimento total, e deste modo:

Captó en su libro los fenómenos de la edificación urbana: nombres de calles, grandes almacenes, cafés, exposiciones universales, sistemas de iluminación, de moda, publicidad, mercancías, finalmente la visibilidad del espacio y sus contradicciones. Luego, Benjamin les dio una perspectiva de lectura en constante reinterpretación. Recogió figuras como la del coleccionista, el *flâneur*, el jugador, la prostituta, el trapero; expuso las metamorfosis de los habitantes de la ciudad con la llegada de la modernidad: el tedio, la melancolía, la errancia, la pérdida. Observó y se detuvo sobre todo en el envejecimiento de las novedades y en las invenciones que brotaron de las fuerzas productivas del capitalismo acelerado. Benjamin vio así el rasgo característico del espacio como memoria de una ciudad, donde confluyen los tiempos y la historia, plasmados en la arquitectura y en el diseño urbanístico de una modernidad temprana, expresado en este caso por las palabras del otro: la cita. Método muy característico del *Libro de los pasajes*, que se conforma como una especie de mosaico en el que cada tesela o fragmento tiene relación con la composición del conjunto; creando, en el espacio urbano, nuevas constelaciones saturadas de tensiones para hacer resaltar una época concreta que se encuentre justamente con un momento presente³⁷².

Bolle utiliza-se do léxico cinematográfico ao comentar que Benjamin buscava uma aproximação entre imagem dialética e imagem onírica, ou seja, “uma exploração do limiar entre o sonho e a vigília, como uma macrofotografia ou filmagem em câmera

³⁷² GARZA, N. *El Espacio de la Memoria*. IN: COHEN, E. (Org) Walter Benjamin: Fragmentos Críticos. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, s./d., p. 280. Na página seguinte, a autora complementa: “La ciudad se dibuja, entonces, en el tejido narrativo como un ‘tejido onírico’ de fragmentos, citas y rodeos; pero también el espacio literario que Benjamin va trazando a partir de su recorrido y de su mirar atento, para aprender a perderse y comenzar a habitar un lugar, darle nombre, recoger sus huellas, construir una imagen y tener otra experiencia del espacio; aquella donde la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación [...]. Benjamin se sumergió en regiones de la historia que habían sido despreciadas o no consideradas; mencionadas pero no habitadas. Su mirada se detuvo en territorios poco ortodoxos e incluso poco académicos; en el otro lado de las cosas o de la realidad, en lo que se despierta a partir de los sueños, de la embriaguez narcótica, de la memoria, de la narración y la alegría, para construir con todo ello imágenes dialécticas, que apuntaban a una nueva forma de mirar. Ese despertar le reveló otra forma de hacer crítica, impregnada por el concepto de historia y de experiencia, para hacer, entonces, ‘una reflexión concreta, materialista, sobre lo más cercano’”.

lenta”³⁷³. A imagem dialética não se opõe em termos absolutos à imagem onírica, mas guarda dela um resíduo mítico. Portanto,

these objects of desire are “wish images,” which have signifiers conveying latent layers of historical subtexts reminiscent of a righteous and classless society. Their contribution to cultural memory was to elicit [...] “the resolute effort to distance oneself from all that is antiquated — that is, however, the recent past. These tendencies deflect the imagination (which is given impetus by the new) back upon the primal past” [...]. Seeking out sociocultural origins or plumbing the depths of collective semiotics required “reading” forgotten traces of time, even within the newest articles of production. Located at the focal point of this practice of exhuming cultural artifacts from uncharted repositories of collective memory is the written word, which as an archive is flexible enough to resonate with the past even as the act of writing transforms the present into an enduring form of temporal suspension³⁷⁴.

Hanssen comenta que, a partir de determinada mitologia do século XIX, o projeto de Benjamin busca “escovar a história a contrapelo”, fator que deixa o projeto não menos firmemente incorporado ao século a partir do qual procura o despertar: “We know from the *Passagen-Werk* that this threshold is also the one that separates dreaming from awakening. It is across such a multiple threshold that the rag-man plies his trade, thereby effecting a critical, ‘dialectical’ transition from myth to history, prehistory to actuality”³⁷⁵. Portanto, o saber que é obtido a partir do despertar tem suas raízes no inconsciente; portanto, o conhecimento é a revelação das imagens arcaicas. Outro pressuposto observado na teoria benjaminiana da imagem é sua localização em sujeitos históricos concretos; uma imagem dialética “objetiva”, existindo independentemente destes sujeitos, seria uma ficção. O importante aqui é notarmos que o

fato histórico novo é que, na Modernidade, se estabelece um mercado de imagens, que interage com o imaginário coletivo. Estudando esse espaço imagético, o crítico mede o grau de consciência histórica das diferentes classes sociais. Assim, por exemplo, os operários de Paris aparecem, num primeiro momento, como alienados executores do “embelezamento estratégico” da cidade, planejado pelo prefeito Haussmann: constroem largas avenidas que “impossibilitam o erguimento das barricadas” e “estabelecem o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários”. Num segundo momento, “tomam consciência do caráter inumano do capital”, o que se torna um elemento atuante na insurreição da Comuna. A experiência histórica concreta de acontecimentos revolucionários, em que uma “época não apenas sonha a seguinte, mas sonhando tem urgência de despertar” – em que a ação política se torna “irmã do sonho” –, é a razão de ser da

³⁷³ BOLLE, W. *Op. cit.* p. 68.

³⁷⁴ SOLIBAKKE, K. I. *Op. cit.* p. 159.

³⁷⁵ HANSSSEN, B. *Introduction: Physiognomy of a Flâneur*. IN: Walter Benjamin and the Arcades Project. HANSSSEN, B. (Org.). London and New York: Continuum, 2006, p. 14

aproximação benjaminiana entre imagem onírica e imagem dialética. Compreende-se também por que o crítico localiza sua imagética em personagens coletivos: se o sujeito do conhecimento histórico é a classe oprimida, isso significa que ela tem a chave para sua emancipação em suas mãos³⁷⁶.

Com isso, Benjamin afirmava que o índice histórico das imagens não apenas pertencia a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornavam legíveis numa determinada época.

Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora como um relâmpago [*blitzhaft*], formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura³⁷⁷.

O olhar dialético, “estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”³⁷⁸, que capta o movimento, as contradições e as transformações na modernidade citadina, se mantém presente nos escritos. “Benjamin is in search of an appropriate form for representing modernity by way of the phenomenon of the city. [...] Urban consciousness, in this sense, is to serve as both theme and vision, topos and mode of cognition. The city (and its synecdoche, the arcades) is granted a world structuring or cosmological function”³⁷⁹. Assim, na *belle époque*, as *spécialités* e o luxo permitiram entrever o fascínio do fetichismo da mercadoria, mostrando de que forma mesmo as mais modestas habitações de Paris mimetizaram as grandes construções em ferro, nos arabescos das folhagens que subiram pelas balustradas e janelas. Um exemplo é uma

³⁷⁶ BOLLE, W. *Op. cit.* p. 68-69 (Grifo nosso).

³⁷⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 3, 1].

³⁷⁸ BORCHARDT apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1,8].

³⁷⁹ GELLEY, A. *Op. cit.* p. 107. Sobre a relação biográfica com as cidades de Berlim e Paris na obra de Benjamin, o autor na mesma página acrescenta: “The Berlin of Benjamin’s childhood and youth and the Paris that Benjamin visited throughout his early years and then made his second home after the exile from Germany, should be understood in integral relation to the cultural-historical aims of the Paris project. The Berlin writings— ‘Berlin Chronicle’ and ‘Berlin Childhood Around Nineteen-Hundred’ — occupied him during the same period as his work on The Arcades Project, that is, from the late 1920s until his death in 1940. He began the Berlin texts during a stay in Ibiza (Capri) in 1932, at a time when he realized that his absence from Berlin would be long-lasting, perhaps definitive. Many passages in these texts suggest an imbrication of the two cities in Benjamin’s imagination. In the ‘Berlin Chronicle’, he credits Paris with providing the model for the ‘dream images’ that he is seeking in the reminiscences of his childhood”.

passagem em que o autor comentou a transformação da cidade contemporânea de Le Corbusier num complexo habitacional junto à estrada: o “fato de haver agora carros circulando e aeroplanos aterrissando no meio desse complexo, *mudou tudo*. É preciso encontrar aqui os pontos de onde seja possível lançar sobre o século XIX um *olhar proveitoso*, criador de formas e distâncias”³⁸⁰. Olhar fotográfico que cria quadros e ângulos de observação. Olhar impuro, porque a “pureza” do olhar é impossível de alcançar. Benjamin se contrapõe à idéia de “pureza” própria da historiografia convencional (*konventionellen Geschichtsschreibung*), que estava presente na seguinte citação de Grillparzer: “Ler o futuro é difícil, mas enxergar *puramente* o passado é mais difícil ainda – digo *puramente*, isto é, sem misturar a esse olhar retrospectivo tudo o que aconteceu no intervalo”³⁸¹. Em outra passagem, Benjamin citou o principal formulador desta concepção historiográfica, Fustel de Coulanges: “Se quiserdes reviver uma época, esquecei tudo que sabeis sobre o que se passou depois dela”³⁸².

Márcio Seligmann-Silva nos traz a elucidativa imagem do historiador-catador, tal qual o colecionador que retira os objetos de seu contexto, salva os detritos da história e interrompe o *continuum*. Com efeito, para Benjamin, o colecionador tem a paixão idealizadora dos objetos que lhes retira a corvéia de serem úteis, quer dizer, de serem mercadorias, fazendo desaparecer, nos interiores, seu valor de troca. Na aceleração das revoluções técnicas e econômicas, que, erroneamente, chamamos de progresso, Benjamin reconheceu apenas o avanço da destruição. Portanto, encontramos nas *Passagens*, um livro que contém milhares de notas com citações e comentários fragmentados, um correlato do modelo imagético da historiografia-montagem de uma sociedade em ruínas:

Em Benjamin, a teoria retoma seu sentido etimológico, em grego, de *theorein*, “contemplar, ver”. [...] Benjamin está na origem de um novo *regime escópico*, ou seja, de um novo modo de se ver o mundo e, por tabela, de se conceber o saber e seus métodos. Sua *intuição intelectual* seria, nesse sentido, a realização da *passagem* do regime verbal para o visual. [...] Seu olhar de Medusa congela o movimento real para revelar novas facetas, até então insuspeitas, exatamente como a fotografia e o filme (com seu *close-up* e a câmera lenta) o possibilitam. [...] Além de a circulação entre o fonético e o imagético, Benjamin também realizou no seu ensaio sobre o barroco um quiasma temporal ao ver cada dado cultural ao mesmo tempo como uma espécie de fóssil (uma “história natural da destruição”) e como um documento digno de ser atualizado. No trabalho das passagens esse

³⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1a, 5]. No original *förderlichen Blick*, que também pode ser traduzido por olhar útil (Grifos nosso).

³⁸¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 7, 5].

³⁸² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 8a, 3].

modelo epistemológico e de teoria da história foi aperfeiçoado: o momento de atualização passou a ser visto como correlato de uma *intervenção política no decorrer histórico*³⁸³.

Estas ruínas, produzidas pela própria civilização em sua dialética de construção e destruição, como Haussmann, por exemplo, se transformam em documentos da cultura e, ao mesmo tempo, documentos da barbárie, como Benjamin escrevera nas teses *Sobre o Conceito de História*. Portanto, se é um documento, pode ser lido, segundo o uso proposto por Eli Friedlander, em que

the notion of the dialectical image, which, I assume, any account given of it must aim to interpret. First, we think of an image as an object of vision, yet Benjamin never uses the word see, or even imagine, to characterize our relation to the dialectical image. It is “manifest” or “recognized,” but not perceived. More striking, he thinks of the image as legible, as an “image that is read.” Rather than setting an opposition between language and image, he writes that “the place where one encounters [the dialectical image] is language” [...]. That doesn’t just mean that such an image is described in words (rather than, strictly speaking, perceived). Nor does it imply that the imagistic is to be identified with a poetic, figurative, or metaphorical register of language (as in certain uses of the term image)³⁸⁴.

Portanto, estes documentos são captados de tal modo que a imagem dialética

est inséparable d'un certain état matériel de civilization - les possibilités, le luxe engendrés par le capitalisme - et de l'espace de liberté, d'utopie qu'ils laissent entrevoir. La richesse de la conception de Benjamin tient justement aux contradictions inhérentes à l'image dialectique, à la fois réaliste par son enracinement dans les choses, irréelle par sa dimension de rêve, réactionnaire, en ce qu'elle participe à la réification, progressiste par ses ferments d'utopie³⁸⁵.

³⁸³ SELIGMANN-SILVA, M. *A Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 56-60.

³⁸⁴ FRIEDLANDER, E. *The Measure of the Contingent: Walter Benjamin's Dialectical Image*. Artigo em Formato PDF, publicado por Duke University Press. Disponível em: boundary2.dukejournals.org/content/35/3/1.abstract p. 2.

³⁸⁵ PALMIER, J-M. *Walter Benjamin: Le Chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*. Paris: Klincksieck, 2017, p. 310.

d) Polêmica Benjamin-Adorno: imagem dialética ou imagem do inferno

Retomamos aqui o debate entre Benjamin e Adorno. Escreve Adorno para Benjamin:

Se você desloca a imagem dialética para o interior da consciência como “sonho”, não somente priva de mágica o conceito, domesticando-o, mas também o despe precisamente daquele crucial poder objetivo que o legitimaria em termos materialistas. O caráter fetichista da mercadoria não é um fato da consciência; é antes dialético no seu eminente sentido de que produz consciência. Mas se assim é, nem a consciência nem a inconsciência são capazes de retratá-lo simplesmente como sonho, senão que respondem a ele com desejo e medo em iguais medidas. Mas é precisamente este poder dialético do fetiche que se perde no realismo-retrato (*sit venia verbo*) de sua presente versão da imagem dialética³⁸⁶.

Em um primeiro momento, tais críticas podem causar espécie pelo fato de o próprio Adorno ter utilizado, em sua monografia sobre Kierkegaard (1933), o termo “imagem dialética”, além de outros termos do vocabulário benjaminiano, neste caso, citando o próprio Benjamin, como podemos logo abaixo ler, a par do fato de estas mesmas reflexões adornianas terem sido incorporadas aos arquivos que compõem o *Pasagens-Werk*:

Pode-se também chegar a uma mesma consideração do mítico quando se parte o elemento imagético. Quando, numa época de reflexão, numa representação reflexiva, vê-se o elemento imagético sobressair de maneira muito comedida e quase imperceptível, como um fóssil antediluviano, lembrando uma outra forma de existência que apagou a dúvida, talvez fiquemos surpresos com o fato de que o imagético tenha um dia desempenhado um papel tão importante. Esse “surpreender-se” é refutado em seguida por Kierkegaard. No entanto, isso anuncia a mais profunda intuição sobre as relações entre dialética, mito e imagem. Pois não é como algo sempre vivo e atual que a natureza se impõe na dialética. A dialética detém-se na imagem e cita, no acontecimento histórico mais recente, o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva. Por isso, as imagens, como as do *intérieur*, que conduzem a dialética e o mito a um ponto de indistinção, são verdadeiramente “fósseis antediluvianos”. Podem ser denominadas, segundo uma expressão de Benjamin, imagens dialéticas, cuja concludente definição da alegoria vale também para a intenção alegórica de Kierkegaard como figura da dialética histórica e da natureza mítica. Segundo ela, “na alegoria, a *facies hippocratica* da história revela-se ao observador como paisagem primeva petrificada”³⁸⁷.

³⁸⁶ ADORNO. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. p. 177.

³⁸⁷ ADORNO, T. W. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 2, 7]. A frase final da citação de Adorno é do próprio Benjamin, retirada do *Drama Barroco Alemão*.

Então por que Adorno, em 1935, dois anos depois, se colocou frontalmente contra esta concepção? A resposta está no processo de autonomização do pensamento de Adorno em relação a Benjamin, bem como no próprio projeto pessoal adorniano de construir uma particular concepção de dialética: a negativa. Adorno compreendia bem o sentido das concepções benjaminianas, no qual “o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética [...] e justifica seu arrancamento do *continuum* da história”³⁸⁸. Adorno fora um grande leitor e intérprete de Benjamin; portanto, era capaz de compreender e ainda formular belas e interessantes considerações, como este trecho de carta, incorporado aos arquivos:

A tentativa de reconciliar o momento do ‘sonho’ mencionado pelo sonho mencionado pelo senhor – como o elemento subjetivo da imagem dialética – com a concepção desta última como modelo ensejou-me algumas considerações... À medida que o valor de uso morre nas coisas, as coisas alienadas são esvaziadas, atraindo para si significados como cifras. A subjetividade se apossa delas à medida que as investe de intenções de desejo e temor. Pelo fato de as coisas mortas responderem, enquanto imagens, pelas intenções subjetivas, estas se apresentam como imemoriais e eternas. Imagens dialéticas são constelações entre coisas alienadas e o significado incipiente, detendo-se no instante de indiferença entre a morte e o significado. Enquanto na aparência as coisas são despertadas para o que é o mais novo, a morte transforma os significados no que é o mais antigo³⁸⁹.

Inspirado por este trecho, Benjamin refletiu que se devia ter em conta que, no século XIX, o número das coisas “esvaziadas” aumentou numa medida e num ritmo antes desconhecidos, uma vez que o progresso tecnológico teria continuamente de dar circulação aos novos objetos de uso.

Quanto a Adorno, este perpassou por um longo percurso intelectual que desembocou na obra *Dialética Negativa*, de 1966. No entanto, nesta obra, escrita mais de trinta anos após a carta de agosto de 1935, Adorno aprofundou de maneira ácida sua crítica à imagem dialética, ao reduzir a “imagem dialética” a uma “teoria do reflexo”:

O pensamento não é um reflexo da coisa — somente uma mitologia materialista ao estilo de Epicuro o transforma em algo assim, uma mitologia que imagina que a matéria emite pequenas imagens —, mas ele vai à coisa mesma. A intenção iluminista do pensamento, a desmitologização, elimina o caráter imagético da consciência. Aquilo que se vincula à imagem permanece miticamente cativo, culto aos ídolos. A quintessência das imagens chega a se constituir em trincheira ante a realidade. A teoria do reflexo nega a espontaneidade do sujeito, um mobilizador da dialética objetiva das forças produtivas

³⁸⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 10a, 3].

³⁸⁹ ADORNO, T. W. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5, 2]

e das relações de produção. Se o sujeito é reduzido a um espelhamento obtuso do objeto que sempre perde necessariamente o objeto que só se abre ao excedente subjetivo no pensamento, então resulta daí a calma intelectual inquieta de uma administração integral. Somente uma consciência infatigavelmente reificada pretende ou faz com que os outros creiam que ela possui fotografias da objetividade³⁹⁰.

Benjamin encontrou na obra *Vom Traumbewusstsein* (Consciência do Sonho), de Ludwig Klages — que considerava que o ódio e a guerra são contra os desejos [*Haß und Krieg wider die Lüste ist.*]³⁹¹, e o ato de ignorar as imagens significava ignorar a alma do mundo e de operar a decadência da humanidade —, concepções que, ora atribuíveis a um “grande filósofo e antropólogo” [*großen Philosophen und Anthropologen*]³⁹², ora a um pensador “reacionário”³⁹³, o influenciaram: concepções como a diferença entre o espaço do sonho e o espaço da vigília, o tempo onírico e o tempo da vigília, os estados de ânimo oníricos³⁹⁴. Para Klages, havia um estado de ânimo onírico composto por uma passividade em estado de consciência contemplativo, sensação de distanciamento e sensação de fugacidade, em que, no momento iluminado, “a disposição do mundo está presente; até as distâncias do tempo; tudo o que sucedeu alguma vez e sucede obtém sua luz e seu sentido da imagem, ainda que seja tão fugaz”³⁹⁵.

Encontramos também este limiar e estado de consciência onírica e passiva, entre o adormecer e o despertar, nas primeiras palavras de *Em Busca do Tempo Perdido*: “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’. E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir”³⁹⁶.

Um pouco mais adiante, Proust prossegue:

Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar; essa ordenação, porém, pode-se confundir e romper. Se acaso pela madrugada, após uma insônia, vem o sono surpreendê-lo durante a leitura, em uma posição muito diversa daquela em que dorme habitualmente, basta seu braço erguido para deter e fazer recuar o sol, e, no primeiro minuto em

³⁹⁰ ADORNO. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Edunesp, 2009, p. 175.

³⁹¹ KLAGES. *Vom kosmogonischen Eros*. München: Georg Müller Verlag A.-G., 1922, p. 30.

³⁹² BENJAMIN, *Gesammelte Schriften III*, p. 44.

³⁹³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1a, 3].

³⁹⁴ Cf. WIGGERSHAUS. *Op. cit.*, p. 250-251

³⁹⁵ KLAGES, W. apud WIGGERSHAUS. *Op. cit.*, p. 250-251

³⁹⁶ PROUST, M. *No Caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 20-21.

que desperte, já não saberá da hora, e ficará pensando que acabou apenas de deitar-se. Se adormece em posição ainda mais insólita e contrafeita, por exemplo sentado em uma poltrona depois do jantar, dar-se-á então uma completa reviravolta nos mundos desorbitados, a cadeira mágica o fará viajar a toda a velocidade no tempo e no espaço, e, no momento de abrir as pálpebras, pensará que está deitado alguns meses antes, em uma terra diferente. Quanto a mim, no entanto, bastava que estivesse a dormir em meu próprio leito e que o sono fosse bastante profundo para relaxar-se a tensão de meu espírito, o qual perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência, tal como pode fremir no fundo de um animal; estava mais despercebido que o homem das cavernas; mas aí a lembrança — não ainda do local em que me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar — vinha a mim como um socorro do alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho; passava em um segundo por cima de séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, depois de camisas de gola virada, recompunha pouco a pouco os traços originais de meu próprio eu.

A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas. A verdade é que, quando eu assim despertava, com o espírito a debater-se para averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava em redor de mim no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe, sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as diversas circunstâncias, ele — meu corpo — ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar. Meu corpo anquilosado, procurando adivinhar sua orientação, imaginava-se, por exemplo, virado para a parede, em um grande leito de dossel, e eu logo dizia comigo: “Pois não é que acabei adormecendo antes que mamãe me viesse dar boa-noite!”; achava-me então no campo, em casa de meu avô, morto havia muitos anos; e meu corpo, o flanco sobre o qual eu repousava, fiel zelador de um passado que meu espírito nunca deveria esquecer, recordava-me a chama da lâmpada de cristal da Boêmia, em forma de urna suspensa do teto por leves correntes, a lareira de mármore de Viena, em meu quarto de dormir, em Combray, em casa de meus avós, em remotos dias que naquele instante eu julgava atuais, sem formar deles uma imagem exata e que tornaria a ver muito melhor dali a momentos, quando despertasse de todo³⁹⁷.

Segundo Benjamin, a síntese da obra proustiana está no sonho. Portanto, toda “interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho” (An ihn muß

³⁹⁷ PROUST, M. *No Caminho de Swann*. p. 21-22.

jede synthetische Interpretation von Proust anschließen)³⁹⁸. Benjamin interpretou no despertar proustiano a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura³⁹⁹ e, a partir desta compreensão, propõe-se ir mais além do sono proustiano e do sonho surrealista, por meio de uma tomada de consciência que ocorre no limiar entre o sonho e o despertar histórico, que ele denominou revolução copernicana na visão histórica:

Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribuir-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. O que Proust quer dizer com a mudança experimental dos móveis no estado de semidormência matinal [...] nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história, e coletivamente. Existe um saber ainda não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar⁴⁰⁰.

A historiografia, sob o efeito desta revolução copernicana na metodologia histórica da dialética da rememoração, era o despertar, porque existia

uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, *é o despertar do sonho*. [...] O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados⁴⁰¹.

Benjamin pensava metodologicamente por imagens; desse modo, as imagens dialéticas representam o relâmpago que teria sua ressonância por meio do texto, o trovão. Para Benjamin, o conhecimento tem a velocidade de um relâmpago (*Blitzhaft*): “O texto é o trovão que se segue ressoando por muito tempo”⁴⁰². Em outra célebre passagem, Benjamin assim definiu: “A imagem dialética é uma imagem que brilha” (*aufblitzendes*). É assim, como uma imagem que brilha [*aufblitzendes*] no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido”⁴⁰³.

Wiggershaus vê na imagem histórica um ponto de fuga comum, em que o relâmpago no momento da crise que se mostra ao sujeito da história, em um golpe

³⁹⁸ BENJAMIN, W. *Zum Bilde Prousts*. IN: *Gesammelte Schriften II*, p. 313.

³⁹⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 3a, 3].

⁴⁰⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 2].

⁴⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1, 3].

⁴⁰² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1, 1].

⁴⁰³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 9, 7].

involuntário da memória, consegue “salvar o passado de seu legado reificado e canalizar desta maneira para o presente as forças que apóiam para converter a técnica no leito nupcial da comunicação entre a humanidade e o cosmos”⁴⁰⁴. Ainda, segundo recorda este autor, Benjamin chamava de dialéticas as imagens que para ele eram a atualização do passado, porque não eram nem atemporais nem aspecto de um fluxo contínuo e homogêneo de acontecimentos, senão constelações momentâneas do presente e do passado⁴⁰⁵.

No entanto, a controvérsia não se resumia à imagem dialética. Adorno tendia a ver nesta época, em que o arcaico se fundia com o moderno, menos uma época de ouro do que um período de catástrofe. Para Adorno, o “passado recente sempre se apresenta como se fosse algo destruído por catástrofes”⁴⁰⁶. Uma “imagem dialética do século XIX”, no ditame adorniano, não se revelaria como sonho/despertar, mas “como inferno”⁴⁰⁷.

Não cabe assim que a imagem dialética seja deslocada para a consciência como sonho; antes, cabe que o sonho seja rejeitado por meio da construção dialética e que a própria imanência da consciência seja entendida como uma constelação da realidade – como a fase astronômica, na qual o inferno peregrina pela humanidade. [...] De acordo com sua concepção imanente da imagem dialética (com a qual, para empregar um termo positivo, eu contrastaria seu conceito anterior de *modelo*), você constrói a relação entre o mais velho e o mais novo, a qual já era central no primeiro esboço, em termos de uma referência utópica à “sociedade sem classes”. O arcaico torna-se com isso uma adição complementar ao novo, em vez de ser ele próprio “o mais novo”, e portanto é desdialetizado. Ao mesmo tempo, porém, e de modo igualmente adialético, a imagem da ausência de classes remonta ao mito, na medida em que é conjurada simplesmente a partir da *arkhéi*, em vez de tornar-se propriamente transparente como fantamasgoria do inferno. Assim, a categoria na qual o arcaico se funde ao moderno *me parece bem menos uma época de ouro do que uma catástrofe*⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ WIGGERSHAUS. *Op. cit.*, p. 250.

⁴⁰⁵ Cf. Id. *ib.*, p. 258.

⁴⁰⁶ Esta concepção foi mais tarde inserida em *Mínima Moralía*, em que o autor escreve: “O passado recente surge-nos sempre como se tivesse sido destruído por uma catástrofe. A expressão do histórico nas coisas não é mais do que o tormento passado”. ADORNO. *Mínima Moralía*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 40.

⁴⁰⁷ ADORNO. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p. 177. Segundo Kothe, o passo do satanismo baudelaireano para o marxismo, dado pelos surrealistas, é o passo dado por Benjamin do *Trauerspielbuch* para o *Trabalho das Passagens*. KOTHE. *Op. cit.*, p. 85. Ainda sobre o inferno, Irving Wohlfarth comenta: “La sociedad burguesa es el infierno, pero es un infierno que se ignora. No solamente el Paraíso está perdido, sino que la conciencia misma de la pérdida se pierde a su vez. Reencontrar el Paraíso es, en principio, restaurar la conciencia de la Caída. La crisis es antes que nada metafísica: cualquier otra crisis no es sino su consecuencia”. WOHLFARTH, I. *Sobre algunos motivos judíos en Benjamin*. IN: COHEN, E. *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁰⁸ ADORNO. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p. 179 (grifo nosso). Löwy explica que para Benjamin a “utopía revolucionaria debe pasar por el redescubrimiento de una experiencia antigua,

Adorno recusa a concepção benjaminiana de tempo onírico, em que o *kollektiven Traum* e a memória coletiva (*Erinnerung*) se transformaram em sonho coletivo (*kollektiven Traum*), sonhos, época de ouro e uma história primeva para esquecer o passado recente catastrófico. Benjamin compreendia que estas imagens correspondem na consciência coletiva a imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo.

Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tomou antiquado — isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras⁴⁰⁹.

Para Benjamin, a modernidade sempre cita a história primeva:

Aqui isso se dá através da ambigüidade própria das relações sociais e dos produtos dessa época. A ambigüidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche. Tal imagem é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua. Tal imagem é representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa⁴¹⁰.

Tal concepção foi peremptoriamente recusada por Adorno, porque “cai inevitavelmente sob o encantamento da psicologia burguesa”⁴¹¹, cuja “consciência coletiva” não se distinguia do inconsciente coletivo de Jung: a “consciência coletiva só foi inventada para desviar a atenção da verdadeira objetividade e seu correlato, a

arcaica, pre-histórica: el matriarcado (*Bachofen*), el comunismo primitivo, la comunidad sin clases ni Estado, la armonía original con la naturaleza, el paraíso perdido del que nos aleja la tempestad del “progreso”, la “vida anterior” en la que la adorable primavera no había perdido todavía su olor (Baudelaire). En todos estos casos, Benjamin no propone una *vuelta* al pasado, sino más bien, según la dialéctica propia del romanticismo revolucionario un *desvío* a través del pasado hacia un *porvenir nuevo*, que integre todas las conquistas de la modernidad desde 1789”. LÖWY, M. *Op. cit.* p. 170.

⁴⁰⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 41.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁴¹¹ ADORNO. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. p. 179. Para Alexia Bretas, “Adorno não deve ter ficado nada satisfeito ao detectar indesejáveis pontos de contato entre as formulações benjaminianas e a teoria de Jung, a qual, divergindo de Freud, defende a existência de um “inconsciente coletivo” atemporal e autônomo em relação à *psique* individual e suas fantasmagorias”. BRETAS. *Op. cit.* p. 8.

subjetividade alienada”⁴¹². Para Margaret Cohen, o que Adorno trata como fraqueza conceitual é na verdade um aspecto rico do pensamento de Benjamin, ou seja, a sugestão benjaminiana de que as expressões da superestrutura podem ser entendidas por meio do modelo psicanalítico, recurso para explicar como as forças reprimidas passam a se expressar nos sonhos⁴¹³. O termo sonho (*Traum*) e sua dimensão coletiva se apresentariam mais tarde reconfigurados como sonhos do coletivo (*Träume des Kollektivs*), sob os auspícios do fascismo enquanto trauma nacional (*nationales Trauma*)⁴¹⁴. Mais tarde, Adorno fez sua interpretação sobre o sonho benjaminiano nos seguintes termos: “Sob a forma do paradoxo da possibilidade do impossível, Benjamin reuniu pela última vez a mística e a *Aufklärung*, o racionalismo emancipador. Baniu o sonho sem o trair e sem se fazer cúmplice da unanimidade permanente dos filósofos, segundo a qual isso é impossível”⁴¹⁵.

Benjamin concebia a dimensão da catástrofe e o momento destrutivo na história diante de uma “constelação de perigos”⁴¹⁶. Tinha consciência de que a modernidade era “tempo do inferno, o novo (o correspondente) é sempre o eternamente igual”⁴¹⁷. Em dada passagem escreveu que se houvesse o pedido de uma “profecia, em meados dos anos noventa, certamente seria a do declínio de uma cultura”⁴¹⁸. Este declínio era o desaparecimento de um súbito passado de uma cidade cujas “janelas iluminadas antes do Natal reluzem como se estivessem acesas desde antes de 1880”⁴¹⁹. As fantasias sobre o declínio de Paris, escreveu Benjamin, são um sintoma da ausência de recepção da

⁴¹² ADORNO. *Op. cit.*, p. 179.

⁴¹³ Cf. COHEN, M. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, CA: University of California Press, 1995, p. 18.

⁴¹⁴ Cf. ADORNO. *Versuch über Wagner*. Na mesma carta crítica à Benjamin, Adorno menciona que Horkheimer diz que um “um ego das massas só existe propriamente em terremotos e grandes catástrofes”, o que é bastante coerente com a apropriação posterior, visto que o fascismo foi a maior catástrofe de sua época. Cf. ADORNO. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. p. 179.

⁴¹⁵ ADORNO, T. “Caracterização de Walter Benjamin,” IN: *Prismas*. Trad. Wenet e Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 1998, p. 237.

⁴¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 10a, 2]. Sobre o tema, Solibakke (*Op. cit.*, p. 163) comenta: “The nineteenth century materializes as a grand hallucination, the outcome of a dream vision, and Benjamin argues that the era should be perceived as a ‘dreamtime’, albeit one in which the individual consciousness anchors itself in reflection at the same time that the collective consciousness [...]. The delusions of the Parisian bourgeoisie, its inclination to sink into a dreamlike stupor during the formative years of the capitalist social order, had catastrophic consequences for the twentieth century, made manifest by two world wars within the space of a generation as well as the ecological ravages wrought by rampant industrialization and the squandering of finite natural resources”.

⁴¹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2a, 3].

⁴¹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <b^o, 2>.

⁴¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2a, 10].

técnica. “Traduzem a consciência obscura de que, juntamente com as grandes cidades, cresciam os meios que permitem arrasá-las”⁴²⁰.

Não por acaso, Benjamin recorreu a Blanqui, para quem o “universo é um lugar de catástrofes permanentes”⁴²¹, e assim, como Baudelaire e Nietzsche, elaborou uma crítica à concepção de progresso, mostrando o quanto é vão esse mito do século XIX, mito que se expressava na guerra franco-prussiana de 1871, que buscava realizar o progresso pela unidade alemã, ou na França do Segundo Império de Napoleão III com a haussmanização de Paris, projetos por meio dos quais a Alemanha e a França procuravam tornar-se Estados modernos⁴²².

“Os boulevards morrerão de um aneurisma: a explosão do gás”⁴²³. Esta frase de Lurine, anotada por Benjamin, além do tom catastrófico, traz consigo um elemento anedótico próprio da época: embora houvesse muito otimismo também havia desconfiança quanto à linearidade do progresso, o que gerou a “revolta das anedotas” contra aquilo que era considerado moderno:

As épocas, correntes, culturas, movimentos afetam a vida física sempre da mesma maneira, invariavelmente. Nunca houve uma época que não se sentisse “moderna” no sentido mais excêntrico do termo e não se julgasse estar à beira de um abismo. Uma consciência desesperadamente lúcida da “crise” decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época parece a si mesma irremediavelmente moderna. O “moderno”, porém, que afeta fisicamente os homens, é exatamente tão variado quanto os variados aspectos do mesmo caleidoscópico. — As construções da história são comparáveis a instruções que davam a verdadeira vida e a confinam em quartéis. Contra isso, se dá a revolta nas ruas⁴²⁴.

Outro exemplo de que Benjamin tinha consciência das catástrofes pode ser encontrado em uma passagem tirada por Benjamin de Adolphe Démy: “Paris é tão triste quanto possível [...] todos têm medo sem saber muito bem por quê. [...] O menor acontecimento é esperado como uma catástrofe”⁴²⁵.

Em *Imagem do Pensamento*, Benjamin compôs uma imagem dialética a partir do oxímoro “belo horror”, na lembrança da Tomada da Bastilha, em que o afeto foi estetizado. Nas teses *Sobre o Conceito de História*, o autor escreveu que a “consciência

⁴²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 7a, 4].

⁴²¹ BLANQUI, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 5, 7].

⁴²² Cf. MATOS, O. C. F. *Pórticos e Passagens: Walter Benjamin: Contratempo e História e Mal-estar na Temporalidade: o Ser Sem o Tempo*. IN: Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015, p. 99-114

⁴²³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 7, 2].

⁴²⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Iº, 2>.

⁴²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [g 1a, 3].

de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência⁴²⁶. Em *Belo Horror*, o autor reconstruiu imagens visuais e sonoras de emoções e afetos políticos celebrados no dia do feriado nacional francês, que se espalhavam por toda cidade, como imagem dialética e núcleo de suas reflexões sobre o tempo da revolta. A data era indicadora de que “os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios”⁴²⁷. Paris era novamente palco da revolução:

14 de julho. Desde o *Sacré-Coeur* fogos de artifício se derramam sobre *Montmartre*. O horizonte atrás do Sena arde. Os rojões sobem e se apagam sobre a planície. Na enconsta íngreme se apinham dezenas de milhares de pessoas a fim de acompanhar o espetáculo. E essa multidão encrespa sem cessar um murmúrio igual às pregas de uma capa quando o vento brinca com ela. Se apuramos o ouvido, o que ressoa é algo diferente da espera dos foguetes e rojões luminosos. Não estaria essa surda multidão à espera de uma desgraça bastante grande para que, de sua tensão, salte a faísca, de incêndio ou fim do mundo — qualquer coisa que transformasse esse murmúrio aveludado de mil vozes num único grito, como quando um golpe de vento põe a descoberto o forro escarlate da capa?⁴²⁸

O catastrófico, o onírico e o lúdico são forças mobilizadoras, imagens do desejo de alegria e de insurreição. Na multidão havia uma potência capaz de retomar a tensão revolucionária na rememoração a partir da celebração entre o “pânico” e a “festa”, estes “irmãos separados por longo tempo”, inefáveis e irredutíveis um ao outro, que são forças capazes de explodir o *continuum* da história, que se reencontram e se unem espontaneamente no grito revolucionário capaz de interromper o tempo e parar os relógios, provocando a sensação de estremeção, que apura os sentidos e incendeia os olhares em direção ao horizonte histórico. “El bello horror es el tiempo-ahora de la revolución, el instante en el que finalmente cuaja la promesa de emancipación. El momento en el que el murmullo aterciopelado que la multitud riza y hace crecer (el viento que juega con los pliegues del abrigo), se revela como un grito revolucionario

⁴²⁶ BENJAMIN, W. *Sobre o Conceito de História*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 230.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁴²⁸ BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, em: Obras escolhidas, v. II. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 273.

(viento que da un golpe y descubre el forro escarlata del abrigo) es un instante en el que el ahora saturado de actualidad suspende el decurso de la historia”⁴²⁹.

Ao retornarmos à imagem do pensamento em o *Belo Horror*, tudo isso era possível, pois

o claro grito de horror, o terror pânico, é o reverso de todas as genuínas festas populares. O leve estremecer que aos poucos percorre os inumeráveis ombros anseia por ele. Para a multidão, em sua existência mais profunda e inconsciente, festejos e incêndios são apenas jogos, nos quais se prepara para o momento de emancipação, para a hora em que pânico e festa, irmãos separados por longo tempo, ao se reconhecerem, se abracem na insurreição revolucionária. Com todo direito celebra-se na França a noite de 14 de julho com fogos de artifício⁴³⁰.

Nas *Passagens*, o onírico, o lúdico e o catastrófico se apresentam como “constelações de perigos”, como se pode observar nas seguintes considerações: “O que é decisivo é que o dialético não pode considerar a história senão como uma *constelação de perigos*, que ele – que acompanha seu desenvolvimento com o pensamento – está sempre prestes a desviar”⁴³¹.

Ainda podemos citar a figura do jogador como exemplo benjaminiano do ideal da vivência sob a forma de choque, que é a catástrofe. Benjamin afirmava que esta vivência aparece muito claramente no jogador através de apostas cada vez maiores, destinadas a salvar o que se perdeu; o jogador vai cada vez mais ao encontro da ruína absoluta⁴³².

A consciência da existência de uma catástrofe histórica é um fator que levou Benjamin a criticar o conceito de progresso:

O conceito de progresso deve ser fundamentado na idéia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma (em *Rumo a Damasco?*): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui⁴³³.

Em outra passagem, extraída de Léon Daudet sobre a vista do Sacré-Coeur sobre Paris, Benjamin anotara:

⁴²⁹ VARGAS, Mariela Silvana. *Bello horror. La imagen de la revuelta en Walter Benjamin*. Revista Agora Vol. 35, nº 1: 191-202, 2016, p. 199.

⁴³⁰ BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*, p. 273-274.

⁴³¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 7, 2] (Grifo nosso).

⁴³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 14, 4].

⁴³³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 9a, 1].

Olha-se do alto esta quantidade de palácios, de monumentos, de casas, de casebres que parecem reunidos à espera de um cataclismo, ou de vários cataclismos, sejam meteorológicos, sejam sociais... Amante dos santuários situados no alto, que me agitam o espírito e os nervos na aridez salubre do vento, passei horas em Fourvières, contemplando Lyon; em Notre-Dame de la Garde, contemplando Marseille; em Sacré-Coeur contemplando Paris... Pois bem! A um dado momento, ouvi em mim como o toque de um sino, como um alarme bizarro, e via essas três cidades magníficas ... ameaçadas de desmoronamento, de devastação pela água e pelo fogo, de carnificinas, de usuras repentinas, semelhantes a florestas destruídas em bloco pelo raio. Outras vezes as via corroídas por um mal obscuro, subterrâneo, que fazia cair monumentos, bairros, fachadas inteiras de grandes residências... Desses promontórios, o que sobressai é a ameaça. A aglomeração é ameaçadora, o labor gigante é ameaçador. Pois o homem tem necessidade de trabalhar, sem dúvida, mas tem também outras necessidades... Tem necessidade de se isolar e de se agrupar, de gritar e de se revoltar, de se apaziguar e de se submeter... Enfim, a necessidade suicida está nele, e, na sociedade que ele constitui, mais viva que o instinto dito de conservação. Assim, o que surpreende, quando se visita Paris, Lyon ou Marseille, do alto do Sacré-Coeur, de Fourvières, de Notre-Dame de la Garde, é que Paris, Lyon, Marseille tenham durado⁴³⁴.

Denominada por Benjamin de “proto-história” (*Urgeschichte*) do século XIX, o trabalho das *Passagens* planeou investigar a infância da modernidade técnica, o passado do capitalismo industrial, o presente do capitalismo de consumo, com a intenção de mostrar a materialidade da modernidade “em seu esplendor poético e sensual”⁴³⁵, que apareceu ao homem moderno a partir de suas expressões oníricas como as Exposições Universais, os panoramas, as passagens parisienses, a fotografia, a moda, a prostituta, o dândi, o flâneur, o reclame. Imagens que para Benjamin compunham uma dialética e não um mero recurso ilustrativo. As novas técnicas, como a fotografia e o cinema, trouxeram a imagem para o primeiro plano enquanto princípio constitutivo que expunha não apenas os desejos de consumo da massa, mas também o movimento de idéias por meio da imagem. O próprio canteiro de obras na construção do projeto das *Passagens* adotava procedimentos da técnica moderna como a montagem, a partir da citação e da tradução, que remetem à fotomontagem e à legenda cinematográfica, da mesma forma que a construção por meio de fragmentos, que constituiu uma imagem que formava: o caleidoscópio, o mosaico ou móbile. Desse modo, frases e fragmentos, arrancados de seu contexto original e transformados em passagens-imagens, se convertem em estrelas de uma constelação a ser decifrada pelo leitor como um cosmólogo e caçador. O texto,

⁴³⁴ DAUDET apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 9a, 1].

⁴³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 5a, 4].

escreve Benjamin, “é uma floresta na qual o leitor é o caçador. Rumores na floresta: a idéia – a presa arisca; a citação – uma peça do quadro”⁴³⁶.

Metodologicamente influenciado pelo surrealismo, que, por sua vez, era a radicalização do materialismo, através da iluminação profana surrealista, que provocava a erupção do sentido supra-literário, porque suas obras “não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura —”, e quem o percebeu “sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas”⁴³⁷. Sobre o isso, Gellley comenta: “What appealed to Benjamin in Surrealism was that it sought ways of utilizing techniques of art for extra-aesthetic ends, more specifically, for undermining the status of art as a preserve of bourgeois culture”⁴³⁸. Neste aspecto, a adoção benjaminiana de métodos extra-literários como a “*imagistic montage*”⁴³⁹ fotográfica ou cinematográfica; literários como intertextualidade e as citações, enquanto elementos sísmicos e matérias candentes; a tradução que liberta da fidelidade ao original, promovendo a composição de um novo pensamento que pode ser por imagem, pensamento que permite construir

a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e bordéis, suas estações e seus..., assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e incêndios⁴⁴⁰.

Outro procedimento surrealista adotado por Benjamin era o de buscar na própria matéria da cidade, ou melhor, nos próprios materiais que constituem a estrutura da cidade, seu material de pesquisa. O melhor exemplo era a arquitetura, as estruturas de ferro e o vidro, que surgiram como novos materiais e se apresentam como “substâncias vitais” para Benjamin, que permitiam realizar uma “radioscopia da situação da classe burguesa no momento em que nela surgem os primeiros sinais de decadência. Em todo

⁴³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2a, 1].

⁴³⁷ BENJAMIN. *O Surrealismo O Último Instantâneo da Inteligência Européia*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 23.

⁴³⁸ GELLEY, A. *Op. cit.* p. 103.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁴⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 1, 9].

caso, matérias de vital importância no plano político – como o demonstram tanto a fixação dos surrealistas por estas coisas quanto a exploração delas pela moda atual”⁴⁴¹.

Em uma carta à Gershom Scholem, Benjamin reconheceu as proximidades e distâncias entre seu projeto e a influência surrealista. “O trabalho”, escreveu ele, “representa tanto uma aplicação filosófica do surrealismo – inclusive sua superação – bem como a tentativa de fixar a imagem da história nos aspectos mais insignificantes da existência, isto é, nos seus detritos [*Abfällen*]”⁴⁴².

Benjamin apresentava uma fenomenologia da matéria, na empiria do “antiquado” com suas energias revolucionárias:

nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução⁴⁴³.

No *Exposé* de 1935, Benjamin apresentou as passagens e os *intérieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas como resquícios de um mundo onírico. Deste modo, o pensamento dialético se desenvolve como o órgão do despertar histórico. Este pensamento dialético permite pensar que cada época sonha não apenas a próxima, mas, ao sonhar, esforça-se em despertar, e que também traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve, o que, por sua vez, permitia pensar uma outra sociedade a partir das crises e do abalo da economia de mercado em que “começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento”⁴⁴⁴.

O sonho, segundo Benjamin, busca alcançar o despertar político da consciência; portanto, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico⁴⁴⁵ desta época onírica. O *Passagen-Werk* foi um projeto construído durante a meia-noite do século XX, que

⁴⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1, 11].

⁴⁴² BENJAMIN-SCHOLEM. *Correspondências*, p. 226. Ainda sobre o assunto, Alison Ross comenta: “Benjamin argues that the charm these furnishings from the nineteenth century exercise [...] is proof that these things, too, contain material of vital importance [...]. This ‘vital importance’ relates specifically to [...] the radiosity . . . of the situation of the bourgeois class at the moment it evinces the first signs of decline. Hence these old decorative forms are, he writes, [...] of *vital importance politically*; this is demonstrated by the attachment of the Surrealists to these things [...]. The legibility images attain is the ‘point of explosion’ [...] that ‘liberates’ ‘the enormous energies of history’ [...]. History is not the story of the past. Historical truth is not ‘knowledge’ of the past, but the ground of human life, what renders it meaningful. Historical time is not the chronological flow of time, but the fulfilled moment”. ROSS, A. *Op. cit.* p. 108-109.

⁴⁴³ BENJAMIN. *Surrealismo* p. 25.

⁴⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, *Exposé* de 1935, p. 51.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

converteu o *opus* benjaminiano em uma dialética interrompida, a meio caminho entre o sonho e o despertar da história, em pleno pesadelo histórico. Benjamin utilizava a imagem dialética, que pertencia tanto ao movimento quanto à imobilização dos pensamentos, para decifrar nos fragmentos do século XIX a proto-história do presente. Deste modo, ele “serves as a point of connection for fragments that credit the Surrealists with being the first to have picked up out of the narcotic historicism and the passion for masks of the nineteenth century that signal of true historical existence that was coming through to the present time from the previous century”⁴⁴⁶. A imagem era construída a partir da tensão da descoberta de experiências esquecidas do passado e o *flash* de luz que essas experiências lançavam para o presente:

Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história⁴⁴⁷.

O correlato imediato da *imagem dialética* é a *imagem poética* surrealista. Benjamin é tributário desta concepção, formulada por Pierre Reverdy, porém tornada célebre por Breton:

L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... etc⁴⁴⁸.

Segundo Buck-Morss, Benjamin estava convencido de que era necessária uma lógica visual em que os conceitos deviam ser construídos por imagens, segundo o princípio cognitivo da montagem. Nas marcas deixadas pela história posterior do objeto, as condições de sua decadência e a forma de sua transmissão cultural, as imagens utópicas dos objetos passados podem ser lidas no presente: “Os objetos do século XIX deviam se tornar visíveis enquanto origens do presente, ao mesmo tempo em que toda a suposição de progresso deveria ser escrupulosamente rejeitada: ‘Para que um pedaço do passado possa ser tocado pela realidade presente, não deve existir continuidade entre

⁴⁴⁶ STEINE, U. *Op. cit.* p. 148.

⁴⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 10a, 3].

⁴⁴⁸ REVERDY apud BRETON. *Op. cit.* p. 9.

eles”⁴⁴⁹. A autora recorreu à esclarecedora “imagem em flash”⁴⁵⁰ para tratar do reconhecimento no agora para o passado ser segurado com firmeza. “Benjamin contava com o choque desse reconhecimento para sacudir o coletivo adormecido em seu ‘despertar político’. [...] ‘A dialética’ permitia a sobreposição das imagens fugazes, presente e passado, permitindo que ambos revivessem de repente, em termos de significado revolucionário”⁴⁵¹. Neste sentido, as ruas são a morada do coletivo.

A partir do século XIX, a cidade moderna foi construída como palco da sociedade do consumo e do espetáculo, o território do Capital, do qual Paris era a capital. Fator que despertou o interesse de Benjamin em desmistificá-la como um sonho em estado de vigília, construção inacabada, microcosmo da modernidade e ao mesmo tempo “cidade que se move sem parar”⁴⁵², um lugar que se apresentava ora como caleidoscópio, ora como mosaico para o choque do homem inserido na *Großstadt*, em meio à multidão, à rua, à prostituição, à mercadoria tornada fetiche. Na cidade de Paris, Benjamin encontrou “a epopéia da vida moderna, sempre arrebatadora e turbulenta, o panorama de alegria e lágrimas passando como a poeira dos trilhos perto das cortinas do vagão”⁴⁵³. A cidade o conduz para um “tempo que desapareceu”⁴⁵⁴ por um passado que não é o seu passado particular, mas um passado mítico.

⁴⁴⁹ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p. 264.

⁴⁵⁰ Buck-Morss tem em mente a imagem benjaminiana que relampeja. Sendo assim, uma imagem que relampeja no agora da cognoscibilidade, que deve captar o ocorrido.

⁴⁵¹ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p. 264.

⁴⁵² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P, 1,1].

⁴⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3,3].

⁴⁵⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1,2].

Capítulo III

Época e personae dos prazeres efêmeros

“O prazer efêmero fugirá para o horizonte!”
Jules Laforgue

a) Ócio e ociosidade

Nas *Passagens*, Benjamin anotara que Saint-Simon dava especial ênfase aos prazeres e às satisfações daqueles que provocaram um avanço decisivo da humanidade: Lutero, Bacon, Descartes. Todos tiveram paixões. Lutero: prazeres da mesa; Bacon: dinheiro; Descartes: mulheres e jogo⁴⁵⁵. No século XIX, Paris se apresenta ao mundo como cidade dos vícios, onde o “décimo terceiro *arrondissement* não se dedica ao amor de um homem, a não ser quando que lhe proporciona vícios para amar”⁴⁵⁶. Portanto, neste capítulo iremos tratar da *belle époque* enquanto época erótica de disseminação dos tipos personificados dos prazeres (a prostituta, o jogador, o dândi e o flâneur), dedicados à vida mundana em um contexto de proliferação dos lugares de prazer e locais de entretenimento, em novos pontos de encontro, em cafés, restaurantes, casas de tolerância, cassinos, cafés-concertos, *music halls* e nas passagens. Novos prazeres do corpo que tomam a sociedade parisiense, conforme a nova dinâmica da cidade:

Entre 1870 et 1914, quelque 150 salles, de toutes dimensions, s'ouvrent à Paris et en périphérie: l'Européen en 1872, les Folies-Bobino l'année suivante, la Scala en 1874, le Divan japonais en 1888 et le Moulin rouge, avec son bal et sa partie concert en 1889. Le succès croissant des attractions du music-hall fait triompher le genre sur celui du café-concert. Autour de la place Clichy, sur les boulevards extérieurs et dans les rues voisines, s'est constitué le Paris des plaisirs à la Belle Époque. La lumière dans la nuit, la foule en mouvement, la proximité des nouvelles «barrières» de la ville attirent le public⁴⁵⁷.

No entanto, antes de tratarmos das *personae* e dos lugares dos prazeres propriamente ditos, precisamos falar um pouco de como Benjamin compreendia o ócio e a ociosidade, que estimulavam esta busca dos prazeres. Discutir o tema do ócio e da ociosidade é importante para compreender o interesse benjaminiano pelas *personae* dos

⁴⁵⁵ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [U 16, 3].

⁴⁵⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 7, 6].

⁴⁵⁷ RAUCH, A. *Mises en scène du corps à la Belle Époque*. IN: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°40, octobre-décembre, 1993, p. 41-44.

prazeres: a prostituta, o jogador, o flâneur, o dândi. Também nos permitirá compreender esta época de busca pelos prazeres como um antídoto para o tédio. A *imitatio dei* é identificada por Benjamin na *jeunesse dorée*⁴⁵⁸ como representação da imagem do ócio, subdividida em três tipos de ociosos: o onipresente no flâneur; o onipotente no jogador; e o onisciente no estudante⁴⁵⁹.

Nas *Passagens*, Benjamin aproxima a *scholé* grega do dândi e do *flâneur*, do estudante, do poeta e do jogador, *personae* que trazem consigo valores de uma civilização passada em meio a uma sociedade que se esforça em destruí-los. Benjamin diferencia o ócio da ociosidade, nas *Passagens*, ao construir uma contraposição entre o “ócio” tradicional e a “ociosidade” moderna. Willi Bolle, em nota de apresentação da edição brasileira, observa:

o ócio tradicional, aristocrático, criativo (o *otium* dos Romanos; o alemão *Musse*, o francês *loisir*, o inglês *leisure*) é confrontado com a “ociosidade moderna” (respectivamente *Mussiggang*, *oisiveté*, *idleness*). No sistema de valores burguês, baseado no “negócio” (no *nec-otium*, negação do ócio), o ócio dos antigos e da sociedade aristocrática — isto é, o privilégio de estar livre da obrigação de trabalhar — é visto como algo superado e depreciado como “ociosidade”, ou seja, “indolência”, e “preguiça”. Por outro lado, a ociosidade moderna é um protesto contra a fetichização burguesa do trabalho. Nossa distinção entre “ociosidade” e “ócio” procura reproduzir a diferenciação entre *Mussiggang* e *Musse*, tentando expressar, ao mesmo tempo, através da afinidade fonética, a dialética da mudança e da continuidade históricas⁴⁶⁰.

Podemos iniciar a questão do ócio a partir da “queda do Homem” na tradição judaica, a desobediência do primeiro homem e da primeira mulher. Adão estava *a priori* condenado, pois se concordarmos com a frase de Poe — “A certeza do pecado ou do erro contido num ato é, muitas vezes, a única força, invencível, que nos arrasta para sua execução”⁴⁶¹ —, a queda adâmica era inevitável. Dali por diante todos os seres humanos estariam condenados ao trabalho. O trabalho, no mito fundador judaico, é concebido como um castigo:

E disse em seguida ao homem: “Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida.

⁴⁵⁸ Juventude rica e alinhada com a moda; na França, especialmente a juventude contra-revolucionária de 1794.

⁴⁵⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4, 3].

⁴⁶⁰ Bolle, W. IN: BENJAMIN. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006, p.839.

⁴⁶¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 17, 3].

Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra.
Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de
que foste tirado; porque és pó, e pó te hás de tornar”⁴⁶².

Schlegel via no ócio o único (se não o último) fragmento de nossa semelhança com o divino: “Ó ócio, ócio! És o ar vital da inocência e do entusiasmo: respiram-te os bem-aventurados, e bem-aventurado é aquele que te possui e conserva, santa preciosidade, único fragmento de nossa semelhança a Deus que nos restou do Paraíso”⁴⁶³. Portanto, o trabalho é signo da expulsão do Paraíso, a rememoração da desgraça a que o homem foi perpetuamente submetido. Reivindicar o direito ao ócio significa um regresso à uma divindade anterior: “O zelo e a utilidade são os anjos da morte com a espada de fogo que impedem o retorno do homem ao Paraíso... E, sob todas as latitudes, é o direito ao ócio que diferencia os distintos dos vulgares, e é o princípio verdadeiro da nobreza”⁴⁶⁴.

Semelhante à tradição judaica é a concepção que se verifica entre os gregos, que faz do trabalho um castigo e do ócio uma recompensa: “Hércules ... também trabalhou..., mas o objetivo de sua carreira sempre foi um nobre ócio e por isso chegou ao Olimpo. Não foi o caso de Prometeu, o inventor da educação e do Iluminismo... Por ter induzido os homens ao trabalho, ele também tem que trabalhar, queira ou não. Ele ainda sentirá muito tédio e nunca se libertará de suas correntes”⁴⁶⁵. Outro exemplo dos castigos divinos é mito de Sísifo, condenado a rolar com as mãos, por toda a eternidade, uma grande pedra até o cume de uma montanha: quando Sísifo estava quase chegando ao topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida, obrigando-o a um novo início, à eterna repetição, tornando inválido todos os esforços, inevitavelmente fadados ao fracasso. Na modernidade, o trabalhador alienado, na medida em que repete diariamente uma atividade desprovida de sentido, de forma monótona, reproduz a perpétua condenação de Sísifo: “A triste rotina de um infundável sofrimento de trabalho, no qual o mesmo processo mecânico é repetido sempre, assemelha-se ao trabalho de Sísifo; o fardo do trabalho, tal qual a pedra de Sísifo, despenca sempre sobre o operário esgotado”⁴⁶⁶.

Schuhl comenta que, na Grécia antiga, o trabalho prático era reprovado e proscrito; embora fosse executado essencialmente por mãos escravas, era condenado

⁴⁶² GÊNESIS, 3:17-19.

⁴⁶³ SCHLEGEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87a, 2].

⁴⁶⁴ SCHLEGEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87a, 3].

⁴⁶⁵ SCHLEGEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87a, 1].

⁴⁶⁶ ENGELS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 4].

principalmente por revelar uma aspiração vulgar por bens terrenos (riqueza); ademais, esta concepção serviu para a difamação do comerciante, apresentando-o como servo de Maramon:

Platão prescreve, nas Leis (VIII, 846), que nenhum cidadão deve exercer profissão mecânica; a palavra *banausos*, que significa artesão, torna-se sinônimo de desprezível...; tudo o que é artesanal ou envolve trabalho manual traz vergonha e deforma a alma e o corpo ao mesmo tempo. Em geral, os que exercem tais ofícios ... só se empenham para satisfazer ... o 'desejo de riqueza, que nos priva de todo tempo de ócio...' Aristóteles, por sua vez, opõe aos excessos da *crematística* [arte de adquirir riquezas] ... a sabedoria da economia doméstica... Assim, o desprezo que se tem pelo artesão estende-se ao comerciante: em relação à vida liberal, ocupada pelo ócio do estudo (*scolé, otium*), o comércio e 'os negócios' (*neg-otium, ascolía*) não têm, na maioria das vezes, senão um valor negativo⁴⁶⁷.

Esta visão representa a visão da aristocracia grega⁴⁶⁸. O ócio era o momento de cultivo do espírito: “conversar e conhecer, era sobretudo nisso que consistia, segundo Platão, a felicidade da vida privada”. Na França, esta classe de conhecedores e amadores quase desapareceu, depois que cada um assumiu um ofício⁴⁶⁹. Ainda sobre os gregos, Benjamin tomou nota de uma passagem que traz as diversas concepções, a partir da visão aristotélica, sobre o trabalho:

Aristóteles declara que a escravidão deixaria de ser necessária se as lançadeiras e os plectros se movimentassem por si mesmos: esta idéia combina perfeitamente com sua definição do escravo: um instrumento

⁴⁶⁷ SCHUHL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1, I].

⁴⁶⁸ Valores estes que provêm da Antiguidade: Heródoto relata que não era permitido a nenhum soldado egípcio exercer outro ofício além da guerra e que os trácios, citas, persas, lídios, entre outros povos, consideram menos dignos de honra os que aprendem os ofícios artesanais e julgam nobres os que se mantêm afastados das profissões artesanais, os que se dedicam ao serviço militar. Os gregos, segundo o historiador, teriam aprendido com estes povos a desprezarem os artesãos. Cf. AUSTIN & VIDAL-NAQUET. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Antônio Gonçalves e Antônio Nabarrete. Lisboa: Edições 70, s/d., p.163. Na *Política*, Aristóteles afirma que os artesãos, até a constituição da democracia, não participavam da vida política. E esses trabalhos são de homens escravizados e não necessitavam que o homem político, o bom cidadão, os aprendesse. De modo contrário, a distinção entre homem livre e o escravo desapareceria. Mais adiante, o filósofo diz que os cidadãos não devem levar nem uma vida de artesãos, nem uma vida de comerciantes, pois tal gênero de vida carece de nobreza e é oposto à virtude, e tampouco devem ser cultivadores, “porque tanto para que se origine a virtude como para as atividades políticas é indispensável o ócio”. ARISTÓTELES. *Política*. III, 1277b 1-7 e VII 1328b 37-1329^a 2. No entanto, vale aqui registrar uma visão contrastante a esta concepção própria da “aristocracia grega” do “Período Clássico”. Em *O Trabalho e os Dias*, de Hesíodo, encontramos uma visão oposta, pois a “fome é sempre do ocioso companheira; deuses e homens se irritam com quem ocioso vive; na índole se parece aos zangões sem dardo, que o esforço das abelhas, ociosamente destroem, comendo-o; que te seja caro prudentes obras odernar, para que teus celeiros se encham do sustento sazonal. Por trabalhos os homens são ricos em rebanhos e recursos e, trabalhando, muito mais caros serão aos imortais. O trabalho, desonra nenhuma, o ócio desonra é!”. HESÍODO. *O Trabalho e os Dias*. Trad. LAFER, M. C. N. São Paulo: Editora Iluminuras, 1989, p. 43.

⁴⁶⁹ Cf. SAINTE-BEUVE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1, 3].

animado... Assim também o velho poeta Pherekydes de Syros disse que os Dáctilos, ao mesmo tempo que construíam uma casa para Zeus, fabricavam para ele servidores e servidoras: estamos no reino da fábula... E, no entanto, não se passaram nem três séculos para que um poeta da *Anthologie*, Antiphilos de Bisâncio, respondesse a Aristóteles cantando a invenção do moinho hidráulico, que libera as mulheres do penoso trabalho de moagem: ‘Tirai vossas mãos da mó, mulheres da moenda; dormi por muito mais tempo, mesmo que o canto do galo anuncie o dia, porque Deméter encarregou as Ninfas do trabalho que ocupava as vossas mãos: elas se precipitam do alto de uma roda e fazem girar o eixo que, com os pinos da engrenagem, move o peso côncavo das mós de Nisyra. Nós gozaremos a vida da Idade do Ouro se conseguirmos aprender a saborear sem pesares as obras de Deméter⁴⁷⁰.

Para Rousseau, o momento do ócio é o da contemplação, tempo para o livre pensar que frui a si mesmo:

Tendo, pois, formado o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha condição em que se possa jamais encontrar um mortal, não vi maneira mais simples e mais segura de executar tal empreendimento que manter um registro fiel de meus passeios solitários e dos devaneios que os preenchem, quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas idéias seguirem sua inclinação sem resistência nem constrangimento. Essas horas de solidão e meditação são as únicas do dia em que sou plenamente eu mesmo, senhor de mim, sem distrações, sem obstáculos, e em que posso verdadeiramente dizer que sou o que a natureza quis.⁴⁷¹

Em outra passagem de Rousseau, Benjamin notara que a existência do ocioso tem algo de divino e que a solidão é um estado essencial do ocioso:

Tendo passado a idade dos projetos romanescos, e tendo a fumaça da vanglória mais me aturdido que lisonjeado, não me restava, como última esperança, senão viver ... num ócio eterno. É a vida dos bem-aventurados no outro mundo, e ela constituiria minha felicidade suprema, dali em diante, neste mundo aqui. Os que me recriminam por tantas contradições não deixarão de me reprovar por mais uma. Eu disse que a ociosidade dos círculos tornava-os insuportáveis para mim, e eis-me procurando a solidão unicamente para me entregar à ociosidade... A ociosidade dos círculos é mortífera, porque é uma necessidade. A da solidão é encantadora, porque é livre e voluntária⁴⁷².

Benjamin comenta que, entre as condições da ociosidade, a solidão adquire um significado especial. De tal forma que apenas “a solidão, com efeito, emancipa – virtualmente – a vivência de qualquer acontecimento, não importando o quão insignificante ou medíocre ele seja: no caminho da empatia, qualquer transeunte pode

⁴⁷⁰ SCHUHL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Z 3].

⁴⁷¹ ROUSSEAU apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 20, 1].

⁴⁷² ROUSSEAU apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4a, 1].

tornar-se, graças à solidão, um substrato da vivência. A empatia só é possível para o solitário; por isso, a solidão é uma condição da verdadeira ociosidade”⁴⁷³.

Na Idade Média, o ócio e a desobrigação do trabalho eram um privilégio reconhecido pela sociedade feudal. No entanto, na sociedade burguesa, que valoriza o trabalho, esta cultura não permanece. Benjamin explica o fator que distingue o ócio, tal como o conhece o feudalismo: é o fato de ele se comunicar com dois tipos importantes de comportamento social. A contemplação religiosa e a vida na corte representam as matrizes em que podia ser moldado o ócio do nobre, do prelado, do guerreiro. Podemos encontrar essa concepção na *Suma Teológica* de Tomás de Aquino: “o ócio, o jogo e tudo o que se relaciona com o repouso são coisas agradáveis, pois eliminam a tristeza que deriva do cansaço”⁴⁷⁴. Benjamin, por seu turno, vincula o ócio da contemplação religiosa ao ócio do poeta:

Estas atitudes – tanto a da piedade quanto a da representação – traziam vantagens ao poeta. Sua obra as favorecia pelo menos indiretamente, ao preservar o contato com a religião e com a vida na corte. (Voltaire foi o primeiro dos grandes escritores a romper com a Igreja, mas não deixou de assegurar para si um lugar na corte de Frederico, o Grande.) Na sociedade feudal, o ócio do poeta é um privilégio reconhecido. É somente na sociedade burguesa que o poeta é considerado como alguém que vive na ociosidade⁴⁷⁵.

Na sociedade moderna, o proletário revive o arcaico mito de Sísifo, ou seja, condenado a um infinito ciclo de esforços, condenado a tarefas longas e repetitivas, impossibilitado de quaisquer opções de desistência ou recusa. Camus percebeu que o trabalho era “uma monotonia infundável, que torna, simultaneamente, os dias longos demais e a vida por demais breve”⁴⁷⁶. Marx havia percebido que, na sociedade burguesa, a preguiça tinha deixado de ser “heróica”: tratava-se da vitória da indústria sobre a preguiça heróica⁴⁷⁷. Lênin, apesar de marxista, “preocupado em atacar o *ancien régime* czarista e intensificar a produtividade do trabalho e a acumulação do Capital, quando, em seu pronunciamento ao partido de 22 de março de 1922, declarava guerra à ‘eterna preguiça dos russos’”⁴⁷⁸, usava como exemplo o clássico personagem Oblomov,

⁴⁷³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4a, 2].

⁴⁷⁴ TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología*. Traduzida para o espanhol por vários tradutores. Biblioteca de Autores Cristianos: Madri, 1993, Cuestión 32, Artículo 1. C.32 a.2 p. 280.

⁴⁷⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2a, 5].

⁴⁷⁶ CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. p. 246.

⁴⁷⁷ Cf. Comentário de Benjamin sobre Marx IN: BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1a, 1].

⁴⁷⁸ MATOS, O. *Educação para o ócio: da acídia à preguiça heróica*. Neste ensaio a autora comenta que Lênin estava referindo-se ao romance *Oblomov* de Ivan Gontcharov, publicado nos anos 1885 na Rússia.

que personificava a preguiça como um recuo diante do cansaço, uma recusa do esforço penoso, e sofria passagem do ócio para ociosidade cujo “hábito de deixar passar os anos, deixando sempre as coisas para depois”⁴⁷⁹.

A rebeldia proletária contra o vazio do tempo e a falta de sentido do trabalho produtivo manifestaram-se no seguinte contexto:

Os operários marchavam cantando e com indolência carregando as árvores por Paris... Outros operários, como aqueles incumbidos de limpar os parapeitos das pontes, eram motivo de gozação dos transeuntes, e assim a maioria deles acabou preenchendo seu tempo apenas com o carteadado, com cantorias e coisas do gênero... As oficinas nacionais tornaram-se... logo o ponto de atração para todos os vagabundos e ociosos, cujo único trabalho consistia em marchar pelas ruas com seus estandartes, consertar o asfalto das ruas aqui e acolá, revolver a terra e assim por diante, mas que acabavam fazendo aquilo que lhes vinha à cabeça, cantando e gritando à sua maneira, sujos e esfarrapados... Certa vez, apareceram de repente 600 atores, artistas e agentes comerciais, declarando que, uma vez que a República garantia trabalho a todo cidadão, eles também exigiam a sua parte; Thomas nomeou-os inspetores⁴⁸⁰.

Paul Lafargue também concebe o trabalho como um castigo duro e terrível infligido à humanidade; para o autor, o proletariado, sendo a classe que abrange todos os produtores das nações civilizadas, ao se emancipar, emancipará a humanidade do trabalho servil e fará do animal humano um ser livre. Para Lafargue, esta classe social, ao trair seus instintos ociosos, deixou-se perverter pelo dogma do trabalho, desconhecendo assim sua missão histórica, bem como o fato de que todas as misérias individuais e sociais nasceram desta paixão⁴⁸¹. Marilena Chauí comenta que Lafargue, ao propor diminuir o tempo de trabalho, sugere que os operários poderiam praticar as virtudes da preguiça, ou seja, as virtudes que propiciam o

prazer da vida boa (a boa mesa, boa casa, boas roupas, festas danças, música, sexo, ocupação com as crianças, lazer e descanso) e o tempo para pensar e fruir da cultura, das ciências e das artes. Disso resulta o

⁴⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87, 7].

⁴⁸⁰ ENGLÂNDER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [a 2, 2].

⁴⁸¹ Cf. LAFARGUE, P. *O Direito à Preguiça*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Hucitec; UNESP, 1999, p. 67. Ainda sobre o dogma do trabalho, Lafargue (p. 88-89) comenta que, no Antigo Regime, as leis da Igreja garantiam ao trabalhador noventa dias de descanso (cinquenta e dois domingos e trinta e oito feriados), durante os quais era estritamente proibido trabalhar. Foi o grande crime do catolicismo a causa principal da arreligiosidade da burguesia industrial e comerciante. A Revolução, desde que se viu no poder, aboliu os feriados e substituiu a semana de sete dias pela de dez. Libertou os operários do jugo da Igreja para melhor subjugar-los ao trabalho. Lafargue acrescenta que o protestantismo era a religião cristã acomodada às novas necessidades industriais e comerciais da burguesia, ao preocupar-se menos com o repouso do povo, ao destronar os santos do céu a fim de abolir, na Terra, seus festejos. Deste modo, a “reforma religiosa e o livre-pensamento filosófico não passavam de pretextos que permitiam à burguesia, jesuíta e voraz, escamotear os feriados do povo”.

desenvolvimento dos conhecimentos e da capacidade de reflexão que levará o proletariado a compreender as causas reais de sua situação e a necessidade histórica de superá-la numa sociedade nova. [...] Ao proporcionar aos operários um tempo em que estão livres do controle do capital, livres do poderio da burguesia, a preguiça gera virtude, isto é, o fortalecimento do corpo e do espírito da classe operária, preparando-a para a ação revolucionária de emancipação do gênero humano. A principal virtude da preguiça é ensinar a maldição do trabalho assalariado e a necessidade de aboli-lo⁴⁸².

Lafargue se coloca como crítico do culto ao trabalho e da ideologia do progresso próprio de sua época, o século XIX, celebrado como o “século do trabalho”, mas que para o autor é o século da dor, da miséria e da corrupção:

os filósofos e economistas burgueses, desde o lamentavelmente confuso Augusto Comte até o ridiculamente claro Leroy-Beaulieu; os homens de letras burguesas, desde o chalatanescamente romântico Vítor Hugo até o ingenuamente grotesco Paul de Kock, todos entoaram cantos nauseabundos em honra do deus Progresso, o primogênito do Trabalho. Segundo eles, a felicidade reinaria sobre a Terra, e já se podia ouvi-la chegar!⁴⁸³

Neste contexto, a França capitalista, assim, se apresenta a Lafargue: uma

enorme fêmea de rosto barbado e cabeça careca, deformada, carnes flácidas, carcomidas, olhos opacos, sonolenta e bocejante, recosta-se num canapé de veludo. A seus pés, o Capitalismo Industrial, gigantesco organismo de ferro, olhar simiesco, devora mecanicamente homens, mulheres e crianças, cujos gritos lúgubres e dilacerantes enchem o ar; o Banco, nariz de fuinha, corpo de hiena e mãos de harpia, prestamente subtrai-lhe dos bolsos as moedas de cem *sous*. Hordas de miseráveis proletários descarnados, em farrapos, escoltados por policiais com espadas nas mãos, escorraçados pelas fúria que os açoitam com o chicote da fome, trazem aos pés da França capitalista montes de mercadorias, barricadas de vinho, sacos de ouro e trigo⁴⁸⁴.

Ao retomarmos Benjamin, encontramos um hino, colhido pelo autor, composto por trabalhadores, que o cantavam em coro nas oficinas, e cujos versos colocam em oposição o trabalho semeador do proletário e a apropriação ociosa da colheita pelo burguês:

Semeie o campo, Proletário;
É o Ocioso que colherá⁴⁸⁵.

⁴⁸² CHAUI, M. Introdução de LAFARGUE, P. *O Direito à Preguiça*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Hucitec; UNESP, 1999, p. 45.

⁴⁸³ LAFARGUE. *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 110-111.

⁴⁸⁵ “Die sozialistischen und communistischen Bewegungen seit der dritten französischen Revolution” [Os movimentos socialistas e comunistas desde a terceira revolução francesa] apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [a 4a, 2].

O declínio do ócio é a ociosidade. “A ociosidade procura evitar qualquer relação com o trabalho de quem é ocioso, e mesmo qualquer relação com o processo de trabalho em geral. Isto diferencia a ociosidade do ócio”⁴⁸⁶. A sociedade moderna abandona a concepção do trabalho como castigo da queda adâmica e se volta para a passagem anterior, em que o trabalho da Criação divina em seis dias corresponde melhor à visão de mundo burguesa. Benjamin comenta que o burguês começou a envergonhar-se do trabalho. Para o burguês, “o ócio não tem mais um significado em si mesmo, gosta de exibir sua ociosidade”⁴⁸⁷. A apropriação burguesa do mito judaico, sob nova interpretação de origem protestante, porém, enxerga na *flânerie* a rebelião do poeta, do flâneur, do jogador e do estudante, como reinterpretação do ócio tradicional, que recusa a ética laboral protestante e reivindica a semelhança com o divino:

Deus terminou a tarefa da Criação; ele descansa e se refaz. É este Deus do sétimo dia que o burguês tomou como modelo de sua ociosidade. Na *flânerie*, ele tem a onipresença de Deus; no jogo, sua onipotência; e no estudo, sua onisciência. – Esta trindade está na origem do satanismo em Baudelaire. – A semelhança do ocioso com Deus indica que a fórmula (protestante) que diz que “o trabalho é o ornamento do cidadão” começou a perder sua importância⁴⁸⁸.

Benjamin explica que o satanismo de Baudelaire não é outra coisa que sua maneira de aceitar o desafio que a sociedade burguesa lança ao poeta ocioso. Esse satanismo não é senão uma retomada racional das veleidades destruidoras e cínicas, sobretudo ilusórias, que partem do submundo social⁴⁸⁹. A crítica incide sobre a sociedade capitalista e o declínio do ócio em ociosidade. Para Benjamin, pode-se deixar em suspenso a questão de saber se e em que sentido o ócio é determinado pela ordem de produção que o torna possível. No entanto, em vez disso, “deve-se procurar elucidar o quão profundamente arraigados na ociosidade estão os traços da ordem econômica capitalista em que ela viceja. – Por outro lado, a ociosidade na sociedade burguesa – que desconhece o ócio – é uma condição da produção artística. E freqüentemente é a própria ociosidade que marca aquela produção artística de forma drástica com os traços que evidenciam seu parentesco com o processo de produção econômico”⁴⁹⁰.

O poeta aprecia e cultiva o ócio, porém odeia a ociosidade. “Foi no lazer que, em parte, cresci. Para meu grande prejuízo, porque o lazer sem fortuna aumenta as

⁴⁸⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 3, 1].

⁴⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2, 2].

⁴⁸⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4, 6].

⁴⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87, 9].

⁴⁹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4a, 4].

dívidas... Mas, para meu grande proveito, relativamente à sensibilidade, à meditação e à faculdade do dandismo e do diletantismo. Os outros homens de letras são, na maioria, vis picaretas muito ignorantes”⁴⁹¹. Em uma carta à sua mãe, Baudelaire escreveu de forma mais enfática: “Imagine uma ociosidade perpétua ... com um profundo ódio dessa ociosidade”⁴⁹².

Há uma dialética da ociosidade que Benjamin identifica na espontaneidade comum ao estudante, ao jogador e ao flâneur e que pode ser a mesma do primitivo caçador, ou seja, a da forma mais antiga de trabalho, que, entre todas, é certamente a mais estreitamente ligada à ociosidade⁴⁹³. Neste “mal infinito”, que aparece em Hegel como marca da sociedade burguesa, em que predomina na ociosidade, o estudante “nunca termina de aprender”⁴⁹⁴, o jogador “nunca se contenta com o que tem”, o flâneur “sempre tem algo a mais para ver”. A ociosidade traz em si o desígnio de uma duração ilimitada, que a distingue do simples prazer sensorial de qualquer natureza⁴⁹⁵.

Em outra passagem, Benjamin afirma que o ocioso não se cansa tão depressa quanto aquele que se diverte. Portanto, a ociosidade pode ser considerada uma forma precursora da distração ou do divertimento. Ela se funda na disposição do indivíduo de saborear sozinho uma sucessão aleatória de sensações. Porém, explica o autor, tão logo o processo de produção começou a mobilizar grandes massas de pessoas, surgiu entre aqueles que “tinham tempo livre” a necessidade de se distinguir da massa dos que trabalhavam. A esta necessidade respondeu a indústria do entretenimento, que logo passou a confrontar-se com seus próprios problemas, ao constatar que “o homem consegue se divertir por tão pouco tempo”⁴⁹⁶.

A ociosidade pode levar ao tédio. Segundo Kierkegaard, o tédio “é infinito, causando uma vertigem semelhante àquela provocada quando se olha as profundezas de um abismo sem fundo”⁴⁹⁷. Por isso, Benjamin afirma que, em vez de passar o tempo, é preciso convidá-lo para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar o tempo, como o

⁴⁹¹ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 85, 9].

⁴⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87, 6].

⁴⁹³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 5, 2].

⁴⁹⁴ Em uma passagem, Benjamin comenta que o estudo “é um alibi para as relações que o ocioso gosta de manter com o *demi-monde*. Em especial, pode-se afirmar a respeito da boêmia que ela estuda seu próprio meio durante a vida inteira”. Em outra passagem, menciona que na “noção de *studio* concretizou-se a associação íntima entre a idéia de ociosidade e de estudo. O *studio* tornou-se, principalmente para o celibatário, uma espécie de correspondente ao boudoir”. BENJAMIN. *Passagens*, arquivos [m 3a, 6] e [m 2, 3].

⁴⁹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 5, 1].

⁴⁹⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4, 1].

⁴⁹⁷ KIERKEGAARD apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 63, 3].

jogador, em quem o tempo jorra dos poros. Carregar-se de tempo como uma bateria armazena energia, assim como faz o flâneur. O autor também identifica um terceiro tipo: aquele que espera, que deixa carregar-se de tempo e o devolve sob outra forma: a espera⁴⁹⁸. Porém, a modernidade não é o tempo da espera, o ocioso precisa ser abastecido de sensações, o comerciante, de compradores e o homem comum, de uma imagem do mundo⁴⁹⁹. “O modo de produção de mercadorias e o apelo ao consumo não prevêem repouso ou contemplação, pois, à maneira dos mercados financeiros, o homem não deve dormir nunca”⁵⁰⁰. Balzac, que jamais parava de trabalhar na criação cósmica de suas personagens, escrevera que o repouso absoluto produz o tédio.

Para Benjamin, a experiência (*Erfahrung*) é o fruto do trabalho, a vivência (*Erlebnis*) é a fantasmagoria do ocioso⁵⁰¹. Nas próximas seções, vamos nos dedicar às personagens benjaminianas que personificaram as vivências dos ociosos e a busca dos prazeres no âmago da sociedade do trabalho, no tempo da produção e do controle do tempo, em que o tempo livre se convertia ora em ociosidade, ora em tédio. No entanto, antes de adentrarmos nas *personae* propriamente ditas, que tipificam os prazeres efêmeros, vamos tratar da efemeridade do tempo, na transitoriedade e na permanência, na novidade e na repetição, interpretada por Benjamin através da moda.

b) Dialética da moda: um mosaico de permanência e efemeridade

A frase de Alphonse Karr: “Nada está inteiramente em seu lugar, mas é a moda que fixa o lugar de tudo”⁵⁰², anotada por Benjamin, talvez seja a frase que melhor consiga sintetizar a importância do tema da moda na filosofia benjaminiana. Na dialética da moda podemos encontrar a reflexão de questões fundamentais que permearam o pensamento do autor das *Passagens*: história, estética, política, modernidade, morte, são alguns dos sub-temas amalgamados pelo tema central da moda. Ao falar de moda, Benjamin é ainda mais alegórico. Formula uma imagem dialética nos seguintes termos: “O eterno, de qualquer modo, é, antes, um drapeado de

⁴⁹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3. 4].

⁴⁹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 90, 3].

⁵⁰⁰ MATOS, O. *Aufklärung na Metrópole: Paris e a Via Láctea*. IN: BENJAMIN. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006, 1132.

⁵⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m la, 3].

⁵⁰² KARR apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1, 3].

vestido do que uma idéia”⁵⁰³. A imagem dialética é aqui importante, porque no interior dela situa-se o tempo. Benjamin comenta que a dialética hegeliana conhece o tempo apenas como o tempo propriamente histórico, senão psicológico, como tempo do pensamento e o diferencial de tempo, no qual apenas a imagem dialética é real, que ainda lhe é desconhecido. Daí a tentativa benjaminiana de demonstrar o tempo na moda. “O tempo real não entra na imagem dialética em tamanho natural – e muito menos psicologicamente – e sim sob sua forma ínfima. [...] – O momento temporal só pode ser totalmente detectado por intermédio da confrontação com um outro conceito. Este conceito é o ‘agora da cognoscibilidade’”⁵⁰⁴. A moda é a expressão do “agora da cognoscibilidade”. Petra Hroch comenta que, para Benjamin, “the value of objects of fashion is that despite their being so fleeting (or rather, precisely because they are fleeting) they are grounded in the ‘now’ – the place from which there are (potentially) endless possibilities”⁵⁰⁵. A autora comenta que o fato de o trabalho das *Passagens* abrir com foco na moda é digno de nota, porque mostra a importância que Benjamin atribui à moda como uma encarnação do espírito da era moderna. A moda é tanto um resultado como um resumo do ritmo acelerado da vida e da mudança aparentemente constante introduzida pela expansão do capitalismo. Em suma, a moda, como um ciclo de mudanças constantes, resumia os efeitos do alto capitalismo sobre a vida no mundo moderno:

Benjamin saw in the objects of fashion an example of a peculiar phenomenon – *fashion objects were always meant to capture the essence of the “now” and yet (or rather, as a result) they were always fleeting*. He found fascinating not only the way in which the aesthetic – the look and the feeling – of any particular fashion item corresponded with the ever-changing social and political world of its wearers, but also how the fashion world was complicit in an overall *aesthetic of change* in modern life. In other words, Benjamin was at once concerned with *changes in aesthetics* – fashion objects as expressions, reflections, or “snapshots” of change – as well as with the *aesthetics of change* – fashion as exemplar of the perception, feeling, and unfolding of change itself⁵⁰⁶.

No capítulo anterior, escrevemos que mais que uma metodologia da pesquisa, Benjamin buscava a meteorologia da metrópole e de uma época. Uma imagem dialética

⁵⁰³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3, 7].

⁵⁰⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Q°, 21 >.

⁵⁰⁵ HROCH, P. *Fashion and Its ‘Revolutions’ in Walter Benjamin’s Arcades*. IN: Walter Benjamin and the Aesthetics of Change. PUSCA, A. M. (Org.). London: Goldsmiths, University of London, 2010, p. 109-110.

⁵⁰⁶ Id Ib., p. 109 [Grifo nosso].

desta mudança do tempo, da intempérie, da efemeridade e da transitoriedade de tudo é encontrada numa passagem a propósito da cartola: “Cada traje serve-se de alguns acessórios com os quais compõe uma bela figura, isto é, que custam muito dinheiro, pois se estragam facilmente, sobretudo porque qualquer gota de chuva os deteriora”⁵⁰⁷.

A cosmogonia da moda se apresenta como peças de uma constelação com representações (estéticas, históricas, geográficas, culturais e políticas) que formam a imagem da efemeridade específica da era moderna. No domínio histórico, a moda é contemporânea de toda época passada:

As the prehistory of one’s own present, the past century, which had claimed the concept of Modernity for itself so emphatically, does not move at all closer to this present time. Rather, it retreats into an infinite, prehistoric distance. The sense of time that characterizes this experience of remoteness is suggested by the way fashions change. Not only does every generation experience the fashion that has just elapsed, so Benjamin notes, as “the most radical antiaphrodisiac imaginable.” But it is even more telling that the spectacle of fashion illustrates a fundamental dialectic of history because the newest thing in fashion will set the tone “only where it emerges in the medium of the oldest, the longest past, the most ingrained.” It is this experience that Benjamin explicates further in the exposé. In its endeavor “to distance itself from all that is antiquated — which means, however, from the most recent past” — any present time is being referred back to the primal past (das Urvergangene)⁵⁰⁸.

Na dimensão epistemológica, Benjamin afirma que a “moda é a intenção que acende, o conhecimento é a intenção que apaga”⁵⁰⁹. A moda é um modo de conhecimento, porém uma epistemologia da moda ainda seria insuficiente para abranger toda a cosmogonia da moda⁵¹⁰. Na constelação do despertar, as “modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento. Quanto mais efêmera é uma época, tanto mais ela se orienta na moda”⁵¹¹. Isso ocorre porque, além do conhecimento do agora, Benjamin encontra na moda também a possibilidade da profecia:

Para o filósofo, o aspecto mais interessante da moda é sua extraordinária capacidade de antecipação. É consenso que a arte, muitas vezes, geralmente por meio de imagens, antecipa em anos a realidade perceptível. Ruas ou salas puderam ser vistas em suas variadas cores brilhantes bem antes que a técnica, através de anúncios

⁵⁰⁷ VISCHER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2, 6].

⁵⁰⁸ STEINE, U. *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p. 150.

⁵⁰⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Q°, 22>.

⁵¹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <M°, 3>.

⁵¹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 9a, 1].

luminosos ou outros dispositivos, as colocasse sob uma luz desse tipo. Da mesma forma, a sensibilidade individual de um artista em relação ao futuro ultrapassa em muito aquela da dama da sociedade. E, entretanto, a moda está em contato muito mais constante, muito mais preciso, com as coisas vindouras graças ao faro incomparável que o coletivo feminino possui para o que nos reserva o futuro. Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos das coisas vindouras. Quem os soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções. – Aqui, sem dúvida, reside o maior encanto da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero⁵¹².

No plano estético, Benjamin mostra, por meio de Paul Valéry, o deslocamento da estética da arte para a estética da mudança que representou, através da moda, o ideal romântico da busca pelo novo, da mesma forma que a inserção da arte no mundo das mercadorias:

A preocupação com a duração das obras já se enfraquecia e cedia, nos espíritos, ao desejo de surpreender: a arte se viu condenada a um regime de rupturas sucessivas. Nasceu um automatismo da ousadia. Esta tornou-se imperativa como fora a tradição. Enfim, a Moda, que é a mudança em alta frequência do gosto de uma clientela, substituiu sua mobilidade essencial às lentas formações dos estilos, das escolas, das grandes celebridades. Mas dizer que a Moda se encarrega do destino das Belas Artes é o bastante para dizer que o comércio aí se intromete⁵¹³.

Neste sentido, Aléxia Bretas comenta que a “fashion does for natural matter what romantic poets did for written language; they transformed a predictable realm into an infinite universe loaded with the most supernatural and fantastic possibilities”⁵¹⁴.

A moda possui os mesmos ardis que há nas produções múltiplas da arte, algo “de sempre novo que escapará eternamente à regra e às análises de escola!”⁵¹⁵. Porém, a moda não tem as pretensões eternas, tampouco imutáveis, como o belo platônico. Um exemplo disso podemos encontrar em outro fragmento de Baudelaire, colhido por Benjamin: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável... e de um elemento relativo, circunstancial, que será... a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro divertido, palpitante, apetitoso do bolo divino, o primeiro elemento seria indigesto”⁵¹⁶.

⁵¹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1a, 1].

⁵¹³ VALÉRY, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 8, 2].

⁵¹⁴ BRETAS, A. *The Eternal Return of the New – The Aesthetics of Fashion in Walter Benjamin*. Proceedings of the European Society for Aesthetics, vol. 5, 2013, p. 158.

⁵¹⁵ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 38a, 6].

⁵¹⁶ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 7, 4].

Esta mesma recusa do belo eterno e imutável pode ser lida nas palavras na seguinte passagem: “A moda é a procura sempre vã, muitas vezes ridícula, às vezes perigosa, de uma beleza superior ideal”⁵¹⁷. Esta busca da “beleza superior ideal” é sempre vã porque a temporalidade da moda é a efemeridade e transitoriedade. Inclusive, o próprio tempo de exposição demonstra a rapidez e a fugacidade da moda, como é possível observar no comentário de Helen Grund, colhido por Benjamin, de que “duas a três horas aproximadamente é o tempo que dura a apresentação de uma grande coleção. De acordo com o ritmo ao qual os manequins foram acostumados”⁵¹⁸. No tempo em que está em exposição, a moda ainda está, no primeiro momento, na esfera da contemplação artística, tal qual qualquer objeto de arte exposto em museus ou galerias; este é o tempo de transição em que a moda se apresenta como fantasmagoria da arte, que tão logo irá se tornar mercadoria.

Benjamin explica que na Idade Média, e até o início do século XIX, o desenvolvimento da técnica em todas as produções artesanais caminhava muito mais lentamente do que na arte. Desta forma:

A arte podia levar o tempo que quisesse para brincar com os procedimentos técnicos de vários modos. A mudança iniciada por volta de 1800 impôs um ritmo à arte, e quanto mais acelerado se tornava este ritmo, tanto mais a moda avançava em todos os domínios. Finalmente, chegou-se ao estado de coisas atual: torna-se plausível a possibilidade de a arte não encontrar mais tempo de inserir-se de algum modo no processo técnico, O reclame é a astúcia com a qual o sonho se impõe à indústria⁵¹⁹.

No *Exposé* de 1939, Benjamin observa que o “novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria”⁵²⁰. Nesta frase, Benjamin está dialogando com Marx em relação à cultura de consumo, em que “um vestido converte-se verdadeiramente em vestido quando é usado; uma casa desabitada não é em realidade uma verdadeira casa; por isso mesmo, o produto, diversamente do simples objeto natural, não se confirma como produto, não se torna produto, senão no consumo. Ao resolver o produto, o consumo lhe dá seu acabamento, pois o produto é o [resultado] da produção não somente como atividade objetivada, mas também enquanto é objeto para o sujeito ativo”⁵²¹.

⁵¹⁷ DU CAMP apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2, 3].

⁵¹⁸ GRUND apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4a, 3].

⁵¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1, 1].

⁵²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, *Exposé* de 1939, p. 41.

⁵²¹ MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 247.

A revolução industrial e o capitalismo que originaram a sociedade de mercado e consumo e impuseram à moda um acelerado ritmo, até então nunca visto:

Numa perspectiva européia, as coisas se apresentavam assim: na Idade Média, e até o início do século XIX, o desenvolvimento da técnica em todas as produções artesanais caminhava muito mais lentamente do que na arte. A arte podia levar o tempo que quisesse para brincar com os procedimentos técnicos de vários modos. A mudança iniciada por volta de 1800 impôs um ritmo à arte, e quanto mais acelerado se tornava este ritmo, tanto mais a moda avançava em todos os domínios. Finalmente, chegou-se ao estado de coisas atual: torna-se plausível a possibilidade de a arte não encontrar mais tempo de inserir-se de algum modo no processo técnico. O reclame é a astúcia com a qual o sonho se impõe à indústria⁵²².

O mercado da moda criava novas mediações e atores sociais atuavam como *agents provocateurs* do comércio de luxo:

Lecomte sobre a cronista de moda Constance Aubert, que ocupava uma posição influente no *Le Temps*, e que recebia entregas das casas de moda como forma de retribuição pelos seus artigos: “A pena tornou-se um verdadeiro capital, que pode estipular, a cada dia, os rendimentos que se pretende obter. Paris inteira tornou-se um bazar onde nada escapa à mão que quer tomar, porque essa mão já está estendida há muito tempo”⁵²³.

A imprensa organiza o mercado de valores espirituais, provocando a princípio uma alta dos preços⁵²⁴. Neste mercado, os criadores de moda se converteram em uma “elite cultural”, que

freqüentam a sociedade e adquirem desse convívio uma impressão geral, participam da vida artística, assistem a estréias e visitam exposições, lêem os livros de sucesso – em outras palavras, sua inspiração inflama-se com os estímulos ... oferecidos por uma atualidade movimentada. Todavia, como nenhum presente desliga-se totalmente do passado, também o passado oferece-lhes estímulos... Mas apenas é utilizado aquilo que está em harmonia com o acorde da moda atual. O chapeuzinho caído sobre a testa, que devemos à exposição de Manet, prova simplesmente que possuímos uma nova disposição de entrar em confronto com o fim do século anterior⁵²⁵.

Na cultura de mercado e consumo, movida pela moda, a rapidez, a agitação e a multiformidade arrastam os indivíduos para novas percepções e sensações anunciadas no *réclames* (cartazes), na propaganda e na publicidade em geral, que comunicam o

⁵²² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1, 1].

⁵²³ LECOMTE, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 8a, 1].

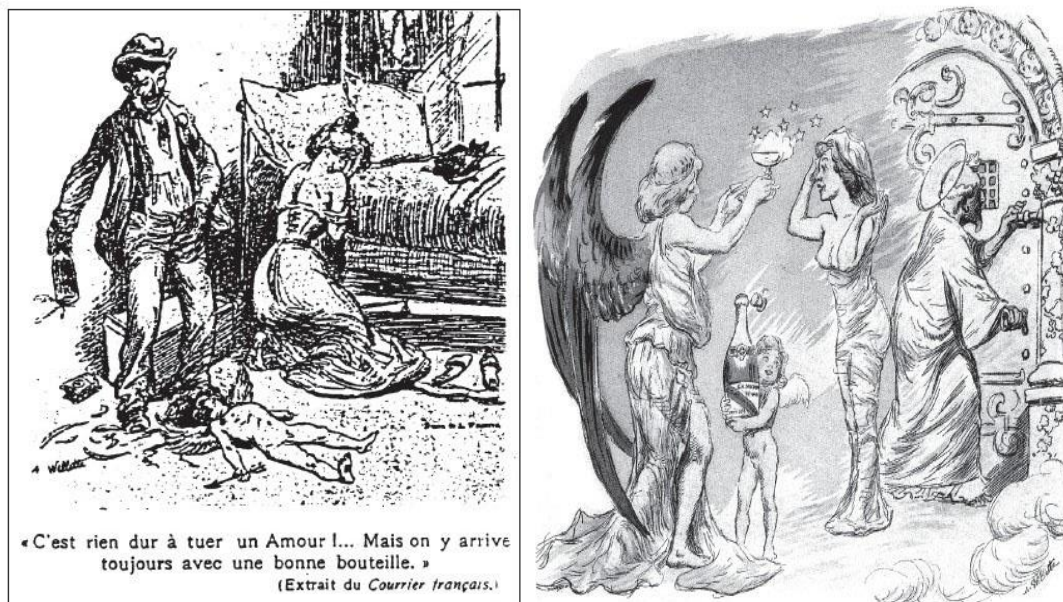
⁵²⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [GS V, 1233-1234].

⁵²⁵ GRUND, H. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4a, 5].

novo ritmo da vida que “anuncia-se por vezes de maneira mais inesperada”⁵²⁶. Nos cartazes,

as “imagens de um dia ou de uma hora, desbotadas pelas tempestades, rabiscadas a carvão pelos meninos, queimadas pelo sol e alguma vezes cobertas por outras imagens, antes mesmo que tenham secado, simbolizam - num grau ainda mais intenso que a imprensa - a vida rápida, agitada, multiforme que nos arrasta”. (Maurice Talmeyr, *La Cité du Sang*, Paris, 1901, p. 269). [...] Esta enigmática necessidade de sensações foi desde sempre satisfeita pela moda. Porém, somente a reflexão teológica a respeito conseguirá atingir o cerne da questão, pois revela-se aí uma atitude profunda, afetiva, do ser humano frente ao curso da história. Somos levados a associar esta necessidade de sensações a um dos sete pecados capitais e não devemos nos surpreender com o fato de um cronista associar a isso profecias apocalípticas e anunciar um tempo em que os seres humanos se tornarão cegos devido ao excesso de luz elétrica e desvairados por conta do ritmo acelerado das notícias. (Em Jacques Fabien, *Paris en Songe*, Paris, 1863.)⁵²⁷

Um exemplo ilustrativo do elemento duplo entre o interesse público e o interesse do público no reclame encontramos nas ilustrações de Adolphe Willette, que, em 1905, desenhou “Escravo Voluntário do Álcool” para a nova Liga Nacional Contra o Alcoolismo, da mesma forma que continuava a criar cartazes exaltando as virtudes do champanhe Mum:



Benjamin afirma que tanto a moda como a arquitetura situam-se na penumbra do instante vivido, pertencem à consciência onírica do coletivo. Este desperta, por

⁵²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B2, 1].

⁵²⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B2, 1].

exemplo, no reclame⁵²⁸. No século XIX, tanto a moda como a arquitetura fizeram parte da consciência onírica do coletivo. Portanto, o autor propõe que é “preciso investigar como ele desperta. Por exemplo, no reclame. Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta?”⁵²⁹

Hroch explica que a moda, desde seus primórdios, esteve intimamente ligada à arquitetura, assim como a arquitetura também está ligada ao movimento da moda. Portanto, para Benjamin, a moda e a arquitetura eram consideradas medidas da natureza da modernidade, por causa de sua relação com o movimento, a mudança e a transição. Embora sejam “permanentes”, as formas arquitetônicas, em sua construção, muitas vezes serviam como estruturas “transitórias” que não apenas abrigavam as modas e moviam pessoas, como também interagiam diretamente com as mudanças na moda, contribuindo para as transições da moda:

Clothing styles adapted to the changing architecture of the city: the carving out of Haussman's grand boulevards, for example, transformed Paris' obscure, and obscured, labyrinthine sidewalks into wide, open, flânerie-friendly catwalks. The transitions of fashion were then – and are still today – a visible signal of the inherently transitional (and transitory) nature of modernity. The emergence of capitalism not only created the architecture that supported the fashion industry, but also the desire to accumulate both monetary and symbolic capital that was, and remains today, the underlying force of fashion's cycles.

O ritmo do tempo moderno no qual os ciclos da moda se formam é marcado pela volatilidade contínua, em um esforço constante para ser contemporâneo, e pela tentativa de estar em sincronia com a transitoriedade de tudo relacionada com o “agora” em constante mudança para manter a conexão com o presente. Ser “moderno” significa ser contemporâneo e estar na moda. “Ela era contemporânea de todo mundo”. Ser contemporânea de todo mundo é a satisfação mais apaixonada e mais secreta que a moda oferece à mulher, comenta Benjamin⁵³⁰. Portanto, estar vestido na última moda significa estar atualizado, porque a moda que acaba de surgir é a expressão do momento atual e das últimas tendências e deve, portanto, necessariamente, também sair de moda no momento seguinte.

A moda é a estética transitória do tempo moderno, tempo de mudança constante, que significa também um tempo de repetições e um tempo de transformações contínuas

⁵²⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2a, 4].

⁵²⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <O°, 11>.

⁵³⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2, 5].

em busca do sempre o novo. “Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodísíacos que se pode imaginar”⁵³¹.

Este movimento entre o novo e o obsoleto se torna essencial na questão da moda, porque nela podemos encontrar o mesmo problema de toda a modernidade: o efêmero, o fugaz, do circunstancial e do transitório. Ao abordar a moda, Benjamin nos aproxima do tema da modernidade presente no ensaio “O Pintor da vida moderna”, de Baudelaire. Portanto, o projeto de pesquisar a moda como expressão estética da modernidade significa extrair o eterno do transitório, pois “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”⁵³². Baudelaire foi o primeiro autor a usar o termo *modernité* enquanto elemento transitório, o fugaz, o contingente; da mesma forma, foi seminal ao formular uma peculiar concepção estética entre o eterno (*Ideal*) e o transitório (*Spleen*), chamando a atenção para a complementaridade entre os extremos do universal e do particular dentro de sua teoria artística, valorizando o elemento transitório, sem o qual subsistiria apenas o vazio de um tipo abstrato e indefinível de beleza. Baudelaire inspira Benjamin no movimento dialético que compreende “the necessary interpenetration between the eternal and the transitory – that is, between ancient figures and current fashions – as the quintessential feature of modernity’s fancies”.⁵³³

Neste aspecto, é importante mostrar o vínculo entre moda e modernidade que transcende a raiz etimológica, o *modus* latino, e estabelece estreita relação entre esses dois fenômenos. Há o desenvolvimento cronológico paralelo, inerente, dos dois conceitos, de tal modo que tanto as expressões estéticas como as interpretações históricas demonstram que *la modernité* e *la mode* são, de fato, irmãs em espírito e aparências⁵³⁴. Este vínculo foi observado por Ulrich Lehmann no seguinte comentário: “It is not only the etymological root – the Latin *modus* – that betrays the close relation between these two phenomena; the parallel chronological development of their inherent ideas, aesthetic expressions, and historical interpretations also shows that *la modernité* and *la mode* are indeed sisters in spirit and appearance”⁵³⁵.

⁵³¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 9, 1].

⁵³² BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 24.

⁵³³ BRETAS, A. *Op. cit.* p. 159.

⁵³⁴ Cf. LEHMANN, U. *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 2000, p. XVI.

⁵³⁵ Id *Ib.*, p. XVI.

A “moda é a figuração moderna da repetição”⁵³⁶. Malgrado suas pretensões racionalistas, como comenta Olgária Matos, o século XIX é prisioneiro do tempo cíclico, o das fantasmagorias. Exemplo disso pode ser lido na seguinte passagem, que faz referência a uma “loucura”: “que a moda francesa da época da Revolução e do Primeiro Império imitasse o mundo grego com roupas talhadas e costuradas à maneira moderna”⁵³⁷. Em outra passagem, podemos encontrar esta figuração no comentário Egon Friedell sobre que a história do vestuário, que

demonstra surpreendentemente poucas variações, nada mais sendo do que uma seqüência de algumas nuances que mudam muito rapidamente, mas que também retornam com maior freqüência: o comprimento das caudas, a altura dos penteados, o comprimento das mangas, o volume saia, o tamanho do decote, a altura da cintura. Mesmo revoluções radicais como o atual corte de cabelos *à la garçonne* são apenas “o eterno retorno do mesmo”⁵³⁸.

A visão de Friedell é um tanto conservadora, porque não levou em consideração, a par da dimensão estética, os aspectos políticos e morais que envolviam as “revoluções radicais” na moda. Em *Rua de Mão Única*, Benjamin menciona Poe, Baudelaire e Dostoievski como exemplos de grandes escritores, que fazem suas combinações em um mundo que virá apenas depois deles. A partir desta observação benjaminiana, vamos mencionar aqui outro exemplo de um mundo que veio após uma obra e do aspecto visionário de um escritor: Victor Mergueritte em *La Garçonne*. Embora o termo tenha popularizado uma determinada forma de cortar o cabelo feminino “*à la garçonne*”, foi muito mais que apenas um corte de cabelo: era signo de toda uma mudança a um só tempo estética, e moral, ou seja, uma nova atitude da mulher moderna:

“La Garçonne” qui retrace les aventures amoureuses d’une femme libérée et annonce l’atmosphère dans laquelle va vivre une certaine société pendant la décennie suivante. On peut dire que le roman de Victor Mergueritte, qui obtint un immense succès, est la clé des Années folles. A compter de là, les femmes du monde et les jeunes filles de la société “à la page” fument en public avec de longs fume-cigarette d’ambre et d’écaille, se maquillent avec recherche, portent des chapeaux-cloches et de jupes courtes, des bas de soie rose sur des robes longilignes, conduisent leurs voitures, boivent des cocktails, mais surtout, elles se font couper les cheveux “à la garçonne” c’est-à-dire fort courts sur la nuque ce qui passe pour élégant!⁵³⁹

⁵³⁶ MATOS, O. IN: *Passagens* p. 1124.

⁵³⁷ VISCHER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2a, 3].

⁵³⁸ FRIEDEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4, 1].

⁵³⁹ GAILLARD, M. *Paris, Les Annes Folles, Au Temps de Colette*. Paris: Editions Franciliennes, 2004, p. 95.

As mulheres freqüentavam os grandes magazines *Le Bon Marché* e *La Belle Jardinière*, liam a revista *Vogue*. Ainda sobre esta nova atmosfera, William Wiser conta que, após o movimento sufragista, a moda deveria refletir o espírito de libertação, rejuvenescimento e experimentação que estava no ar. O estilista Paul Poiret já conseguira suprimir da moda, antes da primeira guerra, o antiquado espartilho de barbatanas de baleia, muito embora transformasse as mulheres em “gueixas desajeitadas”, vestidas em longas saias-funil presas nos tornozelos. A liberdade de movimento era uma exigência fundamental na concepção do vestuário da nova mulher. Esta liberdade que “revolucionou” a moda e os comportamentos femininos encontrou em Coco Chanel sua expressão:

Na esteira do cubismo, ela criou cubos e retângulos a partir de um simples metro de pano; suprimiu as linhas curvas que acentuavam seios e nádegas, suspendeu as bainhas, eliminou os detalhes rebuscados. As linhas de Chanel, embora austeras, eram graciosas, e suas roupas, nunca tão exuberantemente femininas quanto as de Poiret, exerciam forte apelo sobre as mulheres modernas, independentes e – como ela – dedicadas a uma carreira. No despojamento de seu estilo, Chanel buscava o que ela mesma chamou de *le luxe dans la simplicité*. [...] Chanel estava ciente do apelo esnobe da alta costura, mas tratava-se de um esnobismo que poderia ser explorado além dos limites do *faubourg* Saint-Honoré. Ela antecipou a comercialização em massa das roupas das grandes etiquetas, a explosão do *prêt-à-porter*; já havia aceito o desafio de vestir não apenas o *beau monde*, mas *tout-le-monde*⁵⁴⁰.

Nas *Passagens*, a história e a moda se associam ao tempo mítico: “A história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas”⁵⁴¹. A moda em seu eterno retorno sustenta a repetição e aparente ilusão de “novidade” da moda. Benjamin considerava as modas, as *nouveautés* como expressões de um modo não-linear do tempo histórico, ou seja, como uma espécie de retorno eterno. A moda, em outras palavras, tornou visível o padrão cíclico da história. Benjamin encontra em August Blanqui uma concepção de cosmologia segundo a qual tudo no universo já aconteceu e acontecerá novamente, em uma eterna recorrência: “O que escrevo neste momento, numa cela do Fort du Taureau, eu o escrevi e o escreverei por toda a eternidade, à mesa, com uma pena, vestido como estou agora, em circunstâncias inteiramente semelhantes”. Benjamin comenta que a sociedade burguesa, como a “visão do inferno” para Blanqui, era “a acusação mais terrível contra uma

⁵⁴⁰ WISER, W. *Os Anos Loucos: Paris na Década de 20*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, pp. 75-81.

⁵⁴¹ DU CAMP apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1, 1].

sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma”⁵⁴². A visão do inferno de Blanqui se apresenta como um pesadelo em que as possibilidades de liberdade ou invenção estão definitivamente excluídas e, deste modo, desconstrói o mito moderno do progresso: “O que chamamos de progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Sempre e em todo lugar, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, sobre o mesmo palco estreito, uma humanidade barulhenta, enfatuada de sua grandeza, acreditando ser o universo e vivendo em sua prisão como numa imensidão, para logo desaparecer com o globo que carregou com o mais profundo desprezo o fardo de seu orgulho”⁵⁴³. A concepção cósmica de Blanqui não permite o otimismo iluminista; na ordem dos astros, o universo se repete e patina no mesmo lugar, a mesma monotonia, o mesmo imobilismo: “A eternidade perfaz imperturbavelmente ao infinito as mesmas representações”⁵⁴⁴. A conclusão a que Benjamin chega é a dialética do novo e do velho: o novo é sempre velho e o velho sempre novo.

O eterno retorno do sempre igual cria a figuração do inferno como ciclo de repetições. A modernidade se apresenta como “inferno” na medida em que as mesmas coisas sempre retornam e acontecem repetidamente. O novo se apresenta como o mesmo, o igual em face do mundo que nunca se altera, ciclos infinitos que constituem a eternidade do inferno.

O “moderno”, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. — E isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o “moderno” significaria representar o inferno⁵⁴⁵.

A sensação de *déjà vu* é provocada pela repetição, assim como a melancolia e o tédio na espera vazia pela novidade. Olgária Matos comenta que Benjamin reconhece, nos monumentos da burguesia, ruínas, antes e independentemente de seu desmoronamento, pela maldição da modernidade, maldição que consiste na incapacidade paradoxal de criar o novo. Sua necessidade compulsiva de produzir novidades - que caracteriza o modo de produção capitalista - é bem o contrário da verdadeira inovação, como o atestam as modas, sempre recorrentes, pois o novo não

⁵⁴² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 5a, 6].

⁵⁴³ BLANQUI apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 6a, 1].

⁵⁴⁴ BLANQUI apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 7; D 7a].

⁵⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1, 5].

passa de uma série de variantes de aquisições antigas: “É o novo sempre velho e o velho sempre novo”⁵⁴⁶.

Na moda, a vontade do novo e da novidade se assemelha a “um daqueles venenos excitantes que acabam sendo mais necessários que qualquer alimento, e cuja dose é preciso aumentar sempre, uma vez que são nossos senhores, e torná-la mortal porque sem ela morreríamos. É estranho prender-se assim à parte perecível das coisas, que é exatamente sua qualidade de serem novas”⁵⁴⁷.

No “ciclo infernal” do eterno retorno, Nietzsche aparece nas *Passagens* com um trecho de *A Gaia Ciência*, que faz alegoria do “tempo infernal” por meio de um dialético demônio que viria perseguindo o homem solitário para dizer-lhe:

Esta vida que estás vivendo agora e já viveste terá que ser vivida por ti mais uma vez e ainda mais incontáveis vezes; nada nela será novo, ao contrario, cada dor e cada prazer, cada pensamento e cada suspiro e tudo o que existe de indescritivelmente pequeno e grande em tua vida terá de retornar, tudo na mesma sucessão e seqüência – e assim também esta aranha e este luar por entre as árvores, e igualmente este instante e eu mesmo. A eterna ampulheta da existência será sempre virada de novo – e tu com ela, grãozinho de poeira! – Não irias tua amaldiçoar o demônio que assim falasse? Ou terias tu vivido um instante formidável em que irias responder-lhe “tu és um deus e nunca ouvi coisas mais divinas!”⁵⁴⁸

Dentro do mosaico benjaminiano, o tema da moda é um conjunto de peças importantes para captarmos as inúmeras conexões que apresentam as aparências do espírito da época e as manifestações de constante mudança entre o eterno e o efêmero, captadas na interação com o novo e na “utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras”⁵⁴⁹, e que demonstram que a cosmogonia da moda alça a questões que envolvem a história e a historiografia. Benjamin faz a seguinte pergunta: “Em que espaço de tempo dava-se antigamente a mudança da moda?”⁵⁵⁰. Uma pergunta bastante pertinente para um pensador da história moderna, ainda mais quando ele converte a moda em fonte de documentação histórica, como na seguinte passagem: “Na exposição universal de Paris de 1900 havia um Palácio do Vestuário, no qual bonecas de cera colocadas em cenários montados exibiam os trajes típicos de diferentes povos e as modas de diferentes

⁵⁴⁶ MATOS, O. IN: BENJAMIN. *Passagens* p. 1124.

⁵⁴⁷ VALÉRY, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 10, 6].

⁵⁴⁸ NIETZSCHE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 10, 1].

⁵⁴⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 39

⁵⁵⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <E°, 47>.

épocas”⁵⁵¹. Porém, não podemos perder de vista a relação moderna da moda com o *modus* enquanto moral e costume, que, em última instância, é política: a luta de classes. Outro aspecto que não deve ser esquecido é o caráter histórico da moda, não apenas como representação estética do vestuário de dada época, mas também como documento historiográfico, como podemos ler nas palavras de Eugène Montrue: “A moda é um testemunho, mas um testemunho da história do grande mundo somente, porque em todos os povos ... os pobres não têm modas como não têm história, e nem suas idéias, nem seus gostos, nem sua vida mudam em nada. Talvez ... a vida pública comece a penetrar nos pequenos lares, mas isso levará tempo”⁵⁵². Este comentário de Montrue expõe a concepção burguesa de que as classes populares não possuem modas e história, da mesma forma que são desprovidas de idéias e gostos. Visão semelhante tem Georg Simmel, que enxerga, nas classes populares, apenas a apropriação da moda das “classes superiores”: “as modas são sempre modas de classe”; “as modas da classe superior distinguem-se daquelas da classe inferior e são abandonadas no momento em que esta última começa a se apropriar delas”⁵⁵³. O pensamento de Benjamin se distingue tanto de Montrue quanto de Simmel, ao comentar que os “donos do poder querem manter sua posição com sangue (polícia), com astúcia (moda), com magia (pompa)”⁵⁵⁴. Para combater as concepções morais burguesas, Benjamin anotara uma passagem de Bertolt Brecht, para falar do significado da moda como disfarce de determinados desejos da classe dominante. “Os donos do poder sentem uma imensa aversão a grandes transformações. Desejam que tudo fique como está, por mil anos de preferência. Seria preferível que a lua permanecesse imóvel e que o sol não se movesse! Então ninguém sentiria mais fome e teria vontade de jantar. Quando tivessem usado sua arma, os adversários não deveriam mais atirar, seus tiros deveriam ser os últimos”⁵⁵⁵.

A moda surge como o “nascimento aristocrático-esotérico do artigo de uso mais corrente”⁵⁵⁶. Peter Wollen explica que, sob o Antigo Regime, o vestuário estava sujeito a códigos fixos, através dos quais o prestígio e a distinção eram distribuídos de acordo com o *status* social. A burguesia imitava vestes aristocráticas, mas também se preocupava em não usar roupas que seriam consideradas acima de sua posição. Depois da Revolução, à medida que a sociedade se tornava mais próspera e mais móvel, o valor

⁵⁵¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 5a, 1].

⁵⁵² MONTRUE, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4, 6].

⁵⁵³ SIMMEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 7a, 2].

⁵⁵⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 5a, 7].

⁵⁵⁵ BRECHT apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4a, 1].

⁵⁵⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Q°. 14>.

da indumentária não era mais determinado por meio de um código fixo, mas por meio do maquinário da moda. Até mesmo roupas baratas poderiam estar na moda. A Revolução Francesa marca o momento em que a moda começa a passar da aristocracia para a burguesia, que iniciava seu próprio sistema de moda, substituindo o modelo antigo, construído sobre um monopólio aristocrático do luxo. O novo sistema exigia uma capacidade de discriminar, fazer julgamentos de gosto. Dentro deste novo sistema, a hierarquia como tal tornou-se importante, mas também a capacidade de mobilizar riqueza, através da moda, como uma forma de capital simbólico, que atraiu atenção e inveja, assim como respeito. No Antigo Regime, a fabricação e venda de roupas tinha sido regulada por regras e regulamentos da corporação. O cliente comprou materiais do draper e os levou ao alfaiate. Os alfaiates, que vestiam mulheres assim como homens, não podiam legalmente estocar ou vender tecidos, e, reciprocamente, os negociantes não podiam legalmente fabricar roupas. Originalmente anônimos, alfaiates, costureiras e engenheiras conseguiram construir reputações públicas para si mesmas e seu trabalho. A costureira de Marie Antoinette, Rose Bertin, por exemplo, tornou-se uma grande celebridade, e contos foram amplamente contados sobre sua impertinência e habilidade. Com o tempo, alfaiates e costureiras abriram oficinas e butikues na Rue Saint-Honoré, para onde iriam os aristocratas, em vez de as costureiras irem aos aristocratas. A Revolução fez pouco para mudar o sistema, mas mudou a clientela. As butikues de alfaiates e costureiras famosas foram visitadas não apenas por ricos parisienses, mas também por visitantes provinciais e até estrangeiros, incluindo realeza estrangeira. Na década de 1840, as roupas *prêt-à-porter* apareceram como um sistema de tamanhos, padrões e medidas que tornava possível vender roupas que se ajustavam aos clientes, que emularam a moda mais cara, feita sob encomenda. As lojas de departamentos atraíram clientes com preços baixos e marcados, vitrines atraentes, balconistas educadas e uma ampla gama de opções, priorizando a rotatividade rápida com um alto volume de vendas estimulada por preços mais baixos e novas técnicas de publicidade. Isso, por sua vez, envolveu uma transformação da indústria têxtil francesa, que se expandiu rapidamente, produzindo tecidos e roupas prontas para uso em uma escala sem precedentes. Por volta de 1860, a indústria do *prêt-à-porter* começou a se mecanizar e, na década de 1880, trabalhadores de máquinas de costura foram reunidos em fábricas, em vez de trabalhar em casa⁵⁵⁷.

⁵⁵⁷ WOLLEN, P. *The Concept of Fashion in The Arcades Project*. IN: Benjamin Now: Critical Encounters With the Arcades Project. Boundary, Spring, 2003, p. 133-134.

O claro caráter de elemento distintivo de classe social através da moda, tanto no plano estético como no moral, é muito bem descrito por Benjamin, nas *Passagens*, por intermédio das palavras de Rudolph von Jhering:

Para entender a essência da moda atual, é preciso recorrer não só a motivos individuais tais como: o desejo de mudança, o senso de beleza, a paixão por se vestir, ímpeto de se adaptar aos padrões. Sem dúvida, tais motivações interferiram em diversas épocas... na criação das roupas... Entretanto, a moda tal como se entende hoje, não tem motivações individuais, mas tão-somente uma motivação social; no momento em que se entende isso, chega-se à compreensão de toda a sua essência. Trata-se do empenho das classes altas de se distinguirem das mais baixas, ou melhor, das classes médias... a barreira – erigida sem cessar e sempre de novo demolida – através da qual o mundo elegante procura isolar-se das regiões medianas da sociedade. Trata-se da procura desenfreada da vaidade social, na qual se repete sem cessar um mesmo fenômeno: o esforço de um grupo para estabelecer a liderança, ainda que seja mínima a distância que o separe dos perseguidores, e o esforço destes de neutralizar essa vantagem através da nova moda. Explicam-se assim os traços característicos da moda atual. Primeiramente seu surgimento nas camadas superiores da sociedade e sua imitação nas camadas médias.

Jhering esclarece que, no plano social,

A moda se move de cima para baixo, não de baixo para cima... Uma tentativa das classes médias de lançar uma moda nova jamais... seria bem-sucedida; embora nada fosse mais desejável para as camadas mais altas do que a adoção de uma moda própria por parte daquelas classes. [...] Daí vem a mudança contínua da moda. Tão logo as classes médias adotem a moda recém-lançada, esta perde seu valor para as classes superiores... Por isso, a novidade é a condição imprescindível da moda... A sua duração é inversamente proporcional à rapidez de sua difusão; seu caráter efêmero acentuou-se em nossos tempos na mesma medida em que se multiplicaram os meios para sua difusão graças ao aperfeiçoamento dos nossos meios de comunicação... E, finalmente, a referida motivação social explica também o terceiro traço característico de nossa moda atual: sua... tirania. A moda contém o critério exterior segundo o qual uma pessoa... “faz parte da sociedade”. Quem não quer abrir mão disso é obrigado a segui-la, mesmo que rejeite totalmente uma nova tendência dela... Com isso é decretada também a sentença da moda... Caso as camadas sociais, que são fracas e tolas o suficiente para imitá-la, conseguissem atingir o sentimento de sua dignidade e auto-estima..., chegar-se-ia ao fim da moda, e a beleza poderia, por sua vez, recuperar o lugar que ocupou em todos os povos que ... não sentiram a necessidade de acentuar as diferenças de classes através do vestuário, ou, onde isso ocorreu, tenham sido bastante razoáveis para respeitá-las⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ JHERING, R. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 6; B 6a, 1].

Benjamin havia também anotado as observações de Eduard Fuchs em relação às de Jhering, no que diz respeito ao aspecto moral, já que Jhering havia negligenciado o aspecto econômico e erótico da moda:

É necessário ... repetir que os interesses da divisão de classes são apenas uma das causas da freqüente mudança da moda e que a segunda — a freqüente mudança da moda como consequência do modo de produção capitalista privado, que sempre precisa aumentar suas possibilidades de venda no interesse de sua margem de lucro — deve ser levada em conta da mesma maneira. Esta causa escapou totalmente a Jhering. E também a terceira causa não foi observada por ele: os objetivos de estímulo erótico da moda, que são cumpridos da melhor maneira quando os atrativos eróticos do homem ou da mulher chamam a atenção de modo sempre diferente ... Fr. Vischer, que escreveu sobre a ... moda vinte anos antes de Jhering, ainda não reconhecera as tendências da divisão de classes na formação da moda..., em vez disso, porém, teve consciência dos problemas eróticos do vestuário⁵⁵⁹.

Benjamin, ao afirmar-se como um investigador dialético materialista, deixa clara sua concepção historiográfica e sua perspectiva política de classe:

Para o dialético materialista, a descontinuidade é a idéia reguladora da tradição das classes dominantes (portanto, em primeiro lugar, da burguesia), a continuidade é a idéia reguladora da tradição dos oprimidos (portanto, principalmente, do proletariado). O proletariado vive mais lentamente do que a classe burguesa. Os exemplos de seus combatentes, os conhecimentos de seus líderes não envelhecem. Em todo caso, envelhecem muito mais lentamente do que as épocas e as grandes figuras da classe burguesa. As ondas da moda arrebatam-se na massa compacta dos oprimidos. Os movimentos da classe dominante, ao contrário, uma vez que chegou ao poder, possuem algo que tem a ver com a moda. As ideologias dos poderosos, em particular, são por natureza mais mutáveis que as idéias dos oprimidos. Pois elas não apenas têm que se adaptar, como as idéias destes últimos, a cada situação específica de conflito social, mas ainda tem que transfigurar essa situação como sendo, no fundo, harmoniosa. Neste negócio é preciso proceder de forma excêntrica e aos saltos — um procedimento que é, no sentido pleno da palavra, próprio da moda. “Salvar” as grandes figuras da burguesia, consiste principalmente em compreendê-las nesta parte mais débil e caduca de sua ação para, justamente extrair e citar aquilo que jazia discretamente sepultado sob ela, porque servia muito pouco aos poderosos⁵⁶⁰.

Sobre a dimensão política, vamos nos aprofundar mais adiante. Antes disso, precisamos ainda tratar da relação entre a moda e o mercado. Benjamin compreendia que a moda não só resultou como revelou o ritmo acelerado da vida moderna e da mudança aparentemente constante introduzida pela expansão do capitalismo. Esta

⁵⁵⁹ FUCHS, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 7a, 4].

⁵⁶⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 77, 1].

aceleração do tempo, chamado por Olgária Matos de “tempo baudelairiano”, é o tempo da modernidade e o tempo entrecruzado em que se reencontram e se superpõem

o grand e o petit monde, as lesbianas, Madame Bovary, Georges Sand, Safo, o dândi, o trapeiro – personagens dissidentes de si mesmas, que são “maquiadas” e, à margem que estão, contrariam a “força das coisas”. A maquiagem “antiquisa” o moderno, como o pó-de-arroz no rosto da mulher; ele corresponde à mica do mármore que confere à mulher moderna a dignidade de uma estátua grega, e é a maneira feminina de consolidar e divinizar sua “frágil beleza”. De alguma forma o passado se repete no presente, como a moda, mas é repetição transfigurada pelo choque do que já foi com o atual⁵⁶¹.

Para tratar do fenômeno da aceleração do tempo imposto pela moda por razões econômicas, Benjamin toma nota deste fenômeno observado tanto por Marx como por Simmel. Sobre o ritmo da produção fabril, Marx havia escrito que a regulamentação da jornada de trabalho foi “o primeiro freio racional imposto aos assassinos e frívolos caprichos da moda, incompatíveis com o sistema da grande indústria”⁵⁶². Simmel indicava a integração da organização objetiva do trabalho da economia com a invenção da moda na época moderna: “Não surge em algum lugar um artigo que se torna moda; ao contrário, criam-se artigos com a finalidade de tornar-se moda”⁵⁶³. Para Simmel, as necessidades econômicas ditam a mudança rápida da moda e fazem com “que as modas não possam mais ser tão dispendiosas ... quanto o foram em épocas anteriores... Surge aqui um círculo peculiar: quanto mais rápida é a mudança da moda, tanto mais baratas as coisas precisam tornar-se; quanto mais baratas se tornam, mais incitam os consumidores e obrigam os produtores a mais rápidas mudanças da moda”⁵⁶⁴.

A moda criou um mercado particular onde as “engenhosas parisienses, ... para divulgar mais facilmente sua moda, lançavam mão de uma reprodução especialmente atraente de suas novas criações, a saber, as bonecas manequins... Essas bonecas, que ainda tinham uma grande importância nos séculos XVII e XVIII, eram dadas às meninas como brinquedos, depois de terem terminado sua função de figurinos de moda”⁵⁶⁵.

Na publicidade, a disputa pelo *status* de novo se apresenta na forma de uma

batalha publicitária entre a casa de alta costura e os jornalistas de moda. “Facilita sua tarefa (dos jornalistas) o fato de nossos desejos coincidirem.” “Dificulta, porém, o fato de que nenhum jornal ou

⁵⁶¹ MATOS, O. IN: BENJAMIN. *Passagens*.

⁵⁶² MARX apud BENJAMIN [O 10, 4].

⁵⁶³ SIMMEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 7, 7].

⁵⁶⁴ SIMMEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 7a, 3].

⁵⁶⁵ GRÖBER, K. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Z 1, 1].

revista queira considerar como novo aquilo que um outro jornal ou revista já tenha publicado. Somente os fotógrafos e desenhistas, ao valorizar diferentes aspectos de uma roupa através da pose e da iluminação, podem livrar-nos deste dilema. As mais importantes revistas ... possuem estúdios fotográficos próprios, equipados com todos os refinamentos técnicos e artísticos, comandados por fotógrafos muito talentosos e especializados... A todos, porém, é vedada a publicação destes documentos antes do momento de a cliente fazer sua escolha, portanto, normalmente de quatro a seis semanas antes da estréia. O motivo desta medida? – Também a mulher não quer privar-se do efeito-surpresa ao apresentar-se à sociedade vestindo estas novas roupas⁵⁶⁶.

O debate sobre a politicidade da moda no pensamento benjaminiano é bastante fecundo, dada a importância que o tema da moda e do novo ganha no *Exposé de 1935*. Em *Paris, Capital do Século XIX*, Benjamin escreve:

O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre-igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da “história cultural”, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência. A arte, que começa a duvidar de sua tarefa e deixa de ser “inseparável da utilidade” (Baudelaire), precisa fazer do novo o seu valor supremo. O *arbiter novarum rerum* torna-se para a arte o esnobe. Ele é para a arte o que o dândi é para a moda. Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, assim acontece no século XIX com a *nouveauté*. Os jornais aliam-se aos *magasins de nouveautés*. A imprensa organiza o mercado de valores espirituais provocando no primeiro momento uma alta. Os inconformados rebelam-se contra a entrega da arte ao mercado⁵⁶⁷.

O tema da moda encontrou neste trecho uma formulação “pessoal” de Benjamin, apresentada como síntese dos diversos fragmentos (próprios e de outros autores), reunidos principalmente no arquivo B das *Passagens*. No entanto, este trecho ainda é um microcosmo dentro da cosmogonia da moda benjaminiana. Outro microcosmo dentro desta constelação surge na décima quarta tese *Sobre o Conceito de História*, numa formulação bastante particular sobre a política. Benjamin escreve:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de

⁵⁶⁶ GRUND, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 5, 1].

⁵⁶⁷ BENJAMIN. *Passagens*, *Exposé 1935*, p. 48.

tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.

Benjamin coloca na mesma tese os conceitos de moda e revolução. Encontramos algo semelhante na seguinte passagem:

Em 1828 deu-se a estréia da *Muda de Portici*. Trata-se de uma música ondulante, uma ópera de drapeados que se elevam e recaem sobre as palavras. Ela devia fazer sucesso na época, quando o drapeado iniciou seu desfile triunfal (primeiramente na moda, como xale turco). Esta revolta, cuja primeira tarefa era garantir a segurança do rei diante dela, aparece como prelúdio daquela de 1830 – uma revolução que provavelmente era apenas um drapeado ocultando um reviramento nos círculos dominantes⁵⁶⁸.

Esta justaposição entre moda e revolução irá nos permitir abrir um debate com um comentário interpretativo de Petra Hroch. A autora faz uma interessante observação:

The aesthetic of change Benjamin identified in the fashion process is one that he critiqued – he saw it as proceeding in endless “revolutions”, cycles, or repetitions. At the same time, what he identified as simply recurrences of the same also held, for him, the potential for “revolutions”, or radical breaks from the past. I argue that the relationships Benjamin’s evocative juxtapositions of quotations compels us to consider between revolutions (as cycles) and revolutions (as breaks), sameness and change, changing aesthetics and the aesthetics of change, invite us to see both the possibilities of change in what seem monotonous cycles, and to remain critical of sameness disguised as change. While we may expect revolutions to be seismic events and believe sudden large-scale upheavals to be necessary for historical change, Benjamin’s analysis of fashion presents another way of thinking about revolution. That Benjamin saw the possibilities of revolutions in the objects of fashion presents both a more modest and a more radical reformulation of the concept of revolution – more modest in recognizing the revolutionary even in small change, and more radical in recognizing in small things the spirit of revolutionary change⁵⁶⁹.

Mais adiante, Hroch acrescenta:

A “revolution” (from the Latin *revolutio*, “a turn around”) can mean, of course, the repetitive cycle of the same, but it can also mean a radical break that leads to change. In what follows I elaborate upon the cyclical nature of fashion and trace, too, how fashion breaks with the continuum of history, how it is revolutionary in the political terms Benjamin espoused. Although Benjamin recognized (and indeed, critiqued) the capitalist underpinnings of the imperative for change in fashion, he also recognized the potential for political change in the connection between fashion and its expression of an ever-changing present. One can trace a history of, for example, the birth of bloomers

⁵⁶⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4, 3].

⁵⁶⁹ HROCH, P. *Op. cit.* p. 109.

and women's greater freedom of physical – but also social and political – movement on the bicycle (not to mention the connections to be made among other changes in clothing and other cultural shifts). [...] However, more than any particular fashion item leading to a particular political change or revolution, fashion as a cycle characterized by constant aesthetic changes creates an aesthetic of change that is, the perception or feeling that change is characteristic of the spirit of the time. Benjamin is simultaneously suspicious of an aesthetic of seeming (or merely aesthetic) change, and holds out the possibility that fashion, as an expression of the modern 'now', a 'now' that is always in flux and thereby open to possibility, has transformative potential⁵⁷⁰.

A partir deste comentário, podemos nos perguntar: a moda é revolucionária? Os fragmentos dos arquivos mostram peças com as quais podemos tentar montar um mosaico das diversas acepções de mudanças e revoluções presentes nos arquivos benjaminianos que tratam da moda. No tocante à técnica, isto fica muito claro quando Benjamin cita Edouard Foucaud, que afirma: “Os tecidos de algodão substituem os brocados, os cetins ... e logo, graças ... ao espírito revolucionário, o vestuário das classes inferiores torna-se mais conveniente e mais agradável aos olhos”⁵⁷¹. Mas, e no plano político? Chama a atenção de Benjamin o fato de a política possuir a mesma transitoriedade que a moda:

A alternância da moda, o eternamente atual [*das Ewig-Heutige*], escapa à reflexão “histórica”; ele só é verdadeiramente superado pela reflexão política (teológica). A política reconhece em cada constelação atual o genuinamente único, o que jamais retorna. Para uma reflexão sujeita à moda e que procede da má atualidade, é típica a seguinte informação, contida em *La Trahison des Clercs*, de Benda. Um alemão descreve sua surpresa quando, duas semanas após a tomada da Bastilha, sentado à mesa de hóspedes em Paris, não ouviu ninguém falar sobre política. É a mesma situação descrita por Anatole France em Roma sobre os tempos de seu governo e evoca a revolta do rei dos judeus: “Como era mesmo o nome dele?”⁵⁷²

Apesar das referências até aqui mencionarem as revoluções burguesas, Benjamin também fez uso de suas reflexões a respeito da moda para problematizar a revolução proletária: “Será que porventura a moda morre pelo fato de ela não conseguir acompanhar o ritmo — pelo menos em certos domínios? Enquanto, por outro lado, existem domínios nos quais ela consegue acompanhar o ritmo e até mesmo determiná-

⁵⁷⁰ Ibid., p. 113-114.

⁵⁷¹ FOUCAUD apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 6a, 3].

⁵⁷² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 1, 3].

lo?”⁵⁷³ Esta questão benjaminiana está vinculada à seguinte: “Será que porventura a moda morre – por exemplo, na Rússia – pelo fato de ela não mais conseguir acompanhar o ritmo – pelo menos em certos domínios?”⁵⁷⁴ Tais questões poderiam ser formuladas por Benjamin, na medida em que o caráter mercadológico e passageiro da moda, incitado pela modernidade (Houve modas na Antigüidade? Ou será que o “poder da moldura” as proibiu? – pergunta Benjamin no arquivo B 2, 4) e pelo capitalismo, pudesse permanecer em uma utópica sociedade planificada que abrisse mão da cultura de consumo, como a seguinte passagem demonstra:

De todas as promessas feitas no romance de Cabet, Viagem a Icária, ao menos uma se realizou. De fato, Cabet tentara mostrar no romance, no qual está descrito o seu sistema, que o futuro estado comunista não deveria conter nenhum produto da fantasia nem sofrer qualquer tipo de mudança institucional. Por isso, banira de Icária todas as modas e, em particular, as sacerdotisas da moda, as modistas, assim como os ourives e todas as outras profissões que prestam serviço ao luxo, exigindo que as roupas, os utensílios etc. jamais fossem modificados⁵⁷⁵.

A justaposição entre moda e revolução cria um jogo semântico entre o estético e o político. No arquivo B, que trata da moda, a palavra revolução evoca o comércio de roupas, referindo-se à liquidação que, em francês, também se chama *révolution*⁵⁷⁶. Já no arquivo K, Benjamin, consciente da polissemia do conceito, utiliza, considerando-a perfeitamente correta, a argumentação de Emmanuel Berl, que fala da

confusão da palavra revolução, que significa para um leninista a conquista do poder pelo proletariado, e para outros a reviravolta dos valores espirituais estabelecidos, é acentuada pelos surrealistas por seu desejo de mostrar Picasso como um revolucionário... Picasso os decepciona... um pintor não é mais revolucionário por ter “revolucionado” a pintura que um costureiro como Poiret por ter “revolucionado” a moda, ou algum médico por ter “revolucionado” a medicina⁵⁷⁷.

Esta passagem esclarece que Benjamin, ao concordar com Berl, vê clara distinção entre revolução social e transformações estéticas. Ele anotara de Sophie Gay uma observação do ano de 1837 que demonstra o poder de transformação da moda na esfera dos costumes, nos interiores domésticos: “Com um toque de sua varinha mágica, a moda ... metamorfoseou o salão em um átrio, as poltronas de braços em cadeiras curul,

⁵⁷³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <o°, 20>.

⁵⁷⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4, 4].

⁵⁷⁵ ENGLÁNDER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 4, 2].

⁵⁷⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1, 4].

⁵⁷⁷ BERL, E. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 3a, 1].

os vestidos de cauda em túnicas, os copos em taças, os sapatos em coturnos, e as guitarras em liras”⁵⁷⁸. Embora haja o registro destas mudanças na esfera dos costumes, ou seja, mudança comportamental, que no máximo alcançaram alguma mudança moral, a moda não promoveu nenhuma revolução no plano político-social. Consciente disso, o autor de *Passagens* formula reflexões mais moderadas a respeito do “movimento vital da moda: transformar poucas coisas”⁵⁷⁹. Tal visão comedida também está presente no *Exposé* de 1939, quando Benjamin escreve: “Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução liberadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade”⁵⁸⁰.

Benjamin é categórico ao afirmar que as “mudanças da moda deixam intacta a substância da dominação”⁵⁸¹. Portanto, a moda não promove revolução social nos termos leninistas de conquista do poder pelo proletariado. Apesar de estar sempre a buscar o novo, a “moda é contemporânea de toda época passada”⁵⁸². O que nos leva a concluir que a moda é o salto para o passado, ao passo que a revolução social é o salto para o futuro.

Para terminarmos este excuro ou esta peça que irá compor o mosaico da época dos prazeres, precisamos ainda falar da relação entre a moda, a mulher e a morte. A moda compreendida, por natureza, como a procura dos extremos, encontra seus máximos extremos: a frivolidade e a morte⁵⁸³. O tempo da moda é o tempo sem interrupção, portanto, é o tempo que desafia a morte. “Nada morre, tudo se transforma”, segundo Balzac na epígrafe do arquivo B. Neste sentido, moda e modernidade se irmanam na ininterrupta “temporalidade do inferno”:

A epígrafe de Balzac se presta bem para explicar a temporalidade do inferno. A explicar por que esta temporalidade não quer conhecer a morte, por que a moda zomba da morte, e como a rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias – que faz com que as edições dos jornais se sucedam rapidamente – visam a eliminar toda interrupção, todo fim abrupto, e de que maneira a morte como cesura tem a ver com a linha reta do decurso divino do tempo. – Houve modas na Antigüidade? Ou será que o “poder da moldura” as proibiu?⁵⁸⁴

⁵⁷⁸ GAY, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 2a, 5].

⁵⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <o°, 60>.

⁵⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, *Exposé* de 1939, p. 54.

⁵⁸¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [GS V, 1234].

⁵⁸² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [GS V, 1228-1229].

⁵⁸³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3a, 4].

⁵⁸⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2, 4].

Tanto a frivolidade quanto a morte têm a efemeridade como elemento comum. Este aspecto foi captado pela poesia barroca, que, ao fazer a descrição detalhada da beleza feminina, “exalta cada um de seus pormenores através da comparação, associa-se secretamente à imagem do cadáver. Tal desmembramento da beleza feminina em suas partes gloriosas assemelha-se a uma dissecação, e as mais apreciadas comparações das partes do corpo com o alabastro, com a neve, com pedras preciosas ou outras matérias, sobretudo inorgânicas, reforçam esse sentimento”⁵⁸⁵.

Bretas mostra a relação das formulações de Benjamin nas *Passagens* com seus estudos anteriores sobre o barroco:

At Origin of the German Tragic Dramathe author shows that since the 17th century history has been represented as an implacable natural process which paradigm is given by the paintings of Vanitas—commonly associated with the Still life genre in northern Europe, especially in Flanders and Netherlands. Extracted from the book of Ecclesiastes, the Latin motto Vanitas vanitatum et omnia vanitas (Vanity of vanities, all is vanity) is widely appropriated as one of the preferred themes of the Baroque period. In brief it consists of several allegorical objects carefully arranged and portrayed in order to remind viewers of the transience character of earthly life. Then, chronometers, clocks and clepsydras mark the length and passage of time; empty glasses allude to nothingness; bubbles and extinguished candles indicate evanescence; smoke suggests phantasmagoria; globes recall mundanity; faded flowers hint decay; rotten fruits mean degeneration; musical instruments refer to Arts and the pleasure of the senses; books represent science and human knowledge; swords signify military conquests; shells evoke birth and fertility; other objects, such as crowns, jewellery, coins, fabric, garments and noble ornaments all denote wealth, power, luxury and beauty. Ultimately all these aforementioned images emphasize the futile nature of all worldly things and proclaim the persuasive teachings of Memento mori: “Remember you will die”⁵⁸⁶.

Benjamin afirma que toda moda está em conflito com o orgânico. “Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital”⁵⁸⁷. A moda faz o “mascaramento da natureza”. O autor das *Passagens* encontra um exemplo disso na teoria racionalista da moda de Karr, que formula a hipótese de que “o motivo do aparecimento de saias longas” reside “no fato de certas mulheres terem o interesse de esconder seus pés sem graça”, ou que a “origem de certas

⁵⁸⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 9, 3].

⁵⁸⁶ BRETAS. *Op. cit.* p. 155.

⁵⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 9, 1].

formas de chapéu e penteados” é “o desejo de disfarçar um cabelo ralo”⁵⁸⁸. O mascaramento “– tanto do cosmos e também do mundo animal e vegetal – [...] no espírito da moda reinante em meados do século, faz a história, na figura da moda, surgir do eterno ciclo da natureza”⁵⁸⁹ e produz a história secularizada.

Deste processo de secularização, surge a fantasmagoria em que a moda “inventa assim uma humanidade artificial que não é o cenário passivo do meio formal, mas o próprio meio formal. Essa humanidade – às vezes heráldica, outras vezes teatral, ou feérica, ou arquitetural – tem... como regra... a poética do ornamento, e o que ela chama de linha... talvez não seja senão um sutil compromisso entre um certo cânone fisiológico... e a fantasia das figuras”⁵⁹⁰. Portanto, a moda é luta contra a natureza, a luta do inorgânico contra o orgânico:

Nascimento e morte – o primeiro, pelas circunstâncias naturais; a segunda, por circunstâncias sociais – limitam consideravelmente a margem de liberdade da moda, quando se tornam atuais. Este estado de coisas é realçado por uma dupla circunstância. A primeira refere-se ao nascimento e mostra como a recriação natural da vida é “superada” pela novidade no domínio da moda. A segunda refere-se à morte. No que concerne à morte, ela não aparece menos “superada” na moda, quando esta liberta o *sex appeal* do inorgânico⁵⁹¹.

O erotismo e o *sex appeal* se manifestam em cada moda como “sátira amarga do amor”. Portanto, “cada moda contém todas as perversidades sexuais da maneira mais impiedosa possível, cada uma comporta em si resistências secretas contra o amor”⁵⁹². A marca da moda de então é “sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total”⁵⁹³. Esta dialética da moda entre o que é mostrado e o que é ocultado do corpo cria a imagem do desejo e o fetichismo. No fetichismo, o sexo suprime as barreiras entre o mundo orgânico e o inorgânico.

Vestuário e jóias são seus aliados. Ele se sente em casa tanto no mundo inerte quanto no da carne. Esta lhe indica o caminho de como se instalar no primeiro. Os cabelos são um território situado entre os dois reinos do sexo. Um outro abre-se-lhe na embriaguez da paixão: as paisagens do corpo. Estas nem mesmo estão mais vivas, mas são ainda acessíveis ao olhar que quanto mais distante tanto mais transfere ao tato ou ao olfato a viagem através destes reinos da morte. No sonho, porém, não raro intumescem-se os seios que, como a terra, estão

⁵⁸⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo arquivos [B 1, 7] e <J°, 6 >.

⁵⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 16, 3].

⁵⁹⁰ FOCILLON, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 9a> 2].

⁵⁹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 9, 2].

⁵⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1a, 4].

⁵⁹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3, 1].

totalmente vestidos de florestas e rochedos, e os olhares imergiram sua vida no fundo de espelhos d'água adormecidos em vales. Estas paisagens percorrem caminhos que acompanham o sexo ao mundo do inorgânico. A própria moda é apenas um outro meio que o atrai ainda mais profundamente ao mundo da matéria⁵⁹⁴.

Helen Grund comenta que a “moda ‘absurda’, desde que a humanidade passou da nudez à roupa, toma emprestado o papel da natureza sábia... Pois ao determinar em sua transformação ... uma permanente revisão de todas as partes da silhueta, a moda obriga a mulher a preocupar-se permanentemente com a beleza”⁵⁹⁵. Simmel tenta explicar porque as mulheres em geral estão fortemente ligadas à moda. Isso ocorre porque, segundo o autor, “através da fraqueza da posição social a que as mulheres foram condenadas na maior parte da história origina-se sua relação estreita com tudo que seja costume”⁵⁹⁶.

Neste contexto, Paris se tornou a capital da moda ao colocar a mulher como centro: “A moda de se vestir em Londres atingiu apenas os homens; a moda feminina, mesmo para as estrangeiras, sempre foi vestir-se em Paris”⁵⁹⁷. Na poesia de Rilke, Paris aparece como cenário da moda, tecido pela Madame Lamort:

“Praças, ó praças de Paris, imenso cenário,
onde a modista, Madame Lamort,
entrelaça os caminhos inquietos da Terra, fitas infindas,
e os tece e com eles trama novos laços, babados, flores, enfeites,
frutas artificiais – ”⁵⁹⁸

É a mesma “Moda: Senhora Morte! Senhora Morte!” de Giacomo Leopardi, colocada por Benjamin como epígrafe. A moda mostra a transitoriedade de tudo. A moda é a alegoria da morte que envolve o corpo da mulher, que também não é perene. A moda, para Benjamin, também é a representação da efemeridade orgânica, e ao mesmo tempo uma ironia ao *memento mori*: “um diálogo com o corpo, com a putrefação”. A moda “acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico”⁵⁹⁹. É a natureza morta que envolve o corpo ainda vivo, como Apollinaire descreveu: “Todas as matérias dos diferentes reinos da natureza podem agora entrar na composição da roupa da mulher. Vi um vestido encantador feito de rolha de cortiça... A porcelana, o grez e a louça

⁵⁹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3, 8].

⁵⁹⁵ GRUND, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 5, 3].

⁵⁹⁶ SIMMEL, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 75, 3].

⁵⁹⁷ SEIGNOBOS, C. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 7, 3].

⁵⁹⁸ RILKE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1 , 5].

⁵⁹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 58.

irromperam bruscamente na arte da vestimenta... Fazem-se sapatos de vidro de Veneza e chapéus de cristal de Baccarat”⁶⁰⁰.

De tal forma a moda se coloca como paródia do cadáver, que a mulher pode fazer da moda uma provocação da morte.

A moda provoca a morte porque se permite sempre voltar. A moda é a astúcia pela qual a mulher engana a morte. “Provocação que acabou aqui com a vitória da morte. Esta doou a armadura das prostitutas como troféu empalidecido à margem do novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto”⁶⁰¹. A prostituta é a representação da mais efêmera das mulheres. Aquela que desaparece sem deixar vestígios. Passageira e frágil, a prostituta é a mais perecível das mulheres, a que mais se aproxima da morte ao despir-se para o desconhecido, desprovida das estruturas bélicas e protetoras da crinolina: saia enorme que foi a criação mais espetaculosa da moda do século XIX, tornando-se o tema de inúmeras caricaturas e até emblema do “imperialismo” do Segundo Império⁶⁰². “Considerávamos a crinolina o símbolo do Segundo Império na França, de sua mentira deslavada, de seu *atreuimento* leviano e ostentoso. Esse império ruiu..., mas o mundo parisiense ainda teve tempo, antes de sua queda, de salientar na moda feminina um outro aspecto de seu estado de espírito, e a república não se furtou de aceitá-lo e conservá-lo”⁶⁰³.

Na Paris que “cheira a mofo” (Veillot), as modas e todo o contraste com o mundo ao ar livre estão no corpo exposto e ocultado da prostituta em seus eróticos trajés

⁶⁰⁰ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 58. No texto, Benjamin resume a seguinte passagem de Apollinaire: “Este ano, diz Tristouse, a moda é bizarra e familiar, simples e cheia de fantasia. Todos os materiais dos diferentes reinos da natureza podem agora entrar na composição de uma roupa de mulher. Vi um vestido encantador feito de rolhas de cortiça... Um grande costureiro cogita lançar *tailleurs* feitos com o dorso de livros velhos, costurados com pêlo de bezerro... As espinhas de peixe são muito usadas em chapéus. Vêem-se frequentemente deliciosas jovens vestidas como peregrinas de Santiago de Compostela, sendo sua roupa, como convém, constelada de conchas de ‘São Tiago’. A porcelana, o grés e a louça surgiram bruscamente na arte da vestimenta... As plumas decoram agora não apenas os chapéus, mas os sapatos e as luvas, e no próximo ano serão colocadas nas sombrinhas. Fazem-se sapatos de vidro de Veneza e chapéus de cristal de Baccarat... Esqueci-me de lhes dizer que, na última quarta-feira vi nos *boulevards* uma velha madame vestida com pequenos espelhos aplicados e colados em um tecido. Ao sol, o efeito era suntuoso. Parecia, digamos, uma mina de ouro a passeio. Mais tarde começou a chover e a dama pareceu uma mina de prata... A moda torna-se prática e não despreza mais nada, enobrece tudo. Ela faz com a matéria o que os românticos fizeram com as palavras”. APOLLINAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3a, 1].

⁶⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <nº, 2 >.

⁶⁰² Ainda sobre o tema, Benjamin anotara a seguinte anedota: “Em 4 de outubro de 1856, o Teatro Ginásio representou uma peça intitulada *Les Toilettes Tapageuses* (As Toaletes Escandalosas). Era a época da crinolina e as mulheres-‘balão’ estavam na moda. A atriz que representava o papel principal, tendo compreendido a intenção satírica do autor, trazia um vestido cuja saia propositalmente exagerada tinha uma amplidão cômica e quase ridícula. No dia seguinte, à primeira apresentação, seu vestido foi pedido como modelo por mais de vinte grandes damas, e oito dias depois a crinolina tinha dobrado de dimensão.” DU CAMP, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2, 2].

⁶⁰³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3a, 5].

de trabalho. “O ‘glauco clarão’ sob os saíotes, de que fala Aragon. O espartilho como passagem do tronco. Aquilo que hoje é comum nas prostitutas baratas — não se despir — pode ter sido outrora a praxe mais distinta”⁶⁰⁴. A moda volta a sugerir um corpo que jamais terá a nudez total conhecida. Nesta estética, a prostituta é também a representação das mulheres que “estão nuas, embora vestidas” e que enfrentam, com o corpo nu, a morte na rua, desprotegidas de qualquer *intérieur* doméstico, onde “tudo é ouro, aço, luz e diamantes”⁶⁰⁵; como as inférteis e assexuadas personagens femininas de Ibsen, que não dormem com seus maridos e caminham “de mãos dadas” com eles ao encontro de algo terrível⁶⁰⁶, a prostituta caminha solitária e aguarda um passageiro Caronte que lhe trará algumas moedas ou a morte, a estação central dialética. Neste momento, a moda se converte em medida do tempo⁶⁰⁷ e a mulher em *sex appeal* da mercadoria:

Aqui a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria — entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro, a morte, mede o século em braças e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês, se chama *révolution*. Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela. Durante um século, a moda nada ficou devendo à morte. Agora, finalmente, ela está prestes a abandonar a arena. A morte, porém, doa a armadura das prostitutas como troféu à margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto⁶⁰⁸.

Portanto, a “moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria deseja ser adorado”⁶⁰⁹. A moda, a morte, a mulher como fetiche e o mercador como a “imagem mais íntima”⁶¹⁰ do desejo e do prazer efêmero, que encontram na prostituta sua apoteose. Tema de nossa próxima seção.

⁶⁰⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <O°, 33>.

⁶⁰⁵ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 54a, 5].

⁶⁰⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 7a, 5].

⁶⁰⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <c°, 2>.

⁶⁰⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1, 4].

⁶⁰⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935.

⁶¹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O°, 81].

c) *Personae* dos prazeres: a prostituta

As pernas jogadas ao ar no cançã passam a ser as armas⁶¹¹. Ainda sobre o poder das pernas, Benjamin anota, nas *Passagens*, uma citação de Alfred Delvau, que ressalta o poder das pernas nas calçadas parisienses: “Ninguém se preocupa com a moralidade dessas pernas!... O que se quer é ir aonde elas vão”⁶¹². Paris se impõe como capital mundial da modernidade e como a “Babilônia moderna”, no sentido cultural e dos costumes, com sua reputação galante de “capital do amor” e “cidade do vício”, segundo o mito de que todos os prazeres estão ao “alcance da mão” nas

Maisons de tolérance, maisons de rendezvous, trottoirs, hôtels garnis, cafés, restaurants, théâtres, bals publics sont ainsi décrits, analysés et présentés dans la diversité des hommes et des femmes qui les fréquentent. Il s’agit d’un Paris essentiellement de la deuxième moitié du siècle, dont l’urbanisme et la sociologie se transforment rapidement tout comme la prostitution et les amours vénales⁶¹³.

Os prazeres do ócio podem ser levados para a cama como os livros e as prostitutas, que “entrecruzam o tempo. Dominam a noite como o dia e o dia como a noite”⁶¹⁴. Benjamin cita Giraudoux para dizer que de “todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris”⁶¹⁵. Em Paris as prostitutas — “Não são mulheres – são noites”⁶¹⁶ — tornam-se parte da cultura do prazer em que tanto o *homo ludens* como o *homo faber* e o burguês, na busca febril de coisas terrenas⁶¹⁷, se atiravam, com espírito hedonista e profano, em busca da imensa coleção de mercadorias que são os tipos femininos em estabelecimentos subterrâneos, Café des Aveugles, ao nordeste do Palais-Royal, que só ficavam abertos ao público do crepúsculo à aurora e eram “o ponto de encontro predileto de conhecidas Laíses e Frinéias, sereias impuras, que tinham pelo menos o mérito de dar movimento e vida a esse imenso bazar de prazeres – hoje triste, sombrio e mudo, como os lupanares de Herculano”⁶¹⁸.

O tempo convertido em produção e consumo abandona a busca de sentido na interioridade e na subjetividade, mas busca a realização dos desejos e prazeres

⁶¹¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 9a, 1].

⁶¹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 10a, 1].

⁶¹³ EDELMAN, Nicole. « Lola Gonzales-Quijano, *Capitale de l’amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIX^e siècle* », *Revue d’histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://rh19.revues.org/4870>

⁶¹⁴ BENJAMIN. *Rua de Mão Única*, p. 33.

⁶¹⁵ BENJAMIN. *Rua de Mão Única*, p. 195.

⁶¹⁶ DELVAU apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 3, 5].

⁶¹⁷ Cf. HÄRING, Bernard. *La Loi Du Christ*. Paris: Ed. Desclée et Cie, 1955, p 32.

⁶¹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2a, 2].

promovidos pela sociedade de consumo e do espetáculo por intermédio do culto da mercadoria e da indústria do entretenimento. Diante do fenômeno da cidade grande (*große Stadt*), a mulher, por intermédio da prostituição, se torna um artigo exposto à massa. Sob tal exposição, a prostituta aparece nas memórias da *Infância em Berlim* de Benjamin quando a prostituta se apresenta no limiar da descoberta da sexualidade, em meio à pulsão, no momento em que o autor viu em seu caminhar a cidade abrir suas veredas, alamedas, vielas onde a prostituta se coloca como desvio e se mostra como uma atração ao dirigir a palavra e despertar os desejos mais secretos do passante. Borboleta sem asas, Ariadne sem fio, Psique, possibilidades de uma viagem noturna como uma oposição ao amor materno, um amor desprovido de preocupações, advertências e cuidados. Era imprescindível fugir do lar materno para uma “audaciosa experiência”. Era preciso construir um *front* entre a infância e a família, entre o filho e a mãe, para adentrar um novo estado, onírico:

Adorata mesmo o costume de ficar sempre meio passo atrás. Era como se, em nenhum caso, quisesse construir um *front*, mesmo que com minha própria mãe. O quanto tive de agradecer a essa resistência sonhadora nos passeios em comum pela cidade, descobri mais tarde, ao se abrir seu labirinto ao impulso sexual. Este, porém, com seu primeiro tatear, buscava não o corpo, mas sim a pervertida Psique, cujas asas brilhavam pútridas à luz de um lampião de gás ou dormitavam ainda dobradas na peliça, na qual se transformara em crisálida. Beneficiei-me então de um olhar que parecia não ver nem a terça parte do que, na verdade, abrangia. Mas já naquela época, quando minha mãe me repreendia a rabugice e o andar sonolento, percebi vagamente a possibilidade de mais tarde subtrair-me de seu domínio em conluio com essas ruas, nas quais, aparentemente não sabia me orientar.

Era a passagem para o fim da infância pelo portal do ato sexual, que significava tanto um rompimento com o útero materno como com a classe social. Benjamin, a meia distância, em estado de sonolência onírica e erótica, já não era a criança que “encontra nas dobras dos velhos vestidos, nas quais ela se comprimia ao agarrar-se às saias da mãe”⁶¹⁹, mas o conteúdo da memória depositado no inconsciente, “onde as mãos adormecidas se apoderam da chave certa, inutilmente procurada até então”⁶²⁰. O projeto das *Passagens* contém em suas páginas a sensação tátil da infância nas dobras dos velhos vestidos, das mãos agarradas às saias da mãe, como também a sensação da

⁶¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 2].

⁶²⁰ PROUST apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 8, 3].

aspereza da vida adulta sentida no espartilho como passagem do tronco das prostitutas⁶²¹.

No texto de juventude “*Erotische Erziehung*”, Benjamin já havia identificado um duplo erótico entre a família e a prostituição⁶²². A prostituta aparece como natureza degradada, mas aparece também como a perspectiva de uma nova natureza; sendo um símbolo do prazer, ela prefigura um mundo matriarcal, pacificado, *où tout est luxe, calme et volupté*⁶²³. Portanto, flunar pela cidade sem nenhum senso de orientação, com o sentimento duplo de atração e rebeldia social, significava, no ato de entregar-se ao prazer com uma prostituta, “abjurar minha mãe, sua classe e a minha”, despertava nele a atração de se “dirigir a uma prostituta em plena rua”. A respeito disso, Eric Downing comenta que a resistência do jovem Benjamin à ordem estabelecida pela classe média alta de Berlim, a que seus pais pertenciam, era também uma ofensiva contra as noções reinantes que lhe definiam a identidade: “To destroy the bourgeois order, means to attack not only its schools and parental homes but its ‘Ich’ as well”⁶²⁴.

Portanto, tratava-se de um jogo juvenil de atração e de terror, em que o autor “sentia como aquilo era do mesmo tipo que um autômato teria infundido em mim se bastasse uma pergunta para pô-lo em movimento. E assim lancei minha voz através da abertura. Então o sangue zumbiu em meus ouvidos, e fui incapaz de recolher as palavras que vinham da boca excessivamente borrada e que caíram à minha frente”⁶²⁵.

No limiar, no rito de passagem entre a infância e a vida adulta, entre vida doméstica e a cidade, o tempo em busca do prazer não é quantificado, porque horas

⁶²¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O la, 3].

⁶²² BENJAMIN. *Erotische Erziehung*. p 71. Neste texto, Benjamin via uma dimensão espiritual na prostituta. Sobre o tema Ernani Chaves comenta que “Benjamin parte da evocação das duas instâncias que demarcam o domínio da sexualidade e do erotismo na sociedade burguesa: a família e a prostituição. Sua conclusão, entretanto, é bastante controversa: é justamente nas prostitutas, em que parece nada haver de ‘espiritual’, que ainda podemos encontrar o ‘espiritual’. A eticidade da prostituta, portanto, não se refere à existência de uma lei moral universal, de uma espécie de imperativo categórico, mas ao seu papel de reveladora da hipocrisia reinante em relação à sexualidade, ressaltando a ambigüidade de Eros, ora perigoso à cultura, ora servidor da cultura. Como se, por meio da prostituta, Eros se revelasse, para usar um conceito da obra posterior de Benjamin, uma figura do ‘limiar’. A prostituta, enfim, retira as máscaras sociais, reduzindo a ruínas as fronteiras entre a elevação espiritual e o cotidiano confortável da sociedade burguesa: ‘se quisermos reservar para nós mesmos uma espécie de dignidade pessoal, jamais entenderemos a prostituta. Mas se todos sentirmos nossa humanidade como um abandono diante do espírito e não como um afeto privado, um querer privado, um tolerar o espírito – então honraremos a prostituta’”. CHAVES, E. *Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do “estudante” Walter Benjamin*. IN: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 45-53, jan. 2008.

⁶²³ Cf. ROUANET. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* Revista USP n° 15, 1992, p. 69.

⁶²⁴ DOWNING, E. *After Images: Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*. Detroit, MI: Wayne State UP, 2006, p. 187.

⁶²⁵ BENJAMIN. *Infância em Berlim*, p. 126.

“podiam se passar até que acontecesse”. Era um rito de sedução, de fuga e retorno em meio à cidade, que não terminara, pelo contrário, se iniciara ainda naquela noite: “Fugi para repetir naquela mesma noite — e ainda em tantas outras — a audaciosa experiência. Quando então, muitas vezes ao amanhecer, eu detinha em algum portal, já me enredara sem saída nos laços do asfalto da rua, e não eram as mãos mais limpas que me libertavam”⁶²⁶.

A prostituição ganha um de seus atrativos mais poderosos apenas com o surgimento da cidade grande. Trata-se do efeito que ela exerce na massa e através da massa. Segundo Benjamin, somente a massa permite à prostituição sua disseminação por bairros inteiros da cidade, sendo que, anteriormente, ela estava segregada, se não em casas, ao menos em certas ruas:

Somente a massa permite ao objeto sexual refletir-se em centenas de efeitos excitantes que ela própria produz, ao mesmo tempo. Ademais, a própria venalidade pode tornar-se um estimulante sexual; e este atrativo aumenta quando uma oferta copiosa de mulheres enfatiza o seu caráter de mercadoria. Mais tarde, o teatro de revista introduziu de maneira explícita, através da exibição de girls vestidas de maneira rigorosamente uniforme, o artigo de massa na vida libidinal do habitante da grande cidade⁶²⁷.

A cidade seduz e atrai para o leito do Sena. Nos rios subterrâneos se conhece as lendas da Paris subterrânea, onde se escondem conspiradores e *communards* nas catacumbas. Sobre estes conspiradores, Serge escreveu: “Erravam pela cidade sem evasão possível, prontos a se fazer matar em qualquer lugar, num bonde, num café, contentes de se sentir totalmente encostados contra a parede, disponíveis, enfrentando sozinhos um mundo abominável”⁶²⁸.

As fadas noturnas se encontram entre casa e rua, entre o largo e o pavilhão, no mundo subaquático das passagens. Lugares de prazer que compunham cenários da cidade para a prostituição como uma vitrine que dá ênfase ao caráter de mercadoria da mulher no mercado do amor. A prostituta aparece como uma boneca, enquanto símbolo de desejo.

Você quer um outro tipo de sedução? Vá às Tulherias, ao Palais-Royal ou ao Boulevard des Italiens. Você encontrará nesses lugares mais de uma sereia sentada numa cadeira, com os pés sobre outra, e com uma terceira cadeira vazia a seu lado. É um ponto de espera para o homem da sorte... Também as lojas de moda ... apresentam recursos aos

⁶²⁶ Ibid., p. 126.

⁶²⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 61a, 1].

⁶²⁸ SERGE, V. *Op. cit.* p. 50.

aficionados. Nelas você negocia o chapéu rosa, verde, amarelo, lilás ou escocês; você combina o preço, dá seu endereço e, no dia seguinte, à hora marcada, vê chegar em sua casa aquela que, atrás do chapéu, arrumava, com seus dedos delicados, a gaze, a fita ou algum outro pompom, coisas que tanto agradam a essas damas⁶²⁹.

Na forma assumida pela prostituição nas grandes cidades, a mulher aparece não só como mercadoria, mas como artigo de massa, no sentido exato do termo⁶³⁰. No ensaio *Le Flâneur, L'homme-sandwich et la Prostituée*, Buck-Morss comenta que a “prostitution était vraiment la forme féminine de la flânerie”⁶³¹. A comunhão entre a prostituta e a cidade ocorre na “entrega por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa”⁶³². A prostitua se integra à arquitetura da cidade moderna, lugar da cultura de consumo, onde as passagens aparecem como “rua lasciva do comércio, propícia apenas a despertar volúpias. Por isso, não é surpreendente que as prostitutas se sintam espontaneamente atraídas em sua direção. Pois, como nessa rua todos os humores circulam lentamente, a mercadoria viceja junto à fachada das casas e forma novas e fantásticas associações, tal qual um tecido de tumores”⁶³³.

Em *Parque Central*, Benjamin escreve que a “prostituição inaugura a possibilidade de uma comunhão mística com a massa. [...] A prostituição parece conter ao mesmo tempo a possibilidade de sobreviver num espaço vital, onde mais e mais os objetos de nosso uso mais íntimo se tornaram artigos de massa”. Buck-Morss considera que a prostituta é uma imagem da forma mercadoria⁶³⁴. No ensaio anteriormente mencionado, a autora escreve: “L’image e la prostituée, l’image la plus significative de la femme dans *Le Passagen-Werk*, est typiquement celle d’un objet et non d’un sujet”⁶³⁵.

Benjamin adverte a desfiguração no alegórico diante da enganadora transfiguração do mundo das mercadorias. A celebração da humanização da mercadoria na prostituta ocorre quando esta “procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto”⁶³⁶. Na sociedade de consumo, o dinheiro era aquilo que tornava vivo o

⁶²⁹ BÉRAUD apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 6a, 1].

⁶³⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 66, 8].

⁶³¹ BUCK-MORSS, S. *Le Flâneur, L'homme-sandwich et la Prostituée*, IN: WISMANN, H (Org.). *Walter Benjamin* et Paris. Paris: Cerf, 2007, p. 382.

⁶³² BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 10a, 1].

⁶³³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <A°, 6>.

⁶³⁴ Cf. BUCK-MORSS, S. *A Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

⁶³⁵ BUCK-MORSS, S. *Le Flâneur, L'homme-sandwich et la Prostituée*, IN: WISMANN, H (Org.). *Walter Benjamin* et Paris. Paris: Cerf, 2007, p. 382-383.

⁶³⁶ BENJAMIN. *Parque Central*, p. 164.

número e viva a jovem de mármore⁶³⁷. O dinheiro cumpre uma função dialética na prostituição:

Ele compra o prazer e ao mesmo tempo torna-se expressão da vergonha. [...] Moça alguma decidiria tornar-se prostituta se contasse apenas com a remuneração tarifária dada por seus clientes. Também a gratidão deles, que talvez represente o acréscimo de alguma porcentagem, mal seria considerada por ela uma base suficiente. Como funciona, então, seu cálculo inconsciente do homem? Não se pode compreender esse mecanismo enquanto se considerar o dinheiro somente como um meio de pagamento ou como um presente. Com certeza, o amor da prostituta é venal. Mas não a vergonha de seu cliente. Esta procura esconderijo para estes quinze minutos, e o encontra no lugar mais genial: no dinheiro. Há tantas nuanças do pagamento quanto há nuanças do jogo amoroso: indolentes e rápidas, furtivas e brutais. O que isto quer dizer? A ferida vermelha de vergonha no corpo da sociedade secreta dinheiro e sara. Ela se reveste de uma crosta metálica. Deixemos ao espertalhão o prazer barato de imaginar-se livre de vergonha⁶³⁸.

Marx escrevera que os operários, na França, chamavam a prostituição de suas mulheres e filhas de enésima hora de trabalho⁶³⁹. Benjamin anotara, como exemplo da relação entre o trabalho precário e a prostituição, “as oficinas para os mais diversos tipos de trabalho de agulha, onde... por 40 cêntimos por dia, – as mulheres e as jovens sem trabalho vão... gastar... sua saúde. Quase todas essas infelizes... são obrigadas a recorrerem ao quinto quarto da jornada de trabalho”⁶⁴⁰. Em outra passagem, Benjamin faz outro registro, de Benzenberg, onde podemos perceber que a prostituição não ocorria apenas com as mulheres proletárias.

No segundo andar, moram sobretudo as “mulheres perdidas” da classe nobre... No terceiro andar e ‘no paraíso’, nas mansardas, moram as da classe mais baixas; o trabalho obriga-as a morar no centro da cidade, no Palais-Royal, na Rue Traversière e nas cercanias... No Palais-Royal moram talvez de 600 a 800 – mas um número incomparavelmente maior perambula por ali à noite, pois é o lugar onde se encontra a maioria dos ociosos. Na Rue Saint-Honoré e em algumas ruas

⁶³⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O, 13a, 3].

⁶³⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 1a, 4].

⁶³⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 10, 1]. Sobre o assunto, Benjamin faz a seguinte anotação de Béraud: “Há... épocas do ano, até periódicas, que são fatais para a virtude de um grande número de moças parisienses. Nas casas de tolerância ou em outros lugares, as investigações da polícia encontram, então, muito mais jovens entregando-se à prostituição clandestina que em todo o resto do ano. Perguntei-me muitas vezes sobre as causas desses surtos de devassidão, e ninguém, mesmo na administração, soube responder esta questão. Tive de me valer de minhas próprias observações e empenhei-me com tanta perseverança que consegui, enfim, descobrir o princípio verdadeiro dessa prostituição progressiva ... e ... circunstancial... Quando se aproximam o Ano Novo, a festa de Reis, as festas da Virgem..., as jovens querem dar lembranças, presentes, oferecer belos buquês; desejam também, para elas mesmas, um vestido novo, o chapéu da moda, e, privadas dos meios pecuniários indispensáveis..., elas os encontram entregando-se durante alguns dias à prostituição... Eis os motivos para o recrudescimento da devassidão em certas épocas e certas festividades. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 6,2].

⁶⁴⁰ JOURNET, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 10, 6].

adjacentes, elas ficam enfileiradas à noite como os cabriolés de aluguel durante o dia, ao redor do Palais-Royal”. Benjamin acrescenta que Benzenberg calcula o número de “mulheres perdidas” em cerca de 10.000, antes da Revolução, um relatório da polícia indicava o número de 28.000⁶⁴¹.

Este choque entre citações mostra que a prostituta não aparece na cidade como a simbologia de uma classe social, mas como um caleidoscópio de tipos femininos que se metamorfoseiam e perpassam pelas classes sociais:

À primeira vista somos levados a crer que existe um grande número de mulheres públicas, por uma espécie da fantasmagoria que produzem as idas e vindas dessas mulheres, sempre nos mesmos pontos, o que parece multiplicá-las ao infinito... Há uma outra circunstância que contribui para essa ilusão: os vários tipos de roupa com as quais se disfarçam as mulheres públicas numa mesma noite. Mesmo com um olho pouco exercitado, é fácil convencer-se de que uma moça que, às oito horas, está com uma roupa elegante, rica, é a mesma que aparece às nove como costureirinha, e que se mostra às dez como camponesa, e vice-versa. É assim em todos os pontos da capital onde afluem habitualmente as prostitutas. A título de exemplo, siga uma dessas moças no boulevard, entre as portas Saint-Martin e Saint-Denis: ela está agora com um chapéu de plumas e um vestido de seda coberto com um xale; ela entra na Rue Saint-Martin, segue pelo lado direito, passa pelas pequenas ruas que chegam à Rue Saint-Denis, entra em uma das inúmeras casas de devassidão que ali se encontram, e, pouco depois, sai vestida de costureirinha ou de camponesa⁶⁴².

Benjamin adverte que a prostituta não vende sua força de trabalho; sua profissão, entretanto, implica a ficção de que ela vende sua aptidão ao prazer. Na medida em que este comércio representa a extensão máxima que a mercadoria pode alcançar, a prostituta foi, desde sempre, uma precursora da economia mercantil. Mas porque, de resto, o caráter mercantil estava pouco desenvolvido, este aspecto da prostituta não precisou sobressair tão cruamente quanto mais tarde. De fato, a prostituição medieval, por exemplo, não mostra o despudor vulgar que se tornou a regra no século XIX⁶⁴³. O argumento benjaminiano é que quanto mais o trabalho se aproxima da prostituição, mais tentador se torna qualificar a prostituição como um trabalho, algo que já acontece há muito no jargão das prostitutas. A aproximação assim imaginada ocorreu com passos de gigante sob o signo do desemprego; o *keep smiling* assume, no mercado de empregos, o

⁶⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 3a, 2]. Sobre o tema, Serge escreve que um “dos traços particulares da Paris operária dessa época é que ela era contígua, em grandes zonas, à ladroagem, isto é, ao vasto mundo dos irregulares, dos decaídos, dos miseráveis, dos ilegais. Poucas diferenças essenciais entre o jovem operário ou artesão dos velhos bairros do centro e o proxeneta das ruelas próximas aos Halles”. SERGE, V. *Op. cit.* p. 42.

⁶⁴² BÉRAUD apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 6a, 2].

⁶⁴³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 67a, 1].

comportamento da prostituta que atrai um cliente “com um sorriso” no mercado do amor⁶⁴⁴.

A conclusão a que Benjamin chega é que a “prostituição pode ter a pretensão de considerar-se “trabalho”, a partir do momento em que o trabalho se torna prostituição”⁶⁴⁵. Como exemplo, Benjamin se refere à *lorette*, que foi a primeira a renunciar de forma radical a disfarçar-se como amante. Ela já exige ser paga pelo seu tempo; a partir daí, é só um passo até aquelas que exigem um “salário”.

A denominação de *lorettes* é derivada da igreja Notre-Dame de Lorette, demonstra a intensa relação entre a prostituta e a cidade, reconhecida no nome das operárias dedicadas à costura, que viviam no bairro em volta, no século XIX, e que também se prostituíam. Alfred Delvau assim escreveu sobre as *lorettes* de Montmartre: “Não são mulheres — são noites”⁶⁴⁶. Era a versão mais recente do amor venal na época de Napoleão III, em que “ganhar dinheiro torna-se objeto de um ardor quase sensual, e o amor, uma questão de dinheiro. A época do Romantismo francês, o ideal erótico gravitava em torno da *grisette*; agora é a vez da *lorette* que se vende”⁶⁴⁷. O erotismo desta época tem o vocabulário amoroso mudado por influência da moda: “Uma dama do Segundo Império não diz: ‘eu o amo’, mas sim: *j’ai un caprice pour lui* [tenho um capricho por ele]”⁶⁴⁸.

Na época de Napoleão III, como observara Heinrich Mann, era possível gozar todos os prazeres do mundo, ainda mais se fosse bonapartista:

Os bonapartistas, humanamente falando, eram os mais ávidos por prazeres, por isso foram vitoriosos. Zola foi tomado de espanto por esse pensamento, ficou surpreso; de repente achou-se a fórmula para aquelas pessoas que, cada uma delas em seu lugar e com sua participação, tinham fundado um império. As especulações, o enriquecimento desgovernado, o prazer desmedido, tudo isto glorificado teatralmente em exposições e festas que evocavam, cada vez mais, a Babilônia: — e ao lado destas massas brilhantes da apoteose, atrás delas ... massas escuras que despertavam, que avançavam⁶⁴⁹.

⁶⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 75, 1].

⁶⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 67, 5].

⁶⁴⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 3, 5].

⁶⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 6a, 2].

⁶⁴⁸ FUCHS, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 9, 8]

⁶⁴⁹ MANN apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 6^a, 1].

Portanto, na Paris desta época não havia o pudor puritano presente em outras capitais⁶⁵⁰, a prostituição era uma questão pública e estava integrada ao comércio como uma disponibilidade acessível a todos, como demonstra a proposta de Béraud de que toda moça deve ser registrada como prostituta, se assim o desejar, inclusive se for menor. O argumento de Béraud, recolhido por Benjamin, assim diz:

O sentimento do vosso dever vos ordena uma vigilância contínua em favor dessas jovens... Rejeitá-las significa assumir todas as conseqüências de um abandono bárbaro... E preciso, pois, registrá-las, e cercá-las de toda a proteção e de toda a vigilância da autoridade. Em vez de lançá-las mim a atmosfera de corrupção, submetei essas adolescentes a uma vida regular numa casa especialmente destinada a recebê-las... Preveni seus pais. Desde que eles saibam que a vida desregrada de suas filhas permanecerá sigilosa, e que é um segredo religiosamente guardado pela administração, eles consentirão em recebê-las de volta⁶⁵¹.

Nas *Passagens*, Benjamin escreve que a forma da mercadoria manifesta-se como o conteúdo social da forma de percepção alegórica. Forma e conteúdo confundem-se em uma síntese que é a prostituta⁶⁵². “O amor pela prostituta é a apoteose da empatia com a mercadoria”⁶⁵³. Como personificação do fetichismo, a prostituta se apresenta como mercadoria e vendedora ao mesmo tempo. A aparência de mercadoria da natureza encarna-se na prostituta, ou seja, a prostituta personifica a mercantilização da natureza:

a prostituta é, por essência, a encarnação de uma natureza impregnada pela aparência de mercadoria. Ela até mesmo intensificou sua força de ofuscamento, porque no comércio com ela está incluído o prazer sempre fictício que deve corresponder àquele de seu parceiro. Em outras palavras: neste comércio, a própria capacidade de sentir prazer figura como valor — como o objeto de uma exploração tanto por ela quanto por seu cliente.⁶⁵⁴

⁶⁵⁰ Zweig trata da questão nos seguintes termos: “Se tentarmos formular a diferença entre a moral burguesa do século XIX – basicamente, uma moral vitoriana – e a moral atual, talvez nos aproximemos do fulcro da questão ao dizer que aquela época evitava medrosamente o problema da sexualidade por insegurança interior. [...] Nosso século, no entanto, época mais tolerante que há muito não acredita mais no demônio e quase já não mais em Deus, não teve coragem de aceitar um anátema tão radical. Mas percebeu a sexualidade como um elemento anárquico e, por isso mesmo, perturbador, que não se encaixava em sua ética e que não podia ser deixado solto à luz do dia, porque qualquer forma de amor livre, extraconjugal, contrariava o “decoro” burguês. Nesse dilema, aquela época inventou um curioso compromisso. Sem proibir o jovem de exercer sua *vita sexualis*, restringia-se a exigir que resolvesse esse assunto constrangedor de alguma maneira discreta. Se era impossível eliminar a sexualidade do mundo, que pelo menos não fosse perceptível dentro do seu mundo de costumes. Portanto, houve um acordo tácito de não mencionar essas questões incômodas nem na escola, nem em família, nem publicamente, reprimindo-se tudo o que pudesse lembrar a sua existência”. ZWEIG, S. *Autobiografia: O Mundo de Ontem*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 75.

⁶⁵¹ BÉRAUD apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 5a, 3].

⁶⁵² Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 59, 10].

⁶⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 85, 2].

⁶⁵⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 75a].

Na figura da prostituta há a duplicidade daquela que é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria, corpo vivo e substância inanimada, ou seja, um limiar entre o orgânico e o inorgânico, entre a vida e a morte, entre a natureza e a história, em que se configura o caráter alegórico do fetichismo no interior da sociedade do capital.

Enquanto houver uma aparência histórica, ela encontrará seu último refugio na natureza. A mercadoria, que é o último espelho histórico da aparência histórica, celebra seu triunfo no fato de a própria natureza assumir o caráter de mercadoria. Esta aparência de mercadoria da natureza encarna-se na prostituta. “O dinheiro transmite sensualidade” é o que se diz, e esta fórmula delinea apenas o contorno mais grosseiro de um estado de coisas que vai muito além da prostituição. Sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o sex appeal da mulher toma mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria. Não é à toa que as relações do cafetão com sua mulher — que ele considera uma “coisa” a ser posta à venda por ele no mercado — excitaram intensamente a fantasia sexual da burguesia. O reclame moderno demonstra, por um lado, quanto os atrativos da mulher e da mercadoria podem se confundir. A sexualidade que, anteriormente, fora estimulada pela fantasia do futuro das forças produtivas, de um ponto de vista social, é agora mobilizada pela fantasia de poder do capital⁶⁵⁵.

A mulher e a mercadoria se apresentam como mercadoria-fetichismo, personificando-se na prostituta, cuja sedução é concreta aos olhos, abstrata à imaginação, porque o gosto da prostituição logo é corrompido pelo gosto da propriedade⁶⁵⁶, porque ela é ao mesmo tempo vazia de significações como possibilidade de significações, porque é um fragmento de história, apresentado como natureza, da mesma forma que também é um fragmento de natureza, cuja leitura permite decifrar a história. A prostituta é o mais valioso espólio no triunfo da alegoria, é a vida que significa a morte. Esta qualidade é a única que não se pode negociar, apesar de as “jovens decaídas” se apresentarem na rua como “anjos eternos”:

Oh! Não aprendeis nunca tudo o que a devassidão
Faz abortar de flores e quantas ela ceifa;
Ela é, como a morte, ativa antes do tempo.
Faria de vós velhas apesar de vossos dezoito anos.
Lamentai-as! Lamentai-as!
Haver podido, quando o retorno ao bem encanta sua visão,
Chocar sua fronte de anjo na esquina da rua. ”⁶⁵⁷

Os atrativos da mulher e da mercadoria, do orgânico e do inorgânico, podem se confundir na medida em que o fetichismo e o *sex appeal* estimulam as pulsões do nervo

⁶⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 65a, 6].

⁶⁵⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 34a, 7].

⁶⁵⁷ RODRIGUES, apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 1, 4].

vital (*Lebensnerv*)⁶⁵⁸. “Sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o *sex appeal* da mulher torna mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria”.

Mario Perniola comenta que o fetichismo é a categoria sob a qual a cultura moderna, durante os últimos dois séculos, pensou a sexualidade neutra e impessoal da coisa que sente; o fetiche não representa nem reproduz ninguém; o fetiche não é o símbolo nem o signo, nem a cifra de qualquer outro, mas vale unicamente por si mesmo, em sua esplêndida independência e autonomia. Segundo Perniola, para Marx o fetiche não é o produto da extravagante imaginação de um povo primitivo ou pertencente a um passado remoto, mas, ao contrário, constitui um aspecto essencial da mercadoria e do dinheiro. Na economia primitiva e na medieval, a coisa não é um fetiche, porque ela conta por suas qualidades, por seu valor de uso, por suas características sensíveis: é a partir do momento em que se apresenta essencialmente como mercadoria, ou seja, dotada de um valor de troca, que ela se torna um enigma, um hieróglifo, “uma coisa sensivelmente supra-sensível”, pois reúne em si mesma o aspecto concreto ligado ao seu ser algo de desfrutável e o aspecto abstrato relativo a ser algo trocável por outra mercadoria qualquer. Portanto, explica Perniola, Marx atribui à mercadoria o caráter de fetiche, porque nela se encontram tanto a arbitrariedade universal identificada por De Brosses quanto à exterioridade autônoma identificada por Kant. A transformação em mercadoria submete o objeto de uso a uma estranha metamorfose que o torna mais filosófico, pois o emancipa da concretude qualitativa, do fato de ser somente o receptáculo de sensações humanas e mais sexual, porque os atribui a uma sensoridade independente do homem e, assim sendo, a sociabilidade adquire o aspecto de uma relação entre coisas, em vez de entre sujeitos. Segundo o autor, para Marx não interessa tanto o enigma fetichista da mercadoria em si quanto o desnudamento de seu arcano, a libertação do encanto que leva os homens a atribuir às coisas um valor de troca das mercadorias a fatores naturais em vez de sociais. Neste aspecto, Marx abre o caminho para o *sex appeal* do inorgânico, na medida em que varre o idealismo sensualista ético-estético, que louva, aclama e venera a beleza do mundo, o esplendor dos objetos, o gozo das formas, ignorando que na sociedade burguesa tudo está marcado a fogo pelo agulhão do trabalho alienado, tudo é mercadoria, tudo é uma abstração não inútil e irreal, mas, ao contrário, extremamente efetiva, operacional e sensível. Ao falar contara a idolatria das mercadorias, ele capta, a contragosto, a

⁶⁵⁸ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 58.

vertiginosa universalidade e autonomia do *sex appeal* do inorgânico, que está implícito em todos os aspectos da sociedade capitalista⁶⁵⁹.

Portanto, Benjamin identifica a forma da mercadoria como o conteúdo social da forma de intuição alegórica. Esta forma e conteúdo unificaram-se na prostituta, sua síntese. Deste modo, a fisionomia brutal da mercadoria é sua humanização na prostituta, como mercadoria de si, mercadoria que procura olhar-se a si mesma na face e ver a si própria no rosto⁶⁶⁰. A prostituição abria um mercado de tipos femininos e o amor pela prostituta é a apoteose da empatia com a mercadoria. “A moda fixa a cada instante o último padrão da empatia”⁶⁶¹. No mercado do amor e das modas, as prostitutas, como bonecas, símbolos do desejo, estavam expostas como parte da decoração da cidade; assim como as flores do mal baudelaireanas, as prostitutas, *cocottes*, *grisettes*, *hirondelles*, *lorettes*, são também ornamento de janelas e esquinas, de ruas e fachadas, todas elas saturadas de maquiagem e adereços⁶⁶². A decadência do amor destas personagens alienadas dos contos de fada era o amor estéril, fora do casamento, fora do seio familiar, alheio a qualquer finalidade religiosa de procriação, das relações sociais de propriedade e hereditariedade; um prazer como finalidade sem fim, prazer pelo prazer, infecundo, em um esconderijo de quinze, vinte ou trinta minutos. Sobre o assunto, F. Th. Vischer comenta que pelas

estatísticas da prostituição sabe-se que a mulher perdida tem um certo orgulho pelo fato de a natureza considerá-la ainda digna de ser mãe. Este desejo, porém, não a impede de ter aversão aos incômodos e à deformação ligados a esta honraria. Por isso, ela escolhe de bom-grado um caminho intermediário para exibir o seu estado: ela o mantém ‘por dois meses, por três meses’, mas, naturalmente, não por mais tempo⁶⁶³.

Portanto, nas relações erótico-venais aquilo “a que os homens chamam amor é coisa bem pequena, restrita e frágil, se comparada a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma”⁶⁶⁴. No entanto, as prostitutas “amam os limiares das portas do

⁶⁵⁹ Cf. PERNIOLA, M. *Sex Appeal do Inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio, 2005, p. 70-71.

⁶⁶⁰ Cf. BENJAMIN. *Parque Central* (20), p. 163.

⁶⁶¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 75, 4].

⁶⁶² Cf. MATOS, O. *Dialética na Imobilidade da mens momentanea à imobilidade do instante*.

⁶⁶³ VISCHER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2, 2].

⁶⁶⁴ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 10a, 1].

sonho”⁶⁶⁵ e, assim como as modas, as prostitutas são “a amarga sátira do amor; em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa”⁶⁶⁶.

d) *Personae* dos prazeres: o jogador

Paris representava o lugar lúdico em que os jogos e os prazeres são possíveis. “Nous allons à Paris — dizia uma personagem de *Um Jogador*, de Dostoiévski — et je te ferai voir des étoiles en plein jour!”⁶⁶⁷. Uma das características importantes do jogo é sua separação espacial em relação à vida cotidiana, um espaço em que o profano se torna sagrado. Paris era o lugar onde o jogo se realizava em um espaço fechado, esotérico, espaço cujas regras somente em seu interior se processam e têm validade; é uma ocasião isolada do ambiente e idiossincrasias do cotidiano. Benjamin comenta que Paris ganhou mais com a ocupação alemã do que pagou como indenização de guerra⁶⁶⁸. Ou seja, no jogo sempre existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.

“Afirmo que a paixão pelo jogo é mais nobre das paixões, porque ela comporta todas as outras. Uma seqüência de jogadas felizes me proporciona mais prazer do que um homem que não joga poderia ter em vários anos. Eu me deleito espiritualmente, isto é, da maneira mais sensível e mais delicada. Você pensa que no outro que me chega eu só vejo o lucro? Você está enganado. Vejo nele as alegrias que ele proporciona. E saboreio-as verdadeiramente. Essas alegrias, vivas e ardentes como relâmpagos, são rápidas demais para me dar desgosto e diversas demais para me entediar. Tenho cem vidas numa só. Se viajo, faço-o como uma faísca elétrica... Se tenho a mão fechada e guardo meu dinheiro, é porque conheço muito bem o preço do tempo para gastá-lo como os outros homens. Um prazer que eu me concedesse me faria perder mil outros prazeres... Tenho o prazeres do espírito e não quero outros”⁶⁶⁹.

Desde Platão, o jogo se realiza fora e acima das austeras necessidades cotidianas. Huizinga se apropria da concepção platônica para apresentar o jogo como

⁶⁶⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2a, 1].

⁶⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 9,1].

⁶⁶⁷ DOSTOIEVSKI. *Um Jogador (Notas de um Jovem)*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 185.

⁶⁶⁸ Blücher jogava em Paris; quando perdeu, “obrigou o Banco da França a adiantar-lhe 100.000 francos como capital de jogo, e teve que abandonar Paris quando este escândalo veio à tona. ‘Blücher não saía da casa de jogo nº 113 do Palais-Royal, e gastou seis milhões durante sua estada; todas as suas terras estavam empenhadas quando ele deixou Paris’”. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 1,3].

⁶⁶⁹ GOURDON apud Benjamin. *Passagens*, arquivo [O 2a, 5].

um intervalo na vida cotidiana. Para Platão, a guerra jamais pôde proporcionar a realidade ou a promessa de um jogo autêntico; portanto, o jogo deveria ser atributo da vida pacífica, que todos deveriam viver o máximo e o melhor possível: “Deveríamos viver nossas vidas participando de certos jogos: sacrificando, cantando e dançando, de modo a nos capacitarmos a conquistar o favor divino e repelir nossos inimigos e vencê-los na luta”⁶⁷⁰. Para Huizinga, a arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., todos têm a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras, fator que os tornam mundos temporários dentro do mundo habitual⁶⁷¹. “Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem validade”⁶⁷².

O jogo, paixão lúdica, é considerado como um mal intrínseco ao caráter frívolo do francês. Os cronistas do final do século XVIII falam de uma paixão desmedida, fator que contradiz a idéia de “restauração dos costumes” do período revolucionário, pois o jogo é visto como símbolo mais visível da corrupção e do vício. Baecque comenta que este problema não é novo: desde o final do século XIV e Carlos V, há uma inútil reiteração de decretos, com a finalidade de proibir os jogos de azar e a dinheiro:

O Palais-Royal se mantém como o templo do jogo parisiense. Na frente das casas de jogo (aqui se contam mais de vinte), os “buldogues” aliciam os transeuntes e convidam-nos a tentar a sorte no passa-dez (dados), no trinta-e-um, no crépis, na roleta ou no bingo. As casas de jogo, às vezes ricas, onde se perde muito, são vizinhas das pequenas espeluncas onde, retomando uma expressão dos Goncourt, “os lacaios vão esperar seus senhores”. Além disso, o povo simples, longe de abandonar o privilégio do jogo a uns poucos, participa plenamente dessa mania lúdica: dama, loto, dominó, dados, *jeux de l’oie*, tudo é bom para passar o tempo nas tavernas largamente abastecidas com todos os tipos de jogos⁶⁷³.

O jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se “apenas” de um jogo pode passar para o segundo plano. A alegria que está indissolúvelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são os dois pólos que limitam o âmbito do

⁶⁷⁰ PLATÃO. *Leis*. Ao modo de Platão, Huizinga associa o jogo ao sagrado, elevando-o às mais altas regiões do espírito, relacionando-o ao ritual.

⁶⁷¹ Cf. HUIZINGA. *Homo Ludens*. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 13. O autor diz que o jogo se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷³ BAECQUE, A. *Mania do Jogo* IN: VOVELLE, Michel (Org.). *França Revolucionária 1789-1799*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 199.

jogo. O jogo não é a vida “corrente” nem a vida “real”: é uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria, uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total.

O jogo oferece a vantagem de liberar os homens do tédio e da espera. O jogador, devido a suas constantes errâncias, se acostuma a reinterpretar por toda parte a imagem da cidade, ao transformar “a passagem em um cassino, num salão de jogos onde aposta as fichas dos sentimentos, vermelhas, azuis e amarelas, em mulheres, em um rosto que surge”⁶⁷⁴, dissimulando sua sorte em cada número do feltro verde da mesa.

O jogo cria outra temporalidade, o tempo do jogador, que “não é um tempo terrestre e mundano”⁶⁷⁵.

Entre o jogador da manhã e o jogador da noite existe a diferença que distingue o marido relaxado do amante arrebatado sob a janela de sua adorada. É somente pela manhã que chegam a paixão palpitante e a necessidade no seu franco horror. Nesse momento você pode admirar um verdadeiro jogador, um jogador que não comeu, não dormiu, não viveu, nem pensou, tão brutalmente flagelado que foi pelo chicote de seu palpite... Nessa hora maldita, você encontrará olhos cuja calma assusta, rostos que fascinam, olhares que levantam as cartas e as devoram. Assim, as casas de jogo são sublimes somente na hora em que se abrem⁶⁷⁶.

Benjamin observa que o significado do elemento temporal para a embriaguez do jogador foi interpretado por Gourdon e Anatole France: ambos vêem o significado do tempo para o prazer do jogado apenas no ganho, rapidamente conquistado ou rapidamente perdido, centuplicado na imaginação através da única possibilidade real: a aposta ou *mise en jeu*. Mas não chegou a ser discutido pelos dois autores o significado que tem o fator tempo para o próprio processo do jogo, comenta Benjamin, pois o passatempo do jogo é, de fato, algo muito singular.

Um jogo é um passatempo tanto mais divertido quanto mais bruscamente surge nele o azar, quanto menor for o número ou quanto mais breve a seqüência de combinações a serem realizadas no decorrer da partida (do *coup*). Em outras palavras: quanto maior o elemento aleatório em um jogo, mais rápido ele transcorre. Esta circunstância torna-se decisiva quando se trata de definir o que constitui a autêntica “embriaguez” do jogador. Ela se funda na peculiaridade do jogo de azar de desafiar a presença de espírito ao fazer surgir, numa seqüência rápida, constelações que – cada uma delas independente da outra – apelam cada uma para uma reação totalmente nova e original do

⁶⁷⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <g°. i>.

⁶⁷⁵ JOUBERT apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 13a, 4].

⁶⁷⁶ BALZAC apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 14, 1].

jogador. Este fato se manifesta no hábito dos jogadores de fazerem suas apostas, se possível, só no instante – quando resta espaço apenas para comportamento de puro reflexo. Tal comportamento reflexo exclui a “interpretação” do acaso. Na verdade, o jogador reage ao acaso, assim como o joelho reage ao martelo no reflexo patelar⁶⁷⁷.

Por ser um passatempo que joga contra o tempo vazio da modernidade, o jogo se distingue do trabalho sério, pragmático, cioso de prudência e acúmulo, preocupado e planejado para o futuro. O jogador reage a constelações sempre independentes umas das outras e é levado a um estado de embriaguez imposto pelo jogo, que impede o trabalho de reflexão. A dimensão temporal do jogo não consiste apenas em sua característica de simbolizar o eterno retorno, mas também na exigência imposta ao jogador de reagir instantaneamente, num momento específico, sob um efeito constante de choque.

O jogo lança o *homo ludens* em um corpo a corpo com o destino⁶⁷⁸. Benjamin comenta: “Sobre o jogo: quanto menos um homem é preso nas malhas do destino, tanto menos ele é determinado por aquilo que é mais próximo”⁶⁷⁹. De modo muito semelhante, Dostoievski escreve:

Quanto a mim, perdi completamente tudo, e em cinco minutos, tive nas mãos perto de quatrocentos *friedrichsdors*. Deveria afastar-me neste momento, mas nasceu então em mim certa sensação estranha, certo desafio ao destino, um desejo de dar a este um piparote, mostrar-lhe a língua. Arrisquei a maior quantia permitida, quatro mil florins, e perdi. Depois, em minha excitação apanhei tudo o que me restava, repeti o lance e tornei a perder, afastando-me da mesa como se tivesse levado uma pancada na cabeça⁶⁸⁰.

Deste modo, tentar a sorte não é uma volúpia medíocre, pelo fato de ser um prazer sem embriaguez que possibilita experimentar, em um lance, em um segundo, meses, anos, toda uma vida de temor e de esperança. Benjamin, ao citar a fábula do Homem e do Gênio⁶⁸¹ para ilustrar a efemeridade do tempo, retoma a pergunta que Anatole France faz: “O que é o jogo senão a arte de viver num segundo a mudanças que

⁶⁷⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 12a, 2].

⁶⁷⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O, 4a].

⁶⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 14, 3].

⁶⁸⁰ DOSTOIEVSKI. *Um Jogador (Notas de um Jovem)*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 36.

⁶⁸¹ “Um gênio dá a um menino um novelo de linha e lhe diz: ‘Este é o fio dos seus dias. Pega-o. Quando quiseres que seu tempo passe, puxa o fio: seus dias passarão rápidos ou lentos conforme você desenrolar o novelo, rápida ou lentamente. Enquanto você não tocar o fio, permanecerá na mesma hora da sua existência’. O menino pegou o fio; puxou-o primeiro para tornar-se um homem, depois para desposar a noiva que amava, depois para ver crescerem seus filhos, para conseguir os empregos, os salários, as honras, para superar as preocupações, evitar os aborrecimentos, as doenças que vêm com a idade, enfim, ai de mim! Para terminar uma velhice insuportável. Ele tinha vivido quatro meses e seis dias desde a visita do gênio”.

o destino geralmente só produz ao longo de muitas horas e mesmo de muitos anos; a arte de acumular num só instante as emoções esparsas na lenta existência dos outros homens, o segredo de viver toda uma vida em alguns minutos, enfim, o novelo de linha do gênio?”. Por ser um prazer arriscado, que mistura o medo e a esperança, o fortuito e o infortúnio, o jogo se torna vicioso, embriagante. Este confronto com o destino é ambíguo quanto ao resultado, ambivalente quanto ao futuro:

O jogo é um corpo-a-corpo com o destino... Joga-se a dinheiro – dinheiro, quer dizer, a possibilidade imediata, infinita. Talvez a carta que se vira ou a bolinha que corre dê ao jogador parques e jardins, campos e vastos bosques, castelos elevando ao céu suas torres pontiagudas. Sim, esta pequena bola que rola contém em si hectares de boa terra e telhados de ardósia, cujas chaminés esculpidas se refletem no Loire; ela encerra os tesouros da arte, as maravilhas do gosto, jóias prodigiosas, os corpos mais belos do mundo, e mesmo almas – que se pensava que não fossem venais –, todas as decorações, todas as honras, toda a graça e todo o poder da Terra... E você quer que não se jogue? Se pelo menos o jogo desse apenas esperanças infinitas, se mostrasse apenas o sorriso de seus olhos verdes, talvez não o amássemos tão ardorosamente. Mas ele tem unhas de diamante, é terrível; proporciona, quando lhe apraz, a miséria e a vergonha; é por isso que o adoramos. A atração do perigo subjaz a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer misturado com o medo embriaga⁶⁸².

O que poderia ser tomado por destino previamente traçado segundo a lógica e a prudência faz um intervalo, uma pausa, para a presença do acaso, do fortuito, do aleatório, do imponderável, quando o jogo se constitui como momento de suspeição, período em que a partida seguinte não depende da precedente:

O jogo nega energeticamente toda situação adquirida, todo antecedente... que faz lembrar ações passadas e é nisto que ele se distingue do trabalho. O jogo rejeita... esse peso do passado, que é o apoio do trabalho e que constitui a seriedade, a preocupação, o planejamento do futuro, o direito, o poder... Essa idéia de recomeçar, ... e de fazer melhor ... acontece muitas vezes no trabalho infeliz; mas ela é ... vã ... e é preciso continuar às voltas com as obras mal-sucedidas⁶⁸³.

O jogo era o abandono do espírito acumulativo e protestante do trabalho, do “método alemão de acumular, por meio de trabalho honesto”, como diria uma personagem de Dostoievski, substituído por meios pelos “quais se pode enriquecer de

⁶⁸² FRANCE, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 4a,].

⁶⁸³ ALAIN apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 12, 3].

repente, em umas duas horas, sem trabalhar”⁶⁸⁴. Na sociedade moderna, o afã de enriquecimento rápido transcende a esfera do jogo e alcança a esfera da vida, como podemos ler na seguinte passagem colhida por Benjamin: “Neste país, o ponto essencial é fazer fortuna no menor tempo possível. Antigamente, o projeto de fazer fortuna de uma empresa começada pelo avô somente era conluído pelo neto. Hoje, as coisas não são mais assim; todo mundo quer fruir sem esperar, sem ter paciência”⁶⁸⁵.

O jogo abandona o Deus judaico-cristão e retorna inconscientemente à deusa romana Fortuna, que distribuía a boa e má sorte, o destino e a esperança.

A fortuna que, de cada número sobre o pano verde, observa o jogador — flerta com ele de todos os corpos femininos como a quimera da sensualidade, como o seu tipo. Que não é outro senão o número, a cifra em que a fortuna, neste exato momento, pretende ser chamada pelo nome, para saltar, logo em seguida, para outro. O tipo... é a casa da aposta — trinta e seis casas — na qual os olhos do libertino caem sem querer, como a esfera de marfim na casa preta ou vermelha⁶⁸⁶.

O jogador, como representante da vida mundana, entrega seu destino, que não é o dos homens dedicados à vida ativa nem o ócio dedicado à contemplação; o jogador entrega-se à ociosidade. “Quem desfruta do ócio, escapa da Fortuna; quem se rende à

⁶⁸⁴ DOSTOIEVSKI. *Um Jogador (Notas de um Jovem)*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 38-40. O autor faz uma longa divagação sobre o método: “No fato de que, no catecismo das virtudes e méritos do civilizado homem ocidental, entrou historicamente, e quase na qualidade de primeira condição, a capacidade de adquirir capitais. [...] O método alemão de acumulação de riqueza [...] se encontra nos livrinhos alemães, destinados a pregar moral: em cada casa existe um *Vater*, terrivelmente virtuoso e extraordinariamente honesto. Tão honesto, que dá até medo aproximar-se dele. [...] Cada um desses *Vaters* possui uma família e, ao anoitecer, todos lêem em voz alta livros instrutivos. [...] cada uma dessas famílias daqui está em completa escravidão e dependência em relação ao *Vater*. Todos trabalham como uns bois e acumulam dinheiro como judeus. Suponhamos que o *Vater* já economizou certo número de florins e conta com o filho mais velho para lhe transmitir o ofício ou um pedacinho de terra; a fim de que isto seja possível, deixa-se de dar um dote à filha, e esta permanece solteirona. Com o mesmo fim, o filho mais novo é vendido para trabalhos servis ou para ser soldado, e acrescenta-se o dinheiro assim obtido ao capital da família. [...] Tudo isso não tem outro móvel senão a honestidade, uma honestidade extremada, a ponto de o próprio filho mais novo acabar acreditando que foi vendido exclusivamente por uma questão de honestidade. E, realmente, chega-se ao ideal quando a própria vítima se alegra por estar sendo conduzida à imolação. E que mais acontece? Acontece que o filho mais velho também não se sente melhor: tem ele uma certa *Amalchen*, com a qual se ligou de coração; no entanto, o casamento é impossível, porque não se acumulou ainda certo número de florins. Também neste caso se espera sinceramente e com bons modos, e é sinceramente e com um sorriso que se caminha para o sacrifício. *Almachen* tem já as faces encovadas, está ficando ressequida. Finalmente, uns vinte anos depois, os bens foram multiplicados, os florins acumulados honesta e virtuosamente. O *Vater* abençoa o primogênito quarentão e *Almachen*, que tem agora trinta e cinco anos, o peito seco e o nariz rubicundo... chora, prega uma lição moral e morre. O primogênito, por sua vez, transforma-se num *Vater* virtuoso, e recomeça a história. Uns cinqüenta ou setenta anos depois, o neto do primeiro *Vater* consegue, realmente, reunir um capital considerável e transmite-o a seu filho, que o transmitirá por sua vez, e assim, após umas cinco ou seis gerações, surge o próprio Barão Rothschild, ou então a firma Goppe & Cia. ou sabe o diabo o quê. Com efeito, tem-se um espetáculo grandioso: transmitem-se, durante cem ou duzentos anos, o trabalho, a paciência, a inteligência, a honestidade, o caráter, a firmeza, o hábito de calcular tudo”.

⁶⁸⁵ LANFRANCHI apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 3, 1].

⁶⁸⁶ BENJAMIN. *Obras Escolhidas III*. p. 237.

ociosidade, não lhe escapa. A Fortuna que o aguarda na ociosidade é, contudo, uma deusa menor do que aquela da qual escapou quem se entregou ao ócio. Esta Fortuna não se sente mais em casa na *vita activa*; seu quartel general é a vida mundana”⁶⁸⁷.

O jogo vive em uma liturgia que cria seu próprio culto e cultua seus próprios ídolos, mas, em sua surdez e mudez, os jogadores se lançam cegos à própria sorte:

E o que há de mais terrível que o jogo? Ele dá e tira; suas razões não são absolutamente as nossas razões. Ele é mudo, cego e surdo. Pode tudo. É um deus... Tem seus devotos e seus santos que o amam pelo que ele é, não pelo que promete, e que o adoram quando os atinge. Se os despoja cruelmente, atribuem a falta de si mesmos, e não a ele: ‘Joguei mal’, dizem. Eles se acusam e não blasfemam”⁶⁸⁸.

O jogo é uma liturgia que cria o próprio rito em que o “próprio nome é o grito do prazer puro. Este elemento sagrado, sóbrio, em si mesmo desprovido de destino — o nome — não conhece um adversário maior do que o destino que toma seu lugar na prostituição e constrói seu arsenal na superstição”. E a superstição do jogador e da prostituta é aquela “superstição que enfrenta as figuras do destino, que preenche todo o entretenimento galante com o atrevimento e a lascívia do destino, fazendo até o próprio prazer curvar-se diante de seu trono”⁶⁸⁹.

O jogador, porém, ... é um ser altamente supersticioso. Os freqüentadores assíduos dos antros de jogo possuem sempre fórmulas mágicas para exorcizar o destino; um deles murmura uma oração a santo Antônio de Pádua ou a qualquer outro espírito celestial; um segundo aposta apenas quando uma determinada cor ganhou; um terceiro segura com a mão esquerda uma pata de coelho etc⁶⁹⁰.

O jogo possibilita o choque e a catástrofe. A aposta é um meio de dar às coisas um caráter de choque, extraíndo-as do contexto da experiência e colocando-as nos domínios do acaso:

Na perspectiva de Benjamin, a aposta visa ao ganho, mas nele menos o dinheiro, e mais o confronto do destino. No gesto ansioso e rápido, o jogador procura dobrá-lo, conseguir uma “pausa” e “agarrar” a sorte. O jogo é um perigo “natural” ou “histórico”, artificialmente criado, é a ocasião em que se manifesta a presença de espírito: “Supondo-se existir algo como um jogador de sorte e, portanto, um mecanismo telepático que joga, este mecanismo deve ter sua sede no inconsciente

⁶⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1, 2].

⁶⁸⁸ FRANCE, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo, [O 4a,].

⁶⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <g^o. i>.

⁶⁹⁰ LAFARGUE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 4, 1].

(...). Um jogador de sorte opera instintivamente, como um homem no momento de um perigo⁶⁹¹.

O jogador vai ao encontro da ruína absoluta por meio de apostas cada vez maiores, destinadas a salvar o que perdeu⁶⁹², ou a descoberta do sentimento particular de felicidade do ganhador, “caracterizado pelo fato de que dinheiro e bens, que costumam ser as coisas mais maciças e mais pesadas do mundo, chegam-lhe através do destino como um abraço feliz plenamente retribuído”⁶⁹³. Na roda da fortuna, o *homo ludens* joga o seu destino no júbilo, porque “no bordel e no salão de jogos dá-se o mesmo, a volúpia mais pecaminosa, mais condenável: enfrentar o destino no prazer”⁶⁹⁴.

Em busca do prazer, o do jogador, que explora as fantasmagorias do tempo ao freqüentar os cassinos. Nestes lugares de jogatina, “a felicidade –, lança-lhe uma piscadela vinda de todos os corpos femininos qual quimera da sexualidade: seu tipo de mulher. Este nada mais é do que o número, o algarismo, no qual neste exato momento a felicidade gostaria de ser chamada pelo nome, mudando imediatamente para outro número. O tipo - este é o compartimento da trigésima sexta bênção, no qual o olho do libertino recai sem querer, como a bola de marfim cai na caçapa vermelha ou preta”⁶⁹⁵.

O *homo ludens* enfrenta o destino no prazer e com prazer, e a “vida só tem um encanto verdadeiro: é o encanto do Jogo”⁶⁹⁶. Portanto, é indiferente ganhar ou perder. Mas quando a sorte sorri, o jogador celebra sua ação afortunada com o número no qual a riqueza surgiu, liberta de toda gravidade do trabalho terreno, saindo do “Palais-Royal de bolsos recheados, acena para uma prostituta e encontra mais uma vez em seus braços o ato de acasalamento com o número, graças ao qual o dinheiro e a riqueza, antes o mais incômodo, o mais pesado, chegam até ele pelo destino como a recompensa de um abraço totalmente feliz”⁶⁹⁷.

⁶⁹¹ MATOS, O. *Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea. IN. BENJAMIN. *Passagens*, p. 1139.

⁶⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 14,4].

⁶⁹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 13, 4].

⁶⁹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <g°. i>.

⁶⁹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <g°. i>.

⁶⁹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 85, 6].

⁶⁹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <g°. i>.

e) *Personae* dos prazeres: o flâneur

*Da brilhante arquitetura
Para nos dissimular seus tesouros
Flora tem seu templo de verdura.
Walter Benjamin*

Retomamos aqui a problemática benjaminiana da relação *sine qua non* entre a personagem e seu cenário. Paris criou o tipo do flâneur, observa Benjamin, porém desta constatação surge-lhe uma pergunta: Por que não Roma? O autor das *Passagens* considera estranho que não tenha sido Roma. “Qual é a razão? Na própria Roma, o sonho não percorreria ruas pré-traçadas? E não está aquela cidade demasiadamente saturada de templos, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar inteira no sonho do transeunte, com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão?”⁶⁹⁸ Nesta mesma passagem, Benjamin comenta que é possível explicar este fenômeno, em parte, pelo caráter nacional dos italianos, pelo fato de que não foram os forasteiros, mas os próprios parisienses que fizeram de Paris a terra prometida do flâneur. O flâneur aparece como um fenômeno citadino especificamente parisiense. A paisagem urbana e a estrutura adotada pela cidade de Paris, com suas lojas e seus apartamentos, cria o cenário ideal para o flâneur. Paisagem “construída de pura vida” (Hofmannsthal). Paisagem em que a cidade de Paris de fato se transforma para o flâneur. A cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto. “A cidade é o autêntico solo sagrado da flânerie”⁶⁹⁹. A *flânerie* foi a consequência da reestruturação da cidade, o que permitiu às novas gerações viverem uma nova experiência urbana. Benjamin observa que até 1870, as carruagens dominavam a rua; assim, era demasiado apertado andar sobre as calçadas estreitas e, por conta disso, flanava-se sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito. “Nossas ruas mais largas e nossas calçadas mais espaçosas tornaram mais fácil e doce a *flânerie*, impossível a nossos pais noutro lugar que não nas passagens”⁷⁰⁰. O alargamento das ruas de Paris permitia a circulação das idéias, e, sobretudo, o desfile dos regimentos⁷⁰¹.

O ritmo do trânsito em Paris. A cidade como paisagem e como aposento. A loja de departamentos como a última passarela do flâneur. Na cidade materializaram-se suas

⁶⁹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1,4].

⁶⁹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 2a, 1].

⁷⁰⁰ BEAUREPAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1a, 1].

⁷⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E4,4].

fantasias. As fantasmagorias do espaço, às quais se rende o flâneur, correspondem as fantasmagorias do tempo, às quais se entrega o jogador. Para o flâneur, a cidade não é mais cidade natal, ela representa tão-somente um cenário de teatro⁷⁰². Ele faz planos para a melhor arte de capturar, sonhando, a tarde nas malhas da noite⁷⁰³. Ele adota a atitude de Edmond Jaloux: “Sair, quando nada nos obriga a fazê-lo, e seguir nossa inspiração como se o simples fato de virar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético”⁷⁰⁴. Ao pôr o pé na rua, o flâneur entra no sonho do transeunte; com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão, também apreende a ciência dos limiares: “Entre os que, em Paris, andam a pé e os que andam de carro, não há senão a diferença do estribo’, como dizia um filósofo a pé. Ah! O estribo!... É o ponto de partida de um país a outro, da miséria ao luxo, da despreocupação à preocupação. É o traço de união entre aquele que não é nada e aquele que é tudo”⁷⁰⁵.

A arquitetura da cidade grande, com suas ruas uniformes e incontáveis fileiras de casas, transformou em realidade os labirintos, criou as arquiteturas sonhadas pelos antigos, a perfeição através das galerias cobertas das passagens⁷⁰⁶.

In a sense, the flâneur and the arcades function as alternative and complementary operators in relation to the street, articulating its new status in the modern city. Each serves, though in different ways, to turn the street into an interieur: the flâneur by the way he uses it and sees it, the arcades by literally covering and encasing the street. The flâneur gives over to the associational current of his environment and thus makes himself into a registering sensibility for the relics of the past as they are spread out in the décor of the streets and shops⁷⁰⁷.

Para Benjamin, a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto e o flâneur, sem o saber, persegue esta realidade.

Sem o saber — por outro lado, nada é mais insensato do que a tese convencional que racionaliza seu comportamento e é a base incontestada da ilimitada literatura que descreve o flâneur em seu comportamento e aparência. Trata-se da tese de que o flâneur teria escolhido como objeto de seu estudo a aparência fisionômica das pessoas, a fim de fazer a partir do andar, da estrutura física e das expressões faciais a leitura da nacionalidade e do status social, do caráter e do destino. O

⁷⁰² Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 66a, 8].

⁷⁰³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo, [M3a, 2].

⁷⁰⁴ JALOUX apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 9a, 4].

⁷⁰⁵ GAUTIER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 5a, 2].

⁷⁰⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <F°, 13>.

⁷⁰⁷ GELLEY, A. *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 119-120.

interesse em dissimular as reais motivações do flâneur deveria ser bastante premente para dar crédito a teses tão inconsistentes⁷⁰⁸.

Benjamin diz que o labirinto é o caminho certo para aquele que sempre chega em tempo a sua meta. Esta meta é, para o flâneur, o mercado⁷⁰⁹. O flâneur, na figura do ocioso, que nada mais entende da produção, busca tornar-se o perito do mercado, a partir da observação dos preços⁷¹⁰. Como observador do mercado, o flâneur era o agente de observação e interface metropolitana, com sua aptidão para explorar os espaços liminos e examiná-los em suas configurações agregadas. O flâneur possui um saber próximo da ciência oculta da conjuntura e age como um “espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor”⁷¹¹, sendo capaz de dominar as flutuações das mercadorias nas vitrines.

Primeiro, há os flâneurs do boulevard, cuja existência toda se passa entre a igreja da Madeleine e o Théâtre du Gymnase. Cada dia é possível vê-los voltar a esse estreito espaço que não ultrapassam nunca, examinando as vitrines, contando os consumidores instalados na entrada dos cafés... Eles saberão dizer se Goupil ou Deforge estão expondo uma nova gravura, um novo quadro; se Barbedienne mudou de lugar um vaso ou um arranjo; conhecem de cor todas as tomadas dos fotógrafos e recitariam sem erro a seqüência das tabuletas comerciais⁷¹².

Gelley comenta que o flâneur, para Benjamin, é um sujeito alegórico em duplo sentido, figura e operador, emblema de um novo tipo de experiência e ao mesmo tempo agente que faz isso. Em certo nível, o flâneur está no limiar da metrópole e da burguesia. Mas ele é mais do que isso. Ele sente a transformação da experiência cotidiana que o ambiente urbano está provocando.

The flâneur is a stroller, under the spell of urban vertigo (Strassenrausch), captivated by the miscellany of street life, by its rubble and trash but also by the alluring commodity objects on display all about. In relation to the sphere of commodity, flâneur is neither a creator nor a user but an incipient version of the bourgeois consumer who endows objects with an imaginary exchange value. [...] He is in many ways a harbinger of the bourgeois consumer, drawn in fascination to the ambient commodity sphere but not yet altogether absorbed by it.⁷¹³

⁷⁰⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 6a, 4].

⁷⁰⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 61, 8].

⁷¹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 83a, 4].

⁷¹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5, 6].

⁷¹² LAROUSSE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 18a, 3].

⁷¹³ GELLEY, A. *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 118.

No labirinto em que se convertera a cidade, o comércio e o tráfego são os dois componentes da rua. Nas passagens, “o segundo está praticamente extinto; o tráfego aí é rudimentar. A passagem é apenas rua lasciva do comércio, só afeita a despertar os desejos. Mas como nesta rua os humores deixam de fluir, a mercadoria viceja em suas bordas entremeando relações fantásticas como um tecido ulcerado”⁷¹⁴. Benjamin afirma: “O flâneur sabota o tráfego. Ele também não é comprador. É mercadoria”⁷¹⁵. Mas que tipo de mercadoria o flâneur poderia ser? A resposta está na base social da *flânerie* que é o jornalismo. Segundo Benjamin:

o literato dirige-se ao mercado para pôr-se à venda. [...] O jornalista comporta-se como um flâneur, como se ele fosse consciente disso. O tempo de trabalho socialmente necessário à produção de sua força de trabalho específica é, de fato, relativamente elevado; mas, ao cuidar de fazer com que suas horas de ócio no *boulevard* apareçam como uma parte desse tempo, ele o multiplica, aumentando assim o valor de seu próprio trabalho. A seus olhos, e muitas vezes também aos olhos de seus patrões, este valor adquire qualquer coisa de fantástico. Na verdade, isto não aconteceria se ele não se encontrasse na situação privilegiada de submeter à avaliação pública e geral o tempo de trabalho necessário para a produção de seu valor de uso, sendo que ele passa e, por assim dizer, exhibe esse tempo no *boulevard*⁷¹⁶.

Com o flâneur, a intelectualidade encaminha-se para o mercado⁷¹⁷. “Ele constitui o exército de reserva da intelectualidade burguesa”⁷¹⁸. Durante o Segundo Império, a atitude do flâneur foi uma abreviatura da atitude política das classes médias⁷¹⁹. Tratado como “*maîtres de plaisir*” por Wille Bolle, o flâneur é um produtor de cultura na modernidade: no século XVIII a intelectualidade foi uma poderosa arma da burguesia na conquista do poder; no século XIX, com a burguesia no poder, a intelectualidade perde sua antiga função e se vê obrigada a se reestruturar no novo contexto de uma sociedade regida pelo mercado, na sociedade regida pela lógica do capital. Nessa fase de transição, o flâneur adquire um novo perfil: o da ambigüidade política: “Cultivando acentos rebeldes ou não, o literato está sujeito, quanto à divulgação de seus textos, às leis do mercado controlado pelo capital”⁷²⁰. Neste aspecto, o literato vai buscar a sobrevivência escrevendo folhetim nos jornais, criando a base social da *flânerie*: o jornalismo.

⁷¹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3a, 7].

⁷¹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3a, 7].

⁷¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 16, 4].

⁷¹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 47.

⁷¹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, Anexos p. 983.

⁷¹⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 2, 5].

⁷²⁰ BOLLE, W. *Op. cit.* p. 388.

Sua função consiste em montar e manter um aparato de ilusões, a serviço da burguesia; sobretudo o folhetim, cuja razão de ser é “criar diversões, em meio ao tédio da vida urbana”. Através de seus produtores de imagens ou seja, seus *maîtres de plaisir*, a classe dominante procura amenizar ou camuflar os grandes conflitos sociais. Tais camuflagens se traduzem na produção de uma falsa consciência, injeta na massa dos consumidores e interiorizada também pelos produtores⁷²¹.

Buck-Morss vai neste mesmo sentido, ao afirmar que a tarefa do homem de letras é desenvolver uma compreensão clara de sua posição objetiva dentro do processo produtivo e, que para essa figura histórica, o flâneur é insubstituível:

Ce dernie n'est pas un aristocrate: son métier n'est pas le loisir (*Musse*), mais la flânerie (*Müsiggang*). Pour survivre dans le monde capitaliste, il écrit ce qu'il voit et vend ce qu'il écrit. Mieux: dans la société capitaliste, le flâneur a fait la promotion d'un style d'observation sociale qui a pénétré les écrits du XIX siècle, dont bon nombre étaient destinés aux feuillets des journaux à grand tirage. Le flâneur comme écrivain était ainsi le modèle de l'auteur comme producteur de la culture de masse. Plutôt que de rapporter les conditions de la vie urbaine dans leur vérité, il détournait les lecteurs de leur ennui⁷²².

Apesar da realidade dada, o flâneur tenta não ver a si mesmo como mera mão-de-obra no mercado: reivindica o nobre direito ao ócio, porque a *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho.

Como se sabe, o flâneur realiza “estudos”. O Larousse do século XIX diz a esse respeito o seguinte: “Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas idéias, como a tempestade mistura as ondas do mar... 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; para ele, o mundo não existia mais; em vão o

⁷²¹ Ibid., p. 388.

⁷²² BUCK-MORSS, S. *Voir le capital: théorie critique et culture visuelle*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 70.

cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada - ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar”⁷²³.

Neste contexto, explica Benjamin, a ociosidade é parte integrante do serviço de notícias e da vida noturna. Ambas exigem uma forma específica de disponibilidade de trabalho⁷²⁴. No serviço de notícias a ociosidade é fundamental, porque “o folhetinista, o repórter e o repórter fotográfico formam uma escala ascendente em que a espera, o ‘estar a postos’ e o subsequente ‘avançar’ tornam-se cada vez mais importantes diante das outras atividades”⁷²⁵.

f) O flâneur na cidade embriagante e no mercado

O *modus vivendi* do flâneur é uma recusa à submissão ao tempo de produção capitalista. Deste modo, o flâneur pode ser visto no inteiro da massa como um fútil ou um vagabundo, fator que o aproxima dos tipos de boêmios ou “desclassificados”⁷²⁶. Na medida em que o flâneur se expõe no mercado, “sua flânerie reproduz as flutuações da mercadoria. Grandville freqüentemente retratou em seus desenhos as aventuras da mercadoria que passeia”⁷²⁷. Ao dominar os “princípios da arte de olhar”⁷²⁸, o flâneur estabelece a empatia pela mercadoria, que significa a empatia pelo próprio valor de

⁷²³ LAROUSSE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 20a, 1].

⁷²⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2a, 2].

⁷²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2a, 3].

⁷²⁶ Expressão utilizada por Wille Bolle, que divide a *bohème* em três gerações: 1. 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”. 2. A segunda *bohème* – “a nova, a verdadeira”, segundo Pierre Martino – surgida por volta de 1843, era de origem social modesta. “Murger era filho de uma *concierge* alfaiate; Champfleury, filho de um secretário da prefeitura; Delvau, filho de um curtidor de peles; Courbet, 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. 3. A terceira *bohème*, surgida em 1852 – “a nossa, cruelmente castigada pelo desespero” (Jules Levallois) – tinha “a forma de existência de uma intelectualidade proletarizada”. Suas condições de vida eram parecidas com as do “lupemproletariado”, assim definido por Marx, no *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*: “toda aquela massa indefinida, desarticulada, sem rumo, que os franceses chamam *la bohème*”. BOLLE, W. *Op. cit.* p. 393-394.

⁷²⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 79,4].

⁷²⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 19, 3].

troca. Fator que torna o flâneur um virtuose desta empatia. Neste ponto, o prazer da flânerie se realiza em sua única comunhão sexual, realizada com uma prostituta⁷²⁹.

O flâneur tem um fraco por essas figuras femininas, porque como todos sabem ele se interessa especialmente pela mercadoria, e a prostituta, como o trabalhador assalariado, é mercadoria e vendedora ao mesmo tempo. Ele condena as causas sociais que a produziram. São um subproduto da miséria, como foi o caso das operárias fabris do século XIX, que ao saírem do trabalho iam completar seu salário com a prostituição. Dizia-se que elas faziam seu “quinto turno”. Mas a compaixão não o impede de fascinar-se com o simbolismo do meretrício. Homem da cidade, ele não pode deixar de interessar-se com o simbolismo do meretrício. Homem da cidade, ele não pode deixar de interessar-se por esse fenômeno típico de cidade grande. Somente a massificação urbana permite à prostituição difundir-se por várias partes da cidade. É por isso que ela fascina, e sobretudo por ser objeto vendável. Quanto mais ela reveste a forma-mercadoria, mais excitante se torna. Filha da metrópole capitalista, encarnação da mercadoria, ela aparece como artigo de massa. [...] Mercadoria e massa, a prostituta é a síntese do capitalismo e da cidade. Seu feitiço é o do fetichismo⁷³⁰.

O flâneur não é um filósofo, muito pelo contrário, “o flâneur se distancia totalmente do tipo do passeador filosófico e assume os traços do lobisomem a vagar irrequieto em uma selva social”⁷³¹. Embora sua imagem remonte ao tipo ocioso que Sócrates escolheu como interlocutor no mercado de Atenas, na Paris moderna não existe nenhum Sócrates, tampouco a base material do trabalho escravo que lhe permitia a ociosidade⁷³². Na sociedade burguesa, a “ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho”⁷³³. No entanto, este protesto era, como observa Susan Buck-Morss, contra o “rythme accéléré de la production e série s'était répandu dans le rues, déclarant la “guerre à la flânerie”. Segundo a autora:

Semblables aux tigres ou aux tribus de l'époque préindustrielle, les flâneurs sont parqués dans des réserves, confinés à des espaces artificiels tels que les rues piétonnes, les parcs et les passages souterrains. À l'époque où la vie de Victor Hugo touchait à sa fin, le fait d'observer la ville depuis le toit d'un omnibus public conservait encore (pour les hommes) certains charmes de la flânerie péripatétique, à défaut de la liberté de “suivre son inspiration comme si le fait seul de tourner à droite ou à gauche constituait déjà un acte essentiellement poétique” [Benjamin]⁷³⁴.

⁷²⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 47.

⁷³⁰ ROUANET. *Op. cit.* p. 64.

⁷³¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1,6].

⁷³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 58a, 5].

⁷³³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5. 8].

⁷³⁴ BUCK-MORSS, S. *Voir le capital: théorie critique et culture visuelle*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 59.

O flâneur “leva para passear o próprio conceito de venalidade. Assim como sua última passarela é a loja de departamentos, sua última encarnação é o homem-sanduíche”⁷³⁵. Isso ocorre porque o flâneur caminha absorvido por outras coisas:

Mais il subit le choc de images, des informations, des spectacles, des événements, des rencontres fugurantes. Il subit la pression de l'éphémère du fugitif, de la modernité. [...] Là encore il se tient au carrefour, sur le seuil. Peut-être ne lui restera-t-il plus qu'à se prostituer. Ce pourquoi, l'homme-sandwich sera la dernière réalisation du flâneur, par les réclames qu'il exhibe, signe de cette fantasmagorie dont el est, à son corps défendant un élément clé⁷³⁶.

O flâneur, como errante (*Irrender*), está continuamente em movimento. Neste sentido, segundo Gelley, o flâneur benjaminiano não deve ser tomado como um errante sem objetivo, mas como agente de uma práxis autorreguladora, mediando registros temporais e históricos. O comentador escreve que aqui a noção de territorialidade é especialmente relevante: “his function in the urban milieu is both variable and formative. He is attuned to the qualities of that milieu — its rhythms, its currents of desire and repulsion, its degrees of density — and in ongoing interchange with it serves both as gauge and regulator”⁷³⁷.

A partir da experiência urbana, Benjamin concebe o flâneur como o sacerdote do *genius loci*⁷³⁸. O flâneur passa pela experiência inebriante do entrecruzamento da rua e da moradia que se realiza na Paris do século XIX com valor profético. A profecia presente nas possibilidades oferecidas pelo ferro, o vidro e o concreto, a partir da abundância de procedimentos técnicos e de novos materiais, presenteados da noite para o dia. “À medida que se tentava adquirir uma familiaridade mais profunda com eles, vieram a ocorrer desacertos e experimentos malogrados. Por outro lado, essas tentativas são os testemunhos mais genuínos de quanto a produção técnica em seus primórdios estava mergulhada em sonhos. (Também a técnica, e não só a arquitetura, é em certas fases o testemunho de um sonho coletivo.)”⁷³⁹

As arquiteturas do acaso geram no flâneur um estado de embriaguez semelhante ao viajante que, ao deparar-se com Paris, raramente viu “representada com mais poesia

⁷³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 17a, 2].

⁷³⁶ ROBIN, Régine. *L'écriture flâneuse*. IN: SIMAY, Philippe (Org.) *Capitales de la modernité*. Paris: Éditions de l'éclat, 2005, p. 46.

⁷³⁷ GELLEY, A. *Op. cit.* p. 120.

⁷³⁸ BENJAMIN. *Die Wiederkehr des Flaneurs*. Texto em formato eletrônico disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritiken-und-rezensionen-1912-1931-2981/82>

⁷³⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1a, 2].

a solenidade natural de uma cidade imensa”⁷⁴⁰. Trata-se do encanto profundo da arquitetura da “negra majestade da mais inquietante das capitais”⁷⁴¹. A majestade da pedra aglomerada;

os campanários *apontando o céu com o dedo*; os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas fumaças concentradas; os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura vazada, de uma beleza aracnídea e paradoxal; o céu nebuloso carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento dos dramas nelas contidos; nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido⁷⁴².

Paris se apresenta “como lugar da embriaguez, onde se confundem os sentidos”⁷⁴³. Embriaguez anamnésica do “sonhador ocioso” que cria um específico método cognitivo e cidadão com o qual o flâneur vagueia pela cidade, sem nutrir-se daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, porém apoderando-se freqüentemente 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. Já antes de Lefeuve, que descreveu Paris “rua por rua, casa por casa”, pintou-se reiteradamente este cenário paisagístico do sonhador ocioso. O estudo destes livros constituiu 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 aperitivo⁷⁴⁴.

A embriaguez do flâneur se assemelha ao estado narcotizado do comedor de haxixe, como este absorve o espaço em si. Na embriaguez do haxixe, diz Benjamin, o espaço começa a piscar para nós: “‘Então, o que terá acontecido em mim?’ E com a mesma pergunta, o espaço aproxima-se do flâneur”⁷⁴⁵. O espaço pisca para o flâneur⁷⁴⁶. Em nenhuma outra cidade o flâneur pode responder a esta embriaguez de maneira mais exata do que em Paris, pois a respeito de nenhuma outra foi escrito tanto, e em Paris

⁷⁴⁰ GEFROY apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 2,1].

⁷⁴¹ GEFROY apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 2,1].

⁷⁴² BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 6,1].

⁷⁴³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 11a, 2].

⁷⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1, 5].

⁷⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <G°, 5>.

⁷⁴⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1a, 3].

sabe-se mais sobre certas ruas do que em outros lugares sobre a história de países inteiros⁷⁴⁷.

Embriaguez distraída que provoca no flâneur efeitos psicológicos através de “cenas inapagáveis, que todos nós podemos rever fechando os olhos, não são aquelas que contemplamos com um guia na mão, mas aquelas às quais não demos atenção naquele momento, as que atravessamos pensando em outra coisa – um pecado, uma namoradina ou um aborrecimento pueril”⁷⁴⁸. Embriaguez que dá ao flâneur a sensação supra-histórica de onipresença na seguinte passagem de Flaubert: “Vejo-me com muita nitidez em diferentes épocas da história... Fui barqueiro no Nilo, cáfeten em Roma no tempo das guerras púnicas, depois orador grego em Subura, onde fui devorado pelas pulgas. Morri durante uma cruzada, por ter comido uvas em excesso nas praias da Síria. Fui pirata e monge, saltimbanco e cocheiro, talvez também imperador do Oriente...”⁷⁴⁹

A embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas da cidade; a cada passo, “o andar adquire um poder crescente; as seduçõs das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de ma. Então chega a fome. Ele nem quer saber das mil e uma possibilidades de saciá-la. Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio”⁷⁵⁰.

O movimento do flâneur é histórico e a rua conduz ao passado, “em direção a um tempo que desapareceu”⁷⁵¹. Para o flâneur qualquer rua é íngreme, porque toda a cidade é um campo montanhoso de descobertas. Neste caminhar, a memória não era a fonte, mas a musa. A cidade como remédio mnemotécnico [*mnemotechnischer Behelf*] para o caminhante solitário, chama mais do que sua infância e juventude, mais do que sua própria história⁷⁵². O passado pode ser tão mais enfeitiçante pelo fato de não ser o passado particular do flâneur, mas um passado coletivo. Na rua se encontram o rastro e a aura. “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”⁷⁵³.

⁷⁴⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <G°, 5>.

⁷⁴⁸ CHESTERTON apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 11, 3].

⁷⁴⁹ GRAPPIN apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 17a, 5].

⁷⁵⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1,3].

⁷⁵¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1, 2].

⁷⁵² Cf. BENJAMIN. *Die Wiederkehr des Flaneurs*.

⁷⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 16a, 4].

O asfalto foi primeiramente utilizado nas calçadas⁷⁵⁴. No asfalto sobre o qual o flâneur caminha, seus passos despertam trama de surpreendente ressonância na descoberta das construções e dos vestígios da cidade. O flâneur é um detetive e um desvelador dos segredos da cidade, ao mesmo tempo um “historiador e um investigador, pelos vestígios da história dos locais ele daria tudo o que sabe sobre o domicílio de Balzac ou de Gavarni, sobre o lugar de um assalto ou mesmo de uma barricada, em troca da capacidade de farejar uma soleira ou de reconhecer pelo tato um ladrilho, como o feria qualquer cão doméstico”⁷⁵⁵.

Sobretudo eu que, fiel ao meu velho hábito,
Faço muitas vezes da rua gabinete de estudo,
Quantas vezes, levando ao acaso meus passos sonhadores,
Caio de imprevisto no meio dos pavimentadores!⁷⁵⁶

O flâneur, ao realizar uma exploração topográfica e histórica da cidade de Paris, é capaz de compor um *tableau* da arquitetura, e sente-se atraído por estas construções “desacreditadas e cotidianas”, como diz Giedion⁷⁵⁷. O flâneur é capaz de observar os elementos temporais mais heterogêneos que coexistem na cidade⁷⁵⁸.

O flâneur é possível em Paris porque, nas ruas desta cidade, o

industrial passa sobre o asfalto apreciando sua qualidade; o velho procura-o com cuidado, seguindo por ele tanto quanto possível e fazendo alegremente ressoar nele sua bengala, lembrando-se com orgulho que viu construir as primeiras calçadas; o poeta ... anda pelo asfalto indiferente e pensativo, mastigando versos; o corretor da bolsa o percorre calculando as oportunidades da última alta da farinha; e o desatento, escorrega⁷⁵⁹.

A cidade se apresenta como imagem dialética para o flâneur; aí ele compõe seus devaneios como legendas para as imagens, de tal forma que a categoria da visão ilustrativa se torna fundamental para o flâneur⁷⁶⁰ enquanto intérprete. Sendo um hermeneuta urbano, o flâneur — ao sair de sua casa como quem chega de longe; descobrir um mundo que é aquele no qual se vive; começar o dia como quem desembarca de Cingapura, como se nunca tivesse visto o capacho diante de sua porta

⁷⁵⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5, 9].

⁷⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1, 1].

⁷⁵⁶ BARTHÉLEMY apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M I6a, 5].

⁷⁵⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 21a, 2].

⁷⁵⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 9, 4].

⁷⁵⁹ MARTIN apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 2a. 3].

⁷⁶⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 2, 2].

nem o rosto dos vizinhos de seu andar⁷⁶¹ — é capaz de ver a humanidade presente e até então ignorada e cultuar a cidade como objeto de arte:

O artista procura a verdade eterna e ignora a eternidade que existe à sua volta. Admira a coluna do templo babilônico e despreza a chaminé da fábrica. Qual é a diferença de Unhas? Quando Ûver terminado a era da energia obtida a partir do carvão, os vestígios das últimas chaminés altas serão admirados como hoje se admiram os destroços das colunas de templos... O vapor, tão amaldiçoado pelos escritores, permite-lhes deslocar sua admiração... Em vez de esperar chegar ao golfo de Bengala para ali procurar um tema empolgante, poderiam desenvolver uma curiosidade em relação ao cotidiano que os toca. Um carregador da Gare de l'Est é tão pitoresco quanto um estivador de Colombo⁷⁶².

O flâneur, ao deslocar-se pela cidade, sente-se apto, a partir dos rostos, a fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter⁷⁶³. O flâneur pretende reconhecer no flânar as camadas sociais da sociedade parisiense com a mesma facilidade que um geólogo identifica as camadas do solo⁷⁶⁴. Flânar, no caso de E. T. A. Hoffmann, era a comunicação com os seres humanos, que se dava no simples ato da observação: “Quando saía a passeio no verão, o que, com bom tempo, ocorria diariamente no entardecer ... não era fácil encontrar uma taverna ou confeitaria, onde ele não tivesse entrado para ver se lá havia pessoas, e de que espécie”⁷⁶⁵.

“As fisiologias foram o primeiro espólio que o flâneur trouxe do mercado”, afirma Benjamin, “ele foi organizar sua coleção de botânica no asfalto”⁷⁶⁶. Quando representa o arauto do mercado, o flâneur é ao mesmo tempo o explorador da multidão. O flâneur se dirigia ao meio da multidão para observar a agitação do mercado, para apreciar “o jogo cambiante das cores”, assim como Gogol escreve: “Era tanta gente a caminho, que tudo dançava diante dos olhos”⁷⁶⁷.

Os caracteres típicos reconhecidos entre os transeuntes impactam a tal ponto os sentidos que não surpreende que suscitem a curiosidade de apreender, para além deles, a singularidade especial de cada sujeito. Um pesadelo que corresponde à perspicácia ilusória do fisiognomonista é ver esses traços distintivos, particulares ao sujeito, revelarem-se como singulares, elementos constituintes de um tipo novo, de tal modo que a individualidade melhor definida acabaria sendo o exemplar de um tipo.

⁷⁶¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 10a, 4].

⁷⁶² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 10a, 4].

⁷⁶³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 6, 6].

⁷⁶⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 9a, 1].

⁷⁶⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 4a, 2].

⁷⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 82a, 3].

⁷⁶⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 18a, 1].

Neste aspecto, o flâneur estabelece uma correspondência com o comportamento singular do colecionador, “que consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga coisas diferentes do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomonista”⁷⁶⁸. Segundo Benjamin, para o colecionador

o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e de sua qualificação objetiva, quanto os detalhes advindos de sua história, aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, neste âmbito estreito, é possível compreender como os grandes fisiognomonistas (e colecionadores são fisiognomonistas do mundo das coisas) tornam-se intérpretes do destino⁷⁶⁹.

Como quem apanha uma concha para ouvir o mar, o flâneur sente-se sábio o bastante para decifrar o tom de uma voz e uma palavra ouvida ao passar, e, a partir deste fragmento, reconstituir toda uma conversa, toda uma vida, o suficiente para unir o nome de um pecado capital ao homem com quem acabara de cruzar, de quem só vislumbrou o perfil⁷⁷⁰.

O flâneur constrói para si uma outra temporalidade e uma outra cronologia: permanece perpetuamente o tempo da descoberta, o tempo da curiosidade de conhecer o mundo circundante, “permanece sempre o tempo de uma infância”⁷⁷¹.

O flânar, que teve início como arte do homem privado, termina hoje como necessidade para as massas⁷⁷². O flâneur é um desenraizado. Ele não se sente em casa nem em sua classe, nem na sua cidade natal, e sim apenas na multidão. A multidão é o seu elemento. A multidão londrina em Engels. O homem da multidão em Poe. A fantasmagoria do flâneur. A “multidão” é um véu que esconde a “massa” do flâneur⁷⁷³. A multidão como véu através do qual a cidade familiar transpõe metamorfoseada. A

⁷⁶⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 6> [Cf. H 2, 7 e H 2a, 1].

⁷⁶⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 7> [Cf. H 2, 7 e H 2a, 1].

⁷⁷⁰ Cf. FOURNEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 7, 8].

⁷⁷¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1,2].

⁷⁷² BENJAMIN. *Passagens*, p. 983.

⁷⁷³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 59, 2].

cidade como paisagem e aposento. A loja de departamentos é a última passarela do flâneur. Lá materializaram-se suas fantasmagorias. O flâneur completo é um *bohémien*, um desenraizado⁷⁷⁴, como se pode ler na passagem tomada de *Les Bohémiens de Paris*:

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 levanta de manhã sem saber onde jantará à noite; ricos hoje, famintos amanhã; prontos para viver honestamente se puderem, e de outro modo se não puderem⁷⁷⁵.

Mas a multidão provoca mal-estar no flâneur. Os indivíduos e os tipos se multiplicam na fantasmagoria do “sempre-igual”. O processo de massificação da multidão, Benjamin comenta que Baudelaire já o qualificara como o aspecto de uma procissão infernal⁷⁷⁶. Para, Baudelaire a cidade transforma-se mais rápido do que um coração humano⁷⁷⁷. De resto, esta procissão infernal e ilusória, vivida pelo flâneur, estaria também presente no vocabulário político do nacional-socialismo:

Quem ensina melhor o que é realmente “o novo” é sem dúvida o flâneur. O que aplaca a sede do flâneur pelo “novo” é a aparência de uma multidão animada pelo seu próprio movimento e tendo sua própria alma. Na verdade, este coletivo não é senão aparência. Esta “multidão”, com a qual se deleita o flâneur, é o molde oco (*Hohlform*) que serviu setenta anos mais tarde para forjar “a comunidade do povo” (*Volksgemeinschaft*). O flâneur, que tanto se orgulhava de sua vivacidade de espírito e de seu não-conformismo, precedeu seus contemporâneos também no fato de ter sido a primeira vítima de uma ilusão que, a partir de então, ofuscou milhões de pessoas⁷⁷⁸.

Rouanet comenta que 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”⁷⁷⁹. Mas, no meio da multidão, permanece a inquietude do habitante da cidade grande, provocada pela proximidade dos outros⁷⁸⁰, como observa Simmel:

O aglomerado de pessoas acotovelando-se umas contra as outras e a confusão do trânsito nas grandes cidades seriam insuportáveis sem ...

⁷⁷⁴ BENJAMIN. *Passagens*, Anexos, 982.

⁷⁷⁵ D’ENNERV ET GRANGÉ apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5a, 2].

⁷⁷⁶ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1939, p. 62.

⁷⁷⁷ BENJAMIN. *Die Wiederkehr des Flaneurs*.

⁷⁷⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 66, 1].

⁷⁷⁹ ROUANET. *Édipo e o Anjo*, p. 65.

⁷⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 16 2].

um distanciamento psicológico. O fato de estarmos fisicamente tão próximos de um número tão grande de pessoas, como acontece na atual cultura urbana, faria com que o homem mergulhasse no mais profundo desespero, se aquela objetivação das relações sociais não acarretasse um limite e uma reserva interiores. A monetarização das relações, manifesta ou disfarçada de mil formas, coloca uma distância ... funcional entre os homens, que é uma proteção interior ... contra a proximidade excessivamente estreita⁷⁸¹.

Estar no meio da multidão é estar sujeito aos inúmeros estímulos provocados pelo contato com os transeuntes e ficar exposto a passar pela experiência do choque, como aqui descreve Proust:

Todas essas pessoas que andavam sobre o dique, balançando o corpo como se estivessem no convés de um navio (porque não sabiam erguer uma perna sem ao mesmo tempo mover o braço, virar os olhos, levantar os ombros, compensar com um movimento balanceado o movimento que acabavam de fazer do lado oposto, e congestionar o rosto), e que, fingindo não ver as outras pessoas para mostrar que não se preocupavam com elas, espiavam, porém, aquelas que andavam ao seu lado ou vinham em sentido inverso para não correrem o risco de se chocarem, batiam contra elas, seguravam-se nelas, porque tinham sido reciprocamente o objeto da mesma atenção secreta, disfarçada sob o mesmo desdém aparente; o amor — e conseqüentemente o temor — da multidão sendo um dos mais poderosos estímulos em todos os homens seja porque procuram agradar aos outros ou impressioná-los, seja para lhes mostrar que os desprezam⁷⁸².

A cidade de Paris e a multidão parisiense levam o flâneur a uma espécie de embriaguez: ele se entrega à arquitetura, às vitrines, às passagens sob o efeito narcotizante que desperta ilusões muito particulares, sensações de encontro e choques, de liberdade e mal-estar na multidão.

Um homem que passeia não deveria ter de se preocupar com os riscos que corre ou com as regras de uma cidade. Se uma idéia divertida lhe vem ao espírito, se uma boutique curiosa se oferece à sua vista, é natural que, sem ter de afrontar perigos que nossos avós nem mesmo puderam supor, ele queira atravessar a rua. Ora, ele não pode fazê-lo hoje em dia sem tomar mil precauções, sem interrogar o horizonte, sem pedir conselho à Prefeitura da Polícia, sem se misturar a uma turba atordoada e acotovelada, cujo caminho está traçado de antemão por placas de metal brilhante. Se ele tenta reunir os pensamentos fantásticos que lhe ocorrem, e que as visões da rua devem excitar, é ensurdecido pelas buzinas, entontecido pelos alto-falantes..., desmoralizado pelos pedaços de conferências, de informações políticas e de jazz, que escapam furtivamente das janelas. Outrora, também seus irmãos, os badauds, que caminhavam gostosamente pelas calçadas e paravam um pouco em toda parte, davam ao fluxo humano uma doçura e uma tranquilidade que ele perdeu. Agora, é uma

⁷⁸¹ SIMMEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 17, 2].

⁷⁸² PROUST apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 21, 1].

torrente na qual você é jogado, acotovelado, rejeitado, levado ora para um lado, ora para o outro⁷⁸³.

O flâneur tenta “dominar as novas experiências da cidade dentro do quadro das antigas experiências da natureza transmitidas pela tradição. Daí os esquemas da floresta e do mar”⁷⁸⁴. O flâneur se reencontra na figura do caçador, porque sua espontaneidade, comum ao estudante, ao jogador, remonta à caça, como forma mais antiga de trabalho, que, “entre todas, é certamente a mais estreitamente ligada à ociosidade”⁷⁸⁵.

A mobilidade do flâneur pela cidade e sua selva de mercadorias o aproxima do arcaico caçador. O flâneur se movimenta pela cidade assim como o mercado pela economia. Em sua ociosidade, ele é aquele que vai transitar por todos os lugares, e nesse sentido, pode ser considerado ao mesmo tempo um caçador e um homem das multidões que observa os movimentos, sobretudo as flutuações do mercado nas vitrines. Desta forma, a rua se torna moradia para o flâneur, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes. Como um caçador ocioso que persegue os rastros e sua vivência adquire uma nova dimensão, não precisando mais esperar pela “aventura”, o flâneur que a vivência pode seguir o rastro que o conduz até ela:

Quem segue um rastro não apenas deve estar atento; ele precisa, principalmente, já ter prestado muita atenção em tudo. (O caçador precisa conhecer a marca da pata do animal que está rastreando; precisa conhecer a hora em que o animal vai beber água; precisa saber qual é o curso do rio para onde se dirige sua presa, e onde fica a parte rasa pela qual ele mesmo pode atravessá-lo.) Manifesta-se deste modo a maneira específica na qual a experiência aparece traduzida para a linguagem da vivência. As experiências podem, de fato, ser inestimáveis para quem persegue um rastro. Trata-se, porém, de experiências de um tipo particular. A caça é a única forma de trabalho em que elas são intrinsecamente úteis. E a caça é uma forma de trabalho muito primitiva. As experiências de quem persegue um rastro provêm só muito remotamente de uma atividade de trabalho, ou são totalmente desvinculadas dele. (Não é à toa que se fala de “caça à fortuna”.) Elas não possuem nem seqüência, nem sistema. São um produto do acaso e carregam em si a marca do essencialmente inacabável, que caracteriza as obrigações preferidas do ocioso⁷⁸⁶.

Em meio à especulação imobiliária, o flâneur se vê degradado a condições primitivas, ou seja, ao nomadismo que o transforma em um “caçador no cenário

⁷⁸³ TALOUX apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 9a, 3].

⁷⁸⁴ MERYON & DU TERRAIL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 16a, 3]

⁷⁸⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 5, 2].

⁷⁸⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2, 1].

urbano”⁷⁸⁷, porque a “massa dos locatários e dos hóspedes de passagem começa a vagar de teto em teto neste mar de casas, como o caçador e o pastor da pré-história; a educação intelectual do nômade também já se completou”⁷⁸⁸. O flâneur parte como um nômade flutuante pela cidade, “que se corrompe por sua ociosidade em praça pública e se desloca conforme os ventos políticos, seguindo a voz da facção que grita mais alto”⁷⁸⁹.

Balzac comenta que a “especulação repugnante, desenfreada, que diminui a cada ano a altura dos andares, que retalha um apartamento inteiro para que caiba em um espaço ocupado anteriormente por um salão, que declara uma batalha de vida ou morte contra os jardins, influenciará inexoravelmente os costumes de Paris. Logo seremos forçados a viver mais fora do que dentro de casa”⁷⁹⁰. A consequência imediata da especulação imobiliária para o flâneur é a conversão da rua em *intérieur* doméstico, de modo que se estabelece uma nova relação, desta vez de estranhamento, entre ele e o território urbano. Ocorre assim a dialética urbana em que rua torna-se aposento e o aposento torna-se rua⁷⁹¹.

Sob os auspícios da mão invisível do mercado, a cidade “tornou-se estranha para o flâneur. Cada leito é para ele ‘um leito perigoso’”⁷⁹². Na sociedade do Segundo Império, o frêmito de prazer foi substituído pelo estremecimento da morte⁷⁹³. Realidade que colocava o flâneur na fragilidade física e na miserabilidade da condição de morador de rua, como se pode ler nas palavras de Friedrich Engels: “E aqueles que não podem pagar ... um albergue? Ora, esses dormem onde quer que achem um lugar, em passagens, arcadas, num canto qualquer onde a polícia ou os proprietários os deixem dormir sem incomodá-los”⁷⁹⁴.

Sobre os mendigos, Serge também escreve:

Uma tradição do esmagamento total dos vencidos aí se mantinha — mantém-se ainda — pelo menos há dez séculos. Esses miseráveis descendiam em linha reta dos primeiros mendigos profissionais de Paris, talvez da ralé mais baixa de Lutécia. Eram mais velhos que Notre-Dame e jamais a santa Genoveva nem a boa Virgem puderam fazer nada por eles! Prova que ninguém podia salvá-los... Eu os via,

⁷⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 11a, 6].

⁷⁸⁸ SPENGLER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 5, 5].

⁷⁸⁹ LAMARTINE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 13a, 1].

⁷⁹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 6, 4].

⁷⁹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 5].

⁷⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 72, 3].

⁷⁹³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [U 61, 9].

⁷⁹⁴ ENGELS, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 4a, 2].

nos botecos da Maub', bebendo seu vinho ordinário, comendo refugos de carne, refazendo curativos (alguns espetaculares e falsos) de suas chagas; ouvia-os discutir os assuntos da corporação, a atribuição de um local vantajoso de mendicância, agora vago com o fim daquele que acabaram de encontrar morto sob uma ponte. Outros punham em ordem seus tabuleiros com fósforos e cordões de sapato, outros ainda catavam discretamente seus piolhos. Só se podia chegar a eles com uma apresentação, e então recebiam a pessoa com olhares intrigados, lacrimosos e zombeteiros. Um fedor de jaula de animais selvagens pairava estagnado nesses locais, onde às vezes os vagabundos dormiam apoiados com os cotovelos sobre uma corda esticada, quando o frio e a chuva tornavam inóspitos os terrenos baldios e os arcos das pontes⁷⁹⁵.

Esta trágica situação transforma as pontes do Sena em *intérieur*, como na passagem aqui anotada por Benjamin:

Uma boêmia dorme, a cabeça inclinada para frente, a bolsa vazia entre as pernas. Sua blusa é coberta de alfinetes que o sol faz brilhar. E todos os seus acessórios domésticos e de toalete – duas escovas, a faca aberta e a marmita fechada - estão tão bem arrumados que essa aparência de ordem cria quase uma intimidade, a impressão de um *intérieur* em torno dela⁷⁹⁶.

Benjamin observa que o flâneur vive e conhece a cidade de forma distinta do burguês-especulador, que talvez ainda saiba da “sensualidade dos nomes de ruas” por ser “a única que os burgueses, se for preciso, ainda conseguem perceber”. Porém a experiência sensível da cidade é mais profunda, o que leva o autor a indagar: “Pois o que sabemos nós das esquinas de ruas, dos meios-fios, da arquitetura da calçada, nós que nunca sentimos o calor, a sujeira e as arestas das pedras sob os pés descalços, e que tampouco examinamos o desnível entre as largas lajotas para ver se elas poderiam nos servir de leito?”⁷⁹⁷

O flâneur enquanto “civilizado, nômade intelectual, torna-se puro microcosmo, absolutamente sem pátria e espiritualmente livre, assim como o caçador e o pastor o eram corporalmente”⁷⁹⁸.

Senhor da cidade em sua dimensão espacial e temporal, o flâneur sabe farejar rastros, descobrir correspondências, identificar criminosos a partir dos indícios mais microscópicos, como um apache, que lê num galho quebrado coisas e ações invisíveis à percepção civilizada. Ele é o detetive da cidade, como o moicano é o detetive da savana. Sua ociosidade é aparente, ele se dedica à atividade mais antiga da humanidade, a caça, e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince. Esse moicano sabe ler traços também no rosto das pessoas, é o grande

⁷⁹⁵ SERGE, V. *Op. cit.* p. 41.

⁷⁹⁶ JOUHANDEAU apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5, 1].

⁷⁹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 1, 10].

⁷⁹⁸ SPENGLER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 5, 6].

fisionomista da multidão. Em cada passante ele decifra a profissão, a origem, o nome. Uma palavra ouvida na massa basta para que ele possa refazer “toda uma conversa, toda uma vida”; o acento de uma voz é suficiente para que ele possa atribuir um pecado moral ao homem com quem ele esbarrou e que entreviu por um minuto⁷⁹⁹.

Na *flânerie*, não há uma finalidade produtiva, tampouco uma ética protestante que legitima uma *Beruf* enquanto profissão de fé e vocação para ganhar dinheiro. Livre de todo *negotium* e distante do *ethos* do capitalismo, o tempo pode ser passado despreocupadamente e o flâneur pode se locomover pela cidade e seu passeio ser desprovido de qualquer intenção de cumprir alguma tarefa ou trabalho pré-determinado. Portanto, trata-se de um processo histórico em que o enfraquecimento da aristocracia e a ascensão econômica da burguesia colocam em questionamento o valor do ócio ou tempo livre. Após o Renascimento italiano e inglês e o período da Ilustração, épocas em que “a arte se separou da *techné* e do divertimento”, e “o artista começou a considerar a arte enquanto tal como o seu objetivo, em vez de considerá-la como um simples produto secundário da atividade religiosa ou artesanal”⁸⁰⁰.

Socialmente, o flâneur se coloca no limiar entre aristocrático dândi e o proletário boêmio. A literatura e a intelectualidade nesta época ainda não estavam submetidas às relações de mercado, e o flâneur estava no limiar de cultivar o ócio como um privilégio e evitar o trabalho como escravidão e recusar a ética burguesa. O flâneur se permitia não produzir para o mercado como o proletário, assumir o papel de “preguiçoso” e se apresentar nas ruas como tipificação daquele que não “trabalha”. Isso porque seu *modus vivendi* remete a épocas anteriores, em que a preguiça e a indolência eram uma forma de viver socialmente aceita e cultivada pelas classes nobres como sinal de elevação e distinção, porque pressupunha o tempo do cultivo, do cuidado de si e do refinamento pessoal, do processo de criação e da tessitura do pensamento, mesmo que este fosse materialmente possível apenas sob os auspícios de um mecenas. Portanto, a ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho⁸⁰¹. O flâneur, por ser ocioso, “caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que

⁷⁹⁹ ROUANET. *Op. cit.* p. 50.

⁸⁰⁰ HELLER. *O Homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982, p. 126

⁸⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5. 8].

transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente sobre sua industriabilidade”⁸⁰².

O autor das *Passagens* explica Paris como cenário do flâneur e única possibilidade de flânerie na resenha sobre o livro *Ein Flaneur in Berlin*, de Franz Hessel, ao comparar a capital francesa a Berlim. O primeiro capítulo de Hessel tem o título de “O Suspeito” (*Der Verdächtige*), decorrente da desconfiança pelos berlinenses em relação ao flâneur. Sob um clima hostil, Benjamin comenta que é possível avaliar as oposições atmosféricas que impossibilitam a flânerie e quanto o olhar amargo e perscrutador de coisas e pessoas pode ser ameaçador, ao perseguir e recair sobre o sonhador⁸⁰³. Ao retornarmos ao flâneur de Larousse, anotado por Benjamin, vemos que o verbete afirma que a cidade de Paris, “onde reina uma vida, uma circulação, uma atividade sem igual, é também, por um singular contraste, aquela onde se encontra o maior número de ociosos, preguiçosos e vagabundos”⁸⁰⁴. Portanto, Paris é o teatro da *flânerie* e o palco do flâneur.

g) *Personae* dos prazeres: o dândi

“Do longínquo verdor, até o monte,
Brilham em vivos tons as vestes.
Da aldeia já ouço o canto e riso,
Do povo é isto o paraíso.
De cada um soa alegre o apelo:
Aqui sou gente, aqui posso sê-lo”
Goethe

Benjamin afirma que, na figura do dândi, Baudelaire procurou encontrar para a ociosidade uma utilidade como aquela que o ócio tinha anteriormente. Para o autor das *Passagens*, o elemento especificamente moderno se manifesta em Baudelaire sempre como complemento do elemento especificamente arcaico. No flâneur, a quem a ociosidade 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). Existe no moderno flâneur uma criatura há muito desaparecida, que lança um

⁸⁰² BENJAMIN. *Paris do Segundo Império*. IN: Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo, Obras escolhidas III. Trad. José C. Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 50

⁸⁰³ Cf. BENJAMIN. *Die Wiederkehr des Flaneurs*.

⁸⁰⁴ LAROUSSE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 19, 5].

olhar sonhador que atinge fundo o coração do poeta. Trata-se do arcaico “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. Benjamin comenta que Baudelaire, com prazer, encontrou em Chateaubriand uma referência a dândis índios, um testemunho do tempo de antigo esplendor dessas tribos⁸⁰⁵. Em outra passagem, o filósofo complementa o raciocínio com a seguinte citação de Baudelaire:

Todos são representantes ... dessa necessidade, hoje muito rara, de combater e destruir a trivialidade... O dandismo é o último brilho de heroísmo na decadência; e o tipo do dândi, encontrado pelo viajante na América do Norte, não enfraquece em nada essa idéia, porque nada nos impede de supor que as tribos que chamamos de selvagens sejam remanescentes de grandes civilizações desaparecidas... Seria preciso dizer que Monsieur G., quando desenha um de seus dândis no papel, confere-lhe sempre seu caráter histórico, até mesmo lendário, ousaria dizer, se não fosse questão do tempo presente e de coisas consideradas geralmente como brincadeira⁸⁰⁶.

A *vita contemplativa* é representada e substituída por algo que poderia se chamar de *vita contemptiva*⁸⁰⁷. Segundo Benjamin, a rígida ética do trabalho e das obras, própria do calvinismo, está certamente em estreita correlação com o desenvolvimento da *vita contemplativa*. Essa ética procurava colocar uma barragem para impedir que o tempo congelado na contemplação se esvaísse na ociosidade⁸⁰⁸. Isso ocorre porque quem

desfruta do ócio, escapa da Fortuna; quem se rende à ociosidade, não lhe escapa. A Fortuna que o aguarda na ociosidade é, contudo, uma deusa menor do que aquela da qual escapou quem se entregou ao ócio. Esta Fortuna não se sente mais em casa na *vita activa*; seu quartel general é a vida mundana. “Os imaginários da Idade Média representam os homens que se dedicam à vida ativa, ligados à roda da Fortuna, elevando-se ou rebaixando-se segundo o sentido em que ela gira, enquanto o contemplativo permanece imóvel no centro”⁸⁰⁹.

Na modernidade, o tédio é sempre o lado exterior do acontecimento inconsciente. Por isso, o tédio pôde parecer como ornamento elegante para os grandes dândis⁸¹⁰, que flanavam pelas passagens no ritmo da sonolência. “Le mode de vie du

⁸⁰⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 5, 4].

⁸⁰⁶ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 5, 1].

⁸⁰⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1a, 2].

⁸⁰⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 3a, 1].

⁸⁰⁹ SCHUHL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1, 2].

⁸¹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 2].

dandy est celui de l'attitude blasée, de la pose calculée, d l'écoute distraite, de la froide distance; son état d'âme est gouverné par l'ennui, un ennui cause par les autres”⁸¹¹.

Benjamin comenta que, em 1839, Paris foi invadida pela moda das tartarugas. Na companhia destes lentos animais, era possível imaginar o ritmo no qual as pessoas elegantes caminhavam nas passagens, mais que no ritmo acelerado dos *boulevards*. Nas passagens, os dândis caminhavam lentamente, imitando o ritmo destas criaturas⁸¹².

Em alguns momentos houve tentativas dos *incroyables* de quebrar este tédio através da velocidade, quando, após a exposição de 1867, registrou Benjamin, surgiram os velocípedes, que, alguns anos mais tarde, alcançaram um sucesso tão grande quanto efêmero. “Para começar, digamos que, durante o Diretório, viam-se alguns *incroyables* usando velocíferos, que eram velocípedes pesados e mal construídos; em 19 de maio de 1804 apresentou-se no Vaudeville uma peça intitulada *Les Vélocifires*, em que se cantava esta estrofe:

Vocês, partidários do trote leve.
Cocheiros que não se apressam tanto,
Querem vocês chegar mais cedo
Que o mais rápido velocífero?
Saibam substituir hoje
A rapidez pela habilidade⁸¹³.

Benjamin identificou o advento do dandismo como uma criação dos ingleses, que eram líderes do comércio mundial⁸¹⁴. As circunstâncias econômicas e sociais criadas pela indústria e sociedade de consumo estabelecem novos modelos de vida privada no século XIX. O fenômeno da industrialização e urbanização, combinado com uma crescente multidão urbanizada e uniformizada, criou um personagem que lhe era ao mesmo tempo negativo e antagonista: o dândi. Nesse homem que, despreocupado com os modos burgueses de vida, dedicava especial atenção à moda e mantinha a preocupação de estar em público muito bem vestido, de forma distinta da massa urbana, o que muitas vezes pôde parecer um estilo extravagante de vestir era a imagem de sua

⁸¹¹ TEYSSOT, G. *Walter Benjamin: Les Maisons Oniriques*. Paris: Hermann Éditeurs, 2013, p. 25.

⁸¹² Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 1]. Sobre o tema das tartarugas, Olgária Matos comenta que Benjamin, ao analisar a Paris de Baudelaire, encontra no flâneur parisiense e no dândi elegante os herdeiros dos antigos. Ociosos, eles deixam-se levar pela multidão e pelo “ritmo das tartarugas”. Nesta época havia o passante que se perde na multidão, da mesma forma que existia o flâneur, que precisava do espaço livre e não queria perder sua privacidade. O flâneur ocioso caminhava como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho. Durante algum tempo foi de bom-tom levar tartarugas para passear pelas galerias. De bom grado o flâneur deixava que elas prescrevessem o ritmo do caminhar à sociedade. Cf. MATOS, O. *Educação para o ócio: da acídia à preguiça heróica*. p. 15.

⁸¹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 4, 3].

⁸¹⁴ BENJAMIN. *Paris do Segundo Império*, p. 93.

personalidade. Entretanto, o dandismo ascendia à questão do vestuário, o modo de ser e agir representava uma personalidade sob efeito de um tédio elegantemente ostentado. Sendo o dândi espiritualmente aristocrático, sua atitude visava preservar a própria individualidade ao fazer uso da máscara da indiferença. O dândi cultivava o gosto do disfarce e da ilusão; daí sua preocupação com detalhes da indumentária, aparentemente insignificantes, e com complementos como luvas, chapéus, bengalas, echarpes, entre outros ornamentos, que compunham sua singular efígie. A moda peculiar era a composição de um figurino com o qual o dândi apresentava sua singularidade, enquanto exteriorização de valores espirituais, como elemento de distinção e individuação em meio ao processo de massificação promovido pela modernidade. “A confecção é o ultimo ramo de negócios no qual o freguês ainda é tratado individualmente”⁸¹⁵. O “dândi despreza a roupa nova; o que ele veste, precisa ter a aparência levemente usada”⁸¹⁶.

O dandismo se apresentou como um regime de comportamento ético e estético que subordinava antigos valores a novos princípios emanados da sociedade de Corte e do pensamento iluminista do século XVIII, proclamando uma refinada educação e elegância, o cultivo do mérito pessoal, a nobreza de espírito e de aparência. O dandismo fez do celibato e da ociosidade um mecanismo de resistência à moral da família burguesa. O dandismo de Baudelaire, ao estetizar o comportamento e se manifestar como ritual ascético, aproximou-se do ideal da arte pela arte, estetizando a vida, ao trabalhar a si mesmo como uma verdadeira obra de arte. Nos dândis, a “multiplicité de leurs individualités fait d’eux des êtres absolument atypiques”⁸¹⁷.

Uma passagem, colhida por Benjamin da Enciclopédia Larousse, localiza a origem do dandismo em termos geográficos e o define nos seguintes termos:

Somente a Inglaterra podia ter produzido o dandismo; a França é tão incapaz de produzir seu equivalente quanto sua vizinha o é de oferecer o equivalente de nossos ... ‘leões’, tão apressados em agradar quanto os dândis em desprezar ... D’Orsay ... agradava naturalmente e apaixonadamente a todo o mundo, mesmo aos homens, enquanto que os dândis só agradavam desagradando... Do leão ao pretendente a dândi há um abismo; mas quão maior é o abismo entre o pretendente a dândi e o miserável!⁸¹⁸

⁸¹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 79,3].

⁸¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <F°, 8>.

⁸¹⁷ SCHIFFER, D. S. *Philosophie du Dandysme: Une Esthétique de l’Âme et du Corps*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008, p. 202.

⁸¹⁸ LAROUSSE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 4, 1].

Deleuze e Guattari definem o dândi como “l’homme du devenir”, que possui uma discreta “elegância inglesa”: “Il y faut beaucoup d’ascèse, de sobriété, d’involution créatrice: une élégance anglaise, un tissu anglais, se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir”⁸¹⁹. O termo “*dandy*”, originário da Inglaterra do final do século XVIII, foi introduzido na França no século XIX, seguindo uma onda de anglofilia que saudou o fim das Guerras Napoleônicas⁸²⁰. No *fin-de-siècle*, o dandismo representava a seguinte concepção: “In our dissatisfaction with utopia we marvel at the possibility of ignoring progress, despising community and adoring self. We are tired of rubbing shoulders with humanity”⁸²¹. O dandismo na França se manifestou não apenas como um mero gosto sem medida pela vida na cidade e em sociedade, pela moda e pela elegância, mas como um signo da superioridade aristocrática do espírito elegante, enquanto produto de um temperamento cuidadosamente cultivado, visando a beleza no bem-vestir como representação, na aparência de elegância exterior, de uma graça interior.

Historicamente, dentre os diferentes aspectos que o contexto histórico pós-revolucionário tinha apresentado, encontrava-se o sentimento de tédio⁸²². Benjamin atribuiu ao dandismo uma manifestação deste sentimento, enquanto personificação da elegância como exterioridade dos acontecimentos inconscientes que se expunham como ornamento e tédio⁸²³. Esta exposição pública era possibilitada porque o “*dandy* frêquente assidument salons, clubs, et réceptions mondaines, agissant comme un

⁸¹⁹ DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 342.

⁸²⁰ Cf. SEIGEL. *Op. cit.* Segundo o autor, a figura do dândi foi alterada para se adaptar às exigências de seu novo ambiente em que as culturas e estilos das várias classes estavam mais em desacordo uma com a outra no país pelo fato de terem vivenciado a Revolução Francesa. Ainda sobre o tema, Eisenberg comenta: “Between 1815-30, a cultural wave of anglomania, an enthusiasm for all things English, swept over France. The notion of “the dandy” crossed the English Channel into France at this moment as another English import and was first limited to elegant dressing, affected airs and the frequentation of fashionable cafés”. EISENBERG, D. *The Figure of the Dandy in Barbey d’Aurevilly’s “Le bonheur dans le crime”*. New York: Peter Lang, 1996, p 9.

⁸²¹ MOERS, E. *The Dandy: Brummel to Beerbohm*. New York: The Viking Press, 1960, p. 14.

⁸²² Sobre o tema do tédio pós-revolucionário, Eugen Weber fala da “cascata de desilusões: depois de 1815 e 1830, depois de 1848 e 1851, depois de 1871 e a partir dos últimos anos da década de 1880, velhas revoluções e novos regimes fracassaram em introduzir o admirável mundo novo que tinham precipitadamente prometido. Essa vulnerabilidade aos acontecimentos em ebulição incutia um sentido mais agudo de história, que, diante dos fatos, favorecia pontos-de-vista cínicos que se prestavam a interpretações pessimistas. *De qualquer modo, o domínio da política era exigente demais para agradar aos frívolos e imperfeito demais para satisfazer os puristas incomodados com os dilemas éticos suscitados por toda iniciativa política não frívola*. Os perigos de fracassar e de sujar as mãos bastavam para desencorajar a maioria e introduzir o desprezo pela ação política manifestado por Flaubert, Baudelaire e Valéry. Do santuário ‘acima da lama onde os mortais comuns chapinhavam’”. WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*, p. 30

⁸²³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 2].

censeur des modes et des plaisirs. De l'autre, entrant dans l'ère de la modernité, le dandy devient paradoxalement um homme des foules. Fréquentant le beau monde, il aime aussi s'encanailler dans la foule anonyme. Lorsque le dandy se fait homme des foules et se mêle à la masse, il est toujours en retrait, conservant son role d'observateur et même de voyeur”⁸²⁴.

Em *O dandismo e George Brummell*, Barbey d'Aurevilly havia escrito que talvez toda a explicação das afetações do dandismo se deve à graça que falseia a si própria para ser mais bem percebida numa sociedade falsa⁸²⁵. Portanto, o dandismo é o produto de uma sociedade que se entedia⁸²⁶. Para d' Aurevilly, o dandismo provém do estado de luta sem fim entre a convenção e o tédio⁸²⁷.

Dolf Oehler observou em particular, em seu *Ein Höllensturz der alten Welt*, livro no qual o autor analisou as repercussões da revolução de 1848 em Paris, suas esperanças, conquistas e a repressão sangrenta em junho de 1848, a partir de autores como Baudelaire, de modo a indicar o *spleen*, a melancolia e o tédio como sentimentos que se apoderaram dessa época. Baudelaire, ao final das jornadas revolucionárias, se sentiu “dépolitiqué”, diante da violência do lado da repressão de Napoleão III, como também das barricadas. Paris fora o palco e a memória de intensas lutas políticas; cenário descontínuo das grandes revoluções, períodos que marcam a mudança, suspendem o tempo, como limiares para uma época nova. Os limiares são os momentos entre a diferença e a descontinuidade. Paris havia se tornado “o inferno dos anjos, o paraíso dos demônios”⁸²⁸, salvação e danação, limiares que tanto contêm extremos como, mais radicalmente os produz. As transformações e as permanências, os sonhos e os traumatismos sofridos pela sociedade francesa ao longo dos períodos revolucionários e pós-revolucionários tiveram implicações na esfera social e da cultura. A cidade passou por período de suspensão da série de episódios que evocam as crueldades cometidas, na modernidade, na era das Revoluções, do Capital e das barricadas. Período que assistiu à oposição entre irmãos inimigos, Caim e Abel, e o martírio, em favor de Caim, como referência a Robespierre, visto como “esse Caim da fraternidade” ao qual a “justiça divina” fora injusta. Mitologia que construía o arquétipo e os antecedentes da noção de

⁸²⁴ TEYSSOT, G. *Walter Benjamin: Les Maisons Oniriques*. Paris: Hermann Éditeurs, 2013, p. 26.

⁸²⁵ D'AUREVILLY. *O dandismo e George Brummell* IN: BAUDELAIRE, BALZAC, D'AUREVILLY. *Manual do Dândi*. Trad. e org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 181.

⁸²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 157-181.

⁸²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 130.

⁸²⁸ Cf. HEINE, H. “*Soucies babyloniens*”, *Poèmes et Legendes*, OC, Tomo 13, Akademie Verlag e editions du CNRS, Paris, 1978, p 123.

luta de classes e a justificativa moral da violência nos termos de Caim, injustamente desfavorecido por Deus, embora tivesse cometido um assassinato.

As condições de trabalho e a descrição dos massacres dos insurretos fazem de Dante uma presença infalível, a metáfora do inferno ampliando o lugar antes circunscrito à existência operária em geral. E, depois de junho, as aproximações com o Terror da Revolução de 1789 e com a “noite de São Bartolomeu dos operários parisienses” foram correntes. [...] A iminência de sublevações se expressa em fórmulas ameaçadoras, em panfletos indicando que assim que o povo saísse de seu inferno, seria o inferno dos afortunados: “o século XIX tende a pensar o movimento histórico com categorias teológico-morais e uma de suas idéias fixas é o Mal” (Oehler). Mesmo Marx e Engels, que evitavam moralizar, partilharam o maniqueísmo, Marx apresentando os “plebeus” como mártires de uma burguesia ensandecida, de sua guarda móvel – “sanguinários cães da ordem”. Por um lado, o egoísmo dos dominantes, a injustiça social, a “depravação dos privilégios”; de outro, a inveja dos pobres, nas palavras de Thiers, ou “a inquietude de espírito”, nas de Tocqueville. Porque Paris – em 1789, 1830, 1848, e 1871 – inaugura a era do Capital e das barricadas, ela é o arquétipo da modernidade, é o tempo do inferno, das revoluções e das contra-revoluções, e a redenção, antes teológica, se fará agora nos eventos temporais e pelo surgimento de uma nova personagem: o herói revolucionário⁸²⁹.

A partir desta interpretação, Marx interpretou a cisão da sociedade em campos irreconciliáveis: capital e trabalho. O ideal da fraternidade, presente nos frontões de fevereiro de 1848, foram denunciados por Marx como

a *fraternité*, a fraternidade das classes antagônicas, uma explorada pela outra, esta *fraternité*, proclamada em fevereiro, inscrita em letras garrafais nos frontões de Paris, sobre cada prisão, sobre cada caserna — a sua expressão verdadeira, autêntica, prosaica é a *guerra civil*, a guerra civil em sua forma mais terrível, a guerra entre o trabalho e o capital. Essa fraternidade flamejava diante de todas as janelas de Paris na noite de 25 de junho, quando a Paris da burguesia iluminava-se, ao passo que a Paris do proletariado ardia, sangrava, gemia.⁸³⁰

Sob os desígnios da luta de classes, o proletário se converteu em missionário e juiz da revolução. Benjamin anotou nas *Passagens*: “Na Idade Média havia na Alemanha um tribunal secreto, a *Femgericht*, para vingar os desmandos dos poderosos. Quando se via um sinal vermelho em uma casa, aquilo significava que seu proprietário caíra nas garras do *Femgericht*. Hoje há em todas as casas da Europa uma misteriosa

⁸²⁹ MATOS, O. *Baudelaire: antíteses e revolução*. IN: *Advinhas do tempo: êxtaxe e revolução*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 36-38.

⁸³⁰ Cf. MATOS, O. *Mal-estar na temporalidade: o ser sem tempo*. A autora cita MARX, *Die neue Reinischen Zeitung*, MEG, vol V.

cruz vermelha. A própria história é o juiz – e quem executa a sentença é o proletariado”⁸³¹.

Benjamin também encontra na figura de Baudelaire, para quem a modernidade é a “queda de Deus”, a percepção desse tempo estagnado e patológico, que se converte em “palácio de cristal” do consumo capitalista, cujas passagens e galerias feéricas se convertem em labirinto sem saída, em um tempo espacializado, plasmado numa *mens momentanea*, sem passado e sem futuro, sem experiência. A única experiência moderna é a *experiência vivida do choque (Chockerlebnis)* em sua violência niilista. Sob a influência de Baudelaire, Benjamin reconheceu no capitalismo triunfante um torpor mítico que se abateu sobre o século; o Capital, do qual Paris é a capital, é sonho em estado de vigília. Para o poeta, há dois sentimentos contraditórios, “um de horror e outro de exaltação pela vida”⁸³², a um só tempo “sonho e consciência”, “*spleen* e ideal”.

Neste contexto, Baudelaire, como notou Benjamin, “via a Revolução dos dois lados”, dentro e fora da burguesia. O homem que desejava interromper o curso do mundo⁸³³, o *homo duplex* (público e privado) que vive em um mundo onde “diminuem os rastros do pecado original”, que “vai acabar” pelo “aviltamento dos corações”, bem como sob a ação e o sangue das carnificinas. Estas tragédias impossibilitavam ao poeta aceitar a promessa segundo a qual os movimentos sociais poderiam, apesar de seus desfechos dramáticos, seguir evolutivamente adiante, porque a história carrega em si uma razão teleológica, ou seja, tem sentido e finalidade. Apoiado na visão do *homo duplex*, afastando-se da glorificação do proletariado e da luta entre as classes, Benjamin apreende esta visão e dá um exemplo, ao citar um episódio da insurreição de junho de 1848, quando

viam-se mulheres jogando óleo fervente ou água escaldante nos soldados, aos berros e aos gritos. Em alguns pontos davam aos insurgentes uma aguardente misturada com diversos ingredientes, que os excitava até a loucura... Algumas mulheres cortavam os órgãos genitais de vários soldados da guarda aprisionados; sabe-se que um insurgente vestido com roupas femininas decapitou vários oficiais prisioneiros... viam-se cabeças de soldados espetadas em lanças plantadas sobre as barricadas [...]. Muitos insurgentes fizeram uso de balas que não podiam mais ser retiradas dos ferimentos, porque tinham um arame que as atravessava de um lado a outro. Por detrás de várias barricadas havia bombas de pressão que projetavam ácido sulfúrico contra os soldados que atacavam. Seria impossível relatar todas as atrocidades diabólicas praticadas por ambos os lados.⁸³⁴

⁸³¹ Cf. MARX apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [a 17a, 4].

⁸³² BAUDELAIRE, B. *Meu coração a nu*. IN: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p 546.

⁸³³ Cf. BENJAMIN. *Parque Central* (15), p. 160.

⁸³⁴ Cf. BENJAMIN, BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A, 2a, 2].

Como reação à violência das revoluções⁸³⁵, o dandismo transfigurava o tédio do vazio de valores e da estagnação do tempo com seu modo de diferenciar-se do “cinzento pintado de cinzento” que são os períodos “sem acontecimentos” e de “massificação dos costumes”. Algumas formas de afirmação de identidade nos indivíduos emergiram com o surgimento da multidão. Marcar a diferença é o reverso da massificação, e o dandismo representou uma forma radical de rejeição a todo tipo de uniformização. Neste sentido, apesar de o dândi ser uma figura contra-revolucionária, Benjamin confere ao dândi e ao conspirador profissional o caráter de herói moderno, porque ambos representam, para si mesmos e em sua própria pessoa, toda uma sociedade secreta⁸³⁶.

Na sociedade das contradições sociais, o dândi perfeito deve despertar a seguinte impressão: “Eis talvez um homem rico, mais seguramente um Hércules sem emprego”⁸³⁷. Deste modo, para o poeta, coloca-se a contradição entre a condição material e a sociedade do trabalho, o que forja sua concepção de dandismo como o último rasgo de heroísmo nas decadências, atitude de um homem ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade, ou seja, um “homem educado no luxo e acostumado desde a sua juventude à observância dos outros homens, aquele, enfim, que não tem outra profissão senão a da elegância sempre gozará em todos os tempos de uma fisionomia distinta, inteiramente à parte”⁸³⁸. Neste sentido, o dândi lançava-se à vida em sociedade, em busca de prazeres, ao apresentar-se como um “apaixonado por cavalos, amante das mulheres, apreciador da boa comida, mas completamente desprovido de dinheiro. Supre essa falta de pecúlio com o jogo: é um habitué de todas as casas de jogo do Palais-Royal”⁸³⁹.

Baudelaire afirma que um dândi nunca pode ser um homem vulgar. Portanto, o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; essa grosseira paixão, ele deixa para os mortais vulgares. “O dandismo não é sequer, como muitas pessoas de pouca reflexão parecem acreditar, um gosto imoderado pelo vestir bem e pela elegância

⁸³⁵ A respeito do tema, Houk comenta: “In effect, the new configuration of classes which arose from the dust of the French Revolution represents an emasculation of the upper class, so that the dandy’s elaborate production of himself as different – not bourgeois – marks an attempt to capitalize on his defining loss and redeploy it for creative purposes. Viewed in the context of his loss of power in the public sphere, the dandy’s project of constructing his self as an impenetrable outer shell represents a defensive reaction to a very real social threat”. HOUK, Deborah. *Self Construction and Sexual Identity in Nineteenth-Century French Dandyism*. IN: French Forum 22, no. 1, 1997, p.61.

⁸³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 87,2].

⁸³⁷ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 5, 2].

⁸³⁸ BAUDELAIRE, *Op. cit.*, p. 239.

⁸³⁹ BERTAUT apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [p 1, 3].

material. Essas coisas são para o perfeito dândi apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito”⁸⁴⁰.

Benjamin esclarece que o dandismo baudelaireano é uma religião, um culto racional que singulariza o indivíduo, não somente pela vestimenta, mas também, pela seriedade moral e pelo comportamento sócio-político correto. Ser dândi não é somente uma maneira de vestir-se. É também uma atitude de vida. “O Dândi deve procurar ser ininterruptamente sublime. Deve viver e dormir como se estivesse diante de um espelho”⁸⁴¹. Deste modo, o dândi não é como os outros, afirma o autor. Na definição benjaminiana, o dândi é um homem superior no que se refere a alguns predicados fundamentais, tais como nascimento em berço de ouro, distinção física, autoconcentração, senso estético e do bem-estar. O dandismo verdadeiro resulta de um temperamento artístico e metódico, trabalhando um corpo refinado dentro dos limites da moda.

Sobre o tema, Albert Camus comenta:

O dândi cria a sua própria unidade por meios estéticos. Mas trata-se de uma estética da singularidade e da negação. ‘Viver e morrer diante de um espelho’, esse era, segundo Baudelaire, o lema do dândi. Ele é, na verdade, coerente. O dândi, por sua função, é sempre um opositor. Ele só se mantém no desafio. [...] O dândi forja uma unidade pela própria força da recusa. Disperso, na qualidade de pessoa privada de regra, ele será coerente como personagem. Mas um personagem pressupõe um público; o dândi só pode desempenhar um papel quando se opõe [...] O dândi, portanto, é sempre obrigado a impressionar. Sua vocação de dândi está na singularidade, seu aperfeiçoamento, no excesso. Sempre em ruptura, sempre à margem das coisas, ele obriga os outros a criarem-no, enquanto nega os seus valores⁸⁴².

Assim, Baudelaire muitas vezes recorreu ao uso da máscara de dândi através “do culto de si-mesmo no amor: do ponto de vista da saúde, da higiene, da imagem e da distinção do espírito ou da eloquência”⁸⁴³, buscando com o culto de si um efeito estético e moral, estetizando o comportamento com a intenção de distinguir-se em meio à massa amorfa da multidão: marcar a diferença é o reverso da massificação. Baudelaire, ao relacionar a postura moral com o ideal artístico, não aprova a submissão do belo ao útil, adota justamente a forma oposta, ou seja, que a vida deve se organizar em direção à harmonia e à beleza, em outras palavras, que o ético submeta-se ao estético. O dandismo é uma manifestação do espírito, um processo de vida interior exposto

⁸⁴⁰ BAUDELAIRE, *Op. cit.*, p. 239, p. 240.

⁸⁴¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 50,4] e [J 10, 8].

⁸⁴² CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. Trad. Valerie Rujmanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

⁸⁴³ BAUDELAIRE, C. *Notas – Fusées*. IN: *Escritos Íntimos. Op. cit.*, p. 40.

exteriormente. O fundamental a ser cultivado é a consciência do que deve ser mostrado e vivido. “A máscara do dândi – seu hábito de mudar de rosto – corresponde à maquiagem da mulher, que a torna mágica e sobrenatural, a fim de vencer o ‘natural’ e impactar os espíritos”⁸⁴⁴. Portanto, a máscara poderia criar outra *persona* e salvar o poeta do declínio mercantilista que o ameaçava; os detalhes do vestuário como luvas, chapéus, bengalas, echarpes representam, no plano estético, uma forma radical de rejeição a todo tipo de uniformização, a afirmação de identidade do indivíduo contra o nivelamento da vida imposto pela consciência da nova classe no poder: a burguesia. No plano moral, a crítica se manifesta contra a depreciação dos valores aristocráticos: o domínio de si, a rigidez na educação, o rigor de não mostrar os sentimentos em público, a *sprezzatura*, o sentido da estima pública, da honra, a erudição, a elegância, a generosidade.

O dândi, assim como o flâneur, tendo escolhido como seu palco e habitat a cidade, nela apresenta as tradições nobres, preceitos, etiquetas, cerimônias, modos e costumes, e se distingue em sua conduta humana e social do restante da multidão, mas sem integrar-se à multidão como o flâneur, e sim na “forme fugace d’un désir qui se cherche, livré définitivement à l’errance parce qu’il n’a pu s’enraciner dans une scène primitive satisfaisante”⁸⁴⁵.

O dândi apresentava-se como um ator que representa para o público e para si próprio os valores nobres. Sua máscara esconde mostrando e mostra escondendo, o que pode ser visto por um lado como mero artifício, por outro como a defesa da interioridade que se apresenta à flor da pele para ser sempre exposta, tão profundamente cultivada que jamais poderia ser arrancada. “Uma máscara não é, porém, apenas um falso rosto, estático, sobreposto ao verdadeiro: constitui um processo, uma estratégia”⁸⁴⁶. Um exemplo deste processo e estratégia foi o protesto de um dândi, um aristocrata monarquista a quem a rebeldia transformou em um *clochard*: “Chodruc-Duclos – um figurante do Palais-Royal. Foi monarquista, combatente na Vendéia e tinha motivos de queixar-se de ingratidão sob Charles X. Sua forma de protesto foi mostrar-se em público maltrapilho e de barba crescida”⁸⁴⁷.

⁸⁴⁴ MATOS, O. *Op. cit.* IN: BENJAMIN. *Passagens*, p. 1136.

⁸⁴⁵ MURIEL D-V. *Le Dandy, Solitaire et Singulier*. Paris: Mercure de France, 1987, p. 11.

⁸⁴⁶ RIBEIRO, R. J. *A última razão dos reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 89.

⁸⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 6a, 5].

O dandismo, por meio de um ritual ascético, fundamentava sua conduta humana no celibato e na ociosidade, como um modo de resistência à moral da família burguesa. “Não foram a independência e indiferença aristocráticas, mas o conflito entre valores aristocráticos — dirigidos a um culto da personalidade individual — e o mundo usurpador da moral burguesa que definiram o espaço em que o dândi francês floresceu”⁸⁴⁸.

Assim, o dândi sempre está a fantasiar-se no papel de *agent provocateur* da revolução. Segundo Oehler, o dandismo é um deboche da burguesia e de sua mediocridade: “O dandismo é ao longo do tempo aquilo que o suicídio é num único momento: rejeição categórica do meio social – e não raro ele desemboca no suicídio... O papel do herói, conferido ao dândi na tragédia moderna, corresponde ao espírito de oposição e revolta, e seu caráter trágico consiste no fato de sucumbir necessariamente na luta contra a trivialidade da existência”⁸⁴⁹.

Em *Às Avessas*, de J.-K Huysmans, encontramos um exemplo literário do dândi na figura de Esseintes, que adquiriu “reputação de excêntrico, que rematou usando trajes de veludo branco, coletes orlados de ouro; espetando, à guisa de gravata, um ramalhete de violetas na chanfradura decotada de uma camisa; oferecendo aos homens de letras jantares retumbantes, num dos quais, para celebrar o mais fútil dos infortúnios, organizara um banquete de luto à imitação do século XVIII”. Crítico da nova ordem burguesa, o personagem “farejava uma patetice inveterada”, de idéias que estavam “ancoradas nesses estreitos cérebros de negociantes, exclusivamente preocupados com vigarices e dinheiro e acessíveis tão-só a essa baixa distração dos espíritos medíocres, a política, que voltava para casa e se fechava a sete chaves com os seus livros”. O mal-estar do dândi é descrito por Huysmans na experiência do choque e na aversão à nova sociedade; com efeito, Des Esseintes “odiava, por fim, com todas as suas forças, as novas gerações, aquela camada de repelentes labregos que sentem necessidade de falar e rir alto nos restaurantes e nos cafés; que vos dão encontrões nas ruas sem pedir desculpas; que vos atiram em cima, sem sequer escusar-se, sem mesmo cumprimentar-vos, as rodas de um carrinho de crianças”⁸⁵⁰.

⁸⁴⁸ SEIGEL. *Paris Boêmia*, p. 108.

⁸⁴⁹ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): Estética Anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*, trad. de José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 206-208.

⁸⁵⁰ HUYSMANS, J.-K. *Às Avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987, pp. 43-57.

Georges Teyssot, ao definir o dândi como mundano, sofisticado, artista boêmio e esteta, comenta que

Comme l'esthète à la fin du XIX siècle, le dandy se présente comme un individu en état de contrariété face à une société de masse, devenu de plus en plus mercantile. Le dandy fin-de-siècle permet de comprendre la “déféminisation” de l'hystérie. À l'origine une maladie féminine, l'hystérie a été considérée sous l'angle d'une maladie neurologique par les études de Charcot, concernant tant les hommes que les femmes. Sanction naturelle de la faute, l'hystérie médicalise le châtement. Le personnage qui concrétise pleinement ce mélange d'hystérie et neurasthénie est le duc Jean de Floressas Des Esseintes, l'antihéros de *À rebours* (1884), le roman de Joris-Karl Huysmans. À travers Huysmans et Charcot, l'hystérie se transforme en une fiction théorique. La névrose littéraire de Des Esseintes inaugure un champ médical, en développant de multiples observations sur les intérieurs susceptibles de susciter des crises hystériques, ainsi que sur les éléments décoratif capable de calmer une crise de nerf⁸⁵¹.

Além do mal-estar e da crise nervosa, no dândi há um espírito de rebeldia e recusa do filisteísmo ignorante⁸⁵² dos *nouveaux-riches*, que está presente na simbologia animal em Toussenel, quando este o compara à toupeira:

A toupeira não é ... o emblema apenas de um caráter, é o emblema de todo um período social, o período do nascimento da indústria, Período ciclópico ... ela é a expressão alegórica ... do domínio absoluto da força bruta sobre a força intelectual... Há uma semelhança marcante entre as toupeiras que remexem o solo e cavam vias de comunicação subterrâneas ... e os monopolizadores de vias férreas e de empresas de transporte... A extrema sensibilidade nervosa da toupeira que teme a luz ... caracteriza admiravelmente o obscurantismo obstinado desses monopolizadores de bancos e de transportes que também temem a luz⁸⁵³.

⁸⁵¹ TEYSSOT, G. *Walter Benjamin: Les Maisons Oniriques*. Paris: Hermann Éditeurs, 2013, p. 26-27.

⁸⁵² Colocamos este termo no sentido dado por Vladimir Nabokov: “A philistine is a full-grown person whose interests are of a material and commonplace nature, and whose mentality is formed of the stock ideas and conventional ideals of his or her group and time. I have said ‘full-grown person’ because the child or the adolescent who may look like a small philistine is only a small parrot mimicking the ways of confirmed vulgarians, and it is easier to be a parrot than to be a white heron. ‘Vulgarian’ is more or less synonymous with ‘philistine’: the stress in a vulgarian is not so much on the conventionalism of a philistine as on the vulgarity of some of his conventional notions. I may also use the terms genteel and bourgeois. The term bourgeois I use following Flaubert, not Marx. Bourgeois in Flaubert’s sense is a state of mind, not a state of pocket. A bourgeois is a smug philistine, a dignified vulgarian”. NABOKOV, V. *Philistines and Philistinism*, IN *Lectures on Russian Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1981, p. 309. Esta visão se distingue da de Nietzsche (Cf. NIETZSCHE, F. *Considerações extemporâneas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 35- 45. Obras incompletas, v. II), que falava em “filisteísmo da cultura” compreendido como a atitude dos homens instruídos de sua época, em especial do burguês culto, crente no progresso da sociedade e na bondade humana, que tomava a si como ponto de chegada de toda cultura e a arte apenas como objeto de distração e entretenimento, e se assemelha à de Hannah Arendt, que explica que o termo, em sua origem, “designava uma mentalidade que julgava todas as coisas em termos de utilidade imediata e de ‘valores’ materiais, e que, por conseguinte, não tinha consideração alguma por objetos e ocupações inúteis tais como os implícitos na cultura e na arte”. ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 253.

⁸⁵³ TOUSSENEL, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 11,4].

Ancestrais do dândi, os *incroyables et merveilleuses* desafiavam as regras e as convenções sociais com sua peculiar moda e bufonaria, que se afirmam na linguagem política. Neste sentido, algo desse ideário revive no dândi baudelairiano:

Para os *lions* e *incroyables* que representavam o dandismo na França, seu propósito era exaltar as maneiras de vestir e de se comportar conscientemente opostas aos valores de utilidade e igualdade gerados pela Revolução. Essa presença do dandismo na vida pública da época ficou ainda mais marcada durante a crise de 1830 e suas conseqüências. A Revolução podia destituir a aristocracia da dominação política, mas seus defensores se vingaram mostrando sua superioridade nas avenidas da cidade⁸⁵⁴.

Balzac observa a dimensão política da moda e comenta:

Se a Igreja excomungou, primeiro, os padres que adotaram os calções e, depois, os que os substituíram pelas calças; se a peruca dos cômicos de Beauvis ocupou outrora o Parlamento de Paris durante meio século, é porque essas coisas, aparentemente fúteis representavam ou idéias ou interesses: seja o pé, seja o busto, seja a cabeça, vocês verão sempre um progresso social, um sistema retrógrado ou alguma luta renhida se esboçar a partir de uma parte qualquer do vestuário. Ora é o calçado que anuncia um privilégio, ora é o capuz, o gorro ou o chapéu que assinalam uma revolução; aqui é um bordado ou uma echarpe, ali são galões ou algum ornamento de palha que exprimem a adesão a um grupo: e assim pertenceremos aos cruzados, aos protestantes, aos Guises, à Liga, ao Berneses ou à Fronde⁸⁵⁵.

A elegância destes aristocratas se manifestava como culto de si e cuidado de si, forma de vida cuja sensibilidade especial é capaz de extrair o belo do cotidiano, ou seja, a paixão se transforma em vida de luxo e busca do prazer. O riso era a arma política do *agent provocateur*.

Com a Revolução, começa um longo período de combates políticos, sociais, religiosos e também nacionais e ideológicos. Não se trata mais de debates de idéias, mas de confrontos furiosos, às vezes sangrentos. Novas forças irrompem nessa mistura e, no desencadear das paixões, ressoam mais invectivas que gargalhadas. Não se zomba, uiva-se de ódio. O riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante, como nos tempos de Homero. De Rivarol a Hébert, os sarcasmos soam baixo, lançam-se trocadilhos sobre as cabeças sangrentas, arrastadas para a ponta das estacas, e dançam-se farândolas em volta da guilhotina. A Revolução adquire, às vezes, ares de um grande Carnaval, com mascaradas antirreligiosas. A liberdade de expressão permite o desabrochar da caricatura, e a verve cômica do povo e dos panfletários acorda como nos tempos da Fronde. O riso liberado participa da grande salada revolucionária, e não é mais possível encerrar-se em seu canto. A vida política no século XIX, que avança de maneira caótica em direção à

⁸⁵⁴ SEIGEL. *Paris Boêmia*, p. 105.

⁸⁵⁵ BALZAC. *Tratado da vida elegante*. IN: BAUDELAIRE, BALZAC, D'AUREVILLY. *Manual do Dândi*. Trad. e org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 90.

democracia, necessita do escárnio, uma vez que o debate livre não prescindir da ironia. Riso e democracia são indissociáveis, apesar de os regimes autoritários, que se baseiam num pensamento único, não conseguirem tolerar esse distanciamento criado pelo riso⁸⁵⁶.

Para Baudelaire, o riso vem da superioridade. O cômico, para o poeta, é sinal de superioridade ou de crença em sua própria superioridade, o cômico muda de natureza. Da mesma forma que as lágrimas lavam os infortúnios do homem, o riso alivia o coração do homem oprimido pela queda e se tornará o meio da remissão. “É o riso do homem, mas o riso verdadeiro, violento, provocado por algo que não seja um sinal de fraqueza ou de infelicidade em seus semelhantes”⁸⁵⁷.

O uso do humor pelos *incroyables et merveilleuses* se configura de forma semelhante ao que Freud denominou chiste tendencioso⁸⁵⁸, ou seja, que se propõe a cumprir alguma finalidade para que se possa expressar aquilo que, de outra forma, não ganharia expressão no nível consciente. Freud vincula o cômico ao inconsciente. Os chistes, segundo Freud, são uma forma de nos libertarmos de nossas inibições para expressarmos instintos agressivos, sexuais, cinismo, entre outros, bem como a relação deste chiste com o inconsciente e o prazer advindo do humor. O chiste consiste na anedota, na piada, no duplo sentido, no jogo de palavras ou mesmo no trocadilho que resultam em riso; seu fim último é o mesmo dos sonhos: a satisfação de desejos inconscientes, gerando prazer ao mesmo tempo que libera o ser humano de suas emoções reprimidas. Dentre os vários exemplos de chistes apresentados por Freud, colhemos um que faz graça do polêmico caso Dreyfus: “Esta garota me lembra Dreyfus. O exército inteiro não acredita em sua inocência”⁸⁵⁹.

Para Bergson, o riso é sempre de um grupo, tem uma função útil, uma função social. O riso, para preencher certas exigências da vida em comum, deve ter um significado social. O riso nasce das ações humanas praticadas dentro do âmbito social,

⁸⁵⁶ MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, p. 461-462.

⁸⁵⁷ BAUDELAIRE. *Sobre a essência do riso e do cômico em geral nas artes plásticas*. Trad. Zênia de Faria. Texto em formato PDF, p. 8. Concepção semelhante encontramos em Adorno e Horkheimer: “Rimos do fato de que não há nada de que se rir”. Cf. HORKHEIMER, M. e ADORNO, T.W. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p. 116. E em Rouanet, que compreende o riso como algo “catártico, ironiza as façanhas do poder e ajuda a provocar fissuras na estrutura do trono, da cátedra, do altar, da ordem estabelecida. O “ridendo castigat mores”, de Horácio, é o riso libertador que fustiga o poder, de Molière a Brecht”. Cf. ROUANET, P.S. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, p.134.

⁸⁵⁸ FREUD. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição eletrônica em formato PDF, disponível em: www.cefas.com.br/download/1116/ p. 59.

⁸⁵⁹ FREUD. *Op. cit.* p. 26.

uma vez que não há comicidade fora do que é humano. Para compreendermos o riso é preciso localizá-lo no seu meio natural, que é a sociedade⁸⁶⁰.

Os *incroyables et merveilleuses* se caracterizavam pela sua extravagância e a dissipação, reproduzindo a ambivalência do riso carnavalesco medieval: um riso que é alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente⁸⁶¹. O sarcasmo era o alívio de todas as dores em um riso, que não tinha a função apenas de divertir, mas também de ironizar a naturalização do bizarro e dos vícios públicos, como espécie de contrafação cômica da liturgia política, que convertia o sagrado revolucionário em motivo de burla, o herói caído, encarnado na figura de Robespierre, em motivo de zombaria e escárnio. Nos teatros, estes aristocratas aplaudiam quaisquer alusões que ironizassem o jacobinismo, a tirania, tanto quanto alusões hostis à República. Nas ruas, eles cantavam, contra o Diretório, canções como *Réveil du peuple*⁸⁶², considerada contra-revolucionária, que ressoava por todos os lugares:

*Peuples Français, peuple de frères,
Peux-tu voir sans frémir d'horreur,
Le crime arborer les bannières
Du carnage et de la terreur?
Tu souffres qu'une horde atroce
Et d'assassins et de brigands,
Souille par son souffle féroce
Le territoire des vivants.*

Segundo David Harvey, as autoridades e os burgueses que não se sentiam atraídos pelo frenesi, ficavam atemorizados e horrorizados. Havia uma tradição alegórica, como uma incitação à revolução, na macabra maneira carnavalesca na qual os corpos dos que haviam sido abatidos no Boulevard des Capucines na noite de fevereiro de 1848.

O Carnaval era insolente demais em suas zombarias das cuidadosas nuances entre espetáculo e ameaça urbana delimitadas pela cidade. Ao tomar gestos, olhares e aparências tanto mais explícitos quanto evidentemente falsos e misturá-los de modo desordenado, como se desse embaralhamento nenhum mal pudesse surgir, ele expunha o blefe do Boulevard des Italiens, o Chaussée d' Antin⁸⁶³.

⁸⁶⁰ BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio Sobre o Significado do Cômico*. Trad. de Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 20-21.

⁸⁶¹ Cf. BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1993, p. 10.

⁸⁶² *Réveil du peuple* é uma canção da era revolucionária, cantada a partir de 1795. Seu tema é um protesto contra os excessos revolucionários. Era extremamente popular entre os monarquistas e anti-jacobinos.

⁸⁶³ HARVEY, D. *Paris Capital da Modernidade*. David. *Paris Capital da Modernidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 284.

Os *incroyables* lançaram uma nova moda e dançavam com roupas de luto em referências antinômicas, decorrentes da situação de risco do passado recente, que precisavam ser sempre lembradas, assumindo assim um caráter de contestação em manifestações de graça e contraditoriedade, como o gestual da cabeça, em referência crítica à guilhotina, expondo seus cabelos cortados à navalha, que descobriam a nuca com um movimento abrupto de pescoço, como se tivesse sido atingido pela lâmina da guilhotina, ou usavam tranças de cabelo até os ombros, ou faziam um coque em referência ao cabelo cortado dos condenados. Sob este ambiente, esta juventude definia a moda e os costumes daquilo que seria mais elevado e de bom-tom para a época, desde a escolha dos trajes até as formas de linguagem. Como escrevera Balzac: “a moda nunca foi senão a opinião em matéria de roupa. Como a roupa é o mais energético de todos os símbolos, a Revolução foi também uma questão de moda, um debate entre a seda e a lã”⁸⁶⁴.

Neste mesmo sentido, Benjamin toma nota daquilo que considerou importante crítica política da moda, do ponto de vista burguês:

Quando o autor destes pensamentos racionais viu embarcar no trem o primeiro rapaz vestindo uma camisa com o mais moderno colarinho, acreditou piamente estar vendo um padre; pois esta tira branca situa-se na parte inferior do pescoço à mesma altura do conhecido colarinho do clero católico e, além disso, o longo paletó era preto. Quando reconheceu o exemplo mundano da última moda, compreendeu o que este colarinho também significa: Oh, para nós, tudo, tudo é igual, até as concordatas! Por que não? Devemos nos entusiasmar com as Luzes como rapazes nobres? Não é a hierarquia mais distinta do que a planura de uma insípida libertação dos espíritos, que ao fim nada mais faz do que azedar o prazer do homem elegante? – Ademais, este colarinho, ao traçar o pescoço numa linha reta e firme, lembra o belo aspecto de um recém-guilhotinado, o que combina bem com o caráter do esnobe. *Alia-se a isso a reação violenta à cor violeta*⁸⁶⁵.

Os homens que se consideravam elegantes eram extravagantes e provocadores o bastante para usar grandes argolas nas orelhas, óculos enormes diante dos olhos, acompanhados por cajados longos, como se fossem afetados pela miopia. Os *incroyables* se reconheciam como legítimos precursores da moda desta época: distinguiram-se pela adoção de trajes extravagantes como redingotes muito curtos, um casaco de colarinho alto com uma corcova nas costas, como se fossem corcundas, uma gravata gigantesca, como se escondessem um bócio ou pústulas no pescoço, calças de

⁸⁶⁴ BALZAC. *Op. cit.*, p. 47

⁸⁶⁵ VISCHER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2a, 6] (grifo nosso para indicar comentário acrescentado por Benjamin).

veludo preto-nanquim ou verde, meio desajustadas e mostrando os joelhos tortos, meões de segunda-mão amarrados nas pernas, como se eles não tivessem panturrilhas. Houve também a moda das mangas largas, que davam aos homens um aspecto animalesco: “Não são mais braços, e sim asas rudimentares, asas atrofiadas de pingüins, nadadeiras de peixes, e o movimento desses penduricalhos disformes faz com que o homem, ao andar, pareça estar a agitar os braços de forma amalucada e idiota, a empurrar, a tremelicar, a remar”⁸⁶⁶. Quando os *incroyables* colocavam suas melhores roupas, substituía-se o redingote curto por uma jaqueta de corte quadrado e com lapelas imensas, um chapéu era usado e seus sapatos pontudos lembravam os calçados de bico-virado da Idade Média

As mulheres, *merveilleuses*, manifestavam um aristocratismo ancestral, vestindo-se com túnicas, em referência às imortais deusas greco-romanas, cuja ambição

se reduz a seduzir [...] porque o gosto pela nudez clássica se espalha cada vez mais, todos os dias, e porque se acha muitíssimo divertido mudar de pele, mostrando a sua. [...] Quer se chamem vestidos *à la Ceres*, ou sobrecasacas *à la Galatée*, ou túnicas *à la Minerve*, *à la Diane* ou *à l'Omphale*, as novidades que se lançam inspiram-se num mesmo ideal: a transparência. (...) Quanto mais fina é uma cambraia, mais diáfano um tule bordado de lantejoulas, tanto mais a mulher sente prazer em descer os Campos Elíseos, marchando com um passo de deusa e arregaçando sobre o braço direito as pregas do tecido revelador. Valoriza divinamente o que um moralista, amigo das metáforas, chama “os reservatórios da Maternidade” [...] Para ser *merveilleuses*, há que saber não ocultar nada, tendo, ao mesmo tempo, o ar de estar vestida⁸⁶⁷.

Em *Les Élégances de la Toilette*, Grand-Carteret comenta que, a partir sobretudo do Diretório e provavelmente até 1830, essas mulheres preferiram a “leveza dos tecidos; mesmo durante o frio mais rigoroso, só muito raramente aparecerão peliças e matelassês quentes <?>. Correndo o risco de morrer, as mulheres se vestirão como se as rudezas dos invernos não existissem mais, como se a natureza, subitamente, tivesse se transformado num eterno paraíso”⁸⁶⁸.

Os *incroyables*, aparentemente míopes, defeituosos e doentios, e as *merveilleuses*, que lembravam “estátuas antigas”, se recusavam a pronunciar a letra “r” pelo fato de ser a primeira letra da palavra “revolução”, suprimindo a letra das palavras durante a conversação. Usavam a moda como negação do curso das coisas cujo destino

⁸⁶⁶ VISCHER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2a, 5].

⁸⁶⁷ ROBIQUET. *Op. cit.* p. 238-239.

⁸⁶⁸ GRAND-CARTERET apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 8].

final era mortalidade natural ou a pena capital; irônicos, zombam da morte em um “amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas”⁸⁶⁹. Reunindo crítica política, social, ironia e riso, *incroyables et merveilleuses* “continuam”, em um novo contexto, no dandismo: “o dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada”⁸⁷⁰.

Eugen Weber comenta que na *belle époque* a aversão da aristocracia se manifestava no medo das massas “democratizadas e sifilíticas”, da democracia, assimilada à mediocridade, à mestiçagem e eventualmente à “degeneração”. Enquanto as condições de vida melhoravam para muitos, outros achavam que a vida se tornava mais difícil. Como os últimos expressavam-se em geral muito bem, suas opiniões marcaram a época⁸⁷¹.

Baudelaire expressa bem este sentimento quando escreve que o “dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é soberbo, sem calor e cheio de melancolia. Mas, ai! A maré alta da democracia ... afoga dia-a-dia esses últimos representantes do orgulho humano”⁸⁷².

Na época de Napoleão III, em que ganhar dinheiro tornou-se objeto de um ardor quase sensual, e o amor, uma questão de dinheiro, como foi dito anteriormente, a moda das *merveilleuses* retornou com “nuance marota: as senhoras usam colarinhos e gravatas, paletós, saias cortadas à semelhança de fraques ... túnicas de zuavo, dólmãs, bengalas, monóculos. Dá-se preferência a cores fortemente contrastantes e berrantes, também para os penteados: cabelos vermelho-fogo são muito apreciados... O tipo mais característico da moda é o da grande dama que faz o papel da cocota”⁸⁷³.

O riso do século XIX, segundo Minois, é o riso de combate, o riso partidário, mas que desponta como “um riso mais moderno, mais vasto, que engloba tudo, riso de Demócrito para uns, riso diabólico para outros, riso do *nonsense*, do absurdo, herdeiro do grotesco romântico”⁸⁷⁴. A herança da Revolução e das revoluções é a festa da

⁸⁶⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1,4].

⁸⁷⁰ BALZAC. *Op. cit.* p. 81-82.

⁸⁷¹ Weber cita la Harpe: “pela facilidade com que fazemos as coisas e a preguiça que nos impede de fazê-las bem, por um excesso de beleza e um gosto pelo bizarro. Não espere que o bom gosto seja restabelecido. Estamos, sob todos os aspectos, numa época da mais horrível decadência”. Na página seguinte, Weber diz que apesar de ser um grupo bastante restrito, este se achava em posição de poder entregar-se a suas emoções e de reivindicar para seus sentimentos pessoais, às vezes fugitivos, um significado universal, significativo para pessoas como eles. Cf. WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*, p. 26

⁸⁷² BAUDELAIRE, C. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 6a, 4].

⁸⁷³ FRIEDEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 6a, 2].

⁸⁷⁴ MINOIS, G. *Op. cit.*, p. 462.

realização do mundo às avessas, um carnaval da política. “De repente, é a vida que se torna uma festa permanente; uma sociedade de dessacralização, baseada no riso de escárnio, é colocada em evidência. É o velho sonho da idade de ouro, do país da fartura, da festa perpétua, que renasce”⁸⁷⁵. A utopia da “idade do ouro” e a festa permanente tiveram no final do século XIX uma efêmera floração: os prazeres passageiros não permaneceram no século seguinte e se metamorfosearam em nostalgia.

O ócio enquanto “*imitatio dei*” corporifica-se no “ocioso”, que se desdobra em três figuras alegóricas: “como flâneur, ele é onipresente; como jogador, onipotente; e como estudante, onisciente”⁸⁷⁶. Estas representações são divinas, porque

Deus terminou a tarefa da Criação; ele descansa e se refaz. É este Deus do sétimo dia que o burguês tomou como modelo de sua ociosidade. Na flânerie, ele tem a onipresença de Deus; no jogo, sua onipotência; e no estudo, sua onisciência. [...]. A semelhança do ocioso com Deus indica que a fórmula (protestante) que diz que “o trabalho é o ornamento do cidadão” começou a perder sua importância⁸⁷⁷.

Schuhl, anotado por Benjamin, explica que, na Grécia antiga,

O trabalho prático era reprovado e proscrito; embora fosse executado essencialmente por mãos escravas, era condenado principalmente por revelar uma aspiração vulgar por bens terrenos (riqueza); ademais, esta concepção serviu para a difamação do comerciante, apresentando-o como servo de Mammon: “Platão prescreve, nas *Leis* (VIII, 846), que nenhum cidadão deve exercer profissão mecânica; a palavra *banauos*, que significa artesão, torna-se sinônimo de desprezível...; tudo o que é artesanal ou envolve trabalho manual traz vergonha e deforma a alma e o corpo ao mesmo tempo. Em geral, os que exercem tais ofícios... só se empenham para satisfazer... o ‘desejo de riqueza, que nos priva de todo tempo de ócio...’ Aristóteles, por sua vez, opõe aos excessos da *crematística* [arte de adquirir riquezas]... a sabedoria da economia doméstica... Assim, o desprezo que se tem pelo artesão estende-se ao comerciante: em relação à vida liberal, ocupada pelo ócio do estudo (*scolé, otium*), o comércio e ‘os negócios’ (*neg-otium, ascolía*) não têm, na maioria das vezes, senão um valor negativo”⁸⁷⁸.

Segundo Wille Bolle, o discurso sobre “ócio” e “ociosidade” (*Muße* e *Müßiggang*) depende do tipo de cultura e da classe social. A diferença entre os dois conceitos é marcada pela linha divisória entre o modo de ver burguês e o aristocrático. Na sociedade feudal, a isenção de trabalho era um privilégio fundamental – prefigurado pela pólis grega. Platão e Aristóteles menosprezavam o trabalho de escravos, artesãos e

⁸⁷⁵ Ibid., p. 475.

⁸⁷⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4, 3].

⁸⁷⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 4, 6].

⁸⁷⁸ SCHUH *apud* BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 1, 1].

comerciantes. O ócio dos *aristoi* foi uma das atualizações históricas do desejo mítico de ser isento de trabalhar⁸⁷⁹. O que diferencia, para Benjamin, a ociosidade do ócio é o fato de que a “ociosidade procura evitar qualquer relação com o trabalho de quem é ocioso, e mesmo qualquer relação com o processo de trabalho em geral”⁸⁸⁰. Para o burguês, que se devota ao negócio, o ócio não tem mais significado em si mesmo. Portanto, o fato de o indivíduo exibir sua ociosidade em um cenário contemplativo e histórico, como Paris, o aproxima de um paraíso para sempre perdido, da *vita contemplativa* que jamais tivera. Esse ócio, ontologicamente proibido ao burguês porque sua segunda natureza é o negócio, é permitido ao flâneur, porque

Paris criou o tipo do flâneur. É estranho que não tenha sido Roma. Qual é a razão? Na própria Roma, o sonho não percorreria ruas pré-traçadas? E não está aquela cidade demasiadamente saturada de templos, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar inteira no sonho do transeunte, com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão? É possível explicá-lo em parte também pelo caráter nacional dos italianos. Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a terra prometida do flâneur, a “paisagem construída de pura vida”, como Hofmannsthal certa vez a chamou. Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto⁸⁸¹.

No entanto, o burguês é refém de seus negócios, não pode perder tempo ao andar a esmo, não pode perder tempo jogando seu dinheiro acumulado nos cassinos (para isso já tem as bolsas de valores e especulações financeiras), não pode perder tempo estudando, porque seu tempo de estudante ficou no passado. A alternativa que corresponde à sua *Weltanschauung* é o divertimento, o entretenimento, que se configura como um jogo para passar (*vertreiben*), matar (*abschlagen*)⁸⁸², expulsar (*austreiben*) o tempo em que a modernidade cultural o convida a entrar.

Em vez de passar (*vertreiben*) o tempo, é preciso convidá-lo (*einladen*) para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar (*austreiben*) o tempo: o jogador. O tempo jorra-lhe dos poros. – Carregar-se (*laden*) de tempo como uma bateria armazena (*lädt*) energia: o flâneur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma – aquela da espera.⁸⁸³

⁸⁷⁹ BOLLE. *Op. cit.* p. 374.

⁸⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [m 2, 2].

⁸⁸¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1, 4].

⁸⁸² Optamos por manter a tradução literal da edição brasileira do verbo *abschlagen* por matar, por se referir ao tempo, pois a tradução literal seria cortar ou abater, no sentido mortal, por exemplo, cortar ou abater uma árvore, cortar uma cabeça.

⁸⁸³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3, 4].

Capítulo IV

Lugares dos prazeres efemêros

Passage du Commerce-Saint-André: um gabinete de leitura.
Walter Benjamin

a) Lugares dos prazeres em públicos: cafés, teatros, salões

Neste capítulo iremos tratar dos lugares dos prazeres (*lieux de plaisirs*), locais de divertimento e entretenimento que foram chamados por Benjamin nas *Passagens* de “moradas de sonho do coletivo”, ou seja, as “passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos, estações ferroviárias”⁸⁸⁴, entre outros. Trata-se de um “cenário de sonho, onde o amarelo vacilante do gás conjuga-se à frigidez lunar da centelha elétrica”⁸⁸⁵. Estes espaços oníricos estão situados em uma Paris noturna que também proporcionava escuridão para quem quisesse “saber o quanto estamos nos sentindo em casa nas vísceras, deve deixar a vertigem levá-lo pelas ruas, cuja escuridão tanto se assemelha ao colo de uma prostituta”⁸⁸⁶. Paris permitia ao pequeno errante sentir a “paixão indefinível da cidade adormecida. Esses silêncios de formigueiros paralisados emanam vertigem. Todas essas letargias misturam seus pesadelos, esses sonos são uma multidão”⁸⁸⁷.

Iremos também tratar de Paris e seus *lieux de plaisir*, apresentados por Benjamin ao longo de seus arquivos. Iremos utilizar a coleção de anotações benjaminianas como um guia desta cidade onírica e inebriante, com suas moradas do sonho e do entretenimento, dos lugares transitórios e os de permanência. Vamos também encontrar vários aforismos e fases de efeito, de diversos autores, anotadas por Benjamin, que nos dão a interpretação e o sabor dos acontecimentos da época, bem como um mapeamento da constelação de visões de seus contemporâneos, como a frase de Gautier que dizia: “O universo não faz outra coisa senão recolher as pontas de charuto de Paris”⁸⁸⁸. Frase que expõe os novos costumes na capital da modernidade, onde aconteceu uma completa revolução nos cafés:

⁸⁸⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1,3].

⁸⁸⁵ MONTORGUEIL, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1, 3].

⁸⁸⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 2, 2].

⁸⁸⁷ CAILLOIS, R. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 5a, 5].

⁸⁸⁸ GAUTIER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 4, 4].

O charuto e o cachimbo invadiram tudo. Outrora só se fumava em certos estabelecimentos especiais, chamados *estaminets* [botequins], e freqüentados por pessoas de classe baixa; hoje, fuma-se em quase toda parte... Há uma coisa que não podemos perdoar aos príncipes da casa de Orléans: haver aumentado tão prodigiosamente a moda do tabaco, esta planta fétida, nauseante, que envenena ao mesmo tempo o corpo e a inteligência; todos os filhos de Luís Filipe fumavam como chaminés, ninguém incentivou tanto quanto eles o consumo desse produto imundo. Isso, sem dúvida, aumentava o tesouro público, mas às custas da salubridade pública e da inteligência humana⁸⁸⁹.

Nos lugares dos prazeres populares, diferente dos dândis elegantes, acompanhados de suas tartarugas a caminharem segundo o ritmo destas criaturas nas passagens, a massa se deleitava nos parques de diversões, com as montanhas russas, trazendo consigo novas formas de velocidade que representaram um ritmo diferente de vida. Nas montanhas-russas, os parisienses, qual loucos, apoderaram-se deste divertimento. Por volta de 1810, conforme anotara um cronista, uma dama teria gasto 75 francos numa só noite no Parc de Montsouris, onde havia estas atrações aéreas⁸⁹⁰.

Como vimos anteriormente, na França da *belle époque*, muitas pessoas ainda viviam em meio à condição de pobreza que as deixava no limiar do crime, da miséria e da prostituição, de tal modo que “as cidades, como as florestas, têm seus antros onde se esconde tudo o que elas têm de mais pernicioso e de mais temível”⁸⁹¹. Porém, a cidade de Paris permitia uma vida urbana que proporcionava a freqüentação misturada de classes nos *lieux de plaisirs*: uma pequena revolução moral era provocada na noite alongada e embelezada pela bebida e pela atmosfera provocada pelo fumo. “Perder a noite que acaba de começar, com a pergunta familiar no instante mais intenso da hora, eis a prova de que essa tarde de Paris foi plena e feliz, linda demais para ser apenas um vestíbulo do Moulin Rouge. Numa próxima vez, numa visita à Paris noturna, procuraremos tomar nosso <x> somente após o jantar”⁸⁹². Havia também a área da metrópole, localizada atrás dos bulevares – que “não era freqüentada pelos flâneurs” e não tinha o burburinho da burguesia elegante, com seus cafés e bares e teatros de variedades – Alfred de Musset cunhou uma expressão reveladora: “as grandes índias”⁸⁹³. Tratava-se de uma longínqua hinterlândia para onde eram relegadas e

⁸⁸⁹ Trecho anotado de *Histoire des Cafés de Paris Extraite des Mémoires d’un Vivateur*. Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [U la, 1].

⁸⁹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2, 1].

⁸⁹¹ HUGO, V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 5, 4].

⁸⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <C°, 7>.

⁸⁹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 5, 5].

marginalizadas as “massas escuras”⁸⁹⁴, que não conseguiram obter seu lugar de atuação e cidadania no palco da capital do Império. Se, por um lado, o imperialismo se estendia e se inflava como a crinolina – a criação mais hiperbólica e espetaculosa da moda do século XIX –, por outro, na periferia de Paris, já começava a periferia do mundo.

Nesta época, o reclame, emancipado com o *Jugendstil*, apresenta grandes cartazes “sempre figurativos, de cores requintadas, mas não gritantes; mostram bailes, clubes noturnos, sessões de cinema; são feitos para uma vida exuberante, à qual as curvas sensuais do *Jugendstil* se prestavam incomparavelmente”⁸⁹⁵. Os bulevares integravam shows de variedades circenses com ilusionistas, equilibristas, acrobatas, palhaços, lutadores de boxe, engolidores de espadas, cuspidores de fogo, mulheres obesas, magras contorcionistas que cabiam dentro de uma mala de viagem, homens-borracha ou homens-serpentes, alternando com exposições teatrais e canções. O corpo era oferecido aos olhos. Em 1909, Colette interpretou “La chair”: era a primeira apresentação de uma mulher nua no palco. Um espetáculo que não se limitava ao palco, porque a nudez era compartilhada pelo público “dout lês corps mettent à nu de nouvelles émotions”⁸⁹⁶.

Lugares de prazeres que, na realidade, eram “belos teatros, belas estações ferroviárias, belas exposições universais, belos cassinos, isto é, belos edifícios industriais ou fúteis”⁸⁹⁷. Portanto, o projeto benjaminiano das *Passagens* pretendeu, entre outras coisas, sobrepor “à cidade real de Paris a Paris como cidade de sonho, constituída de todos os projetos de construção, dos planos para o traçado das ruas, dos projetos de parques, dos sistemas de nomes de ruas que nunca foram realizados”⁸⁹⁸.

Nosso ponto de partida é a Paris modernizada, onde as ruas são a morada do coletivo:

O coletivo é um ser eternamente inquieto, externamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. 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 escrivania; 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

⁸⁹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 6a, 1].

⁸⁹⁵ Matéria do *Frankfurter Zeitung*, anotada por BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 2a, 2].

⁸⁹⁶ RAUCH, A. *Mises en scène du corps à la Belle Époque*. Vingtième Siècle: Revue d’histoire. N°40, octobre-décembre, 1993, p. 34.

⁸⁹⁷ TALMEYR, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1,6].

⁸⁹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2a, 6].

onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o porão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. A passagem 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 massas⁸⁹⁹.

Podemos ver este *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas quando passamos os olhos pela passagem que descreve a Passage des Panoramas e observar as inúmeras opções de entretenimento que se apresentavam como Restaurante Véron, o gabinete de leitura, a loja de música, o comércio de vinhos, a malharia, os aviamentos, os alfaiates, os sapateiros, os livreiros, o caricaturista, o Théâtre des Variétés. Esta passagem tem sua contraposição, a Passage Vivienne, considerada a passagem séria, porque lá não havia lojas de luxo⁹⁰⁰.

Caso quisermos flunar pelas *Passagens*, podemos ir àquelas

partes da cidade onde se situam os teatros, os passeios públicos..., onde, por isso, mora e circula a maioria dos forasteiros, praticamente não existem casas sem lojas. Trata-se de um minuto ou de um passo para deixar as atrações exercerem seu apelo; pois um minuto depois, um passo adiante, o transeunte já se encontra em frente a uma outra loja... Os olhos são conduzidos como que à força, *é preciso* olhar para cima e ficar parado até que o olhar seja restituído. O nome do comerciante ou de sua mercadoria está escrito dez vezes em tabuletas penduradas por toda parte, sobre as portas, acima das janelas, o lado externo da abóbada assemelha-se ao caderno de uma criança de escola, que repete continuamente as poucas palavras a serem copiadas. As coisas não são exibidas em amostras, e sim penduradas em peças inteiras estendidas diante da porta e das janelas. Por vezes, ficam presas no terceiro andar, chegando até a calçada numa variedade de entrelaçamentos. O sapateiro pintou toda a parte externa de seu estabelecimento com sapatos de várias cores, uns ao lado dos outros, qual um batalhão. O emblema do serralheiro é uma chave banhada a ouro de seis pés de altura; nem mesmo os gigantescos portões do céu precisariam de uma chave maior. As paredes das lojas dos comerciantes de meias estão pintadas com meias brancas de quatro palmos de altura, diante das quais nos assustamos no escuro, fazendo-nos imaginar que fantasmas vestidos de branco vagam por aí. ...

Nesta mesma passagem, Benjamin demonstra que os objetos de comércio encontrados nas arcadas possuíam valor estético de exposição:

Porém, de uma maneira mais nobre e mais graciosa, os pés e os olhos são atraídos pelos quadros pendurados diante de muitas lojas... Estes quadros são freqüentemente verdadeiras obras de arte, e se estivessem na galeria do Louvre, os especialistas ficariam diante deles

⁸⁹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 3a, 4].

⁹⁰⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 1].

observando-os com prazer, quando não com admiração... Na loja de um peruqueiro [há] um quadro que, embora mal pintado, apresenta uma idéia divertida. O príncipe herdeiro Absalão está pendurado pelos cabelos numa árvore e é perpassado por uma lança inimiga. Abaixo os versos: “Contemplai de Absalão o deplorável destino./ Se ele usasse peruca, evitaria a morte”. Um outro ... quadro, representando uma moça que de joelhos recebe a coroa de rosas de um cavaleiro, enfeitada a porta da loja de uma chapeleira⁹⁰¹.

Estes lugares foram definidos por Benjamin como morada de sonho como a entrada ao Panorama de Gropius, descrita da seguinte maneira: “Entra-se em uma sala decorada ao estilo de Herculano; no centro, uma pia revestida de conchas, da qual jorra uma pequena fonte, atrai, por um momento, os transeuntes; em frente, uma pequena escada conduz a uma agradável sala de leitura, na qual está exposta em particular uma coleção de livros que permitem ao visitante orientar-se na cidade residencial”⁹⁰².

Já na *Passage de l’Opéra* o prazer onírico era estabelecido pela possibilidade de parar em um pequeno gabinete de leitura, conforme recordou Julius Rodenberg:

Como este pequeno cômodo na semi-escuridão aparece simpático em minha lembrança, com suas altas prateleiras de livros, mesas verdes, seu atendente ruivo (um grande amante dos livros, que sempre fica a ler romances em vez de levá-los aos outros), com seus jornais alemães que alegravam o coração do alemão todas as manhãs (a exceção do jornal *Der Kölnische*, que era publicado em média uma vez a cada dez dias). Porém, quando há novidades em Paris, é este o lugar onde se pode ouvi-las, aqui nós nos inteiramos delas. Apenas sussurradas (pois o ruivo cuida para que nem ele nem os outros sejam perturbados), fazem o caminho dos lábios aos ouvidos, quase inaudíveis, passam da pena ao papel, da escrivania até a vizinha caixa do correio. A bondosa senhora do escritório tem um sorriso simpático para todos, papel e envelope para os correspondentes: o primeiro correio está pronto, Colônia e Ausburg têm suas notícias; e agora – meio dia! – à taberna⁹⁰³.

Seguindo a recomendação de Rodenberg, vamos nos dirigir aos cafés. Logo de início, encontramos uma informação interessante, anotada por Benjamin: em 1757 só havia três cafés em Paris⁹⁰⁴. Isso é interessante, porque guardamos na memória os cafés da Revolução Francesa, época em que os homens eram rotulados de aristocratas ou jacobinos, de acordo com os cafés que freqüentavam. Inclusive, uma frase de Robiquet reforça esta imagem, quando o autor escreve que, das conquistas da Revolução, os cafés talvez sejam a única que toda a gente saboreara, pois, mesmo que mudassem os

⁹⁰¹ BÖRNE, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A12a].

⁹⁰² STENGER, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 1].

⁹⁰³ RODENBERG, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2a, 8].

⁹⁰⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 3a, 1].

governos, jamais declinou a popularidade destas casas agradáveis, abertas às divagações, à conversa amigável em lugar cômodo, onde cada um sente-se em casa, embora mesclado com a multidão⁹⁰⁵. Porém, na *belle époque*, os cafés já haviam se multiplicado e a luz à gás e a eletricidade os iluminavam, como podemos ler nas palavras de Guy de Maupassant:

Alcansei os Champs-Élysées, onde os cafés-concertos pareciam focos de incêndio entre as folhagens. Os castanheiros iluminados pela luz amarela pareciam pintados, árvores fosforescentes. E os globos elétricos, semelhantes a luas resplandcentes e pálidas, a ovos de lua caídos do céu, pérolas monstruosas, vivas, faziam empalidecer, sob sua claridade nacarada, misteriosa e real, os filetes de gás, o gás vilão e sujo, e as guirlandas de vidros coloridos⁹⁰⁶.

Da mesma forma que temos a presença dos cafés nas imagens do passado, os cafés também foram imaginados em uma “Paris futura” utópica e por que não dizer distópica, conforme o título e a descrição de Fournel:

Havia ... cafés de primeira, de segunda e de terceira classes ... e para cada categoria estava previsto o número de salas, de mesas, de bilhares, de espelhos, de ornamentos e de peças douradas... Havia ruas para os patrões e ruas de serviço, como há escadas sociais e escadas de serviço nas casas bem organizadas... No frontão do quartel, um baixo-relevo ... representava, com esplendor, a Ordem Pública fardada como um soldado de infantaria, com uma auréola na frente, abatendo a Hidra de cem cabeças da Descentralização... Cinquenta sentinelas posicionadas nas cinquenta guaritas do quartel, frente aos cinquenta *boulevards*, podiam ver, com uma luneta, a quinze ou vinte quilômetros dali, as cinquenta sentinelas das cinquenta barreiras... Montmartre era coroada uma cúpula ornada com um imenso relógio elétrico visível a oito e audível a dezesseis quilômetros de distância, servindo de referência para todos os demais relógios da cidade. Tinha-se enfim atingido o grande objetivo perseguido há tanto tempo: fazer de Paris um objeto de luxo e curiosidade mais que de uso, uma *cidade em exposição*, numa redoma de vidro, ... objeto de admiração e inveja para os estrangeiros, e insuportável para seus habitantes⁹⁰⁷.

Os cafés fazem parte da cultura e do entretenimento parisiense, ou seja, da *vie parisienne*, conforme podemos ler nas palavras de Eduard Devrient:

Depois do teatro, fui a um café recém-decorado ao estilo renascença. O salão inteiro tinha paredes espelhadas entre colunas douradas. A dama incumbida das contas está sempre sentada atrás de uma grande mesa suntuosa, colocada sobre uma plataforma; diante dela, a prataria, as frutas, as flores, o açúcar e o recipiente para a gorjeta dos garçons.

⁹⁰⁵ Cf. ROBIQUET, J. *A Vida Quotidiana no Tempo da Revolução Francesa*. Edição Livros do Brasil Lisboa, s/d. p. 45-51.

⁹⁰⁶ MAUPASSANT, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 4a, 3].

⁹⁰⁷ FOURNEL, V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 6a, 2].

É costume que cada cliente dê uma pequena quantia para o garçom, que a coloca na latinha para ser dividida entre todos⁹⁰⁸.

Os cafés se tornaram famosos como pontos de encontro onde as tendências políticas e artísticas eram tornadas públicas, como a inscrição na porta do antigo Chat Noir, na Rue Victor-Massé: “Transeunte, seja moderno!”⁹⁰⁹ Os cafés criavam uma atmosfera por meio das molduras dos quadros pendurados na sala de jantar, que anunciavam a chegada das aguardentes nas imagens dos reclames, do cacau de Van Houten, das conservas de Amieux: “Naturalmente, pode-se dizer que o conforto burguês das salas de jantar perdurou por mais tempo nos pequenos cafés etc.; mas talvez possa dizer-se também que a partir do espaço daquelas salas desenvolveu-se o espaço dos cafés, onde cada metro quadrado e cada hora são pagos mais pontualmente do que em apartamentos de aluguel”⁹¹⁰.

Nestes lugares, os prazeres da bebida poderiam ser apreciados:

Sim, viva a cerveja de Viena! Seria ela originária da pátria a ela atribuída? Na verdade, não faço a menor idéia. Mas não se pode negar que o estabelecimento é elegante, confortável não é uma cerveja de Estrasburgo ... ou da Baviera... É a cerveja divina ... clara como o pensamento do poeta, leve como uma andorinha, firme e carregada de álcool como a pena de um filósofo alemão. E digerida como a água pura, refresca como a ambrosia⁹¹¹.

Sobre os prazeres da bebida, Baudelaire reportava-se às profundas alegrias do vinho ao perguntar quem não apaziguou um remorso, evocou uma recordação, afogou uma dor, construiu um castelo na Espanha. O vinho se assemelha aos homens: “não se saberá nunca até que ponto se pode estimá-lo e desprezá-lo, amá-lo e odiá-lo, nem de quantas ações sublimes ou de perversidades monstruosas é capaz”⁹¹².

No Grand Café du XIX^e Siècle há inúmeros bilhares que, na descrição de Benjamin, “mostram ali seu pano verde; um balcão esplêndido está iluminado por flores de gás. Bem em frente há uma fonte de mármore branco, cujo modo alegórico está coroado por uma auréola luminosa”⁹¹³. Mudanças sensoriais provocadas por ambientes onde o “gás substituiu o óleo, o ouro destronou o lambri, o bilhar bloqueou o dominó e

⁹⁰⁸ DEVRIENT, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2a, 1].

⁹⁰⁹ ADORNO, T. W. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 5a, 4].

⁹¹⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1, 2].

⁹¹¹ Anúncio da Fanta Cerveja de Viena, ao lado da Nouvel Opéra, Rue Halévy, 4. Étrennes (Ano Novo) 1866: Almanach Indicateur Parisien, Paris, 1866, p. 13. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 2a, 9].

⁹¹² BAUDELAIRE, C. *Paraisos Artificiais*. Trad. José Saramago. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 353.

⁹¹³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2, 2].

o gamão; onde antes se ouvia o vôo das moscas, escutam-se melodias de Verdi ou de Aubert”⁹¹⁴.

No cassino, Baudelaire encontrou Satã em sua casa de jogatina, “em uma morada subterrânea, deslumbrante, onde esplendia um luxo do qual nenhuma das habitações entre as mais ricas de Paris poderá fornecer um exemplo aproximado”⁹¹⁵. Cores fortes dominam estes ambientes, cores mundanas, como escreveu Benjamin, “verde e vermelho, nos locais de diversão de hoje, que, como manifestação da moda, correspondem vagamente ao saber que queremos elucidar aqui, encontram uma interpretação excelente num trecho de Bloch, onde ele fala da ‘câmara de recordação revestida de verde, com cortinas de um vermelho crepuscular”⁹¹⁶. São as mesmas cores mundanas com que Van Gogh pintou seu *Café Noturno*, assim descrito:

Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. A sala é vermelho-sangue e amarelo-surdo, um bilhar verde ao meio, quatro lâmpadas amarelo-limão com brilho laranja e verde. Em todos os lugares um combate e uma antítese entre os mais diversos verdes e vermelhos, nos personagens dos pequenos vadios dormindo; na sala vazia e triste, o violeta e o azul. O vermelho-sangue e o verde-amarelado do bilhar, por exemplo, contrastam com o verdinho tênue Luís XV do balcão, onde há um ramo rosáceo. As roupas branca do patrão, velando num canto desta fornalha, tornam-se amarelo-limão, verde-pálido e luminoso...⁹¹⁷

Van Gogh vivia no período posterior ao “sucesso da escola romântica”, que “fez nascer, por volta de 1825, o comércio de quadros modernos. Antes, os amantes da arte iam ao domicílio dos artistas”. Era o nascimento dos marchands, “comerciantes de tintas – Giroux, Suisse, Binant, Berville – começaram a servir de intermediários. A primeira casa de venda oficializada foi aberta por Goupil em 1829”⁹¹⁸. Neste período, ainda dominado pela “pintura de gênero” — que era um gênero que expressava o “interesse crescente que a burguesia dedicou à arte, esta pintura diferenciou-se no conteúdo e no assunto, segundo a pouca compreensão artística inicial desta classe; surgiram então como gêneros bem definidos as cenas históricas, a pintura de animais, as cenas infantis, as imagens da vida monástica, familiar, aldeã”⁹¹⁹ —, havia um conflito

⁹¹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2, 1].

⁹¹⁵ GEFROY, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 4a, 5].

⁹¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <O° 49>.

⁹¹⁷ VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2015, p. 258-259.

⁹¹⁸ DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2a, 4]. Inclusive Théo Van Gogh era funcionário desta casa.

⁹¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 6].

entre a estética dos pintores das novas gerações e os *marchands*, intermediadores do comércio de quadros, como escreve o pintor em sua última carta para o irmão:

Provavelmente se passará muito tempo antes que se possa conversar de negócios com a cabeça mais descansada. Os outros pintores, independente do que pensem, instintivamente mantêm-se à distância das discussões sobre o comércio atual. Pois é, realmente só podemos falar através de nossos quadros. Contudo, meu caro irmão, existe isto que eu sempre lhe disse e novamente voltarei a dizer com toda a gravidade resultante dos esforços de pensamento assiduamente orientado a tentar fazer o bem tanto quanto possível – volto a dizer-lhe novamente que sempre o considerarei como alguém que é mais que um simples mercador de Corots, que por meu intermédio participa da própria produção de certas telas, que mesmo na derrocada conserva sua calma. Pois assim é, e isto é tudo, ou pelo menos o principal, que eu tenho a lhe dizer num momento de crise relativa. Num momento em que as coisas estão muito tensas entre *marchands* de quadros de artistas mortos e de artistas vivos. Pois bem, em meu próprio trabalho arrisco a vida e nele minha razão arruinou-se em parte – bom –, mas pelo quanto eu saiba você não está entre os mercadores de homens, e você pode tomar partido, eu acho, agindo realmente com humanidade, mas, o que é que você quer?⁹²⁰

Os chamados café-concertos concentravam-se, no final da *belle époque*, nos Grands Boulevards – Rochechouart, Voltaire (Bataclan) –, em torno das portas Saint-Denis, Saint-Martin; estes estabelecimentos entraram em colapso por volta dos anos 20 e foram substituídos pelos *music-halls*. É o início da era do jazz⁹²¹. Sobre o jazz, Benjamin fez um breve comentário: “No jazz, o ruído se emancipa. O jazz surge num momento em que o barulho é cada vez mais eliminado do processo da produção, da circulação e do comércio. Assim também o rádio”⁹²².

A morada de sonho de Baudelaire era o teatro: “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”⁹²³. Já Proust tinha particular predileção pelos salões, onde o espírito do sonambulismo encontra o “espírito de fantasia que faz tão bem às damas que dizem para si mesmas: ‘como será divertido!’ e as faz terminar a noite de maneira deveras fatigante, buscando forças para acordar alguém a quem realmente não se sabe o que dizer, permanecer ao lado de sua cama por um momento em seu casaco de *soirée*,

⁹²⁰ GOGH, V. *Op. cit.*, p. 258-259.

⁹²¹ Marc Gaillard conta: “Le premier grand spectacle de music-hall a lieu en pleine guerre, le 17 décembre 1917 au Casino de Paris. C’est la révélation de Gaby Deslys. La revue, accompagnée para un orchestre de jazz fait un triomphe. Apparaît bientôt Mistinguett, qui, en mars 1920, chante “Mon homme” composé par Albert Willemetz et Maurice Yvain. Cf. GAILLARD, M. *Paris, Les Annes Folles, Au Temps de Colette*. Paris: Editions Franciliennes, 2004, p. 109.

⁹²² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 61 >.

⁹²³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 4a, 4].

para, ao constatar que é muito tarde, terminar indo para casa deitar-se”⁹²⁴. Tanto o teatro quanto os salões eram lugares de moda e *mondanité*. Um exemplo disso é o Teatro da Ópera, uma das criações características do Segundo Império:

[...] teatro, construído entre 1861 e 1867, foi concebido como um local de ostentação ... é o palco em que a Paris imperial se contempla com satisfação; classes que recentemente chegaram ao poder e à fortuna, misturas de elementos cosmopolitas – é um mundo novo, que exige um novo nome: não se diz mais a Corte, diz-se Toda-Paris... Um teatro concebido como centro de vida social e urbana, eis mais uma nova idéia, um sinal dos tempos⁹²⁵.

No teatro ocorria o confronto das gerações passadas com as novas modas. Benjamin analisava que isso “é um dos aspectos mais importantes do costume histórico de empreender isso sobretudo no teatro. A partir do teatro, a questão do costume penetra profundamente na vida da arte e da poesia, nas quais a moda é, ao mesmo tempo, mantida e superada”⁹²⁶. O teatro fornecia o vocabulário para assuntos da moda⁹²⁷ e era um dos lugares em que os modos e a moda vinham a público fora dos palcos:

É pelas cenas da vida amorosa que se percebe, na verdade, aparecer todo o ridículo de certas modas. Estes homens, estas mulheres, não são eles grotescos em gestos, em poses, pelo topete extravagante em si mesmo, pelo chapéu de copa alta, pelo redingote ajustado à cintura, pelo xale, pelos chapéus de abas largas, pelos pequenos borzeguins de tecido?⁹²⁸

Não foi apenas “O Amor de uma caxemira formou seu turbante” (título de uma comédia representada pela primeira vez em Paris no Théâtre Royal de l’Odéon)⁹²⁹ que propicia a noção do vínculo entre a moda e o teatro. Na época que se dedicava ao espetáculo, as casas de moda ganharam graciosos e irônicos nomes de *vaudeville*: A Dama de Honra / A Vestal / O Pagem Inconstante / A Máscara de Ferro / Chapeuzinho Vermelho / A Pequena Nanette / A Cabana Alemã / Ao Mameluco / Na Esquina / Aqui em frente / As Armas de Werther⁹³⁰.

Os salões eram concebidos com um “certo sentido de leveza, um olhar calmo e despreocupado sobre o tempo que se esvai, um emprego indiferente das horas que

⁹²⁴ PROUST, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 21a, 1].

⁹²⁵ DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2a, 5].

⁹²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1a, 4].

⁹²⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 9].

⁹²⁸ GRAND-CARTERET apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 1a, 4].

⁹²⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [5a, 1].

⁹³⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 2].

passam muito rapidamente – estas são qualidades que favorecem a vida superficial dos salões”⁹³¹. A atmosfera dos salões se apresentava pela imagem de “umbrais acortinados e almofadas intumescidas”, em que “o olhar se enredava, em cujos espelhos se refletiam portais de igrejas, e cujas conversadeiras se revelavam como gôndolas, ante o olhar dos convidados, sobre as quais incidia a iluminação a gás vinda de um globo de vidro, como a lua”⁹³². Nestes lugares jamais “se sonhou, na civilização, em aperfeiçoar esta porção do vestuário que se chama atmosfera... Não basta modificá-la nos salões de alguns ociosos... É preciso modificar atmosfera em geral e de modo sistemático”⁹³³.

Ferdinand von Gall registrou que, nos salões parisienses,

Percebiam-se em todas as fisionomias os traços inconfundíveis do tédio, e as conversas eram em geral raras, pacatas e sérias. A dança era vista pela maioria como um trabalho forçado ao qual era preciso submeter-se, por ser de bom-tom. [...] talvez nas sociedades de nenhuma cidade da Europa se encontrem rostos menos satisfeitos, alegres e vivazes quanto nos salões parisienses; ... além disso, em nenhum outro lugar da sociedade se ouvem mais queixas sobre o tédio insuportável do que aqui, tanto por simples modismo quanto por verdadeira convicção. [...] Uma consequência natural disso é que impera nas reuniões sociais um silêncio e uma calma que seriam consideradas excepcionais nas grandes reuniões em outras cidades⁹³⁴.

b) Lugares da memória e do esquecimento: museu e museu de cera

Entre as moradas de sonho do coletivo sobressaem os museus. Benjamin afirmou que deveria ser dada ênfase à dialética pela qual os museus contribuem, por um lado, para a pesquisa científica e, por outro, para a “época sonhadora do mau gosto”⁹³⁵. Por que “mau gosto”? — podemos nos perguntar. Benjamin não desenvolveu uma reflexão sobre o “mau gosto”, porém fez um comentário bastante interessante quando escreve: “Minha análise encontra seu objeto principal nesta sede de passado”. De onde vem esta “sede de passado” que deu origem aos museus?

Para falar da “arte da memória”, vamos recorrer a Seligman-Silva, que reconstrói a origem mítica ao narrar em três histórias o culto da memória, 1) no sentido

⁹³¹ VON GALL, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 7].

⁹³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 1, 8].

⁹³³ ARMAND, F. & MAUBLANC, R. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [W 16, 7].

⁹³⁴ VON GALL, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2a, 6].

⁹³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L, la. 2].

do louvor aos grandes feitos (fama), 2) do culto dos mortos (piedade) e, 3) do poder de selecionar o que queremos lembrar e, logo, poder determinar o que queremos esquecer. A primeira dessas anedotas se refere à história do banquete que foi oferecido em homenagem, ao pugilista Skopas. Durante o banquete, Simônides, que havia feito um encômio em sua homenagem no qual louvara também Castor e Pólux, foi chamado à porta por duas pessoas que queriam falar com ele. Ao chegar à soleira do salão, Simônides não encontrou ninguém. Neste momento, o salão desabou matando a todos. Por esta capacidade, o poeta logo compreendeu a mensagem, bem como quem a portara: os dióscuros o recompensaram pelo encômio com a sua vida. O teto do salão desabado desfigurou o rosto de todos os convidados de tal modo, que os deixou irreconhecíveis. Simônides, o único sobrevivente, pôde nomear cada um dos cadáveres graças à sua arte da memória. O poeta pôde identificar cada um dos mortos, pois se recordava exatamente do local que cada conviva ocupara. A segunda anedota tem por tema o enterro e a sobrevivência. Narra que Simônides, durante uma de suas viagens, teria encontrado um cadáver insepulto e imediatamente providenciado o seu enterro. Na noite seguinte ao enterro, o espírito do cadáver surgiu em um sonho de Simônides para lhe prevenir que o barco no qual ele deveria embarcar iria afundar. Diante da advertência, Simônides desistiu de continuar a sua viagem e a embarcação de fato naufragou, matando todos os seus passageiros. A terceira anedota vem da tradição latina, Cícero narra que o general e político ateniense Temístocles, a quem Atenas devia o seu poderio sobre o Mediterrâneo, pelo fato de ser ele responsável pela derrota dos persas na Batalha de Salamina, devido a intrigas, foi submetido a um tribunal e, já idoso, condenado ao ostracismo. Durante o seu exílio, em uma ocasião Simônides, o pai da arte da mnemotécnica, teria oferecido ensinar-lhe a sua arte da memória. Temístocles, que era conhecido por sua memória prodigiosa, recusou a oferta dizendo que, naquele momento da vida, necessitava de uma outra arte: a arte do esquecimento⁹³⁶.

A memória nos dois primeiros exemplos gregos é tratada como virtude, apenas na terceira, de origem latina, esta faculdade foi deixada de lado o que nos recorda Nietzsche que dizia ser “possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz,

⁹³⁶ Cf. SELIGMANN-SILVA, M. *A Escritura da Memória: Mostrar Palavras e Narrar Imagens*. Revista Remate de Males – 26 (1) – jan./jun. 2006, p. 34-35.

como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente *viver*”⁹³⁷.

Já a casa das musas, lugar da memória, conforme nos ensina Marlene Suano, o *mousseion*, era uma mistura de templo e instituição de pesquisa, voltada sobretudo para o saber filosófico. As musas, que Zeus gerara com Mnemosine, eram donas de memória absoluta, imaginação crítica e presciência, e com suas danças, músicas e narrativas ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza. “O *mouseion* era então esse local privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências. As obras de arte expostas no *mouseion* existiam mais em função de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem”⁹³⁸. Esta origem mítica de preservação da memória inspira em Paris a criação do museu do Louvre. Podemos encontrar nas *Passagens*, a esse respeito, a seguinte informação: “já os Bourbons se empenharam em glorificar os ancestrais de sua casa e ver reconhecida a história antiga da França em seu esplendor e importância. Por essa razão, também mandaram reproduzir no teto do Louvre momentos significativos da evolução cultural e da história da França”⁹³⁹.

Aqui é importante mencionar que na modernidade os museus buscam, por meio da memória dos objetos, instaurar a memória e a permanência em meio à efemeridade. Um exemplo disso encontra-se nesta afirmação de Sigfried Giedion: “Quase toda época, conforme sua disposição interna, parece inclinada a desenvolver um problema arquitetônico específico: o Gótico, as catedrais; o Barroco, o castelo; e o nascente século XIX, com sua tendência de voltar-se para trás e deixar-se impregnar pelo passado, o museu”. A partir desta frase, Benjamin é assertivo quanto ao seu projeto de pesquisa: “*Minha análise encontra seu objeto principal nesta sede de passado*”⁹⁴⁰. À sua luz, o interior do museu aparece como um *intérieur* elevado a uma potência. Entre 1850 e 1890 as exposições universais tomaram o lugar dos museus. Importa comparar a base ideológica desses dois fenômenos.

Benjamin via relações entre a loja de departamentos e o museu. O que levou Miller afirmar que o “museum enfolds the interior into its public space and scale. It reassembles in collectively available dream-figures the fragments of a past that eludes

⁹³⁷ NIETZSCHE, F. *Considerações Extemporâneas*. IN: Obras incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, (Col. Os Pensadores) p. 273-274.

⁹³⁸ SUANO, M. *O Que É Museu*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 10-11.

⁹³⁹ MEYER, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1a, 7].

⁹⁴⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1a, 2] (Grifo nosso).

the individual domestic collector, while at the same time offering an expressive compensation for the loss of an active relation to history”⁹⁴¹. Benjamin escreveu que o acúmulo de obras-de-arte museu as aproxima estas das mercadorias que, quando oferecidas ao transeunte em grandes quantidades, despertam nele a idéia de que uma parte delas deveria lhe caber⁹⁴². Portanto, Benjamin identificou que havia um “elemento patológico” na representação da “cultura” que se manifestava, e o autor compara-a ao efeito que o enorme depósito da loja de antigüidades de quatro andares exercera sobre uma personagem de Balzac:

Para começar, o desconhecido comparou ... três salas repletas de civilização, de cultos, de divindades, de obras-primas, de realeza, de orgia, de razão e de loucura – a um espelho de inúmeras facetas, cada uma representando um mundo... A visão de tantas existências, nacionais ou individuais, atestadas por esses penhores humanos que a elas sobreviveram, acabou por entorpecer os sentidos do jovem... Este oceano de móveis, invenções, modas, obras e ruínas compunha um poema sem fim... Ele se agarrava a todas as alegrias, apreendia todas as dores, apropriava-se de todas as fórmulas de existência, dispersando ... generosamente sua vida e seus sentimentos sobre os simulacros dessa natureza plástica e vazia... Sufocava-se sob os resquícios de cinquenta séculos desaparecidos, sentia-se nauseado com todo esse excesso de pensamentos humanos, abatido pelo luxo e pelas artes... Semelhante em seus caprichos à química moderna, que resume a criação a um gás, a alma não compõe terríveis venenos pela rápida concentração de suas alegrias ... ou de suas idéias? Muitos homens não são fulminados por algum ácido moral espalhado de repente em seu ser interior?⁹⁴³

A patologia de perpetuar o passado glorioso também esteve presente na criação do museu de Versailles e no incipiente comércio de obras artíficas conforme podemos ler no seguinte trecho de Gabriel Pélin:

O Sr. de Montalivet tinha pressa em ter um grande número de pinturas. Ele as queria por toda parte, mas como as Câmaras denunciavam o excesso de gastos, era preciso comprar barato, a economia andava de vento em popa... O Sr. de Montalivet ... deixaria ... pensar de bom grado que era ele próprio que, nos cais e junto aos revendedores, fora comprar os quadros de terceira categoria.. Mas não... Foram os príncipes da arte dessa época que se entregaram a essa operação hedionda... As cópias e os pastiches do museu de Versailles são a prova mais pungente da cobiça dos mestres artistas que se transformaram em empreiteiros e negociantes de arte... O comércio e a indústria decidiram elevar-se até a arte. O artista, para satisfazer às necessidades do luxo que começava a tentá-lo, prostituía a arte na

⁹⁴¹ MILLER, T. “*Glass Before its Time, Premature Iron*”: *Architecture, Temporality and Dream in Benjamin’s Arcades Project*. IN: Walter Benjamin and the Arcades Project. HANSEN, B. (Org.). London/New York: Bloomsbury Academic, 2006, p. 246.

⁹⁴² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 5, 5].

⁹⁴³ BALZAC, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 19, 3].

especulação e fazia degenerar a tradição artística, reduzindo-a à condição de mero ofício⁹⁴⁴.

Outra localidade ao qual podemos atribuir o prazer efêmero e onírico por meio da ilusão de permanência em lugar passageiro era o museu de cera. Definido por Benjamin como mais uma morada de sonho, o local foi descrito nos arquivos benjaminianos do seguinte modo, nas palavras de Ernest Bloch:

Chegando ao último andar e olhando ao redor, via-se um salão grande e iluminado. Não havia ali pessoa alguma, mas o salão estava lotado de príncipes, crinolinas, uniformes, e na entrada havia gigantes. A dama não quis prosseguir, e seu acompanhante também deteve o passo, com um prazer maligno. Sentaram-se nos degraus, e ele relatou o medo que sentia quando criança ao ler sobre castelos mal-assombrados onde ninguém mais morava, mas cujas janelas muitas vezes ficavam iluminadas em noites de tempestade. Quem estava ali, quem se reunia ali, sob quem incidia aquela luz? Ele sonhou que via exatamente aquela cena, apoiando o corpo no parapeito, o rosto colado à vidraça do inefável salão⁹⁴⁵.

Porém, além de morada de sonho, o museu de cera despertava uma dada forma de prazer promovida pelo mórbido limiar entre orgânico e inorgânico, que também poderia ser experimentado com certo tom de erotismo, como no necrotério. Neste sentido, podemos encontrar semelhanças no prazer sensualista proporcionado por ambos os lugares. No necrotério, por respeito aos corpos ali mortos, fora feita uma proposta de cobrir até a cabeça os cadáveres com um pano, medida adotada para coibir o tétrico espetáculo porque:

O público, que faz fila na porta, pode entrar e examinar à vontade o cadáver nu do morto desconhecido... No dia em que a moral for respeitada, o operário que hoje vai ao necrotério na hora da refeição, com as mãos no bolso, o cachimbo na boca e o sorriso nos lábios, para zombar licenciosamente da nudez mais ou menos deteriorada dos dois sexos, logo perderá seu interesse diante da parcimônia utilizada na encenação desse espetáculo. Não exagero: todos os dias cenas indecorosas se passam no necrotério; lá a gente ri, fuma, conversa em voz alta⁹⁴⁶.

Este mesmo prazer erótico proporcionado pela visita ao necrotério pode também ser encontrado no museu de cera descrito no episódio “Mulher que prende sua liga”, de *Nadja*, em que André Breton registra que nenhum tipo de imortalização é tão perturbador quanto o do efêmero e das formas da moda que nos reservam os museus de

⁹⁴⁴ PÉLIN, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 3, 5].

⁹⁴⁵ BLOCH, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2a, 2].

⁹⁴⁶ FOUCAUD, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 3, 3].

cera. Breton via nas figuras de cera um misto do efêmero e do que está na moda⁹⁴⁷, além de um prazer pelo proibido na “impossibilidade de obter autorização para fotografar uma adorável figura de cera que se pode ver no Museu Grévin, à esquerda, quando se passa da sala das celebridades políticas modernas à sala ao fundo da qual, atrás de uma cortina, é apresentada uma soirée no teatro: é uma mulher prendendo, na sombra, sua liga, e que é a única estátua que conheço que tem olhos, olhos de provocação”⁹⁴⁸. Em outra passagem de *Nadja*, colhida por Benjamin, Breton vai além, ao falar de seu gosto pelo deleite libidinoso e licencioso de “homens que se deixam trancar à noite num museu para poder contemplar à vontade, em tempo ilícito, um retrato de mulher, à luz tênue de uma lanterna. Depois disso, inevitavelmente, deverão saber muito mais dessa mulher do que nós”⁹⁴⁹. No *fin-de-siècle*, o necrotério era mais que um lugar de prazer, era um ponto turístico, como outro qualquer recomendado à visita por efeito de “uma paixão mórbida, no entanto, de modo mais significativo, fazia parte das curiosidades catalogadas, das coisas para ver, na mesma categoria da Torre Eiffel e das catacumbas”⁹⁵⁰

Este caráter da modernidade que oscila entre o vivo e o morto, o orgânico e o inorgânico entre o que está em voga e o que é passageiro, que se permite ser pouco perene e litúrgico, como podemos ler no seguinte comentário de Benjamin:

As estátuas e cabeças em cera – uma delas representando hoje um imperador, amanhã um criminoso político e depois de amanhã um guarda agalado; e uma outra, representando hoje Julia Montague, amanhã Marie Lafargue e depois de amanhã a senhora Doumergue – estão no lugar certo nestas galerias ópticas nas quais se cochicha <?> Para Luís XI esta galeria é o Louvre, para Ricardo XX ela é a Torre de Londres, para Abdel Krim, o deserto, e para Nero, Roma⁹⁵¹.

Benjamin via de forma barroca na figura de cera o manequim da história. No museu de cera, o passado se encontra no mesmo estado de agregação em que o longínquo se encontra no *intérieur*⁹⁵². O museu de cera é o local que proporciona o reencontro entre o hoje e o ontem a efemeridade e a eternidade, a moda e a modernidade. No fundo, explica Benjamin, “a estátua de cera é o lugar onde a aparência

⁹⁴⁷ BRETON, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 30>.

⁹⁴⁸ BRETON, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 2a, 2].

⁹⁴⁹ BRETON, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2,3].

⁹⁵⁰ SCHWARTZ, S. A. & SCHWARTZ, V. *O Espectador Cinematográfico Antes do Aparato do Cinema: o Gosto do Público pela Realidade na Paris do Fim-do-Século*, IN: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Org. CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p. 418.

⁹⁵¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 2, 2].

⁹⁵² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 3, 3].

de humanidade dá uma reviravolta. Pois nessa figura, a superfície, o tom de pele e o colorido do ser humano são expressos de maneira tão fiel e perfeita que a reprodução da aparência humana dá uma reviravolta, e então a estátua nada mais representa do que a mediação engenhosa e aterradora entre as vísceras e a vestimenta”⁹⁵³.

A busca de prazeres e a tentativa de transformar um lugar de pesadelos passados em morada dos sonhos futuros criava uma nova estética para as localidades, que se apresentavam como logradouros do espetáculo, mesmo que estes fossem locais cerimoniais como o cemitério: “A cidade dos mortos, Père Lachaise... O nome ‘cemitério’ não combina com este parque construído segundo o modelo das necrópoles do mundo antigo. Com seus mausoléus de pedra e uma profusão de estátuas — que, ao contrário do costume cristão dos países nórdicos, representam os mortos como se estivessem vivos — este verdadeiro parque urbano é concebido como a continuação da cidade dos vivos”⁹⁵⁴. Ou a igreja, como Notre-Dame de Lorette, que é um exemplo do estilo de construção das passagens que se estendeu à arquitetura sacra: “Seu interior é indiscutivelmente de bom gosto, mas não é de fato o interior de uma *igreja*. O magnífico teto poderia enfeitar dignamente o mais belo salão de bailes do mundo; as delicadas luminárias de bronze com seus globos de vidro polido, em cores pastel ou vivas, parecem ter sido trazidas dos mais elegantes cafés da cidade”⁹⁵⁵.

c) Lugares das novidades: as exposições universais

As exposições universais construíram o universo das mercadorias para o qual a curiosidade da Europa se deslocou para ver as novidades e os novos inventos. Estas exposições serviam como efêmeros santuários do culto da mercadoria como objeto de contemplação, de tal forma que Benjamin as chama de escola superior na qual as massas excluídas do consumo, aprenderam a empatia em relação ao valor de troca. “Tudo olhar, nada tocar”⁹⁵⁶. Neste sentido, as exposições se convertem em um verdadeiro “museu de novidades”, onde as mercadorias adquirem a metafísica dos objetos estéticos, de culto e contemplativos propiciados pela prática do “Olhar tudo, não tocar nada”. A partir da

⁹⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2a, 1].

⁹⁵⁴ STAHL, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 5a].

⁹⁵⁵ LAHRS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 2, 4].

⁹⁵⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 16, 6].

empatia com o valor de troca, a “indústria do entretenimento refina e multiplica as variedades do comportamento reativo das massas. Ela as prepara, assim, para serem adestradas pelo reclame. A ligação desta indústria com as exposições universais é, portanto, bem fundada”⁹⁵⁷.

Nestes lugares, segundo Sigfried Giedion, todas as regiões, e mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas se apresentavam para a exposição:

Da agricultura e mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato. Há nisso tudo uma necessidade singular de síntese prematura, que é própria do século XIX também em outros domínios - pensemos na obra de arte total. Ao lado de motivos inegavelmente utilitários, esse século queria fazer surgir a visão do cosmos humano lançando-se em um novo movimento⁹⁵⁸.

“As exposições são as únicas festas genuinamente modernas” — comenta Hermann Lotze⁹⁵⁹. Ernest Renan, por sua vez, compara as exposições universais às grandes festas gregas, aos jogos olímpicos, às panatenéias⁹⁶⁰. Para o autor, o que diferencia as primeiras das últimas é o fato de lhes faltar a poesia. Os europeus deslocavam-se para ver mercadorias expostas e comparar produtos materiais e voltar dessas peregrinações satisfeitos pelo culto do consumo.

Segundo Antonio Rafele, as exposições são os primeiros dispositivos metropolitanos destinados a acolher e habituar o público, a massa, à novidade dos objetos e das formas inéditas. Bem antes do cinema e da televisão, a exposição construiu um mundo de sonhos, divertimentos e de lazer⁹⁶¹. O imaginário das exposições está ligado ao poder das tecnologias e às seduções mágicas das mercadorias, universo ilusório que desvia da alienação do trabalho fabril. A arquitetura de vidro utilizada no Palácio de Cristal (1851), a publicidade na exposição de 1851, a reutilização de certas formas estéticas, como o museu ou a basílica, ajudam a seduzir, atrair e entreter os visitantes:

Em raison de leur visibilité, de leur profusion et surtout de leur identité avec les stimuli métropolitains, les objets se trouvent réduits à

⁹⁵⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 16, 7].

⁹⁵⁸ GIEDION, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 2, 3].

⁹⁵⁹ LOTZE, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 16, 5].

⁹⁶⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 13a, 3].

⁹⁶¹ Sobre isso, Casselle escreve: “L’Exposition de 1900, la dernière qui bénéficie officiellement du qualificatif d’universelle, eut un retentissement considérable. Du 15 avril au 12 novembre 1900, près de 51 millions de visiteurs s’y rendirent, chiffre ahurissant si l’on songe aux moyens de transport de l’époque”. CASSELLE, P. *Nouvelle Histoire de Paris: Paris Républicain 1981-1914*. Paris: Hachette, 2003, p. 280.

de simples sollicitations, divertissements occasionnels, communications, à des *chocs*. Leur valeur ne reside nullement dans leur contenu, elle se mesure à leur capacité à stimuler chez l'observateur un état proche du "revê éveillé" et une imagination intense jusqu'à l'émergence d'un nouvel objet, selon un mouvement circulaire de destruction-construction. La Mode devient ainsi le temps global et tout-englobant, dans l'adoration du fétichisme des marchandises: illusion et désillusion, nouvelle illusion et nouvelle désillusion, et ainsi de suite. Um processus circulaire et potentiellement infini s'enclenche, alimentant en distraction et plaisir tout em occultant l'aliénation et l'irremediável flux du temps⁹⁶².

A presença de Paris como cenário destes eventos começou ainda no século XVIII, quando foi anunciada, em 1798, uma exposição geral de produtos da indústria francesa, que seria realizada no Campo de Marte. Segundo Sigmund Engländer:

O Diretório incumbira o ministro François de Neufchâteau de organizar uma festa popular em comemoração à proclamação da República. O ministro consultou várias pessoas, que lhe sugeriram o pau-de-sebo e outros jogos. Uma delas falou em organizar a grande feira a moda das quermesses de aldeia, mas em escala bem maior. Finalmente alguém sugeriu que se acrescentasse uma exposição de quadros. Estas duas últimas sugestões inspiraram François de Neufchâteau a anunciar uma exposição industrial em comemoração à festa popular. Assim, esta primeira exposição industrial nasce do desejo de divertir as classes operárias, tornando-se para elas uma festa da emancipação... O crescente caráter popular dos ofícios salta aos olhos e é animador... Em vez de tecidos de seda, vêem-se artefatos de lã, em vez de rendas e cetim, tecidos que são úteis para a vida doméstica do terceiro estado, o boné de lã e de veludo... Chaptal, o porta-voz desta exposição, chama pela primeira vez o Estado industrial pelo nome⁹⁶³.

Após a primeira, ao longo do século XIX, Paris promoveria outras exposições. Dubech e D Espezel comentam que houve três exposições nacionais sob o regime do Império, em 1801, 1802, 1806, as duas primeiras no pátio do Louvre, a terceira nos Invalides. E mais três exposições sob a Monarquia de Julho, na Place de la Concorde e nos Champs-Élysées, em 1834, 1839, 1844; e mais uma sob a Segunda República, em 1849. Depois, imitando e rivalizando com a Inglaterra, que havia organizado, em 1851, uma exposição internacional, a França imperial realizou, no Campo de Marte, em 1855 e 1867⁹⁶⁴, suas exposições. A exposição universal de 1867 marca o apogeu do regime e do poder de Haussmann. Neste contexto, Paris afirma-se como a capital do luxo e das modas. No auge do Segundo Império, a exposição de 1867 era organizada segundo novos princípios técnicos que permitiam: "Dar a volta nesse palácio, circular como o

⁹⁶² RAFELE, A. *La Métropole: Benjamin et Simmel*. Paris: CNRS Editions, 2010, p. 88-89.

⁹⁶³ ENGLÄNDER, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 4, 7].

⁹⁶⁴ DUBECH & D ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 4, 4].

equador, é literalmente girar em torno do mundo; vieram todos os povos: inimigos vivem em paz lado a lado. Assim como na origem das coisas o Espírito divino pairava sobre o orbe das águas, ele paira agora sobre este orbe de ferro”⁹⁶⁵. Neste ímpeto de grandiosidade e triunfalismo, próprio da época, o palácio de exposições de 1867, no Campo de Marte, foi confrontado por Adolphe Démy com o passado, o Coliseu: “A distribuição imaginada pelo comissário geral Le Play foi das mais felizes: os objetos eram agrupados segundo sua matéria-prima em oito galerias concêntricas: doze alas ... partiam do grande eixo. As principais nações ocupavam os setores limitados por essas divisões. Desse modo..., percorrendo as galerias, podia-se ter uma idéia do estágio de uma determinada indústria nas diferentes nações ou, percorrendo as alas transversais, do estágio dos diferentes ramos da indústria, em cada país”. Já Théophile Gautier tinha seus olhos perplexo para o futuro inter-planetário: “Parece que estamos diante de um monumento erguido em um outro planeta, Júpiter ou Saturno, num gosto que não conhecemos e em colorações às quais nossos olhos não estão habituados. [...] O grande abismo azulado com sua borda cor de sangue produz um efeito vertiginoso e desorienta as idéias que tínhamos sobre a arquitetura”⁹⁶⁶.

Inspiradas pelo espírito do liberalismo econômico, as exposições universais trouxeram consigo uma nova mentalidade econômica, diferente das feiras em que os comerciantes carregam consigo todo o estoque de mercadorias; nas exposições universais, as relações de comércio pressupõem um grande desenvolvimento do crédito comercial e também do crédito industrial, ou seja, uma nova forma que exige crédito tanto por parte dos clientes quanto das firmas encarregadas dos pedidos⁹⁶⁷. As exposições intensificaram também as transações do comércio mundial ao reduzir, ou surprimir, as taxas alfandegárias e ao “suscitar comparações precisas entre os preços e a qualidade dos mesmos produtos em diferentes povos”, gerando frases entusiasmadas como a de Achille de Colusont: “Que a escola da liberdade absoluta do comércio se regozije, pois!”⁹⁶⁸.

Tal entusiasmo é flutuante como o mercado e as exposições representaram mudanças nas orientações político-econômicas: do liberalismo vivenciado na exposição de 1851 ao intervencionismo estatal das exposições do *fin-de-siècle*:

⁹⁶⁵ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 2, 4].

⁹⁶⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 9, 2].

⁹⁶⁷ Cf. LESSING, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 8, 2].

⁹⁶⁸ COLUSONT A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 10a, 1].

As exposições universais perderam muito do seu caráter original. O entusiasmo que em 1851 contaminou os mais amplos círculos dissipou-se e, em seu lugar, adveio uma espécie de frio cálculo; em 1851, nós nos encontrávamos na época do livre comércio... Agora encontramos-nos há décadas em um período contínuo e crescente do protecionismo; ... participar de uma exposição torna-se ... uma espécie de representação ... e enquanto em 1850 colocava-se como princípio supremo: que o governo não devia se preocupar com este assunto, chega-se hoje a considerar o governo de cada país como um verdadeiro empresário⁹⁶⁹.

As exposições universais não se restringiram aos grandes negócios e encontros entre capitalistas e a massa de espectadores, elas entusiasmaram e também inspiraram poetas em um ideal de fraternidade e felicidade comum, como no trecho a seguir:

Cada indústria, expondo seus troféus
Neste bazar do progresso geral,
Parece ter em mãos a varinha de condão
Para enriquecer o Palácio de Cristal.

Ricos, sábios, artistas, proletários.
Cada qual trabalha para o bem comum;
E, unindo-se como nobres irmãos,
Querem, todos, a felicidade de cada um⁹⁷⁰.

O Palácio de Cristal mencionado no poema foi o símbolo da construção em ferro e vidro e um modo de representar a “idéia do livre comércio”, de acordo com o princípio segundo o qual não o Estado, e sim unicamente a livre iniciativa dos cidadãos poderia produzir. Neste lugar nasceu a idéia de que ninguém retornaria de uma exposição empobrecido, ao contrário, voltaria enriquecido desse evento no qual investiu o que possui de melhor, para também poder levar para casa o que os outros povos tivessem de melhor. Julius Lessing escreveu com êxtase:

A esta grande idéia – de que resultou a exposição – correspondeu sua realização. Tudo se concretizou em oito meses. “Um milagre, que já entrou para a história”. [...] Na época, dois cidadãos, os irmãos Munday, ofereceram-se para construir um palácio de um milhão de marcos, por sua própria conta e risco. Mas optou-se por construir em uma escala ainda maior, e o fundo de garantia de muitos milhões, necessário para tanto, foi conseguido em curtíssimo tempo. E então encontrou-se para a grande e nova idéia uma grande e nova forma. O engenheiro Paxton construiu o Palácio de Cristal. A notícia fabulosa e sem precedentes ecoou em vários países, anunciando que se pretendia construir um palácio de vidro e ferro que cobriria um terreno de dezoito acres. Pouco tempo antes, Paxton tinha feito a cobertura de vidro e ferro em uma das estufas de Kew, na qual as palmeiras vicejavam em pleno vigor, e isto lhe deu coragem de enfrentar a nova tarefa. Como local da exposição, escolheu-se o parque mais imponente

⁹⁶⁹ LESSING, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 5a, 5].

⁹⁷⁰ CLAIRVILLE & CORDIER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 10a, 2].

de Londres, o Hyde Park, que abrigava em seu centro um grande e extenso gramado, apenas cortado em seu eixo menor por uma alameda de olmos esplêndidos. Do círculo dos temerosos ecoou um grito de horror: que não se sacrificassem estas árvores por um mero capricho. Pois então cobrirei as árvores, foi a resposta de Paxton, e ele desenhou o transepto que abrigou toda a fileira de árvores sob uma abóbada de 112 pés de altura...

No trecho a seguir, o autor demonstra o quanto se impressionou e considerou muito estranho e significativo o fato de que a Exposição Universal de Londres – nascida das modernas concepções da força de vapor, da eletricidade e da fotografia, das modernas concepções do livre comércio – tivesse ao mesmo tempo contribuído com um impulso decisivo para a mudança das formas artísticas símbolo das inovações e domínio técnico, bem como a prosperidade desta nova época:

Construir um palácio de vidro e ferro pareceu então ao mundo uma espécie de inspiração fantástica para uma obra de ocasião. Reconhecemos agora que foi o primeiro grande avanço em direção a uma revolução total das formas... O estilo construtivo contraposto ao estilo histórico tornou-se a palavra de ordem do movimento moderno. [...]. A princípio, não se acreditou ser possível construir um palácio de vidro e ferro de dimensões colossais. Nas publicações daqueles dias, realçou-se como fato mais notável a composição dos elementos de ferro, algo que agora é rotineiro para nós. A Inglaterra pode se vangloriar de ter realizado esta tarefa totalmente nova e inusitada em apenas oito meses, utilizando-se das fábricas disponíveis e sem lançar mão de outros meios. Em tom triunfante sublinhou-se que no século XVI uma pequena janela envidraçada ainda representava um objeto de luxo, e agora se consegue erigir uma construção de 18 acres, totalmente de vidro.

Além do pioneirismo arquitetônico, o Palácio de Cristal continha o que Lessing chamava de “programa do futuro”, assinalando o fascínio que esta construção exercia sobre todos os espíritos:

[...] À direita e à esquerda estendiam-se as galerias, e nelas passava-se de um povo a outro, o conjunto todo parecendo um prodígio que punha a imaginação a funcionar mais do que a razão. “Trata-se de uma sóbria economia de linguagem quando descrevo a visão deste espaço como incrivelmente feérica. É um episódio do sonho de uma noite de verão sob o sol da meia-noite”. (L. B.) Estas impressões fizeram estremecer o mundo inteiro. Eu mesmo me lembro de quando, em minha infância, a notícia do Palácio de Cristal chegou até nós na Alemanha, como as reproduções eram pregadas nas paredes de salas burguesas em longínquas cidades provincianas. Tudo aquilo que imaginávamos de antigos contos de fadas com suas princesas em caixões de cristal, com suas rainhas e elfos que habitavam casas de cristal, tudo isto se materializou ... e estas impressões perduraram por décadas. O grande transepto e uma parte dos pavilhões do palácio foram transportados para Sydenham, onde a construção se encontra até hoje e foi lá que a vi no ano de 1862, com um arrepiado de admiração e com o mais puro encantamento. Foram necessárias quatro

décadas, muitos incêndios e calúnias para destruir esta magia que, porém, não desapareceu totalmente até hoje⁹⁷¹.

A exposição de 1889 marca o triunfo “d l’architecture métallique et de la céramique ornementale, l’Exposition fut aussi une magnifique ‘invitation au voyage’ facilitée par le petit train”⁹⁷².

As exposições ocorridas na Inglaterra foram eventos passageiros, que, em geral, não influenciaram a configuração urbanística das cidades. Em Paris, porém, foi diferente, como observou Fritz Stahl. Segundo o autor, isto se deu pelo fato de que em Paris as gigantescas exposições podiam ser montadas no meio da cidade, e que praticamente cada uma delas deixou um monumento que se inseriu muito bem na paisagem urbana, o que demonstra as qualidades de um plano geral grandioso e de uma tradição urbanística contínua. “Paris conseguiu ... organizar mesmo a mais vasta exposição de tal maneira que era acessível a partir da ... Place de la Concorde. Ao longo dos cais, que conduzem a oeste a partir desta praça, a urbanização das margens estende-se por vários quilômetros, deixando à disposição largas faixas laterais de terreno que, adornadas com muitas fileiras de árvores, transformaram-se nas mais belas avenidas para exposições”⁹⁷³. Observação semelhante é feita por Dubech e D Espezel, ao afirmarem que as exposições universais influenciariam toda a arquitetura urbana da cidade:

A primeira vira nascer o Palais de l’Industrie, demolido sob a República; a segunda foi uma festa frenética que marcou o apogeu do Segundo Império. Em 1878, foi organizada uma nova exposição para testemunhar o renascimento depois da derrota. Ela aconteceu no Campo de Marte, num palácio efêmero erguido por Formigé. O caráter dessas feiras desmedidas é serem efêmeras e, entretanto, cada uma delas deixou um rastro em Paris. A de 1878 viu nascer o Trocadéro, palácio estranho erguido por Davioud e Bourdais, no alto de Chaillot, e a passarela de Passy, construída para substituir a Pont d’Iéna que se tornara indisponível. A de 1889 deixara a Galerie des Machines, que desapareceu, mas a Torre Eiffel continua em pé⁹⁷⁴.

⁹⁷¹ LESSING, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 6; G 6a, 1].

⁹⁷² CASSELLE, P. *Nouvelle Histoire de Paris: Paris Républicain 1981-1914*. Paris: Hachette, 2003, p. 270.

⁹⁷³ STAHL, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 16a, 3].

⁹⁷⁴ DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 4, 4].

d) Lugares das novas imagens: panoramas, dioramas e cinema

“Daguerre, na torre onde seu douto pincel
Abre aos jogos da ótica um teatro tão belo,
Faz na escuridão de um recinto fechado
Luzir dos horizontes a imensa perspectiva;
Sua paleta é mágica; e de seus fogos derramados
Quando a visão é atingida e as paredes são atravessadas,
Um tecido, barreira circulando as paredes,
Transforma-se em espelho da natureza inteira”.

Népomucène Lemerrier⁹⁷⁵

O panorama foi criado sob a utopia do panóptico, uma manifestação da obra de arte total, que se desenvolveu a partir da pintura panorâmica, do século XVIII, que, por meio das técnicas de perspectiva, permitia ao espectador uma imersão total no ambiente retratado. “O universalismo do século XIX tem no panóptico o seu monumento. Panóptico: não só se vê tudo; vê-se tudo de todas as maneiras”⁹⁷⁶. Utopia que promoveu a transformação das grandes lojas nas passagens em lojas de departamentos, segundo o princípio de que, nas lojas de departamentos, “os andares constituem-se de um único espaço. A vista pode abrangê-los por assim dizer, com um único olhar”⁹⁷⁷. A busca do “olhar que tudo vê” e de novos efeitos óticos e pictóricos do homem moderno, que tudo quer ver, inspira a criação daquilo que Benjamin chama de “aparelhos de fantasmagoria”⁹⁷⁸, ou seja, polioramas, dioramas, panoramas. Os dioramas substituíram “a lanterna mágica, que não conhecia a perspectiva, mas com a qual a magia da luz se insinuava de modo bem diferente nas habitações ainda pouco iluminadas”⁹⁷⁹. No caso do panorama, este grande quadro circular ou cilíndrico construído com uma disposição para que o espectador, colocado no centro, pudesse ver, sem obstáculos, a representação dos lugares representados como se estivesse em uma determinada altura, dominando todo o horizonte em volta, como nas palavras de Chateaubriand: “a ilusão era completa. Reconheci, ao primeiro olhar, todos os monumentos, todos os lugares, e até mesmo o pequeno pátio onde se encontra o quarto em que morei no convento Saint-Sauveur. Nunca um viajante foi submetido a tão rude prova; eu não poderia esperar que Jerusalém e Atenas fossem transportadas para Paris a fim de me convencer se era mentira ou verdade”⁹⁸⁰.

⁹⁷⁵ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 3a, 1].

⁹⁷⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 2, 8].

⁹⁷⁷ BAUEN, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3, 5].

⁹⁷⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 3a, 4].

⁹⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 2, 3].

⁹⁸⁰ CHATEAUBRIAND apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 3, 1].

Benjamin anotou de Labédollière que as principais representações panorâmicas de Prévost, para os panoramas da passagem, eram as cidades de Paris, Toulon, Roma, Nápoles, Amsterdam, Tilsit, Wagram, Calais, Antuérpia, Londres, Florença, Jerusalém e Atenas. “Todos eram concebidos da mesma maneira. Seus espectadores, situados como no alto de um edifício central, sobre uma plataforma rodeada por uma balustrada, dominavam o horizonte por todos os lados. Cada tela, aderente à parede interna de uma sala cilíndrica, tinha uma circunferência de 97 metros, 45 centímetros e 2 milímetros (300 pés) e uma altura de 19 metros e 42 centímetros (60 pés). Assim, os dezoito panoramas de Prévost representam uma superfície de 86.667 metros e 6 centímetros (224.000 pés)”⁹⁸¹.

A interpretação benjaminiana para o interesse pelo panorama “consiste em ver a verdadeira cidade – a cidade dentro da casa. O que se encontra na casa sem janelas é o verdadeiro. Aliás, também a passagem é uma casa sem janelas. As janelas que a olham de cima são os camarotes de onde se pode olhar para o seu interior, mas não para o seu exterior”⁹⁸².

No *Exposé* de 1935, Benjamin explicitou que os panoramas, que anunciavam uma revolução nas relações da arte com a técnica, são ao mesmo tempo expressão de um novo sentimento de vida. O habitante da cidade, cuja superioridade política em relação ao morador do campo se manifesta inúmeras vezes no decorrer do século, tenta inserir o campo na cidade. Nos panoramas, a cidade amplia-se, transformando-se em paisagem, como ela o fará mais tarde e de maneira mais sutil para o flâneur.

Os dioramas criavam mundos em miniatura no interior das passagens, a fantasia de que cenas e objetos eram minúsculas células luminosas mais íntimas da cidade-luz. Sob tal conformação,

os velhos dioramas, aninhavam-se nas passagens, das quais uma ainda hoje leva seu nome. Num primeiro momento, era como se entrássemos em um aquário. Ao longo da parede da grande sala escura, interrompida por estreitas articulações, estendia-se por detrás do vidro uma faixa de água iluminada. O jogo cromático da fauna submarina não poderia ser mais ardente. Entretanto, o que se via aqui eram maravilhas atmosféricas, do ar livre. Em águas enlazaradas refletiam-se serralhos, desfraldavam-se noites brancas em parques abandonados. Sob o luar, reconhecia-se o castelo de Saint-Leu, onde foi encontrado o último dos Condé, enforcado em uma janela. Uma das janelas do castelo ainda estava iluminada. Raios de sol ali irrompiam de vez em quando. À luz de uma clara manhã de verão viam-se as *stanze* do Vaticano, tal como devem ter aparecido aos nazarenos; não longe dali,

⁹⁸¹ LABÉDOLLIÈRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 2a, 1].

⁹⁸² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 2a, 7].

erguia-se Baden-Baden. Mas também à luz de velas teve seu momento de glória: na catedral envolta em sombras, velas de cera circundam o duque assassinado de Berry, como numa capela ardente; e os lampiões suspensos no céu de seda de uma ilha do amor quase envergonhavam a lua redonda. Era uma experiência engenhosa com a mágica noite enluarada do Romantismo, e sua nobre substância emergiu vitoriosa desta prova⁹⁸³.

O cinema, instalado no prédio do Cirque d’Hiver, é, no fim do século XIX, a realização do sonho prefigurado nos panoramas. No *Exposé* de 1935, Benjamin afirma que os panoramas abriram o caminho, para além da fotografia, ao cinema mudo e ao cinema sonoro. Nos arquivos do nosso autor, o cinema aparece como o desdobramento [*Auswicklung*], resultado [*Auswirkung*] de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema⁹⁸⁴. Benjamin comenta que, para a comparação dos panoramas com o cinema, era importante destacar que todos os problemas da elaboração formal moderna eram articulados na época pelo cinema como questões técnicas inerentes a sua própria existência, e isso de maneira mais concisa, mais concreta e mais crítica. Para exemplificar o efeito imagético provocado pelas novas perspectivas oferecidas pelos novos lugares de entretenimento, o autor citou Marcel Poete: “A voga dos panoramas, entre os quais assinalamos o de Boulogne, correspondia então a dos cinematográficos de hoje. As passagens cobertas, do tipo da Passage des Panoramas, começavam assim sua fortuna parisiense”⁹⁸⁵.

Assim, como os panoramas, o cinema trazia consigo uma forma mais ampla de olhar. Para uma devida compreensão do efeito imagético, Benjamin afirma que é preciso pesquisar o que representa o fato de as variações de luz que um dia proporciona a uma paisagem transcorrem nos dioramas em quinze minutos ou em meia hora. Para Benjamin,

Trata-se aqui de uma espécie de precursor lúdico da projeção aceleradas no cinema, uma aceleração espirituosa, “dançante”, um tanto maliciosas, do decurso do tempo, que faz pensar *per contrarium* ao que pode haver de desolador em uma *mimesis*, como a mencionada por Breton em *Nadja*; o pintor que no fim da tarde coloca seu cavalete diante do velho porto de Marselha e, diante da claridade que se esvai, muda constantemente os efeitos de luz em seu quadro, até que este

⁹⁸³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 3, 2].

⁹⁸⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 3, 3].

⁹⁸⁵ POETE, M. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 1a, 8].

mostre a escuridão. Para Breton, contudo, o quadro não estava “acabado”⁹⁸⁶.

A aparência de “inacabamento” de uma obra que se constrói por montagem como no cinema, que cria todo um “canteiro de obra” ou constelação, despertava particular interesse para Benjamin. Em dada passagem, percebemos que nosso autor estabeleceu uma relação direta entre a técnica cinematográfica e seu trabalho de pesquisa:

Sobre o ritmo atual que determina este trabalho. É característico no cinema o antagonismo entre a seqüência bastante sincopada das imagens que satisfaz a mais profunda necessidade desta estirpe de ver repudiado o “fluxo” da “evolução” e a música de acompanhamento. Expulsar toda “evolução” da imagem da história e apresentar o devir como uma constelação no ser graças à ruptura dialética entre sensação e tradição, eis também a tendência deste trabalho⁹⁸⁷.

O interesse benjaminiano no cinema está nos “contrastes dialéticos” que esta nova arte propicia, contrastes que frequentemente se confundem com nuances, e a partir dos quais se recria sempre a vida de novo⁹⁸⁸. A técnica de criação aparece como um

problema formal da nova arte pode ser expressado exatamente desta maneira: quando e como os universos de formas que, sem a nossa interferência, surgiram na mecânica, no cinema, na construção de máquinas, na nova física etc., e que nos subjugaram, revelarão o que, neles, pertence à natureza? Quando será atingido o estado da sociedade em que essas formas, ou as que delas surgiram, revelar-se-ão para nós como formas naturais? De fato, isso evidencia apenas um momento na essência dialética da técnica. (É difícil dizer qual momento: a antítese, se não for a síntese.) De qualquer modo, também está presente na técnica um outro momento: o cumprimento de objetivos estranhos à natureza com meios que lhe são também estranhos e hostis, meios que se emancipam da natureza e a submetem⁹⁸⁹.

Nas *Passagens*, podemos notar particular interesse do autor, que, além dos novos efeitos de percepção ocular, se empenha em conhecer os desdobramentos das novas técnicas que transitaram da esfera científica para a artística revolucionando-a por meio do desenvolvimento e da invenção de novos instrumentos de captação da imagem:

A primeira experiência que orientou as pesquisas sobre um movimento cientificamente produzido ... foi a do doutor Parès, em 1825. Ele havia desenhado uma gaiola em um dos lados de um

⁹⁸⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 1a, 4].

⁹⁸⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <H°, 16>.

⁹⁸⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1a, 4].

⁹⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 3a, 2].

pequeno quadrado de papel-cartão, e, no outro lado, um pássaro; ao fazer este cartão girar rapidamente sobre um eixo ... apareciam sucessivamente as duas imagens, mas o pássaro parecia estar dentro da gaiola, como se houvesse um só desenho. Esse fenômeno, que é em si mesmo todo o cinema, baseia-se no princípio da persistência das impressões da retina... Uma vez que se admite esse princípio, fica fácil compreender que um movimento decomposto e apresentado num ritmo de dez imagens, ou mais, por segundo, é percebido pelo olho como um movimento perfeitamente contínuo. O primeiro aparelho que realizou o milagre do movimento artificial foi o fenacístiscópio construído pelo físico belga Plateau, já em 1833, e que se conhece ainda hoje como um brinquedo... É composto de um disco em que se encontra uma seqüência de desenhos representando os movimentos sucessivos de um personagem, e que deve ser observada com o disco em plena rotação... Há ... uma relação evidente com nossos atuais desenhos animados... Os pesquisadores perceberam ... o interesse que haveria em substituir as imagens desenhadas ... por uma seqüência de fotografias. [...] Foi a astronomia que deu o primeiro ensejo para a experiência da cronofotografia. Em 8 de dezembro de 1874, o astrônomo Jansen pôde testar, graças a uma passagem do planeta Vênus sobre o sol, um revólver fotográfico de sua invenção, que batia uma fotografia a cada 70 segundos... Logo depois, a cronofotografia ficaria muito mais rápida... É ... que o professor Marey entra na arena com seu fuzil fotográfico...; obtendo, desta vez, ... 12 imagens por segundo... Todas essas pesquisas eram até então puramente científicas. Os pesquisadores que se dedicaram a elas ... viam na cronofotografia um simples “meio de análise dos movimentos do homem e dos animais”... E eis que, em 1891, encontramos ... Edison. Ele havia construído dois aparelhos: um, o cinematógrafo, para a gravação; e o outro, o cinescópio, para a projeção... Nesse meio tempo, Démeny, colaborador de Marey, havia inventado, em 1891, um aparelho que permitia registrar ao mesmo tempo as imagens e o som. Seu fonoscópio ... foi o primeiro cinema falado⁹⁹⁰.

Sabemos da importância imagética para o método de trabalho benjaminiano. No que se refere à cidade, os efeitos visuais provocados pelo reclame e a realidade cinematográfica permitem ver “os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma, como miragens das grandes sínteses que vêm em seguida. Estes universos [...] de realidades estáticas devem ser focalizadas em toda parte, o filme, seu centro”⁹⁹¹.

Benjamin dedicou boa parte de seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* ao cinema. Não vamos aqui nos aprofundar nesta obra, que trata das novas técnicas visuais desenvolvidas, que provocaram a inserção do processo industrial na produção artística, abrindo espaço para novos processos de produção e reprodução artísticas. No ensaio, porém, há alguns pontos que interessam à nossa discussão, em especial a relação entre o cinema e a massa de espectadores, que se

⁹⁹⁰ VILLIERS, R apud. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Y 7a, 1].

⁹⁹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Y 1, 4].

deslocavam coletivamente para as salas de cinema em busca do prazer e do entretenimento:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que pagar um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade⁹⁹².

No ensaio, Benjamin avaliou as mudanças político-estéticas provocados pelo cinema, cuja reprodutibilidade técnica provoca uma transformação na massa, que passa de retrógrada diante da pintura de Picasso, para se tornar progressista diante do cinema de Chaplin. Este fenômeno foi explicado pelo filósofo segundo o critério da apreciação do espectador: o cinema deve ser apreciado por uma coletividade, ao contrário da pintura, que deveria ser apreciada por uma ou poucas pessoas. No cinema há uma dinâmica em que as reações dos indivíduos são condicionadas pelo caráter coletivo delas, não somente a soma das reações individuais, mas pelo seu controle mútuo. Nas *Passagens*, Benjamin adotou uma visão pessimista (ou seria realista?) em relação ao público espectador. Nosso autor comentou que em nenhuma época, por mais utópica que seja, será possível conquistar as massas para uma arte superior, mas apenas para uma arte que lhes seja mais próxima e, a partir disso, interpreta as relações do cinema com a cultura de massa nos seguintes termos:

As massas decididamente exigem da obra de arte (que se situa, para elas, no domínio dos objetos de uso) algo que as aqueça. Aqui, a chama mais fácil para ser acesa é o ódio. O ardor do ódio, porém, fere ou queima, e não oferece o “conforto ao coração” que torna a arte própria para o consumo. O kitsch, ao contrário, nada mais é do que a arte em seu pleno, absoluto e instantâneo caráter de consumo. Assim, o kitsch e a arte, justamente em suas formas de expressão consagradas, se situam em uma oposição irreconciliável. Ora, o que importa para as formas vivas e em desenvolvimento é que tenham em si algo que aqueça, que seja utilizável, enfim, algo que traga felicidade, para que possam abrigar em si, dialeticamente, o kitsch, aproximando-se assim das massas e conseguindo, todavia, superá-lo. Atualmente, talvez apenas o cinema esteja à altura desta tarefa - de qualquer modo, é ele que se encontra mais próximo dela que qualquer outra forma de arte. E quem reconhecer isto estará inclinado a rebater as pretensões do filme abstrato, por mais importantes que sejam seus experimentos. Ele solicitará um período de resguardo, uma proteção natural para aquele kitsch que encontra no cinema seu lugar providencial. Somente o

⁹⁹² BENJAMIN. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. IN: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 172.

cinema pode detonar as substâncias explosivas que o século XIX acumulou nesta matéria estranha, talvez desconhecida anteriormente, que é o kitsch. Mas, assim como para a estrutura política do filme, a abstração pode também se tomar perigosa para os outros meios modernos de expressão (iluminação, técnica de construção etc.)⁹⁹³.

O cinema nasceu como uma obra de arte massiva, ou seja, feita para uma massa de espectadores. Trata-se da expressão artística da efemeridade de uma época que optou pela “renúncia radical aos valores eternos”⁹⁹⁴. Ainda no ensaio, Benjamin comenta um cálculo de 1927 segundo o qual um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. Algo bem distante da passagem a nos contar que no dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, no Boulevard des Capucines, nº 14, em Paris, se abriu a primeira sala de cinema do mundo. Nesta primeira exibição da história, a bilheteria atingiu a soma considerável de 35 francos!⁹⁹⁵

e) Lugares de imagem e magia: Paris, a cidade espelho

Além destes lugares de prazer, mais identificados à boemia, o grande público amava “apaixonadamente ver-se em família nesses imensos espelhos que ornaram os cafés do *boulevard*”⁹⁹⁶. Os espelhos estavam por toda a parte, em café e restaurantes, em *boutiques* e lojas de departamentos, em salões de beleza e salões literários, nos banhos públicos. Os espelhos tornaram Paris o lugar “onde mal se pode dar um passo sem perceber seu próprio e adorado eu”⁹⁹⁷. Deste fato, surge a constatação benjaminiana de que Paris é a cidade dos espelhos:

Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se vêem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza dos parisienses. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos. Uma profusão de espelhos também cerca o homem, sobretudo nos cafés (para clarear o interior destes e para dar uma extensão agradável a todos os diminutos cercados e estabulinhos nos quais se subdividem os locais parisienses).

⁹⁹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 3a, 1].

⁹⁹⁴ BENJAMIN. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, p. 176.

⁹⁹⁵ VILLIERS, R apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Y 7, 7].

⁹⁹⁶ BABOU apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 3,2].

⁹⁹⁷ Cf. LAHRS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1a, 4].

Espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscreveram os emblemas de todas as escolas poéticas⁹⁹⁸.

Ao afirmar a possibilidade de comparar a pura magia das paredes de espelhos, que conhecemos dos tempos do feudalismo, contrastado com a nova experiência da magia sufocante exercida pelas paredes espelhadas das passagens, que nos convidam a entrar em bazares sedutores⁹⁹⁹, Benjamin nos mostrou a perspectiva da cidade que se abre por efeito tanto mágico como imagético:

Quando dois espelhos se refletem, Satanás prega sua peça preferida, abrindo aqui à sua maneira (como seu parceiro o faz nos olhares dos amantes) a perspectiva do infinito. Seja inspiração divina, seja satânica: Paris possui a paixão das perspectivas espetaculares. O Arco do Triunfo, o Sacré-Coeur, e mesmo o Panthéon parecem à distância imagens que pairam no ar a pouca altura, abrindo arquitetonicamente uma *fata morgana*¹⁰⁰⁰.

Este efeito imagético e mágico, provocado pelos efeitos prismáticos dos espelhos e seus semelhantes, criam caleidoscópios que se espalham por toda parte, iludem com seus fragmentos:

Quebradiços são também os umbrais de mosaicos que, no estilo dos antigos restaurantes do Palais-Royal, conduzem a um *Dîner de Paris* por cinco francos; seus largos degraus sobem até uma porta de vidro, mas não se pode acreditar que, por detrás dela, surja um restaurante. A porta de vidro seguinte promete um *Petit Casino* e deixa entrever uma bilheteria e os preços das entradas, mas – no caso de abri-la – entraríamos em algum lugar? Em vez de ingressar em uma sala de teatro, não sairíamos do outro lado da rua? Como a porta e as paredes são cobertas de espelhos, não se sabe se estamos entrando ou saindo, tão ambígua é essa claridade.

O reflexo, a figuração, a efígie, incitavam a sinestesia em Benjamin e inspiraram o autor a escrever a célebre frase:

Paris é a cidade dos espelhos. Asfalto das ruas, liso como um espelho, terraços envidraçados diante de todos os bistrôs. Uma fatura de vidros e espelhos os cafés, para torná-los mais claros por dentro e conferir uma agradável amplidão a todos os minúsculos recintos e compartimentos em que se subdividem os estabelecimentos parisienses. Aqui as mulheres se vêem a si mesmas mais do que em outros lugares, daí surgiu a beleza singular das parisienses. Antes que um homem olhe para elas, já terão visto, elas mesmas, sua imagem refletida por dez vezes. Mas também o homem vê sua própria fisionomia, em um lampejo. Ele encontra sua imagem mais

⁹⁹⁸ BENJAMIN, W. *Imagens do Pensamento*. IN: Obras Escolhidas II. Trad. R. R. Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 197.

⁹⁹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 2a, 2].

¹⁰⁰⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1, 6].

rapidamente do que em qualquer outro lugar e chega a um acordo com ela. Até mesmo os olhos dos transeuntes são espelhos velados, e sobre o grande leito do Sena, sobre Paris, estende-se o céu como o espelho de cristal sobre os leitos baixos das casas de prazeres¹⁰⁰¹.

Nas passagens, a riqueza de espelhos criava uma clareira, ampliava as dimensões do ambiente de forma ilusória, aumentando

os espaços de maneira fabulosa e dificulta a orientação. Ora, este mundo de espelhos pode ter múltiplos significados e até mesmo uma infinidade deles – permanecendo sempre ambíguo. Ele dá uma piscadela, é sempre isto e jamais é um nada a partir do que uma outra coisa surge imediatamente. O espaço que se transforma o faz no seio do nada. Nestes espelhos turvos, sujos, as coisas trocam olhares à Kaspar Hauser com o nada. É como se fosse uma piscadela ambígua vinda do Nirvana. E, novamente, alcança-nos com um sopro gelado o nome ridículo de Odilon Redon, que como ninguém captava este olhar das coisas no espelho do nada e que, como ninguém, sabia se meter na cumplicidade das coisas com o não-ser. Um sussurro de olhares enche as passagens. Não há coisa alguma aqui, quanto menos se espera, que não lance um rápido olhar, fechando os olhos com uma piscadela, mas um olhar mais atento, ela já desapareceu. O espaço empresta seu eco ao sussurro destes olhares. “O que terá acontecido em mim? – pergunta, piscando”. Nós hesitamos. “Sim, o que terá acontecido em você?” Assim devolvemos-lhe a pergunta, baixinho¹⁰⁰².

O efeito imagético provocado pela maneira como os espelhos captavam o espaço livre, a rua, e o transportavam para o café, isso também fazia parte do entrecruzamento dos espaços – o espetáculo pelo qual o flâneur se sentia irremediavelmente arrebatado. “Por vezes sóbrio durante o dia, mais alegre à noite, quando brilham as chamas a gás. A arte da aparência ofuscante alcançou aqui a perfeição. A mais comum das tabernas tem a pretensão de iludir os olhos. Através de paredes de espelhos, que refletem as mercadorias dispostas à direita e à esquerda, todos esses estabelecimentos adquirem uma extensão artificial, uma grandeza fantástica à luz das lâmpadas”¹⁰⁰³.

Na nova fisionomia da cidade, cada vez mais transformada pelos novos lugares de prazer, os candelabros a gás faziam parte da ilustração como imagem de duas grandes conquistas da técnica: o gás e o ferro fundido, que andavam juntos¹⁰⁰⁴. Naquela época, não se podia deixar de notá-los quando se falava dos prodígios da técnica. O triunfo da iluminação elétrica deu à iluminação a gás um aspecto que provocava uma impressão lúgubre e opressiva; na primeira metade do século XIX, porém, a luz a gás representava o máximo em luxo e pompa:

¹⁰⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1, 3].

¹⁰⁰² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 2a, 3].

¹⁰⁰³ GUTZKOW, K. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1, 1].

¹⁰⁰⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1. 4].

Quando Napoleão foi sepultado no Dôme des Invalides, ao lado do veludo, da seda, do ouro, da prata e das coroas de flores, não faltou uma lâmpada a gás perpétua acima do jazigo. As pessoas consideravam uma verdadeira maravilha a invenção de um engenheiro de Lencastre, que conseguiu desenvolver um mecanismo graças ao qual a luz de gás iluminava automaticamente os relógios das torres ao anoitecer e também automaticamente apagava a chama quando amanhecia. Aliás, as pessoas estavam acostumadas a encontrar gás e ferro fundido juntos naqueles estabelecimentos elegantes que, na época, acabavam de surgir: as passagens. Para os grandes estabelecimentos de moda, restaurantes chiques, boas confeitarias etc., era uma questão de prestígio conseguir lojas com magazines nestas galerias. A partir daí, desenvolveram-se mais tarde as grandes lojas de departamentos, cuja realização pioneira, o Bon Marché, também foi idealizada pelo construtor da Torre Eiffel¹⁰⁰⁵.

Tais efeitos imagéticos criam percepções sensíveis e oníricas que apenas são possíveis porque a arquitetura de Paris desempenha “o papel do processo corpóreo”, porém advindo do inconsciente, como escreveu Benjamin ao comentar a tese de Giedion, que dizia: “A construção desempenha no século XIX o papel do subconsciente”. Giedion notou nas “máscaras historicizantes” do século XIX o ocultamento da técnica nova e das novas relações sociais. Para o autor, o

século XIX revestiu de máscaras historicizantes cada nova criação, não importando em qual setor: tanto na arquitetura como na indústria, ou na sociedade. Criavam-se novas possibilidades de construção, mas estas inspiravam medo, e por isso eram logo soterradas sob uma decoração de pedras. Criava-se o gigantesco aparato coletivo da indústria, mas procurava-se distorcer seu significado, reservando os benefícios do processo de produção apenas a um grupo restrito. Esta máscara historicizante está indissolúvelmente ligada à imagem do século XIX. Ela não pode ser negada¹⁰⁰⁶.

No caso de Berlim, a imagem da cidade aparece por meio das “máscaras da arquitetura”. A nova arquitetura berlinense teve sua origem no instante em que se constituiu a indústria, no momento da transformação do processo artesanal em processo industrial¹⁰⁰⁷. Este processo criou o que Benjamin denominou de “máscaras da arquitetura”, com as quais a cidade se apresenta com sua arquitetura “mascarada”, “aos domingos, espectral como que vestida para um baile de gala”¹⁰⁰⁸. Porém Paris passou sem qualquer mascaramento pelo entrecruzamento de novos materiais como o ferro e o

¹⁰⁰⁵ BENJAMIN. *Passagens*, Anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro (Primeiro Esboço), p. 965.

¹⁰⁰⁶ GIEDION, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1a, 3].

¹⁰⁰⁷ Cf. GIEDION, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 3, 3].

¹⁰⁰⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1a, 1].

vidro em sua arquitetura. Este entrecruzamento fez com que a nova arquitetura, apesar de inebriante, se tornasse uma sóbria realidade¹⁰⁰⁹.

Benjamin trata da arquitetura como o testemunho mais importante da “mitologia” moderna latente, por outras palavras, o mito da ciência e da técnica como forças dominadoras de todas as potências da vida. O filósofo via a passagem como a obra mais importante arquitetura do século XIX¹⁰¹⁰, tema que vamos tratar mais adiante. Porém, precisamos ainda tratar de Paris — que, a partir de Haussman, que cumpriu a tarefa de demolir toda a velha Paris e a converteu em um imenso canteiro de obras, se apresentou com uma nova face. Anterior a isso, a verdadeira Paris, descrita por Paul-Ernest de Rattier se apresentava como:

uma cidade escura, lamacenta, mal cheirosa, confinada em suas ruas estreitas..., um formigueiro de becos, de ruas sem saída, de alamedas misteriosas, de labirintos que levam você até a casa do diabo; uma cidade em que os tetos pontiagudos de casas sombrias se reúnem perto das nuvens, disputando com você o pouco de azul que o céu nórdico dá de esmola à grande capital. A verdadeira Paris é cheia de pátios de milagres, dormitórios a três centavos por noite, de seres inimagináveis e fantasmagorias humanas... Ali, numa nuvem de vapor de amoníaco...e em camas que não foram arrumadas desde a criação do mundo, repousam lado a lado centenas e milhares de saltimbancos, vendedores de fósforos, tocadores de acordeão, corcundas, cegos, mancos; anões e aleijados, homens com o nariz devorado em brigas; homens-borracha, palhaços envelhecidos, engolidores de espadas, malabaristas que equilibram um pau-de-sebo entre os dentes... Crianças de quatro pernas, gigantes bascos ou outros tipos, o pequeno Polegar em sua vigésima encarnação, personagens vegetais cuja mão ou braço é o solo de uma árvore verdejante que rebrota a cada ano com toda a pujança de seus galhos e folhas; esqueletos vivos, homens transparentes feitos de luz..., cuja voz debilitada pode ser escutada por um ouvido atento...; orangotangos com inteligência humana; monstros que falam francês¹⁰¹¹.

Este passado tenebroso também foi captado pela escrita de Victor Hugo:

Há trinta anos ... era praticamente o mesmo antigo esgoto. Um número muito grande de ruas que hoje estão recapeadas eram, naquela época, calçadas fendidas. Via-se, muitas vezes, no ponto de declive onde desembocam as sarjetas de uma rua ou de um cruzamento, largas grades retangulares com grossas barras, cujo ferro polido pelos passos da multidão brilhava; eram perigosas e escorradias para os veículos e capazes de fazer cair os cavalos... Em 1832, em muitas ruas ... a velha cloaca gótica ainda escancarava cinicamente sua goela. Eram enormes hiatos de pedra, algumas vezes rodeados de blocos de pedra, com uma insolência monumental¹⁰¹².

¹⁰⁰⁹Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 3a. 5].

¹⁰¹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <D>, 7>.

¹⁰¹¹ RATTIER, P-E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 4,1].

¹⁰¹² HUGO, V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 4a, 1].

f) Haussmann e a reforma da cidade revolucionária

“Nos seus fastos imperiais
O tio e o sobrinho são iguais
O tio tomava as capitais
O sobrinho os nossos capitais.”
Alexandre Dumas¹⁰¹³

Paris apenas na aparência é uma cidade homogênea¹⁰¹⁴. Cidade revolucionária, palco e memória das revoluções de 1789, 1830 e 1848. Benjamin compara a cidade e sua tradição revolucionária a uma paisagem vulcânica: “Na ordem social, Paris corresponde ao que na ordem geográfica é o Vesúvio. Um maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante atividade. Mas, assim como as encostas do Vesúvio se transformaram em pomares paradisíacos graças às camadas de lava que as recobriram, assim também florescem sobre a lava das revoluções, como em nenhum outro lugar, a arte, a vida festiva, a moda”¹⁰¹⁵. Desde a Queda da Bastilha, a rua passou a ocupar a frente do palco dos acontecimentos políticos e Paris se transformou, a céu aberto, em um vulcão maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante atividade. A forma mais sugestiva desse entrelaçamento entre o espaço público e os indivíduos privados era a barricada. A construção de barricadas era um “exemplo de um trabalho não-assalariado, mas apaixonado”¹⁰¹⁶. A população pobre, mal representada na Assembléia Nacional, encontrou na barricada sua expressão política e a converteu historicamente em espaço de manifestação pública e resistência. Engels minimizava o alcance desta estratégia, ao dizer que, nos combates de rua, a barricada tinha um efeito mais moral do que material: era um meio de abalar a firmeza dos soldados. Se ela resistisse até se atingir o objetivo, estava assegurada a vitória; caso contrário, era a derrota¹⁰¹⁷. Para Rancière, a insurreição dos populares em barricadas era a estratégia e a coragem daqueles que ousam negar a noite da repressão; a inteligência daqueles que não se contentam em esperar “cravados” detrás das barricadas o momento de “morrer combatendo”, senão que se colocam em ação, sem se deter um minuto, para inventar as

¹⁰¹³ Cf. DUMAS, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 10]. Segundo nosso autor, aos versos, recitados por Dumas numa *soirée* em casa da princesa Mathilde, que se referiam a Napoleão III, seguiu-se um silêncio sepulcral.

¹⁰¹⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 3, 3].

¹⁰¹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 1,6].

¹⁰¹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 9a, 9].

¹⁰¹⁷ ENGELS, apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 1a, 5].

armas que convertiam a coragem em vitória¹⁰¹⁸. Os revolucionários aprenderam a levantar e defender barricadas que cruzavam todo o passeio público. A planta urbana era cortada pela resistência, força física; uma fúria comovida pelo medo¹⁰¹⁹ e um frenesi terminado em ferocidade¹⁰²⁰.

Sob o signo das transformações urbanas pelas quais passou a cidade, a arquitetura que cria novos ambientes, a moda que modela os costumes, a cultura do entretenimento que elimina o tédio, se constituem como prazeres que disfarçam, simulam, deixam adormecida uma cidade real, que subjaz ao palco montado pela burguesia triunfante do século XIX. Para evitar os conflitos urbanos e transformar a cidade em um “mercado a céu aberto”, onde pessoas e mercadorias pudessem transitar livremente, era preciso criar um novo cenário, com uma nova ordenação espacial de redefinição dos espaços públicos e privados, que fosse também um lugar confortável e seguro, que não pusesse em risco a nova ordem político-econômico-social do Segundo Império, sustentada pela nova burguesia industrial e financeira. É o que Patrice de Moncan chama de “trionphe de la rue commerçante”. Antes dos primeiros anos do século XIX, não havia ruas de comércio; após este *début*, começou a haver uma concentração de determinadas atividades comerciais nos *quartiers spécialisés*. “En 1830, la rue commerçante, après avoir supplanté les cours d’artisans, devient le lieu privilégié de la consommation et de la promenade”. O autor acrescenta: “C’est sous l’Empire qu’apparut ce que Henri Heine appelle le ‘fétichisme de l’objet de consommation’. Avec le développement du commerce et de l’Industrie post-révolutionnaire, la chose consommable devint en France un véritable objet de culte”¹⁰²¹.

A velha Paris era constituída por uma rede densa de pequenas ruas circulares e células autônomas que não possuíam relação umas com as outras. Portanto, cada bairro da cidade era um mundo particular, um universo sem comunicação com os outros¹⁰²², o que exigiu a remodelação da cidade contra as insurreições e as barricadas, a partir da destruição do tecido urbano medieval, ou seja, com a construção da cidade de fisionomia burguesa. Deste modo, como comentam Dubech e D’Espezet,

¹⁰¹⁸ RANCIÈRE, Jacques, “Prefacio” a: *Blanqui, Louis Auguste, La Eternidad por los Astros*. Trad. Margarita Martínez, Buenos Aires, Colihue, 2002, p. 20.

¹⁰¹⁹ CARLYLE, T. *The French Revolution*. Capítulo 1.5.VI.

¹⁰²⁰ TAINÉ, H. *The French Revolution*. Volume 1, p. 1246.

¹⁰²¹ MOCAN, P. *La Rue Parisienne: Boutiques, Enseignes, Petit Métiers, Au XIX^e Siècle*. Paris: Les Éditions du Mécène, 2012. pp. 14-27.

¹⁰²² Cf. ARIÈS, Philippe. *Histoire des Populations Françaises*. Paris: Seuil, 1971.

Paris deixou, para sempre, de ser um conglomerado de pequenas cidades tendo sua fisionomia, sua vida; onde se nascia, onde se morria, onde se gostava de viver, que não se pensava em abandonar; onde a natureza e a história tinham colaborado para realizar a variedade na unidade. A centralização, a megalomania criaram uma cidade artificial onde o parisiense, traço essencial, não se sente mais em casa. Assim, desde que pode, ele vai embora e eis uma nova necessidade, a mania da vilegiatura. Inversamente, na cidade desertada por seus habitantes, o estrangeiro chega com data fixa: é a “estação”. O parisiense, na cidade transformada em encruzilhada cosmopolita, sente-se desenraizado¹⁰²³.

Entretanto, uma visão menos pessimista mostra que, com a reforma urbana, as ruas se expandem, com o transporte coletivo, a mobilidade das pessoas se intensifica. A reforma urbana haussmaniana criou um calçamento que “só deveria ser pisado com pés descalços”¹⁰²⁴. Nas ruas mais largas e nas calçadas mais espaçosas se tornou mais fácil e prazeroso flunar. As curvas labirínticas, os becos escuros, as ruas estreitas e desordenadas da Paris medieval cedem lugar à linha reta dos *grands boulevards*. Sob os auspícios do “artista demolidor”, Paris se transformou em capital do século XIX, cidade-símbolo da modernidade burguesa. Nicolas Chaudun, em seu ensaio sobre o prefeito de Paris, é efusivo: “Hausmann, c’est Paris; haussmaniser, c’est percer, aérer, désengorger, c’est-à-dire libérer les flux, ceux des biens comme des personnes, de l’eau comme du gaz, celui des capitaux tout autant... Hausmanniser, c’est projeter le chaos ancestral en pleine lumière”¹⁰²⁵.

As reformas empreendidas por Hausmann transformaram a cidade no marco urbano do capitalismo.

É apenas com as intervenções de Hausmann que Paris transforma-se numa cidade moderna, isto é, num todo integrado. Hausmann racionaliza o espaço urbano, traça ruas, avenidas, pontes, praças, interligando os pontos nevrálgicos da urbes. Um eixo norte-sul, leste-oeste, comunica o centro à periferia, e as grandes vias de comunicação convergem para as estações de trem. Hausmann inventa o *boulevard* multiplicando a escala urbanística até então conhecida (ruas com mais de 30 metros de largura). Não se pode esquecer que até 1828 Paris não dispunha de nenhum tipo de transporte público. No entanto, mesmo após essa data, as várias sociedades criadas para explorar a locomoção citadina tinham apenas uma existência rudimentar. O número de carros disponíveis era pequeno, o trajeto percorrido irregular e o serviço oferecido descontínuo. Somente em 1855 foi fundada a Companhia Geral de Ônibus cujo objetivo era unificar o transporte público. As reformas urbanísticas e a generalização dos meios de transporte fazem com que a cidade possa ser concebida como um

¹⁰²³ DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 3a, 6].

¹⁰²⁴ BORNE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 5,1].

¹⁰²⁵ CHAUDUN, N. *Hausmann, George Eugene, Préfet-baron de la Seine*. Paris: Actes Sud, 2009, p. 11.

sistema integrado. A noção de circulação se sobrepõe assim à de fixidez. Mas para isso a velha Paris teve de ser destruída¹⁰²⁶.

No *Exposé* de 1935, Benjamin comentava, sobre a tendência continuamente manifesta no século XIX de enobrecer necessidades técnicas por meio de objetivos artísticos, que esta tendência encontra a correspondência no ideal urbanístico de Haussmann, nas visões em perspectiva através de longos traçados de ruas¹⁰²⁷. O objetivo de Haussmann era “understood as a means of preventing any future recourse to barricades by a popular uprising. And also, of course, it served to clear out the workers and poorer inhabitants from the ancient quarters and make space for the avenues, monuments, and commercial establishments that would make Paris a prime goal for tourism, fashion, and entertainment”.¹⁰²⁸

No livro *Paris Boêmia*, Seigel conta que as novas avenidas e *boulevards* planejados por Haussmann substituíram as velhas ruas tortas dos distritos superpovoados e desorganizados, tornando Paris uma cidade mais integrada, e seus bairros afastados mais acessíveis. A importância crescente de Montmartre dependia de tais melhoramentos. Levasseur registrou os efeitos segregadores que apartaram as pessoas de classes sociais distintas, a reconstrução da cidade foi um fenômeno que obrigou o operário a morar em bairros de periferia, rompendo o laço de vizinhança que o ligava ao burguês¹⁰²⁹, Seigel comenta que as velhas vizinhanças, com suas construções bizarras, desapareceram das zonas centrais da cidade; isso também ocorreu com parte da tradicional mistura de classes sociais que durante tanto tempo deu a Paris uma aura romântica. Montmartre, com suas características rústicas e seus cafés baratos, reteve esses elementos mais tempo que outros distritos e permaneceu um local em que as formas marginais da existência social ainda podiam ser vistas e experimentadas¹⁰³⁰. David Harvey destaca que, a partir de Haussmann, o papel dos bulevares como importantes centros de exibição pública foi reafirmado e transformado em algo muito maior. A teatralidade do bulevar fundiu-se com o mundo performático presente em muitos teatros, cafés e outros locais de entretenimento que surgiam ao seu redor, criando assim espaços para a exibição da riqueza burguesa, do consumo ostensivo e da

¹⁰²⁶ ORTIZ, R. *Walter Benjamin e Paris: Individualidade e Trabalho Intelectual*. Revista Tempo Social, Vol.12 Nº.1. São Paulo, Maio de 2000.

¹⁰²⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, *Exposé* de 1935, p. 49.

¹⁰²⁸ GELLEY, A. *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 119.

¹⁰²⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 2, 1].

¹⁰³⁰ SEIGEL, J. *Paris Boêmia*, p. 230.

moda feminina. “Em resumo, os bulevares tornaram-se espaços públicos onde o fetiche da mercadoria reinava soberano.

Os novos bulevares criaram suas próprias formas de espetáculo, com a agitação das carruagens e dos transportes públicos em superfície recém-macadamizadas (que, segundo alguns radicais, serviam para impedi-los de erguer barricadas com os paralelepípedos). A chegada das novas lojas de departamentos e dos cafés, que invadiam as calçadas dos novos bulevares, tornava poroso o limite entre espaços públicos e privados. A proliferação de cabarés, circos, concertos, teatros e das populares casas de ópera produziu um frenesi de entretenimento popular (a frivolidade da cultura do Segundo Império estava fortemente associada às sátiras populares de Jacques Offenbach à ópera italiana na forma de ópera-bufa). A transformação de parques como Bois de Boulogne e Monceau, e até de praças, como a Square du Temple, em locais de socialização e lazer também contribuiu para estimular uma forma extrovertida de urbanização que destacava a exibição pública da opulência privada. A socialização do grande número de pessoas atraídas aos bulevares era agora tão controlada pelos imperativos do comércio quanto pelo poder policial¹⁰³¹.

Hausmann – “de quem os poetas poderiam dizer que [...] foi mais inspirado pelas divindades inferiores que pelos deuses superiores”¹⁰³² – pensou em uma Paris para seus habitantes “como um grande mercado de consumo, um imenso canteiro de obras, uma arena de ambições, ou apenas um ponto de encontro de prazeres”¹⁰³³.

Na embriaguez religiosa das grandes cidades, observada por Baudelaire, Benjamin viu que as lojas de departamento são os templos consagrados a esta embriaguez¹⁰³⁴. Neste cenário, as passagens foram:

Erected at the height of flânerie and during the adolescent years of bourgeois capitalism, the Parisian arcades stimulated a new dogma of aggressive merchandising and the first intimations of the voracious appetite for consumer goods that characterizes today’s affluent societies. Nestled under glass roofs illuminated by gaslights at night, they offered respite from the bustling traffic and the vagaries of Parisian weather. The effortless transition from street to covered passage kindled a heightened sensitivity for collective space, all the more so since the constructions were neither completely indoors nor fully outdoors, neither entirely interior nor exterior in character. Rather, as interstitial spaces they conjured up liminal areas, in which people and objects, nature and culture converged to form “eine Stadt, eine Welt im kleinen”¹⁰³⁵

¹⁰³¹ HARVEY, D. *Paris Capital da Modernidade*, p. 288-290.

¹⁰³² DUBECH & D’ESPEZEL apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 3, 8].

¹⁰³³ LARONZE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 3a, 1].

¹⁰³⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 13].

¹⁰³⁵ SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009, p. 158.

Em meio à intoxicação religiosa das grandes cidades, as passagens e foram criadas como catedrais em que as mercadorias substituíram as imagens sacras e deram origem aos grandes magazines, que se converteram em verdadeiros templos do novo culto: o consumo. Neste culto não há Deus ou transcendência espiritual, as pessoas se religam através do mercado. Seguindo a doutrina do dinheiro e do lucro, as lojas foram integradas ao movimento nos bulevares e eram a expressão máxima do crescente poder da mercadoria como objeto de desejo:

Lojas de giro tão alto precisavam atrair uma grande clientela de todas as partes da cidade, e os novos bulevares facilitavam esse movimento. As vitrines das lojas eram organizadas de forma tentadora para fígar a atenção. As mercadorias visível e fartamente empilhadas nas lojas de departamento se tornaram por si só um espetáculo. Com as portas abertas para a rua, as lojas estimulavam a entrada do público e o exímia de qualquer obrigação de compra. Um exército de atendentes e vendedoras (particularmente jovens atraentes de ambos os sexos) patrulhava o comportamento no interior da loja, ao mesmo tempo que buscava atender aos desejos do consumidor. A sexualidade envolvida era flagrante. Por isso, as mulheres tiveram um papel muito importante, tanto como compradoras quanto como vendedoras.¹⁰³⁶

Historicamente, a era dos *grands magasins* data, na realidade, apenas do Segundo Império. Eles tiveram um grande desenvolvimento a partir de 1870 e continuam a se desenvolver¹⁰³⁷. Os *magasins de nouveautés* resultam da liberdade de comércio conferida por Napoleão I¹⁰³⁸. “C’est une invention essentiellement parisienne, et c’est à Paris qu’ils se sont épanouis”¹⁰³⁹. As primeiras lojas de departamentos eram lugares de prazer, que pareciam tomar os bazares orientais como modelo. Lá era possível ver em gravuras, pelo menos em 1880, como a moda ditava que se revestissem de tapetes as balaustradas que davam para o pátio interno¹⁰⁴⁰. Este luxo era o decurso do bem-sucedido comércio nas lojas de departamentos como *Le Bon Marche*, *Le Louvre*, *La Belle Jardinière*. O montante de negócios do *Bon Marche* em 1852, como registrou Gisela Freund, era de apenas 450.000 francos; elevou-se, em 1869, a 21 milhões¹⁰⁴¹. O sucesso e o lucro obtido tinham sua *raison d’être* propiciada pelo movimento grande, lucro pequeno como um novo princípio, que se coadunava com os principais efeitos, o efeito da multidão compradora e o da massa do estoque.

¹⁰³⁶ HARVEY. *Op. cit.* p. 288.

¹⁰³⁷ LEVASSEUR, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 4].

¹⁰³⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 9a, 2].

¹⁰³⁹ CASSELLE, P. *Op. cit.*, p. 234.

¹⁰⁴⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 7, 5].

¹⁰⁴¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 6, 2].

A partir dos *magasins de nouveautés* Benjamin observou dois fenômenos: o primeiro é que pela primeira vez na história, com a criação das lojas de departamentos, os consumidores começam a sentir-se como massa, o que aumenta consideravelmente o elemento circense e teatral do comércio¹⁰⁴²; o segundo é que, com a produção de artigos de massa, surge o conceito de especialidade¹⁰⁴³. Neste sentido, a característica específica das lojas de departamentos e de seu sucesso era que os consumidores sentiam-se como massa: eram confrontados com os estoques; abrangiam todos os andares com um só olhar; pagavam preços fixos; podiam “trocar as mercadorias”¹⁰⁴⁴. Portanto, a originalidade dos *grands magasins*

consistia em vender a mercadoria de qualidade, garantida pelo preço da mercadoria dos camelôs. A etiqueta com preço fixo foi outra inovação ousada, que suprimia a pechincha e a “venda segundo a cara do freguês”; a devolução permitia ao cliente anular sua transação à vontade; finalmente, os empregados eram pagos quase integralmente através de comissões sobre as vendas: estes foram os elementos constitutivos da nova organização¹⁰⁴⁵.

Na época em que Paris se transformou em um “Grande canteiro de demolições”, onde se lia em seus cartazes: “Não compre ‘nada no escuro’”¹⁰⁴⁶. Uma cidade compósita por um comercialismo que criavam emblemas arquiteturais do comércio, de tal modo, que comércio sabia tirar proveito do limiar: na entrada da passagem, da pista de patinação, da piscina pública, da plataforma de embarque. Nestes lugares costumava-se colocar como guardião do limiar uma “galinha que bota automaticamente ovos de lata, contendo balas em seu interior; ao lado dela, uma vidente automática – um aparelho automático de impressão, com o qual podemos imprimir nosso nome numa tira de metal que nos prenderá ao pescoço o nosso destino”¹⁰⁴⁷. Nas *Passagens* se encontram o limiar entre a sorte e o azar, o acaso, o erótico e o pornográfico. Quem adentra a passagem percorre ao inverso o caminho delimitado pela porta, ou seja, adentra no mundo intra-uterino¹⁰⁴⁸, sensação que perpassa por toda a cidade como um limiar:

Maga do limiar. Na entrada da pista de patinação, da cervejaria, da quadra de tênis, dos pontos turísticos: penates. A galinha que bota ovos dourados de chocolate, a máquina que imprime nosso nome, máquinas de jogos de azar, a máquina que lê a sorte e, principalmente,

¹⁰⁴² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 4, 1].

¹⁰⁴³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 4, 2].

¹⁰⁴⁴ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 12, 5].

¹⁰⁴⁵ D’AVENEL, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 12, 1].

¹⁰⁴⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3, 8].

¹⁰⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2, A].

¹⁰⁴⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 5, 1].

balanças de peso automáticas – o moderno *gnothi seauton* de Delfos – guardam o limiar. Surpreendentemente, elas não prosperam na cidade – fazem parte dos pontos turísticos, das cervejarias dos subúrbios. E nas tardes de domingo o passeio não se dirige apenas para lá, para o campo, mas também no *intérieur* da casa burguesa. Cadeiras postas ao lado de um limiar, e fotos que flanqueiam o caixilho da porta, são decadentes deuses do lar, e a violência que eles têm de atenuar atinge através da campainha o nosso coração ainda hoje. Que se experimente resistir a ela. Sozinhos numa casa, tentemos não atender a uma campainha insistente. Perceberemos que é tão difícil quanto um exorcismo. Como toda substância mágica, também esta, em algum momento, se rebaixou no sexo, como pornografia. Por volta de 1830, Paris divertia-se com litorafias insinuantes, com portas e janelas corrediças¹⁰⁴⁹.

O comércio havia se tornando uma mistura de negócios e teatro em lojas como Bon Marché e o Bazaar de l’Hôtel de Ville, que buscavam um tipo diverso de mercado consumidor, mais amplo, disperso e anônimo.

Localizadas em sua maioria nas novas e ampliadas alamedas, as grandes lojas dependiam da maior facilidade de movimento para trazer fregueses. Elas abandonaram o relacionamento direto e pessoal com sua clientela, que caracterizava os estabelecimentos menores e mais tradicionais da Monarquia de Julho. As formas anteriores de comércio presumiam que um fabricante de chapéus e de luvas, quando ela ou ele pretendiam comprar um item específico, mas as novas lojas estavam abertas a qualquer pessoa que quisesse passar o tempo ou comprar; as compras eram estimuladas através de vitrinas atraentes. As lojas de departamentos não negociavam apenas com mercadorias, mas, [...] “com espetáculo, aventura, fantasia”. Um observador comparou o interior do Bom Marché a “uma gigantesca representação em uma sala de espetáculos”¹⁰⁵⁰.

Ironicamente, Benjamin anotara, em uma passagem de *Paris Nouveau et Paris Futur* de Victor Fournel, que o prefeito da cidade era criticado pelas virtudes de seu empreendimento, entendido como os “malefícios de Haussmann”:

Do Faubourg Saint-Germain ao Faubourg Saint-Honoré, do *quartier latin* às imediações do Palais-Royal, do Faubourg Saint-Denis à Chaussée-d’Antin, do Boulevard des Italiens ao Boulevard do Temple, parecia que se passava de um continente a outro. Tudo isso formava na capital como outras tantas pequenas cidades distintas. — Cidade do estudo, cidade do comércio, cidade do luxo, cidade do repouso, cidade do movimento e do prazer populares - e, entretanto, unidas umas às outras, por uma multidão de nuances e transições. Eis o que se está agora apagando ... rasgando por todo lado a mesma rua geométrica e retilínea, que prolonga, numa perspectiva de uma légua, suas fileiras de casas, sempre iguais¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 1a, 4].

¹⁰⁵⁰ SEIGEL, J. *Op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁵¹ FOURNEL, V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 12a, 4].

Veillot também é um crítico da nova fisionomia da cidade:

As construções da nova Paris são derivadas de todos os estilos; o conjunto não deixa de ter uma certa unidade, porque todos esses estilos são do gênero tedioso, e do mais tedioso dos tediosos, que é o enfático e o alinhado. [...] Ele mobiliza uma quantidade de coisas faustuosas, pomposas, colossais: são entediantes; ele mobiliza também uma quantidade de coisas muito feias: estas são igualmente entediantes. / Estas grandes ruas, estes grandes cais, estes grandes edifícios, estes grandes esgotos, sua fisionomia mal copiada ou mal sonhada guarda um não sei quê que cheira a fortuna repentina e irregular. Exalam o tédio.¹⁰⁵²

Tédio também sentido por Baudelaire, que se colocava “contra toda a cidade irritado”. Nesta cidade, o poeta perdeu a sua aura, sua auréola caiu na sarjeta:

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 bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais¹⁰⁵³.

Benjamin anotou de Laforgue a seguinte constatação de Baudelaire:

O primeiro que falou de Paris como um condenado cotidiano da capital (os bicos de gás, que se acendem nas ruas e que atormenta o vento da Prostituição, os restaurantes e suas clarabóias, os hospitais, o jogo, a madeira serrada em lenha que recai no calçamento dos pátios, e a lareira, e os gatos, camas, meias, bêbedos e perfumes de fabricação moderna), mas isso de maneira nobre, longínqua, superior... O primeiro que não se faz triunfante, mas se acusa, mostra suas chagas, sua preguiça, sua inutilidade entediada, no meio deste século trabalhador e devoto. O primeiro que trouxe a nossa literatura o tédio na volúpia e seu cenário bizarro: a alcova triste ... e nela se compraz ... a Maquilagem que se prolonga até os céus, aos crepúsculos ... o *spleen* e a doença (não a Tísica poética, mas a neurose), sem ter escrito este termo uma só vez¹⁰⁵⁴.

Foi apenas a partir da reforma urbana haussmanina que a nova fisionomia seria construída para a cidade; passou-se da então da antiga cidade medieval para a moderna imagem de Paris que seria caracterizada como a “cidade-luz”. Luz proveniente da nova iluminação pública; das amplas vitrines das galerias repletas de lojas de tecidos e lojas elegantes que atraíam os olhos, estimulavam o apetite do consumidor e despertavam o

¹⁰⁵² VEUILLOT apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [D 2, 2].

¹⁰⁵³ BAUDELAIRE. *Perda de auréola*. IN: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 333.

¹⁰⁵⁴ LAFORGUE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 10a, 1].

desejo de aquisição; dos interiores pertencentes aos ricos burgueses; dos grandes museus e grandes teatros; das estações; em suma, do brilho de uma cidade que se ilumina para expor ao mundo sua modernidade. Os horizontes amplos, claros como o dia, estendem-se então por toda a cidade ao cair da noite¹⁰⁵⁵.

A luz libera a cidade do medo e permite que as pessoas saiam de casa após o anoitecer, como neste poema de Édouard Fournier sobre os novos candeeiros:

A pobre amante, em vez de amantes.
Só encontra candeeiros,
Nesta cidade brilhante,
Outrora tua segunda Cítera,
Tuas ninfas põem os pés na terra;

[...]

Misericórdia, quando a noite
Permite deixar a casa;
Pois a vida é tão necessária;
Não há esquina, nem um cruzamento,
Que o candeeiro não ilumine;
É um vidro ardente que trespassa
Todos os planos que fizemos de dia...¹⁰⁵⁶

Neste período, a iluminação das ruas foi mais que duplicada; o gás substituiu o óleo; novas lâmpadas tomaram o lugar dos antigos aparelhos, e a iluminação permanente foi substituída pela iluminação intermitente¹⁰⁵⁷. A iluminação pública proporcionava o alongamento da noite e dos prazeres noturnos, como os descrito no projeto de iluminar o passeio do Boulevard Saint-Antoine:

O *boulevard* será iluminado por uma guirlanda de Lampiões que reinará dos dois lados entre as árvores. Esta iluminação será feita duas vezes por semana, às quintas-feiras e aos domingos: e, em caso de Lua, no dia seguinte aos dias referidos. A iluminação começará às dez horas; às onze tudo estará iluminado... Como esta espécie de Passeio noturno só convém aos Senhores e às Pessoas ricas que têm veículos, é somente a eles que propomos a subscrição. [...] Os Cafés e os Espetáculos às margens deste famoso passeio merecem, com justiça, elogios. Sim – eu direi, para sua glória – os elegantes Lampiões que decoram suas ilustres Butiques me deram a idéia de uma iluminação universal. O célebre Cavaleiro Servandoni prometeu-me desenhos de Arcadas, Guirlandas e Algarismos elegantes, dignos de seu gênio fecundo. Acaso haveria entre nossos fortunados Passantes algum que não se apressasse em contribuir para a execução de um Projeto tão brilhante? O *Boulevard* assim decorado tornar-se-ia um Salão de Baile decorado, em que as carruagens seriam os Camarotes¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1, 1].

¹⁰⁵⁶ FOURNIER, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 4, 1].

¹⁰⁵⁷ Cf. POETE, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1, 7].

¹⁰⁵⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 2, 5].

Sob os auspícios das luzes, a cidade se abriria para uma vida noturna e citadina, como nas palavras de Maupassant: “Tudo estava claro no ar leve, desde os planetas até os bicos de gás. Tantos fogos brilhavam lá no alto e na cidade que as trevas pareciam luminosas. As noites resplandecentes são mais alegres que os grandes dias de sol”¹⁰⁵⁹. Este efeito artificial de manter a luz ao longo da noite, criam seres mágicos e quiméricos, metamorfoseia os seres, como as damas do caixa:

Durante todo o dia elas aparecem de papelotes nos cabelos e de penhoar; porém, depois do pôr-do-sol, quando é aceso o gás, elas aparecem em traje de baile completo. Aí então, vendo-as sentadas em seus tronos nos guichês do caixa, cercadas por um mar de luz, recordamo-nos da Biblioteca Azul e do conto do príncipe de cabelos dourados e da princesa encantadora, uma comparação adequada, uma vez que as parisienses mais encantam do que são encantadas¹⁰⁶⁰.

g) Paris como lugar da moda, comércio e reclame

No capítulo anterior tratamos do tema da moda; faltou, porém, tratar de Paris enquanto capital da moda. A frase de Gutzkow: “Comprei um mapa de Paris impresso num lenço”¹⁰⁶¹ — revela a imanência entre a moda e a cidade de Paris. O mesmo autor ainda afirma: “Pode-se traduzir contos populares russos, sagas familiares suecas e histórias de malandros inglesas e encontraremos sempre a França naquilo que dá o tom à massa, não porque isso será sempre a verdade e, sim, porque isso sempre será moda”¹⁰⁶².

Através de seus bulevares e comércio de luxo, Paris se constituiu como epicentro mercantil da moda, como podemos ler na seguinte passagem: “Se, em 1829, entrássemos nas lojas de Delisle, encontraríamos uma profusão de tecidos diversos: japoneses, alhambras, orientais rústicos, stokoline, meótida, silénia, zinzoline, bagazinkofif chinês... Com a revolução de 1830..., o centro da moda atravessou o Sena, e a Chaussée d’Antin substituiu o nobre faubourg”¹⁰⁶³.

¹⁰⁵⁹ MAUPASSANT, G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 5, 1].

¹⁰⁶⁰ KROLOFF, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1, 8].

¹⁰⁶¹ GUTZKOW apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 2a, 1].

¹⁰⁶² *Ibid.*, arquivo [B 1a, 2].

¹⁰⁶³ D’ARISTE, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 6a, 5].

No período em que Paris esteve pacificada, podia-se chamar de “Modista”, como sugere Hippolyte Babou, toda a sua geração de pensadores e de sonhadores. A cidade se tornou *front* apenas de guerras comerciais, de tal modo que Babou podia indagar:

Campo de batalha ou feira? Lembramo-nos que outrora havia, nas letras, um movimento de atividade generosa e desinteressada. Dizem que havia escolas e chefes de escola, partidos e chefes de partido, sistemas em luta, correntes e contracorrentes de idéias..., uma vida literária ardente, militante... Ah! sei que por volta de 1830 todas as pessoas de letras se transloriavam de serem os soldados de uma expedição, e que não pediam como publicidade, à sombra de uma bandeira, senão os sonoros apelos do campo de batalha... O que nos resta hoje desse espetáculo de bravura? Nossos predecessores combatiam, e nós, nós fabricamos e vendemos. O que vejo de mais claro, na desordem em que estamos, é que no lugar do campo de batalha há uma miríade de *boutiques* e ateliês onde se vendem e se fabricam, a cada dia, as novas modas e tudo o que em geral se chama o *artigo-Paris*¹⁰⁶⁴.

Paris é o lugar do verdadeiro espetáculo dialético da moda, cujo tom é sempre determinado pelo que é mais novo, mas apenas onde este emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas, mais habituais. Este espetáculo citadino totalmente novo se constituindo assim forma a partir daquilo que se passou; a dialética da moda. Como já foi dito anteriormente, Benjamin considera que a moda está situada na penumbra do instante vivido, do instante vivido no coletivo. Tanto a moda como a arquitetura (no século XIX) fazem parte da consciência onírica do coletivo.

O autor, quando pergunta: “Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta?”¹⁰⁶⁵ — assinala a necessidade de investigarmos a “consciência onírica do coletivo”, e como se dá seu despertar. Para isso, cita como caso exemplar o reclame, sugere para nós que as imagens de sonho da cidade serão permeadas não apenas pela moda e a arquitetura, mas também pelo *affiche* e por *réclame publicitaires*. Antes de passarmos ao reclame publicitário, citamos aqui uma passagem que demonstra a importância política do cartaz entre a Revolução de Fevereiro e a Insurreição de Junho:

Todos os muros estavam cobertos com cartazes revolucionários, que Alfred Delvau reproduziu alguns anos mais tarde em dois grossos volumes com o título *Murailles Révolutionnaires*, de modo que ainda agora se pode ter uma idéia dessa singular literatura mural. Não havia palácio ou igreja em que não estivessem afixados esses cartazes. Nunca antes se viu tal quantidade de cartazes em qualquer outra cidade. Mesmo o governo usava esse meio para publicar seus decretos

¹⁰⁶⁴ BABOU, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 11, 3].

¹⁰⁶⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo < 0°, 11 > Cf. [K 2a, 4].

e proclamações, enquanto milhares de indivíduos recorriam aos cartazes para comunicar a seus concidadãos suas opiniões pessoais sobre toda a sorte de questões. Quanto mais se aproximava a inauguração da Assembléia Nacional, tanto mais apaixonada e agressiva se tornava a linguagem dos cartazes... O número dos apregoadores públicos aumentava a cada dia. Centenas e milhares de pessoas que não tinham outra ocupação tornaram-se vendedores de jornais, que eles anunciavam aos gritos¹⁰⁶⁶.

Sobre a propaganda, H. Clouzot e R.-H. Valensi notaram que Balzac foi um dos primeiros a ter adivinhado o poder do anúncio e, sobretudo, do anúncio disfarçado, do qual o autor fez uso na sua obra:

Naquele tempo ... os jornais ignoravam sua força... Quando muito, por volta da meia-noite, quando os operários terminavam a paginação, os anunciantes vinham introduzir algumas linhas, abaixo da coluna sobre a Massa Regnault ou o Café Brasileiro. Nos jornais, a rubrica reclame era desconhecida. Mais desconhecido ainda um procedimento tão engenhoso quanto a citação num romance... Os fornecedores escolhidos por Balzac ... pode-se dizer, sem medo de errar, são os seus... Ninguém mais que o autor de *César Birotteau* adivinhou o poder ilimitado da publicidade... Se se duvidasse da intenção, bastaria suprimir os epítetos ... que justapõe a seus industriais ou a seus produtos. Imprime sem pudor: a *célebre* Victorina, Prazer, um *ilustre* cabeleireiro, Staub, o alfaiate mais célebre dessa época, Gay, um sapateiro famoso... Rue de la Michodière (e mesmo o endereço) ... a cozinha de *Rocher de Cancale* ... o primeiro restaurante parisiense ... isto é, do mundo inteiro¹⁰⁶⁷.

No contexto pós-revolucionário, a produção de cartazes permaneceu na esfera pública; estes, porém, foram cada vez mais apropriados pelo mercado. Os primeiros cartazes publicitários começaram a ser produzidos por volta de 1870 em Paris, com os famosos cartazes no estilo *Art Nouveau* desenhados por Jules Chéret, Théophile-Alexandre Steinlen, Alphonse Mucha e Toulouse-Lautrec. O método de impressão era a litografia, que veio da Alemanha, mas se popularizou principalmente nos cartazes parisienses. A utilização de uma imagem em cartazes, desenvolvida na França, se tornou moda a partir de 1890 em toda a Europa. Os reclames foram inicialmente feitos com finalidades educativas, de saúde pública e sanitárias, mas logo foram apropriados pelo comércio para fins publicitários; assim, iniciou-se a produção de cartazes para cabarés, competições esportivas, espetáculos públicos, circos, etc., sempre evocando os prazeres da vida. A emergente economia visual que surgia com as mercadorias e o entretenimento transformou o reclame em uma publicidade do desejo.

¹⁰⁶⁶ ENGLÁNDER, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 3, 1].

¹⁰⁶⁷ CLOUZOT, H. & VALENSI, R.-H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 9, 2].

Vázquez comenta que os cartazes, em sua multiplicidade, submergem a cidade em uma paisagem de imagens que transmitem, em sua novidade perpétua, a temporalidade efêmera de desejo. Nas palavras do autor: “Ever since, walking in the city meant to walk amid commodity images. The consumption of images was not only readily available for the masses, but it simply could not be avoided. Posters came as heralds of the phantasmagoria of modernity, they celebrated novelty and progress, they disseminated the modern experience of time, ‘empty time’”¹⁰⁶⁸.

A experiência de atravessar a cidade envolve o indivíduo em uma série de encontros casuais e informais com imagens e desejos de consumo. A presença generalizada da imagem da mercadoria aproximou a experiência visual do pedestre da experiência de choque de Benjamin:

Speaking of a lithograph that depicts a gambling club, Benjamin says that the Gamblers ‘behave like the pedestrians in Poe’s story. They live their lives as automatons and resemble Bergson’s fictitious characters who have completely liquidated their memories [...]. The poster signals a moment and a “mechanism” through which the image is separated from memory, and enters the chronology of the ephemeral. Due to their fleeting quality, these images suffer a transformation. The commodity images become indexes of the emptiness of modern experience, the empty time that Benjamin saw in fashion and that he discovered while reading Baudelaire and Blanki’s hallucinations in prison¹⁰⁶⁹.

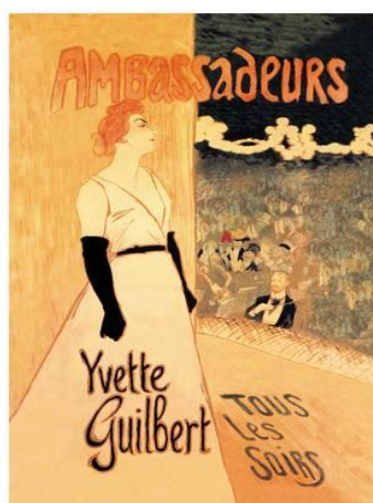
Havia uma obscenidade e uma linguagem colorida, nas gravuras, que Benjamin reconhece como “parentes litográficos” das revistas pornográficas. Estas imagens são descritas como uma experiência visual e ao mesmo tempo erótica pelo autor:

Vi uma gravura que à primeira vista poderia representar algo como o banho de Sigfried no sangue do dragão: uma erma floresta verde, o manto púrpura do herói, plena nudez, um espelho d’água – era o mais complicado enlace de três corpos, digno da capa de uma revista barata para jovens. Esta é a linguagem colorida dos cartazes que floresceram nas passagens. Quando ficamos sabendo que lá estavam pendurados os retratos de famosas dançarinas do cancan, como Rigolette e Frichette — devemos imaginá-los assim coloridos. É possível encontrar cores mais artificiais nas passagens; ninguém se surpreende que pentes sejam vermelhos ou verdes. A madrastra da Branca de Neve possuía alguns assim, e se o pente não cumpria sua tarefa, lá estava a linda maçã fazendo sua parte, meio vermelha, meio verde-veneno, como os pentes de preço módico. Por toda parte, as luvas representam seu papel de atrizes convidadas; luvas coloridas, mas principalmente as luvas longas e negras, com as quais muitas sonharam com a felicidade – seguindo o exemplo de Yvette Guilbert –, trazendo-a,

¹⁰⁶⁸ VÁZQUEZ, R. *Op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 148.

como se espera, a Margo Lion. E na mesa vizinha de uma taberna, as meias formam um etéreo balcão de carnes¹⁰⁷⁰.



Yvette Guilbert por Théophile-Alexandre Steinlen (1894)

Ruth Iskin comenta que o reclame, ao vender às mulheres do final do século XIX uma variedade de bens, também vendeu às mulheres novas formas do “eu”¹⁰⁷¹. Estes cartazes representavam a mulher parisiense que governava os salões da Europa, estabelecendo tendências de moda e etiqueta que todas as mulheres em breve consumiriam: era o advento da “la Parisienne”. “Thus, at the turn of the century in Paris, we see the emergence of ‘la Parisienne’. She is a beholder of the spectacle of modernity and the ephemeral time of novelty. In her demeanour she inhabits but also performs the magic of the commodity”¹⁰⁷².



A la Parisienne, la plus grande maison de confection pour dames... (Jules Chéret)

¹⁰⁷⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G la, 1].

¹⁰⁷¹ Cf. ISKON, R. *The Pan-European Flâneuse in Fin-de-Siècle Posters: Advertising Modern Women in the City*, IN. *Nineteenth-Century Contexts*, Vol. 25, no. 4, 2003, 333-356.

¹⁰⁷² VÁZQUEZ, R. *Op. cit.*, p. 148.

Na busca de criar um ambiente agradável e onírico, como observaram H. Clouzot e R. H. Valensi,

o comerciante parisiense faz duas inovações que transformam o mundo da moda: a vitrine e o empregado masculino (o calicot). A vitrine, que lhe faz enfeitar seu estabelecimento do térreo às mansardas, e sacrificar trezentas varas de tecido para enguirlandar sua fachada como um navio almirante; o empregado masculino, que substitui a sedução do homem pela mulher, como haviam imaginado os lojistas do Antigo Regime, pela sedução da mulher pelo homem, muito mais psicológica. Acrescentemos o preço fixo, marcado ao lado da mercadoria¹⁰⁷³.

O preço fixado ao lado da mercadoria estabelece a relação de contemplação e fetichismo a dialética da possibilidade, em outras palavras, cria a imagem do desejo (*sex appeal do inorgânico*) como também estabelece uma “teoria dos humores” para matérias-primas que adquirem “temperamentos”, quando são colocadas no mercado:

Com a etiqueta exibindo o preço, a mercadoria entra no mercado. Sua individualidade material e qualidade formam apenas o atrativo para a troca, sendo totalmente irrelevantes para a avaliação social de seu valor. A mercadoria tornou-se uma coisa abstrata. Uma vez saída da mão do produtor e livre de sua particularidade real, deixa de ser um produto e de ser dominada pelo homem. “Adquire uma objetividade espectral” e leva uma vida própria. “Uma mercadoria parece ser à primeira vista uma coisa óbvia, trivial. De sua análise resulta, porém, ser ela uma coisa complicada, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”. Separada da vontade do homem, ela se insere em uma hierarquia misteriosa, desenvolve ou rejeita a aptidão de troca, age segundo leis próprias tal como atores sobre um palco fantasmagórico. Nos informes da Bolsa, o algodão “sobe”, o cobre “cai”, o milho está “animado”, o carvão está “fraco”, o trigo “atraente” e o petróleo “manifesta tendência”. As coisas emanciparam-se, assumem um comportamento humano... A mercadoria transformou-se em ídolo que, embora seja um produto feito por mãos humanas, comanda o homem. Marx fala do caráter fetiche da mercadoria. “Este caráter fetiche do mundo das mercadorias provém do caráter social específico do trabalho que produz mercadorias... E apenas a relação social determinada dos homens que assume para eles aqui a forma fantasmagórica de uma relação de coisas”¹⁰⁷⁴.

As relações mercadológicas criam um efeito enfeitiçador, provocado pela imagem da “caixeira sob a luz a gás como imagem viva, como alegoria da caixa

¹⁰⁷³ CLOUZOT, H. e VALENSI, R. H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 8, 3]. Em outra passagem, Benjamin anotara de Larousse o seguinte verbete sobre os calicots: “Há pelo menos 20.000 em Paris... Um grande número desses vendedores fez seu curso de humanidades...; vê-se mesmo entre eles pintores, arquitetos que romperam com o ateliê e tiram um partido maravilhoso de seus conhecimentos ... desses dois ramos da arte para a edificação das vitrines, para a disposição dos desenhos das modas, para a direção das modas a criar”. Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 9,1].

¹⁰⁷⁴ RTIHLE, O. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 5, 1].

registradora”¹⁰⁷⁵, que cria a figuração de uma atraente e sedutora prosperidade multiplicada. Exemplo disso podemos encontrar quando Delvau fala de “pessoas que têm os olhos pregados, todas as noites, nas vitrines dos magazines da Belle Jardinière, para ver o rendimento do caixa do dia”¹⁰⁷⁶.

Esta prosperidade multiplicada como em um passe de mágica não estava restrita à contabilidade da caixeira ou ao jogo das bolsas de valores. O ideário de gigantismo comercial era expresso nas seguintes palavras, extraídas de *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*:

A loja conhecida como Chaussée d’Antin anunciou recentemente suas novas aquisições em metros. Mais de dois milhões de metros de barege, mais de cinco milhões de metros de granadina e popeline, e mais de três milhões de metros de outros tecidos, totalizando aproximadamente onze milhões de metros de tecidos. “Todas as estradas de ferro francesas juntas”, observou então *Le Tintamarre* – depois de ter recomendado a suas leitoras a Chaussée d’Antin como a “primeira loja de moda do mundo”, e igualmente como a “mais séria” –, “mal atingem dez mil quilômetros, ou seja, apenas dez milhões de metros. Esta *única* loja poderia, portanto, montar com seus tecidos um toldo sobre todas as vias férreas da França, o que, aliás, *seria muito agradável no calor do verão*”. Outros três ou quatro estabelecimentos anunciaram metragens semelhantes, de modo que não só Paris... mas também todo o *département* do Sena, poderia ser abrigado sob um grande toldo formado com esses tecidos, “o que por sua vez seria muito agradável na chuva”. Mas como (esta pergunta vem imediatamente à mente) estas lojas conseguem acomodar e armazenar esta enorme quantidade de mercadorias? A resposta é muito simples, e ainda por cima, muito lógica: um estabelecimento é na verdade sempre maior do que os outros.

O século XIX parisiense viu o triunfo do comércio e viveu a infância do capitalismo de consumo. A propriedade e a proliferação dos grandes magazines acirrava o discurso da concorrência cotidiana, e produzia a fala megalômana do comércio, ironizada por Benjamin:

“La Ville de Paris, a maior loja da capital”, “Les Villes de France, a maior loja do Império”, – “La Chaussée d’Antin, a maior loja da Europa”, – “Le Coin de Rue, a maior loja do mundo” – “do mundo”, portanto, não haveria uma loja maior na face da terra; portanto, este deveria ser o limite. Mas não: faltam ainda Les Magasins du Louvre, e estes levam o título de ‘as maiores lojas do universo. Do universo! Incluindo-se, provavelmente, a estrela Sirius, talvez até mesmo as ‘estrelas gêmeas evanescentes’, das quais fala Alexander von Humboldt em seu *Kosmos*.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 5, 2].

¹⁰⁷⁶ DEVAU, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 10, 3].

¹⁰⁷⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 2, 1].

h) Lugares dos limiares: Passagens

Nas passagens, Benjamin encontrou uma “metafísica dos lugares” (*Métaphysique des lieux*); constituída a partir da construção de “aquários humanos” que, no Segundo Império, contribuíram para recortar regularmente o plano de Paris, e que devem ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos, santuários do culto do efêmero, paisagem fantástica dos prazeres e das profissões malditas¹⁰⁷⁸. Lemos, na descrição benjaminiana, que as passagens resplandeciam na Paris do Segundo Império como grutas habitadas por fadas, porque as passagens são arquitetura de ferro e vidro, moradias de sonhos, com suas lojas luxuosas, cafés, jardins de inverno, local das primeiras festas populares do capitalismo, com suas imagens oníricas (*Traumbild*), marcadas pela lógica do mercado, pelo fetiche da mercadoria em um contexto de sonho coletivo, que procura um momento teleológico¹⁰⁷⁹. O motivo do tempo onírico era a atmosfera dos aquários¹⁰⁸⁰. Isso criava cenários quiméricos: as passagens eram casas ou corredores que não tinham o lado exterior – como o sonho¹⁰⁸¹.

In addition to nurturing the phantasmagoria of commodity fetishism, fashion and entertainment, what interested Benjamin about the Parisian arcades was that in them iron – a fully artificial building material – made its appearance for the first time in the history of architecture, having being developed in greenhouses, workshops and industrial structures. It was through the “functional nature” of iron that ‘the constructive principle began its domination of architecture’, marking the shift within it from art to engineering, decorator to constructor, representation to presentation – a shift that had by Benjamin’s time already entailed over a century of battles. For him that century was characterized by its deficient reception of technology, by the production of images in which the old continues to intermingle with the new, “wishful fantasies” in which “the collective seeks both to preserve and to transfigure the inchoateness of the social product and the deficiencies in the social system of production”¹⁰⁸².

As passagens, conforme o guia ilustrado de Paris de 1852, utilizado por Benjamin, aparecem como recente invenção do luxo industrial. Estes lugares são descritos como galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, construções que se tornaram possíveis porque

¹⁰⁷⁸ Cf. ARAGON, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2a, 9].

¹⁰⁷⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K1a, 2].

¹⁰⁸⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <0°, 46>.

¹⁰⁸¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1a, 1].

¹⁰⁸² MERTINS, D. *The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass*. IN: Walter Benjamin and the Arcades Project. HANSSSEN, B. (Org.). London/New York: Bloomsbury Academic, 2006, p. 237.

proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Tratava-se de um mundo em miniatura: ambos os lados dessas galerias recebiam sua luz do alto, sob o qual se alinhavam as lojas mais elegantes, de modo tal que uma passagem se tornava uma cidade onde o comprador encontraria tudo o que precisasse. Em caso de uma chuva repentina, as passagens poderiam ser refúgio para todos aqueles que foram pegos desprevenidos, garantindo-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiravam suas vantagens¹⁰⁸³.

Incomodado pelas pancadas de chuvas; escapei de uma delas refugiando-me em uma passagem. Existem muitas destas vielas cobertas de vidro que perpassam blocos de casas por vezes em inúmeras ramificações, oferecendo assim atalhos bem-vindos. São em parte construções de grande elegância, oferecendo em dias de tempo ruim ou à noite, com uma iluminação que imita a luz do sol, passeios muito procurados ao longo das fileiras de lojas resplandescentes¹⁰⁸⁴.

Estas moradas do sonho, lugares oníricos, que também protegiam da interpérie, criavam em seu interior envidraçado uma atmosfera de aquário, enquanto lá fora avançava

a torrente de água esverdeada e transparente, cobrindo a rua além da altura das casas, e nela nadavam de um lado para o outro os peixes mais espantosos, por vezes quase humanos... A própria rua parecia ter saída de um livro de gravuras muito antigo; casas cinzentas de telhados pontudos e altos, com janelas estreitas, ora retas ora oblíquas, as paredes exteriores quase inteiramente cobertas em alguns lugares com conchas ou algas, em outros lugares, elas pareciam limpas e preservadas, enfeitadas com delicadas pinturas e figuras de conchas... Diante e cada porta havia uma árvore de corais, alta e umbrosa, e não raro, como nós em casa ao cultivar uvas e rosas em finas sebes, platavam-se pólipos frondosos que vicejam muito além das janelas, às vezes até a altura da ponta mais altas dos telhados.

Sobre este trecho de Friedrich Gerstäcker, Benjamin se apropriou da interpretação psicanalítica para analisar o fenômeno social ao fazer uso do freudismo para trazer ao plano da cultura as forças econômicas reprimidas no coletivo:

Se uma poesia, uma representação imaginária, pudesse originar-se dos reprimidos e econômicos conteúdos da consciência de um coletivo, tal como Freud afirma em relação a conteúdos sexuais de uma consciência individual, teríamos diante dos olhos, com esta descrição, a sublimação perfeita das passagens com suas miudezas vicejando nas prateleiras. Mesmo os globos de vidro leitoso e reluzente dos candelabros, toda a altivez e a pompa da iluminação a gás estão presentes neste mundo submarino de Gerstäcker; o herói, para sua surpresa, vê “que estes corredores submarinos clareavam automática e

¹⁰⁸³ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 1].

¹⁰⁸⁴ DEVRIENT, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3a, 4].

progressivamente à medida que caía a noite. Pois, por toda a parte, nos arbustos de corais e esponjas, entre as guirlandas e os densos cortinados de algas e a alta vegetação flutuante que se sobressaía lá atrás, havia águas-vivas enormes, de aspecto vítreo, que logo de início emitiam uma luz fosfórica esverdeada que, com o avanço de escuridão, rapidamente se tornava mais forte e brilhava agora em vivo esplendor”. [...]. Aqui o trecho de Gerstäcker em uma outra constelação: “Mal saíam de casa, adentravam um corredor largo e arejado, com um teto de cristal, no qual quase todas as casas vizinhas pareciam desembocar; porém, junto a ele, mas separado dele unicamente por uma parede totalmente transparente, parecendo ter sido construída por finas camadas de gelo, fluía a clara torrente”¹⁰⁸⁵.

As *Passagens* buscaram reunir comentários dos mais diversos autores para construir a história material e mental do século XIX. Um exemplo matéria é a respeito de uma citação de Edmond Beaurepaire, que fala da nova experiência urbana (“Nossas ruas mais largas e nossas calçadas mais espaçosas tornaram mais fácil e doce a *flânerie*, impossível a nossos pais noutra lugar que não nas passagens”¹⁰⁸⁶), Benjamin comentou [A la, 1] que até 1870 as carruagens dominavam a rua e era muito penoso andar sobre as calçadas estreitas. Por conta disso, flanava-se sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito. Em outra passagem o autor aclarou que o comércio e o tráfego são os dois componentes da rua. Nas passagens, o tráfego estava praticamente extinto e era rudimentar. “A passagem é apenas rua lasciva do comércio, só afeita a despertar os desejos” — escreve o autor. Inclusive existiu uma *Passage du Désir*¹⁰⁸⁷. Neste cenário de cisões, os humores deixavam de fluir, a mercadoria vicejava em suas bordas entremeando relações fantásticas como um tecido ulcerado. Lá o flâneur sabotava o tráfego, porque ali ele não era um comprador, era mercadoria¹⁰⁸⁸. Neste local, também era possível encontrar o último dinossauro da Europa, o consumidor:

Assim como as rochas do mioceno ou do eoceno carregam em si parcialmente a impressão de monstros destes períodos geológicos, situam-se hoje as passagens nas grandes cidades como cavernas com os fósseis de um animal extinto: ao consumidores da época pré-imperial do capitalismo, o último dinossauro da Europa. Nas paredes destas cavernas viceja a mercadoria como flora imemorial e estabelece as ligações mais deregradadas, como os tecidos de tumores. Um mundo de afinidades secretas revela-se nela: palmeira e espanador, secador de cabelos e a Vênus de Milo, próteses e epistolários. A odalisca está deitada à espreita ao lado do tinteiro e sacerdotisas erguem taças nas quais depositamos pontas de cigarro como sacrifícios de fumaça. Estas mercadorias expostas são uma charada: temos na ponta da língua o modo de decifrar o alpiste na vasilha de fixação, as sementes de flores

¹⁰⁸⁵ GERSTÄCKER, F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 2, 2].

¹⁰⁸⁶ BEAUREPAIRE, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A la, 1].

¹⁰⁸⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 6a, 4].

¹⁰⁸⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3a, 7].

ao lado dos binóculos de campanha, o parafuso quebrado sobre a partitura e o revólver sobre o aquário de peixinhos dourados. Aliás, nada disso parece novo. Os peixinhos dourados talvez venham de um tanque que secou há muito tempo, o revólver foi um *corpus delicti* e dificilmente estas partituras puderam impedir sua antiga proprietária de morrer de fome quando os últimos alunos desapareceram. E como o declínio de uma época econômica apresenta-se ao próprio coletivo sonhador como o fim do mundo, o poeta Karl Kraus descreveu perfeitamente as passagens que, por sua vez, o atraíram como o molde de um sonho: “A grama não cresce na passagem berlinense. Parece o dia seguinte ao fim do mundo, mesmo que as pessoas ainda se movimentem. A vida orgânica secou e é exposta desta maneira. [...] Oh, um domingo de verão ali, às seis horas. Uma máquina de música mecânica toca como acompanhamento da operação de Napoleão III. O adulto pode ver o cancro sífilítico de um negro. Irrevogavelmente, os últimos astecas. Gravuras a óleo. Garotos de programa de mãos grossas. Lá fora, a vida: um cabaré onde se serve cerveja. A música mecânica soa: Emílio, tu és uma planta. Aqui, Deus é feito máquina”. Karl Kraus, *Nachts*, Viena-Leipzig, 1924 pp. 201-202¹⁰⁸⁹.

Historicamente, as passagens datam, quase todas, do período da Restauração¹⁰⁹⁰, e foram uma das novidades da época.

On invente le passage entre 1790 et 1820. Ce long couloir vitré revêtu de marbre et bordé d’élégantes boutiques s’ouvre soudain, au milieu de la circulation, entre deux immeubles. Un squelette de fer soutient des verriès d’où tombe une lumière trouble. La nuit, les becs de gaz prennent le relais, avec leur lueur insolite et leur sifflement persistant. Les boutiques sont peu profondes. Tout, marchandises et vendeurs, est visible de l’extérieur, mais le bruit est étouffé par les vitrines. Des escaliers montent comme des plantes grimpantes aux balcons intérieurs. À l’ouest de Paris, les passages réunissent commerces de lude et attractions de toutes sortes, théâtres, panoramas et autres illusions optiques¹⁰⁹¹.

Foram construídas como “templo do capital mercantil”¹⁰⁹² para o comércio mais profano, Benjamin, ao comentar o trecho A. G. Meyer transcrito abaixo, constatou que permanecem “algo de sagrado, um resquício de nave de igreja, nesta fileira de mercadorias que é a passagem”. Segundo Meyer, do ponto de vista funcional, a passagem já se encontrava no domínio do espaço largo, porém, do ponto de vista arquitetônico, ainda está no espaço da antiga “cobertura”. A Galerie des Machines 11 de 1889 foi demolida em 1910 “por sadismo artístico”.

A passagem como construção em ferro fica na fronteira do espaço largo (*Breitraum*). Esta é uma das razões decisivas de sua aparência “antiquada”. Ela ocupa aqui uma posição híbrida, que tem certa

¹⁰⁸⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 2, 3].

¹⁰⁹⁰ Cf. MURET, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2a, 5].

¹⁰⁹¹ BERDET, M. *Fantasmagories du Capital: L’invention de la Ville-Marchandise*, p. 56.

¹⁰⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 2].

analogia com a da igreja barroca: “a cobertura (*Halle*) em abóbada, que admite até mesmo as capelas apenas como alargamento do seu próprio espaço, mais largo que nunca. Mas também nesta cobertura barroca prevalece a tendência “para o alto”, o êxtase dirigido às alturas, como rejubila nos afrescos do teto. Enquanto os espaços das igrejas pretendem servir a algo mais do que para fins de reunião, enquanto querem abrigar a idéia do eterno, o espaço único e contínuo apenas poderá satisfazê-los se a altura superar a largura¹⁰⁹³.

Para Benjamin, a primeira condição para o surgimento das passagens era a conjuntura favorável do comércio têxtil. Era a época sobre a qual Balzac escreveu: “O grande poema das vitrines canta suas estrofes coloridas da Madeleine à porte Saint-Denis”¹⁰⁹⁴. Eram galerias cobertas, de iniciativa privada, centro das mercadorias de luxo, onde se instalaram boutiques que a moda fez prosperar. A mais famosa delas, a Passage des Panoramas, teve o ápice de sua celebridade entre 1823 a 1831. Musset dizia que a multidão, ao domingos, estava nos panoramas ou então nos bulevares. A origem das passagens ocorre quando:

As ruas estreitas que circundam a Ópera, sempre sitiada de veículos, e os perigos a que estavam expostos os pedestres ao sair do espetáculo, deram, em 1821, a uma companhia de especuladores, a idéia de utilizar uma parte das construções que separavam o novo teatro do boulevard. / Esse empreendimento, ao mesmo tempo que se tomou uma fonte de riquezas para seus autores, foi para o público de uma imensa vantagem. / Com efeito, por meio de uma pequena passagem estreita, erguida em madeira e coberta, passa-se a pé e com toda segurança, nessas galerias, do vestíbulo da Ópera ao *boulevard*... Acima do entablamento das pilastras dóricas, que dividem as lojas, erguem-se dois andares de apartamentos, e acima desses apartamentos, e ao longo das galerias reinam grandes vidraças¹⁰⁹⁵.

A segunda condição para o surgimento das passagens, que vamos tratar pormenoramente, advém dos primórdios das construções de ferro:

O Império percebeu nesta técnica uma contribuição para renovar a arquitetura no espírito da Grécia antiga. Boetticher, o teórico da arquitetura, expressa a convicção geral ao afirmar que “quanto às formas artísticas do novo sistema, deveria entrar em vigor “o princípio formal do estilo helénico”. O Império é o estilo do terrorismo revolucionário, para o qual o Estado é um fim em si. Assim como Napoleão não percebeu a natureza funcional do Estado como instrumento de dominação da classe burguesa, tampouco os arquitetos de seu tempo reconheceram a natureza funcional do ferro, com o qual o princípio construtivo inicia sua dominação na arquitetura. Nas vigas de sustentação esses arquitetos imitam as colunas pompeanas e suas fábricas parecem moradias, assim como mais tarde as primeiras

¹⁰⁹³ MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4, 6].

¹⁰⁹⁴ BALZAC, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 4].

¹⁰⁹⁵ DULAURE, J. A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 6].

estações ferroviárias imitavam chalés. “A construção desempenha o papel do subconsciente”. Apesar disso, o conceito de engenheiro, que tem suas origens nas guerras da revolução, começa a se impor e têm início as rivalidades entre o construtor e o decorador, entre a École Polytechnique e a École des Beaux-Arts¹⁰⁹⁶.

Tratava-se de empreendimentos da iniciativa privada que vieram “a criar, um pouco ao acaso, as *cités*, ruas curtas ou sem saída, construídas com despesas comuns por um sindicato de proprietários”¹⁰⁹⁷. Investimentos que buscavam valorizar os imóveis por meio do novo empreendimento: “Deus seja louvado e minhas boutiques também” — era uma frase atribuída a Luís Filipe¹⁰⁹⁸. O projeto era subdivido em ações entre os proprietários, conforme demonstra o prospecto de convite impresso para subscrição, destinado aos moradores das ruas Beauregard, Bourbon-Villeneuve, du Caire e da Cour des Miracles:

Projeto de duas passagens cobertas indo da Place du Caire à Rue Beauregard, terminando exatamente em frente à Rue Hauteville. Senhores: Há muito tempo nós nos preocupamos com o futuro deste bairro; sofremos ao ver propriedades tão perto do *boulevard* estarem tão longe do valor que deveriam ter; esse estado de coisas mudaria se abrissemos vias de comunicação, e, como é impossível traçar ruas nesse lugar, devido à grande diferença de nível do solo, e que o único projeto praticável é o que temos a honra de lhes submeter, esperamos, senhores, que, na qualidade de proprietários..., os senhores queiram nos honrar com sua colaboração e com sua adesão... Cada participante será responsável por um depósito de 5 francos por ação de 250 francos que quiser possuir na sociedade definitiva Logo que se atingir o montante de 3.000 francos de capital, esta subscrição provisória será fechada, a referida soma sendo por ora considerada suficiente¹⁰⁹⁹.

Os investimentos nos novos empreendimentos, inicialmente bem-sucedidos, criaram um clima de otimismo, que chegou aos palcos do *vaudeville* no *Théâtre des Variétés* (na peça *Les Passages et les Rues*) em tom de ironia, na fala de um personagem, o acionista Dulongot:

Para as passagens faço
Votos sempre renovados:
Na Passage Delorme
Apliquei cem mil francos.

¹⁰⁹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935.

¹⁰⁹⁷ DUBECH, L. & D’ESPEZEL, P. apud.BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3a, 1].

¹⁰⁹⁸ CF. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 2, 2].

¹⁰⁹⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 8, 1].

Este *vaudeville* representava a voz de eventuais críticos, na figura dos comerciantes das ruas de Paris, organizados como um partido dos adversários das passagens, composto pelo:

Sr. Duperron, comerciante de guarda-chuvas, Sra. Duhelder, mulher de um locador de coches, Sr. Mouffetard, fabricante de chapéus, Sr. Blancmanteau, comerciante e fabricante de tamancos, Sra. Dubac, que vive de renda – cada um deles provindo de um bairro diferente. Sr. Dulingot, que aplicou seu dinheiro em ações de passagens, abraça a causa das passagens. Seu advogado é o Sr. Afavor, o advogado de seus opositores é o Sr. Contra. [...] o Sr. Contra defende sua causa contra as Passagens do ponto de vista das Ruas: Cento e quarenta e quatro passagens abrem suas bocas escancaradas para devorar nossos hábitos, para fazer fluir as ondas incessantemente renovadas de nossa multidão ociosa e ativa! E vocês querem que nós, Ruas de Paris, fiquemos insensíveis a essas invasões de nossos direitos antigos. Não, nós pedimos ... a interdição de nossos cento e quarenta e quatro adversários além de quinze milhões e quinhentos mil francos de indenizações e juros

Para contestar os argumentos contrários à abertura das passagens, seus defensores responderam nos seguintes versos:

Nós, os proscritos, nosso uso é cômodo,
Não fizemos, com nosso aspecto risonho,
Paris inteiro adotar a moda
Destes bazares, famosos no Oriente?

Quais são estas paredes que a multidão contempla?
Estes ornamentos, estas colunas, sobretudo?
Acreditar-se-ia estar em Atenas, e este templo
É ao comércio erguido pelo gosto¹¹⁰⁰.

Há uma anedota, encontrada por Benjamin, a respeito da construção da Passage Véro-Dodat, escrita por A. Dulaure, que explicava que o lugar “deve seu nome a dois ricos salsicheiros, os senhores Véro e Dodat, que empreenderam, em 1823, sua abertura assim como as imensas construções que dependem dela. O que levou a se dizer, na época, que essa passagem era um *belo pedaço de arte situada entre dois bairros*”¹¹⁰¹. O autor notou a ironia do trocadilho: *beau morceau de l’art*, que significa “um belo pedaço de arte”, é homófono de *beau morceau de lard*, “um belo pedaço de tocinho”. O mesmo tom sarcástico é encontrado em outra passagem, nas palavras de Eduard Kroloff: “Na *Galerie Véro-Dodat* há uma loja de produtos alimentícios sobre cuja porta

¹¹⁰⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 10a, 1]. O litígio na peça teatral se encerra por arbitragem de Lutécia na disputa: “O caso está concluído. Gênios das luzes, obedçam a minha voz. (Neste momento toda a galeria se ilumina a gás.)” (p. 31). Um balé das Passagens e Ruas encerra o *vaudeville*.

¹¹⁰¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1a, 3].

lê-se a inscrição Gastronomia Cosmopolita, com letras muito divertidas, formadas de galinhas, faisões, lebres, chifres de cervos, lagostas, peixes, rins de pássaros etc”¹¹⁰².

Já a *Pasage des Panoramas* deveu seu nome a um espetáculo introduzido na França no mês de janeiro de 1799. Conforme conta Lurine, o primeiro Panorama de Paris foi dirigido por um estadunidense, Fulton, que apresentou ao Imperador francês um projeto sobre a aplicação imediata do vapor na marinha imperial... Rejeitado na França, o engenheiro foi tentar realizar-se na América do Norte; “dizem que o Imperador, quando se dirigia a Santa Helena para ali morrer, viu através de sua luneta um navio a vapor que se chamava *Le Fulton*”¹¹⁰³.

Anedotas à parte, as passagens se notabilizaram como lugares do bom gosto: “O nome do joalheiro está escrito acima da porta da loja em grandes letras incrustadas de imitações quase perfeitas de pedras preciosas”¹¹⁰⁴. Uma gravura que representava a fachada de uma loja na Passage Véro-Dodat descrevia a luz e o prazer presentes no lugar: “Nunca é demais louvar esta decoração, a pureza destes perfis, o efeito pitoresco e brilhante que produzem os globos para a iluminação a gás, colocados entre os capitéis de duas pilastras acopladas, separando cada boutique, e cujo espaço intermediário é decorado com um espelho refletor”¹¹⁰⁵. O efeito imagético provocado tinha o poder de metamorfosear a cidade em universo astral, por uma “série regular desses globos de cristal de onde emana uma claridade ao mesmo tempo viva e suave. Não se diria que são cometas em ordem de batalha, esperando o sinal de partida para ir vagar no espaço?”¹¹⁰⁶ Louis Aragon também comentou a luz que predominava nas passagens: “Glaucó clarão, de alguma maneira abissal, que tem algo da claridade repentina de uma saia que se levanta, de uma perna que se descobre. O grande instinto americano, importado na capital por um prefeito do Segundo Império, que tende a recortar Paris simetricamente, dentro em breve vai tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já estão mortos para sua vida primitiva, e que merecem, entretanto, ser vistos como os receptores de diversos mitos modernos”¹¹⁰⁷.

O princípio do prazer promovido pelas passagens buscava “acolher a multidão e retê-la através da sedução”¹¹⁰⁸. Neste lugar, nas palavras de Michelet, a “cabeça gira e o

¹¹⁰² KROLOFF, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 2].

¹¹⁰³ LURINE, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [Q 4, 2].

¹¹⁰⁴ KROLOFF, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 2].

¹¹⁰⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 7,1].

¹¹⁰⁶ Trecho de *Le Livre des Cent-et-um* citado por BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 3, 7]

¹¹⁰⁷ ARAGON, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 2, 1].

¹¹⁰⁸ GIEDION apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3, 6].

coração aperta quando, pela primeira vez, percorre-se essas casas de fadas nas quais o ferro e o cobre resplandecentes, polidos, parecem valer por si mesmos, parecem pensar, querer, enquanto o homem pálido e fraco é o humilde servidor desses gigantes de aço”. Neste lugar, cada “homem quer agora ser ele mesmo; conseqüentemente, desprezará muitas vezes produtos fabricados em série, sem individualidade que responda à sua”¹¹⁰⁹. Contraditoriamente, o consumidor busca o individualismo no meio da massa. Porém, as passagens proporcionavam entretenimentos apenas para manter os indivíduos em pleno gozo do consumo, como podemos observar na descrição da Passage de l’Opéra,

com suas duas galerias chamadas do Relógio e do Barômetro... A abertura da Ópera, na Rue Le Peletier, em 1821, deu-lhe a voga, e, em 1825, a duquesa de Berry veio em pessoa inaugurar um “Europama”, na Galeria do Barômetro... As costureirinhas da Restauração dançavam no baile de Idalie, instalado no subsolo. Mais tarde, um café chamado “Divan de l’Opéra” estabeleceu-se na passagem... Observava-se também, na Passage de l’Opéra, o fabricante de armas e brasões Caron, as edições de música Marguerie, o confeitiro Rollet e, enfim, a perfumaria da Ópera... Acrescentemos... Lemonier, “artista em cabelos”, isto é, fabricante de pontas de lenço, relicários ou artigos itinerários com cabelos¹¹¹⁰.

Solibakke comenta que, à medida que os espaços residenciais e os espaços públicos começavam a imitar uns aos outros, deixar a habitação só significava substituir o conforto do privado pelo desvio das topografias urbanas, ainda mais fascinantes em vista de seus cenários de mármore e elegantes passeios. Desta forma, combinando a civilização com ambientes naturais, as passagens não apenas simulavam as aspirações econômicas burguesas, mas ainda ilustravam a inclinação para transformar os ambientes da cidade em proscênios para a representação coletiva:

Transforming private space into a theater of illusions, the individual hoards articles that are divested of their commodity character and invested with the devotional value more appropriate to cultural or religious icons. Icons induce reminiscences of a utopian world spatially and temporally removed from the chaotic forces governing urban reality. They also transmit hidden expanses of history within an artificial and finite space, one that has for all intents and purposes been compressed to the dimensions of a box¹¹¹¹.

O antigo Palácio ao norte do Louvre, Palais-Royal, construído a partir de 1624, pelo arquiteto Jacques Lemercier, por ordens de Richelieu, nos anos finais do Antigo

¹¹⁰⁹ MICHELET, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F7a, 6].

¹¹¹⁰ D’ARISTE, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 7, 6].

¹¹¹¹ SOLIBAKKE, K. I. *Op. cit.*, p. 160.

Regime, pertencia aos duques de Orléans. A partir de 1780, Luís Filipe II, duque de Orléans, associando-se a empresários, instalou no Palais-Royal galerias com butiques, cafés, teatros e ambientes de jogo e prostituição, que fizeram desse lugar um precursor das passagens. No curso da Revolução Francesa, o Palais-Royal foi rebatizado “Palais-Égalité”. Durante este período, ele foi o fórum da Revolução, mas, mais que um epicentro político, era um centro de diversões, constituído por um conjunto de jardins, galerias, livrarias, cafés e restaurantes, lugar de agitadores, oradores e tagarelas. Foi no Palais-Royal, em 1789, no café de Foy, que Camille Desmoulins, um jovem advogado e panfletário, republicano, uma das figuras mais populares de Paris, de pé sobre uma mesa com uma pistola em cada mão, fez um discurso com paixão e eloquência contra o Governo e concitou a todos os bons cidadãos a pegar em armas.

Segundo Eric Hazan, o apogeu do Palais-Royal foi “l’*époque qui en fit un mythe sans équivalente dans toute l’Europe moderne, ce furent les vingt ans suivant l’entrée des Alliés dans Paris en 1815. L’arrivé des soldats et des officiers russes, autrichiens, prussiens, anglais, donna une impulsion nouvelle aux deux activités nourricières du lieu, la prostitution et le jeu*”¹¹¹². Dubech e D’Espezet contam que o lugar, por volta de 1830, ainda estava na moda “o bastante para que o aluguel das cadeiras traga 32.000 francos a Luís Filipe; e as concessões de jogos, cinco milhões e meio ao Tesouro... As casas de jogo do Palais-Royal rivalizam-se com o Cercle des Étrangers, na Rue Grange-Batelière, e com Frascati, na Rue Richelieu”¹¹¹³.

Na época mais brilhante do Palais-Royal, “qui devint plus que jamais une sorte de Paris dans Paris, un centre de vie, de plaisirs, de luxe, d’enivremments de tout genre; toute l’Europe s’y précipita, es les étrangers dépensèrent le butin de leurs conquêtes dans ses cafés, ses lupanars, ses maisons de jeu, ses boutiques; nul plaisir n’était bon, nul objet de luxe n’avait de prix, nulle marchandise n’était à la mode, qui ne sortaient du Palais-Royal”¹¹¹⁴.

O lugar abrigava prazeres que mais tarde seriam encontrados reunidos apenas nas passagens:

Você quer um outro tipo de sedução? Vá às Tulherias, ao Palais-Royal ou ao Boulevard des Italiens. Você encontrará nesses lugares mais de uma sereia sentada numa cadeira, com os pés sobre outra, e com uma terceira cadeira vazia a seu lado. É um ponto de espera para o homem

¹¹¹² HAZAN, E. *L’invention de Paris: Il n’y a pas de pas perdus*. Paris: Seuil, 2002, p. 32.

¹¹¹³ DUBECH & D’ESPEZEL apud.BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2, 5].

¹¹¹⁴ LAVALLÉE, T. *Géographie de Paris*. Artigo em formato digital, disponível em: http://data.bnf.fr/11911400/theophile_lavallee/

da sorte... Também as lojas de moda ... apresentam recursos aos aficionados. Nelas você negocia o chapéu rosa, verde, amarelo, lilás ou escocês; você combina o preço, dá seu endereço e, no dia seguinte, à hora marcada, vê chegar em sua casa aquela que, atrás do chapéu, arrumava, com seus dedos delicados, a gaze, a fita ou algum outro pompom, coisas que tanto agradam a essas damas¹¹¹⁵.

No arquivo O, encontramos um trecho de Benzenberg que descreveu de forma dantesca o Palais-Royal e a prostituição que ele albergava:

No segundo andar, moram sobretudo as “mulheres perdidas” da classe nobre... No terceiro andar e “no paraíso”, nas mansardas, moram as da classe mais baixas; o trabalho obriga-as a morar no centro da cidade, no Palais-Royal, na Rue Traversière e nas cercanias... No Palais-Royal moram talvez de 600 a 800 – mas um número incomparavelmente maior perambula por ali à noite, pois é o lugar onde se encontra a maioria dos ociosos. Na Rue Saint-Honoré e em algumas ruas adjacentes, elas ficam enfileiradas à noite como os cabrioles de aluguel durante o dia, ao redor do Palais. Seu número, no entanto, diminui à medida que nos distanciamos do Palais-Royal¹¹¹⁶.

No entanto, Luís Filipe expulsou a prostituição do Palais-Royal, fechou os cassinos¹¹¹⁷. Os cronistas reunidos por Benjamin comentaram que o Palais-Royal entrou em crise como negócio quando sofreu a concorrência das “cintilantes passagens entre as ruas, o Palais-Royal perdeu muito. Dizem alguns que isso se deu desde que ele se tornou virtuoso. Os antigos e diminutos *cabinets particuliers*, outrora tão mal-afamados, tornaram-se agora a sala de fumantes dos cafés. Todo café tem uma sala de fumantes que é denominada *divan*”¹¹¹⁸. Béraud admitiu que o comércio do Palais-Royal teve sua época crítica, mas acreditava que seja preciso atribuir esta crise não à ausência de prostitutas, mas à abertura de novas passagens e à ampliação e ao embelezamento de muitas outras. Citemos aqui o autor:

Não sei se o comércio do Palais-Royal sofreu realmente com a ausência de prostitutas; mas o certo é que o pudor público ganhou muito com isso... Parece-me, além disso, que as mulheres respeitáveis vão agora à vontade fazer suas compras na lojas das galerias...; isso deve ser uma compensação vantajosa para os comerciantes; porque, quando o Palais-Royal era invadido por um enxame de prostitutas quase nuas, os olhares da multidão se voltavam para elas e não eram esses olhares que faziam prosperar o comércio local; alguns já estavam arruinados por suas desordens, e os outros, cedendo ao impulso da libertinagem, não pensavam então em comprar objeto algum, mesmo de necessidade imediata para eles. Creio poder afirmar ... que nesses tempos de tolerância desmedida, muitas boutiques do

¹¹¹⁵ BÉRAUD, F. F. A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 6a, 1].

¹¹¹⁶ BENZENBERG, J. F. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 3a, 2].

¹¹¹⁷ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Eº, 23>.

¹¹¹⁸ GUTZKOW apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 2a, 3].

Palais-Royal estavam fechadas, e que, em outras, os compradores eram raros: logo, o comércio não prosperava, e seria mais verdadeiro dizer que, nessa época, sua estagnação provinha mais da livre circulação das prostitutas do que acusar hoje sua ausência que levou às galerias e ao jardim desse palácio inúmeros transeuntes mais favoráveis aos comerciantes que prostitutas e libertinos¹¹¹⁹.

As passagens tomaram do Palais-Royal o lugar dos amores passageiros, dos prazeres eróticos e efêmeros. Eduard Fuchs havia registrado que, no início, havia um catálogo de prostitutas, com ilustrações eróticas, composto de vinte litografias eróticas coloridas, sob cada uma das quais estava impresso o endereço de uma prostituta. Entre os sete primeiros endereços do catálogo constavam cinco passagens¹¹²⁰. Tal como ocorria no Palais-Royal, na época áurea das passagens havia uma “fauna feminina das passagens: prostitutas, *grisettes*, velhas vendedoras com cara de bruxa, luveiras, vendedoras de bugigangas, *demoiselles* – este era o nome dado aos incendiários disfarçados de mulher por volta de 1830”¹¹²¹.

Além dos amores venais, as passagens também eram locais de encontros de amantes desinteressados, que poderiam se encontrar ou desencontrar, como no poema de Narcisse Lebeau:

Eu devia encontrar a donzela
Na Passage Bonne-Nouvelle,

Mas em vão esperei-a
Na Passage Brady.

Ei-los, os amores de passagem!”¹¹²²

Um poema de Barthélemy também celebrou o singular lugar onde o ocioso escapa do mal tempo e da agitação, onde podia fumar e ainda respirar o gás inodoro:

Dizem que é possível, às vezes, evitar esses reveses
Escolhendo o abrigo das passagens cobertas;

Sim, mas nesses corredores onde se exhibe o ocioso,
Fumega em anéis azulados a folha de Havana,

Torna, por teus esforços, nossa existência mais doce.
Afasto nossos passos de toda rude agitação;

Para prevenir a tempo os vulcões destruidores
Dos salões de leitura e dos restaurantes,

¹¹¹⁹ BÉRAUD, F. F. A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 4, 4].

¹¹²⁰ Cf. FUCHS apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 9a, 3].

¹¹²¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 2, 4].

¹¹²² LEBEAU, N. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 11,2].

Desde o início da noite, ordene que se explorem
Todos os lugares infectados pelo gás inodoro,

E que se dê o alarme com gritos de pavor,
Assim que se sinta infiltrar o inflamável vapor¹¹²³.

Assim como o poeta Barthélemy, Baudelaire, que ignorava a existência das passagens (“Parece-me estranho que eu tivesse passado tantas vezes ao largo desse prestigioso antro sem desconfiar que ali era a entrada.”¹¹²⁴), era sensível aos efeitos do gás e escreveu isso no comentário à “Filosofia do mobiliário”, de Edgar Allan Poe: “Somos violentamente enlouquecidos pelo gás e pelo vidro. O gás, na casa, é completamente inadmissível. Sua luz, vibrante e dura, é agressiva. Qualquer um que tenha cérebro e olhos recusará fazer uso dele”¹¹²⁵. Este tom crítico à nova técnica de iluminação remetia à nostalgia de um período anterior, como declarou o *Nouveaux Tableaux de Paris, ou Observations sur les Moeurs et Usages des Parisiens au Commencement du XIX^e Siècle*, anotado por Benjamin:

Declaro-me decididamente amigo dos candeeiros; estes, na verdade, contentam-se em iluminar e não ofuscam; muito menos petulantes que o gás, seu óleo nunca provoca explosões; com eles temos a respiração mais livre e o olfato menos agredido. Algo realmente inexplicável para mim é a existência de todos esses comerciantes que, instalados em nossas passagens, ficam constantemente, e sob os mais intensos calores, nas lojas em que, graças ao gás, seria possível sentir-se debaixo da linha do Equador¹¹²⁶.

As passagens também foram objeto da prosa poética de Lautréamont em *Os Cantos de Maldoror*:

As lojas da rua Vivienne exibem suas riquezas aos olhos maravilhados. Iluminadas por numerosos bicos de gás, os cofres de acaju e os relógios de ouro espalham pelas vitrinas feixes de luz deslumbrante. Oito horas soaram no relógio da Bolsa; não é tarde! Mal se acabou de ouvir o último toque do gongo, e a rua, cujo nome foi citado, põe-se a tremer, e sacode seus alicerces desde a praça Royale até o bulevar Montmartre. Os passantes apressam o passo, e se retiram pensativos para suas casas. Uma mulher desmaia e cai no asfalto. Ninguém a levanta: todos se apressam a afastar-se desse lugar. As venezianas se fecham impetuosamente, e os habitantes se enfiam sob suas cobertas. Dir-se-ia que a peste asiática revelou sua presença. Assim, enquanto a maior parte da cidade se prepara para nadar nas diversões das festas noturnas, a rua Vivienne se acha subitamente congelada por uma espécie de petrificação. Como um coração que deixa de amar, viu sua vida se extinguir. Mas logo a notícia do fenômeno se espalha pelas

¹¹²³ BARTHÉLEMY apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 4, 3].

¹¹²⁴ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 12, 4].

¹¹²⁵ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 5, 3].

¹¹²⁶ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1, 6].

outras camadas da população, e um silêncio sombrio paira sobre a augusta capital. Onde foram parar os bicos de gás? O que aconteceu com elas, as vendedoras de amor? Nada... solidão e obscuridade! Uma coruja, voando em direção retilínea, cuja pata está quebrada, passa sobre a Madeleine, e dirige seu vôo à porta do Trono, exclamando: “Uma desgraça vem aí”. Ora, neste lugar que minha pluma (esta verdadeira amiga que me serve de companheira) acaba de tornar misterioso, se olhades na esquina formada pelo cruzamento dessas duas vias, um personagem mostrar sua silhueta, e dirigir seu passo ligeiro rumo aos bulevares¹¹²⁷.

Os mitos modernos, os prazeres e o otimismo promovidos pelas passagens permitiram à utopia de Fourier fundir a rua e a passagem, o exterior e o interior, em uma “topografia mitológica” cuja cidade seria composta por ruas-galerias que permitiriam a

facilidade de ir por todo lado, ao abrigo das intempéries, de ir ao baile durante as geadas, ao espetáculo em roupa leve, em sapatos de cor, sem encontrar lama nem frio, é um encanto tão novo que bastaria isso para tornar nossas cidades e castelos detestáveis a quem quer que tivesse passado um dia de inverno num falanstério. Apesar de ser esse edifício destinado aos usos da civilização, só a comodidade das comunicações, abrigadas e temperadas pelas lareiras e ventiladores, lhe daria um enorme valor. Seus aluguéis valeriam o dobro em um outro edifício¹¹²⁸.

Otimismo que permitia pensar no próximo milênio, a Paris do ano de 2855:

Os hóspedes que nos chegam de Saturno e Marte se esqueceram, ao desembarcar aqui, do planeta materno! Paris é doravante a metrópole da criação!... Onde estão vocês, Champs-Élysées, tema favorito dos romancistas do ano de 1855?... Nesta alameda, pavimentada em ferro, coberta de telhas de cristal, zumbem as abelhas e os zangões das finanças! Os capitalistas da Ursa-Maior discutem com os agiotas de Mercúrio! Hoje mesmo, colocaram-se no mercado de ações os destroços de Vênus incendiada pela metade, por suas próprias chamas!¹¹²⁹

A partir do advento bem-sucedido da construção do Palácio de Cristal, criou-se toda uma utopia e mitologia em torno destes paraísos artificiais de ferro e vidro. Uma passagem anotada por Benjamin, de Hugh Walpole, demonstra muito bem esta concepção: “Nesta sala de máquinas havia máquinas de fiar automáticas, a máquina de fazer rendas Jacquart, máquinas que fabricavam envelopes, teares a vapor, locomotivas em miniatura, bombas centrífugas e locomóveis; todas elas trabalhavam como loucas, enquanto milhares de pessoas ao lado delas, usando cartolas e chapéus, esperavam

¹¹²⁷ LAUTRÉAMONT, C. *Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 251-252.

¹¹²⁸ POISSON apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 4a, 4].

¹¹²⁹ HOUSSAYE, A. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 13, 2].

sentadas calmamente, passivamente, sem imaginar que a era do homem neste planeta chegava ao fim”¹¹³⁰.

Benjamin também anotara nas *Passagens* a utopia parisiense das ruas-galerias presentes na obra de Tony Moilin *Paris en l'An 2000*, que pensava em pleno século XIX (a obra é 1869) como seriam as ruas do início do século XXI. Na obra o autor descrevia um lugar em que a vida urbana seria harmonizada com a atividade do comércio. A cidade seria arquitetada para que o primeiro andar fosse ocupado por ruas-galerias. Ao longo das grandes vias, formar-se-iam as ruas-salões. As outras galerias, muito menos espaçosas, seriam reservadas ao comércio de varejo, que ali exibiria suas mercadorias de maneira que os transeuntes circulassem não mais diante das lojas, mas no seu próprio interior¹¹³¹.

Na utopia de Moilin, em que o socialismo já seria a forma de governo vigente, a arquitetura da cidade do futuro seria construída de acordo com os seguintes ditames:

Desde que o governo socialista tornou-se o proprietário legítimo de todas as casas de Paris, entregou-as aos arquitetos com ordem ... de ali construir-se ruas-galerias... Os arquitetos se empenharam o melhor possível na missão que lhes foi confiada. No primeiro andar de cada casa, tomaram todas as peças que davam para a rua e demoliram suas divisões intermediárias; depois fizeram largas aberturas nas paredes divisórias e obtiveram assim ruas-galerias que tinham a largura e a altura de uma sala comum e ocupavam toda a extensão de um bloco de prédios. Nos bairros novos, onde as casas contíguas têm seus andares mais ou menos na mesma altura, o piso das galerias teve seu nível bastante regular... Mas nas velhas ruas ... foi preciso elevar ou rebaixar vários pisos e, muitas vezes, foi necessário resignar-se a chegar ao solo por uma inclinação um pouco acentuada ou a cortá-la por alguns degraus de escada. Quando todos os blocos de prédios encontraram-se assim abertos em galerias ocupando ... seu primeiro andar, faltava reunir esses fragmentos esparsos uns aos outros, de maneira a constituir uma rede ... abrangendo toda a extensão da cidade. Isso foi feito facilmente construindo em cada rua pontes cobertas... Pontes semelhantes, mas muito mais longas, foram lançadas sobre diversos boulevards, sobre as praças e sobre as pontes que atravessam o Sena, de maneira que ... um transeunte podia percorrer toda a cidade sem nunca estar a descoberto... Desde que os parisienses experimentaram as novas galerias, não quiseram mais pôr os pés nas antigas ruas que, diziam, só serviam para os cães¹¹³².

Note-se que a ficção de Moilin não são palavras de um profeta do passado, mas os presságios de um historiador do futuro. Na utopia de Moilin, estas localidades seriam

¹¹³⁰ WALPOLE, H. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 10, 2].

¹¹³¹ Cf. MOILIN, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 8a, 3].

¹¹³² MOILIN, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 8a, 2].

as mais largas e mais bem situadas dentre as ruas-galerias foram ornamentadas com gosto e suntuosamente mobiliadas. As paredes e os tetos foram cobertos de ... mármore raros, de douraduras..., de espelhos e de quadros; guarneciam-se as janelas de magníficas tapeçarias e de cortinas bordadas com desenhos maravilhosos; cadeiras, poltronas, canapés ... ofereceram assentos cómodos aos visitantes fatigados; enfim, móveis artísticos, antigos baus..., vitrines cheias de curiosidades..., potes contendo flores naturais, aquários cheios de peixes vivos; gaiolas povoadas de pássaros raros completaram a decoração dessas ruas-galerias que, à noite, eram iluminadas por candelabros dourados e lustres de cristal. O Governo quis que as ruas pertencendo ao povo de Paris ultrapassassem em magnificência os salões dos mais poderosos soberanos... Pela manhã, as ruas-galerias ficam entregues ao pessoal da limpeza que areja, varre cuidadosamente, escova, espana, esfrega os móveis e conserva por toda parte a mais escrupulosa limpeza. Em seguida, conforme a estação, fecham-se as janelas ou deixam-nas abertas, acende-se a lareira ou se descem as cortinas... Entre nove e dez horas, todo esse trabalho de limpeza está terminado e os transeuntes, raros até então, se põem a circular em grande número. A entrada das galerias é rigorosamente proibida a todo indivíduo sujo ou portador de um grande fardo; é igualmente proibido fumar e escarrar¹¹³³.

No passado, era permitido fumar nas passagens, quando este hábito ainda não era comum na rua. Inclusive, era um local escolhido para esta forma de prazer. Ferdinand von Gall comenta: “Preciso dizer aqui ainda algumas palavras sobre a vida nas passagens como o lugar de preferência dos que passeiam e dos que fumam, lugar de recreação dos mais variados ofícios. Em cada passagem existe pelo menos um salão de limpeza. Em um gabinete decorado de maneira tão elegante quanto permite sua destinação, sentam-se os cavalheiros sobre estrados elevados e lêem tranqüilamente um jornal enquanto alguém se empenha em escovar-lhes o pó das roupas e das botas”¹¹³⁴.

Um traço marcante do período, que as utopias não conseguiram captar, é sua própria efemeridade, que, no entanto, não escapou da crônica da época, com suas frases lapidares, como a de Paul D’Ariste: “A Passage des Panoramas, assim chamada em lembrança dos dois panoramas que se erguiam de cada lado de sua entrada e que desapareceram em 1831”¹¹³⁵.

Uma imagem dialética que demonstra bem o fim de um período efêmero (era napoleônica) e o início de outro (Restauração monarquista), cujo germe já produzia seu perecimento, é o exemplo da Passage du Caire, construída após o retorno de Napoleão do Egito. O lugar possuía algumas reminiscências egípcias em seus relevos - entre outras, na entrada, cabeças que lembram esfinges. No entanto, eram passagens tão

¹¹³³ MOILIN, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 9a, 1].

¹¹³⁴ GALL, F. V. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3, 9].

¹¹³⁵ D’ARISTE, P. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 7, 7].

“tristes, sombrias, cruzam-se a cada instante de uma maneira desagradável aos olhos... Parecem destinadas aos ateliês de litografia e às lojas de cartonagem, como a rua vizinha é destinada às fábricas de chapéus de palha; os transeuntes são raros ali”¹¹³⁶. Porém, em meio a esta efemeridade, havia uma permanência na fisionomia arquitetônica, que inspirava grande interesse investigativo a Benjamin, conforme podemos ler na seguinte passagem:

Creemos, porém, que a atração que exercem sobre nós revela que também conservam substâncias vitais para nós – não tanto para nossa arquitetura, como ocorre com as antecipações construtivas das estruturas de ferro, mas para o nosso conhecimento, ou se preferirmos, para a radioscopia da situação da classe burguesa no momento em que nela surgem os primeiros sinais de decadência. Em todo caso, matérias de vital importância no plano político - como o demonstram tanto a fixação dos surrealistas por estas coisas quanto a exploração delas pela moda atual. Em outras palavras: exatamente como Giedion nos ensina a extrair da arquitetura da época, em torno de 1850, os traços fundamentais da arquitetura de hoje, queremos reconhecer, nas formas aparentemente secundárias e perdidas daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje¹¹³⁷.

Ao longo do século XIX, as passagens foram lugares de deleite, que amalgamavam os prazeres efêmeros, que os parisienses não se cansavam de admirar, e ainda permaneceram como uma atração para os forasteiros; depois, estes espaços entraram em declínio. Locais outrora na moda e atraentes, dos quais as pessoas passariam a fugir por se sentissem enclausuradas naqueles ambientes fechados; como podemos ler na compilação benjaminiana, o freqüentador dos “obscuros bazares” das passagens burguesas “sentir-se-á um estranho na Passage de l’Opéra. Ficará incomodado, ansioso para sair dali. Ele não se sente em casa; um pouco mais, ele descobriria a cabeça, como se entrasse no templo de Deus”¹¹³⁸. A reforma urbana, o advento da eletricidade e novos hábitos morais determinaram a decadência das passagens. Benjamin sintetizou isso em poucas palavras: “Motivos para o declínio das passagens: calçadas alargadas, luz elétrica, proibição às prostitutas, cultura do ar livre”¹¹³⁹. Aqui vale ressaltar que em outras duas passagens Benjamin acrescentou que, com o súbito aparecimento das lâmpadas elétricas, apagou-se o brilho irrepreensível dessas galerias, agora mais difíceis de serem encontradas, que praticavam a magia negra das portas, olhando para seu interior através de janelas cegas. Segundo o autor, isso não

¹¹³⁶ BERTHET, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 10, 1].

¹¹³⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [N 1, 11].

¹¹³⁸ KERMEL, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 6].

¹¹³⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2a, 12].

significou um declínio, e sim uma reviravolta. De um só golpe, tornaram-se o molde oco a partir do qual se cunhou a imagem da “modernidade”. Nas passagens, que brilhavam como grutas na Paris do Império, o século espelhava com arrogância seu passado mais recente. “Quem entrasse em 1817, na Passage des Panoramas, ouviria de um lado o canto das sereias da iluminação a gás e, defronte, o chamado sedutor das lâmpadas a óleo como odaliscas¹¹⁴⁰. Entretanto, nada mais era como fora outrora:

Tudo isso é a passagem a nossos olhos. E nada disso ela foi outrora. [...] Enquanto nela ardiavam as lâmpadas a gás e a óleo, elas eram castelos de fadas. Contudo, quando queremos pensá-las no auge de sua magia, imaginamos então a Passage des Panoramas por volta de 1870 <?>, quando num dos lados pendia a iluminação a gás, e no outro bruxuleavam ainda as lâmpadas a óleo. A decadência começa com a iluminação elétrica. Mas no fundo não foi uma decadência, e sim, para ser exato, uma reviravolta. Assim como os amotinados tomam um local fortificado após longos dias de conspiração, assim a mercadoria assegurou-se com um golpe do domínio sobre as passagens. Só então adveio a época das firmas e das cifras. O brilho interior das passagens apagou-se com o acender das luzes elétricas e ocultou-se em seus nomes. Mas então seu nome tornou-se qual um filtro que deixou passar apenas o mais íntimo, a amarga essência do ocorrido. (Esta maravilhosa força de destilar o presente como essência mais íntima do ocorrido concede ao nome seu excitante e misterioso poder sobre os autênticos viajantes.)¹¹⁴¹

Portanto, olhar para as passagens era olhar para o passado, as ruínas de um tempo que passou, o consumidor pré-histórico da sociedade do capital. Época em que os investidores na bolsa ainda agiam como jogadores nos cassinos.

i) Arquitetura da lumière em ferro e vidro

Da mesma forma que a moda “não despreza nada, ela enobrece tudo, e faz pelas matérias o que os românticos fizeram pelas palavras”¹¹⁴², a arquitetura do século XIX iniciou novas formas de construção utilizando novos materiais, em especial o ferro e o vidro. No *Exposé* de 1935, Benjamin expôs que no século XIX a arquitetura adotou o ferro como material de construção artificial e, ao longo do século, o ferro passou por uma evolução cujo ritmo se acelerou. A adoção do ferro pela arquitetura teve seu impulso decisivo a partir do advento da locomotiva, que somente poderia se mover

¹¹⁴⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <a°, 2 >.

¹¹⁴¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <D°, 6 >.

¹¹⁴² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [B 3a, 1].

sobre trilhos de ferro. Desta forma, o trilho tornou-se a primeira peça de ferro moldado, precursor da viga de ferro. Na época, evitava-se o ferro em construções residenciais, porém o material foi utilizado para construções que serviam para fins transitórios: passagens, pavilhões, de exposição, estações de trem. Simultaneamente a este processo, a aplicação do vidro foi ampliada no campo arquitetônico. Sob o efeito dos novos materiais e procedimentos técnicos adotados nas construções, foram colocados à disposição do sonho e da imaginação novas virtualidades da arquitetura do futuro. Desta forma, como observou Buck-Morss, a arquitetura de ferro e vidro explodiu em uma miríade de “casas dos sonhos”: lojas de departamento, cafés, estações ferroviárias, jardins de inverno, espaços de exposição, prédios esportivos - onde quer que a multidão urbana se reunisse. Essa arquitetura se espalhou pelo mundo, como o primeiro estilo de contração internacional da era industrial¹¹⁴³.

Em seu ensaio que trata da arquitetura no interior da obra benjaminiana, Tyrus Miller escreveu que a arquitetura é intrinsecamente coletiva, ou seja, mostra claramente os múltiplos registros de tempo que moldam seu presente histórico; portanto, sua evolução está intimamente ligada às transformações em larga escala do trabalho intelectual no final do século XIX e XX. Como estrutura construída, a arquitetura coloca de maneira particularmente ostensiva a presença cotidiana de ritmos diferenciais do tempo: ritmos de emergência e decaimento físico, ritmos de mudança social e ideológica, ritmos de valorização e desvalorização, ritmos de moda e obsolescência:

As an instance of art and of everyday culture, architecture necessarily entails both collective production and collective reception. Even when it offers refuge in domestic spaces such as the family home or ambiguous escape in liminal spaces such as the arcade, it retains its explicit connection to publicness and publicity. Its reception nearly always involves a large component of practical, embodied activity performed by those passing through or dwelling in built spaces¹¹⁴⁴.

Com a construção de ferro, a arquitetura começou a emancipar-se da arte, assim como a pintura, por sua vez, o fez com os panoramas, que abriram o caminho, para além da fotografia, ao cinema mudo e ao cinema sonoro. Concepção expressa nas palavras de Gautier: “Criaremos no mesmo instante uma arquitetura própria ao utilizarmos os novos meios oferecidos pela nova indústria. O emprego do ferro fundido possibilita e remete a

¹¹⁴³ Cf. BUCK-MORSS, S. *La Città come Monde di Sogno e Catástrofe. Un Testamento Benjaminiano*. IN: GUGLIELMINETTI Et al. Walter Benjamin: Sogno e Industria. Torino: Celid, 1996, p. 43.

¹¹⁴⁴ MILLER, T. *Op. cit.*, p. 243.

muitas formas novas, como se pode observar em estações de trem, pontes pênseis e nas abóbadas de jardins-de-inverno”¹¹⁴⁵.

Em 1864, na área em que se localizava o reservatório no jardim do Palais-Royal foi construído o primeiro jardim-de-inverno: espaço envidraçado com canteiros de flores, alpendres e chafarizes¹¹⁴⁶. Porém, a miragem do jardim de inverno ainda era empoeirada diante da

sombria perspectiva da estação com o pequeno altar da felicidade no ponto de intersecção dos trilhos, tudo isto mofa sob falsas construções, vidro que surge antes do seu tempo, ferro prematuro. Pois no primeiro terço do século passado ninguém sabia ainda como se devia construir com vidro e ferro. Mas há muito que os hangares e silos resolveram a questão. Agora se dá com o material humano no interior o mesmo que com o material de construção das passagens. Os cafetões são os arrimos de ferro desta rua, e as prostitutas, suas partes quebradiças como vidro¹¹⁴⁷.

O jardim de inverno provocava o entrecruzamento de sala e ar livre, o planejamento do espaço veio ao encontro da profunda inclinação do ser humano para o devaneio, que, inclusive, constituiu provavelmente a força autêntica da indolência. Um exemplo disso foi o Jardin d’Hiver da Avenue des Champs Elysées, com sua “gigantesca estufa com amplo espaço para reuniões sociais, bailes e concertos, que não faz justiça ao nome de jardim de inverno por abrir suas portas também no verão”¹¹⁴⁸.

Em *Anel de Saturno*, Benjamin apresentou o alcance técnico, estético e poético que o ferro atingiu:

Com jardins-de-inverno e passagens, portanto, com estabelecimentos verdadeiramente luxuosos, é que teve início a construção de ferro. Rapidamente, porém, ela encontrou seus verdadeiros domínios de utilização técnica e industrial, e surgiram aquelas construções que não tinham modelo no passado e foram desenvolvidas a partir de necessidades totalmente novas: mercados cobertos, estações de trem, palácios para exposições. Esse trabalho pioneiro foi realizado por engenheiros. Mas também certos poetas tiveram uma surpreendente visão do futuro. Assim se expressa o escritor romântico francês, Gautier: “Criaremos no mesmo instante uma arquitetura própria ao utilizarmos os novos meios oferecidos pela nova indústria. O emprego do ferro fundido possibilita e remete a muitas formas novas, como se pode observar em estações de trem, pontes pênseis e nas abóbadas de jardins-de-inverno.” A obra de Offenbach, *Vida parisiense*, foi a primeira peça de teatro cujo cenário era uma estação de trem. “Estações de trem de ferro”, era o que se costumava dizer então e associavam-se a elas as mais singulares idéias. Antoine Wiertz, um

¹¹⁴⁵ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, Anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro (Primeiro Esboço), p. 966.

¹¹⁴⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 3, 10].

¹¹⁴⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 3, 2].

¹¹⁴⁸ SEYFARTH, W. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 3, 10].

pintor belga bastante progressista, candidatou-se em meados do século a pintar afrescos em estações de trem¹¹⁴⁹.

Os novos materiais permitiam sonhar que toda construção era possível. Por efeito do advento das passagens, que privilegiam os novos materiais de construção, Benjamin dedicou um de seus arquivos às novas construções em ferro e uma série de trechos ao efeito imagético proporcionado pelo vidro. A interpretação de que o vidro que surgira antes do seu tempo, e o ferro fora prematuro é um tanto curiosa, porque ele havia anotado, de A. G. Meyer, que já a partir do século XV esse vidro quase incolor dominava como vidraça também as casas:

Todo o desenvolvimento do espaço interior obedece à palavra de ordem: “Mais luz!” – No século XVII, este desenvolvimento resultou na abertura de janelas que, na Holanda, ocupam em média a metade da superfície das fachadas até mesmo das casas burguesas ... / A abundância de luz daí decorrente torna-se ... logo indesejada. Nos quartos, a cortina proporcionava um auxílio que, no entanto, logo se tornou funesto devido ao excessivo zelo com a tapeçaria ... / O desenvolvimento do espaço por meio do vidro e do ferro atingiu um ponto morto. / Súbito, ele recebeu uma nova energia advinda de uma fonte aparentemente bastante insignificante. / E novamente esta fonte foi uma “casa que deveria proteger os seres frágeis”, porém não foi uma casa para seres vivos nem para a divindade, tampouco uma casa para a chama do fogão ou para bens sem vida, e sim: uma casa para plantas. / A origem de toda arquitetura de ferro e vidro da época de hoje é a estufa¹¹⁵⁰.

Embora o vidro fizesse parte da arquitetura de séculos anteriores, é a partir das construções do século XIX que este material, assim como o ferro, passou para o primeiro plano, porque no século anterior, ainda era desconhecido o método de construção estruturado a partir do vidro e do ferro como matéria-prima. O vidro iria alcançar preponderante importância somente quando a sociedade iluminada e iluminista buscasse cada vez mais luz. Isso ocorria porque o “material mais frágil e o mais forte foram quebrados, por assim dizer, deflorados nas passagens. Em meados do século passado, ainda não se sabia como se devia construir com vidro e ferro. Por isso o dia que se infiltra do alto através das vidraças por entre suportes de ferro é tão sujo e nublado”¹¹⁵¹.

O vidro estava, no século XIX, “destinado a representar um grande papel na arquitetura de metal. Em vez de muros espessos, cuja solidez e resistência é diminuída

¹¹⁴⁹ BENJAMIN. *Passagens*, Anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro (Primeiro Esboço), p. 965-966.

¹¹⁵⁰ MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4, 1].

¹¹⁵¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1, 2].

por um grande número de buracos, massas casas terão tantas aberturas que parecerão diáfanas. Estas aberturas largas, de vidro grosso, simples ou duplo, opaco ou transparente, irradiarão um brilho mágico para o interior, durante o dia, e para o exterior, à noite”¹¹⁵². Já o ferro apareceu como um “material de construção revolucionário”, que sofreu ao longo de sua criação transformações essenciais: ferro fundido, ferro de solda, ferro maleável, que punha à disposição dos engenheiros um material totalmente diferente, que, no sentido da reflexão histórica, eram “fermentos” de instabilidade inquietante. Nenhum outro material oferecia algo semelhante, ou seja, as condições do material se transformam em “possibilidades ilimitadas”¹¹⁵³. No início, o “ferro era visto com uma certa desconfiança, justamente porque não era extraído diretamente da natureza e sim fabricado artificialmente”¹¹⁵⁴.

O ferro, por sua vez, criou formas que foram o resultado e a expressão das qualidades naturais do material, porque foram desenvolvidas e exploradas técnica e cientificamente justamente para estas formas. Ou seja, em comparação com os materiais de construção conhecidos até então, o ferro permitia novas formas ilimitadas e nova concepção técnica no processo de trabalho. “Entre matéria e material existe aqui naturalmente uma outra relação do que entre pedra bruta e pedra lavrada, entre argila e telha, madeira e viga: no caso do ferro, o material e a forma de construção são por assim dizer mais homogêneos”¹¹⁵⁵.

Em *O Anel de Saturno*, Benjamin, ao comentar as tentativas de construção com ferro, cujos resultados, associados aos da máquina a vapor, iriam transformar de maneira tão radical a imagem da Europa no fim do século XIX, encontrou em *Um Outro Mundo*, de Grandville, a imagem dialética do imaginário utópico da época, deslumbrado com as possibilidades ilimitadas que entrevia na construção com ferro. Trata-se da narrativa das aventuras de um pequeno duende fantástico, que procura orientar-se no universo por:

Uma ponte, cujas duas extremidades não conseguimos abarcar de uma só vez com a vista e cujos pilares apóiam-se em planetas, conduzia de um mundo a outro por um asfalto maravilhosamente liso. O pilar de número trezentos e trinta e três mil ficava em Saturno. Então nosso duende viu que o anel desse planeta nada mais era do que uma sacada

¹¹⁵² GOBARD apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 1a, 4].

¹¹⁵³ Cf. MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 3a, 1] (trecho modificado).

¹¹⁵⁴ MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 3a, 4].

¹¹⁵⁵ MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 3a, 5].

circular onde, à noite, os habitantes de Saturno vêm tomar ar fresco¹¹⁵⁶.

A construção em ferro forja a arquitetura moderna, que se diferencia da arquitetura grega em pedra (teto de vigas) e da arquitetura medieval (teto em arco). Esta nova técnica cria uma

outra arte, na qual o tom é dado por um outro princípio estático, muito mais magnífico do que os dois primeiros, vai nascer e se desenvolver... Um novo e inusitado sistema de tetos, que naturalmente acarretará de imediato um novo reino de formas artísticas, só pode se manifestar quando um material, se não ignorado até agora, ao menos negligenciado como elemento principal para tal emprego, começa a ter aceitação... Ora, tal material é o ferro, que o nosso século já começou a utilizar nesse sentido. Com a crescente comprovação e o conhecimento de suas qualidades estáticas na arquitetura do futuro, o ferro está destinado a servir de base ao sistema de tetos e, do ponto de vista estático, a destacar este último em relação aos sistemas helênico e medieval tanto quanto o sistema de arcos deu destaque à Idade Média em relação ao monolítico sistema de vigas de pedra do mundo antigo... Se o princípio estático de forças é tomado à construção em arcos e transformado num sistema totalmente novo e inédito, por outro lado, em relação às formas artísticas do novo sistema, terá de ser retomado o princípio formal à maneira grega¹¹⁵⁷.

Estas novas possibilidades técnicas despertavam o entusiasmo na consciência vulgar, como registrou Benjamin no comentário de um jornalista da época, segundo o qual a posteridade teria que admitir que “a arquitetura da Grécia antiga refloresceu no século XIX em sua antiga pureza”¹¹⁵⁸. Entretanto, havia muito mais além disso, havia “the amalgamation of interiors and exteriors could only come about as innovations in steel and glass were applied to municipal design”¹¹⁵⁹.

Para Marc Berdet surgira uma nova era, produzida de materiais incomuns e violentos:

le fer et le verre, rudes et coupants, remplacent les matériaux nobles et rassurants tels que la pierre, le marbre et le bois, symboles d'un pouvoir féodal qu'on croyait éternel. Elle génère une “expérience du choc” (*Chockerlebnis*) que Benjamin entend bien, contre la quiétude bourgeoise, faire résonner haut et fort en dévoilant les contradictions économiques de la grande ville, qu'il s'agisse de la violence du travail à la chaîne, de la bousculade des foules ou des conflits de classes¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁶ GRANDVILLE apud BENJAMIN. *Passagens*, Anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro (Primeiro Esboço), p. 965.

¹¹⁵⁷ BÖTTICHERS, K. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1, 1].

¹¹⁵⁸ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 3a, 2].

¹¹⁵⁹ SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009, p. 158.

¹¹⁶⁰ BERDET, M. *Walter Benjamin, La Passion Dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 163-164.

A arquitetura do século XIX inicialmente encontrou apenas — nas construções transitórias como mercados cobertos, pontes, estações de trem e exposições — a possibilidade de utilização do ferro e do vidro como materiais de construções. Benjamin relacionara a adoção do uso destes materiais aos momentos funcionais da vida econômica¹¹⁶¹, que, no entanto, passaram do funcional e transitório para o formal e estável. Os objetivos transitórios eram consequência da “falta de critérios advinda, em parte, da abundância de procedimentos técnicos e de novos materiais com os quais fomos presenteados da noite para o dia. À medida que se tentava adquirir uma familiaridade mais profunda com eles, vieram a ocorrer desacertos e experimentos malogrados. Por outro lado, essas tentativas são os testemunhos mais genuínos de quanto a produção técnica em seus primórdios estava mergulhada em sonhos”¹¹⁶². Nesta mesma passagem, Benjamin sublinhou que também a técnica, e não só a arquitetura, foi em certas fases o testemunho de um sonho coletivo. Na arquitetura e na técnica este sonho se tornara coletivo, porque as metamorfoses do ferro e as anamorfoses do vidro criaram a ilusão ótica e onírica:

O fato de que esta última – mas também maior – obra da magia dos espelhos possa ser vista ainda hoje deve-se talvez mais a seu alto custo de produção do que à sua atração e rentabilidade que estão diminuindo hoje em dia. Trata-se do Cabinet des Mirages no Museu Grévin. Aqui se encontraram pela última vez suportes de ferro e imensas placas de vidro, formando incontáveis ângulos. Múltiplas roupagens permitem que os suportes e ferro se transformem ora em colunas gregas, ora em pilastras egípcias, ora em postes de iluminação e, conforme o caso, gigantes florestas de colunas de templos antigos cercam os espectadores, sucedidas por fileiras incontáveis de estações de trens, mercados ou passagens. Mudanças de luz e uma música suave acompanham o espetáculo, e cada transformação é precedida pelo clássico toque de sineta e pelo solavanco que conhecemos de nossas primeiras viagens ao redor do mundo, quando no Kaiserpanorama, diante de nossos olhos tomados pela dor de partida, uma imagem dissipava-se lentamente no estereoscópio, para dar lugar à próxima¹¹⁶³.

Com a magia do ferro fundido, a arquitetura de ferro provocou este efeito imagético e onírico, como podemos ler na frase de Karl Gutzkow: “A diligência corre a

¹¹⁶¹ Segundo Giedion, o “passo mais importante para a industrialização: fabricar determinadas formas (perfis) e ferro fundido ou aço por meios mecânicos. Os domínios se interpenetram: em 1832, começava-se não pelos elementos de construção e sim com os trilhos... Este foi o ponto de partida dos perfis metálicos, isto é, a base das construções de andaimes. [Nota para esta passagem: os novos métodos de fabricação são introduzidos lentamente na indústria. Em 1845, por ocasião de uma greve de pedreiros, empregou-se em Paris pela primeira vez o ferro em duplo ‘T’ como viga de teto: as causas foram o alto preço da madeira, provocado pela crescente atividade de construção, e os vãos cada vez maiores.]”. GIEDION apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 2, 8].

¹¹⁶² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1a, 2].

¹¹⁶³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 1, 8].

galope pelo cais do Sena. Um raio fulgura no Pont d’Austerlitz. Que o lápis possa repousar!” — e no comentário de Benjamin: “A Ponte de Austerlitz que foi uma das primeiras construções em ferro de Paris. Com a imagem do raio, ela se torna o emblema da era da técnica que se inicia”¹¹⁶⁴.

A arquitetura da época poderia distinguir, como Viel, a *ordonnance* (o planejamento, a disposição do conjunto) da *construction*. Na *ordonnance*, as novas construções em ferro e vidro eram utilizadas em lugares públicos e de grande acesso popular, como a construção do mercado Les Halles, iniciado apenas em 1851, apesar do projeto de já ter a aprovação de Napoleão III desde 1811, porque a construção em pedra que pretendia ser *le fort de la Halle* provocou um desagrado geral.

A tentativa foi infeliz e ela não foi retomada... Procurou-se um gênero de construção mais apropriado à finalidade que se tinha em mente. A parte envidraçada da Gare de l’Ouest e a lembrança do Palácio de Cristal que havia, em Londres, abrigado a Exposição universal de 1851, deram, sem dúvida, a idéia de empregar quase exclusivamente o ferro-gusa e o vidro. Pode-se ver hoje que se teve razão em recorrer a esses materiais leves que, melhor que todos os outros, preenchem as condições que se deve exigir em estabelecimentos semelhantes. Desde 1851, as obras nos Halles não pararam e, entretanto, ainda não estão terminadas¹¹⁶⁵.

Em termos históricos, na construção do Théâtre-Français, em 1783, foi empregado o ferro pela primeira vez em grandes dimensões, pelo arquiteto Louis. Segundo Auguste Perret, talvez nunca se tenha repetido um trabalho tão audacioso. Quando, em 1900, o teatro foi reconstruído depois de um incêndio, utilizou-se para a mesma cobertura um peso de ferro cem vezes superior ao do arquiteto Louis. A utilização do ferro ensejou a construção de uma série de edifícios, dos quais a Grande Sala de Leitura da Biblioteca Nacional de Labrouste foi o primeiro e um dos melhores exemplos¹¹⁶⁶

A sala de trabalho da Bibliothèque Nationale, construída em 1868, conseguiu harmoniar o ferro com revestimento de pedra, o que levou Albert de Lapparent a considerar que o projeto arquitetônico de Labrouste entregou ao público algo difícil de imaginar “mais satisfatório e mais harmonioso que esta sala de 1.156 m², com suas nove cúpulas vazadas repousando, por meio de arcos de ferro cruzado, sobre dezesseis leves colunas de ferro-gusa, das quais doze aderidas às paredes, enquanto quatro,

¹¹⁶⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1, 5].

¹¹⁶⁵ DU CAMP, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1a, 5].

¹¹⁶⁶ Cf. PERRET, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 8, 4].

isoladas por todos os lados, apóiam-se no solo sobre pedestais do mesmo metal”¹¹⁶⁷. Este lugar, onde Benjamin realizava suas pesquisas, provocava por sua arquitetura, além do efeito imagético, um efeito mágico: “A folhagem pintada na abóbada da Bibliothèque Nationale. Quando se folheia um livro embaixo, ouve-se o farfalhar lá em cima”¹¹⁶⁸.

O mesmo tom elogioso não era corroborado por Louis Enault, que mesclava elogio e crítica ao arquiteto Barrault pela construção do Palais de l’Industrie: “Impressionamo-nos com a elegância e a leveza do vigamento em ferro; o engenheiro... Sr. Barrault deu prova tanto de habilidade quanto de gosto. Quanto à cúpula de vidro... à sua disposição falta graça, e a idéia que ela desperta ... é ... a de um sino imenso. A indústria estava numa estufa... De cada lado da porta haviam colocado duas enormes locomotivas com seus tênderes”¹¹⁶⁹.

As novas construções criaram para o homem da época a sensação de que “as estações ferroviárias são verdadeiras fábricas de sonhos”¹¹⁷⁰. Lacretable se referia a Gare Saint-Lazare como uma soberana que ruga e apita, com o olhar de um relógio, porém a Gare de l’Est, com sua arquitetura, também favorecia o onirismo:

A estação ferroviária projetada por Duquesnay, a Gare de l’Est, mereceu, quanto a isso, a atenção dos arquitetos. O emprego do ferro aumentou muito nessa época, graças às novas combinações às quais esse material se prestou. Duas obras notáveis sob vários aspectos, a Biblioteca Sainte-Geneviève e o mercado central, Les Halles, devem ser mencionadas em primeiro lugar. Os Halles são ... um verdadeiro protótipo que, muitas vezes reproduzido em Paris e em outras cidades, começou, então, como outrora o gótico de nossas catedrais, a aparecer na França inteira... Nos detalhes, notaram-se admiráveis melhoramentos. O emprego do chumbo nos monumentos tornou-se rico e elegante; as grades, os candelabros, o calçamento em mosaico testemunharam muitas vezes uma pesquisa feliz do belo. O progresso da indústria permitiu revestir com folha de cobre o ferro-gusa, procedimento de que não se deve abusar; o progresso do luxo levou com mais sucesso a substituir o ferro-gusa pelo bronze, o que fez os candelabros de algumas praças públicas se transformarem em objetos de arte¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁷ LAPPARENT, A apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 7a, 1].

¹¹⁶⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 3, 3].

¹¹⁶⁹ ENAULT, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 6a, 2].

¹¹⁷⁰ LACRETELLE, L. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 1, 4].

¹¹⁷¹ LEVASSEUR, E. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1a, 3]. Ainda sobre o tema, Benjamin anotara um trecho de Meyer: “O elemento mais essencial ... é o seu teto. Até mesmo a raiz da palavra [alemã] Halle deriva daí. 10 Trata-se de um espaço coberto, não de um espaço fechado; as paredes laterais são por assim dizer ‘encobertas’. Justamente esta última consideração aplica-se particularmente às passagens, cujas paredes têm a função de paredes da Halle (cobertura) apenas secundariamente, sendo sua função principal a de serem paredes ou fachadas de casas”. Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4, 4].

Entretanto, o momento alto da magia do ferro fundido foi a Torre Eiffel, com “a predominância dos vazios sobre os cheios e a leveza da ossatura aparente” que nasceram com “um estilo que reviveria o essencial do gênio gótico, rejuvenescido por um espírito e materiais novos”¹¹⁷². Apesar de todas as críticas e polêmicas que a torre pode ter suscitado, há um elemento nela que poderia fascinar Benjamin, o princípio de montagem:

Nunca a medida do “muito pequeno” teve tanta importância quanto agora. Inclui-se aí também o muito pequeno em quantidade, o “mínimo”. Trata-se de medidas que adquiriram significado para as construções da técnica e da arquitetura muito antes de a literatura se dignar de adaptar-se a elas. Basicamente é a primeira manifestação do princípio de montagem. Sobre a construção da Torre Eiffel: “Aqui a força plástica da imagem silencia em favor de uma enorme tensão de energia espiritual que concentra a energia inorgânica do material nas formas mínimas e mais eficazes, associando-as da maneira mais funcional possível... Cada uma das 12.000 peças de metal é fabricada com exatidão milimétrica, cada um dos 2,5 milhões de arrebites... Neste canteiro de obras não se ouvia nenhum golpe de formão que retira da pedra a sua forma; mesmo ali o pensamento dominava a força muscular, transferindo-a para seguros andaimes e guindastes”¹¹⁷³.

j) Lugares dos prazeres privados: *intérieur*

Em 1799, um engenheiro instalou a iluminação a gás em sua casa, introduzindo assim no uso cotidiano o que até então só era conhecido como experiência no laboratório de física¹¹⁷⁴. Esta experiência poderia ser uma primeira tentativa de construir um *intérieur* doméstico do século XIX. Porém, a iluminação a gás não adentrou as principais áreas da casa, como observara Du Camp: “Hoje, quase todas as casas novas têm gás; ele queima nos pátios internos e na escada, mas ainda não tem direito de cidadania nos apartamentos; é admitido na sala de espera, algumas vezes mesmo na sala de jantar, mas não é aceito no salão. Por quê? Ele desbota o papel de parede. Este foi o único motivo que puderam me dar, e isso não tem valor”¹¹⁷⁵. O gás era tóxico e explosivo, assim como o fósforo químico, visto como “uma das mais abomináveis invenções que a civilização produziu”, porque “cada um de nós carrega o incêndio no bolso”, sendo “flagelo permanente, sempre pronto para provocar uma explosão, sempre

¹¹⁷² DUBECH & D’ESPEZEL apud.BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4a, 5].

¹¹⁷³ MEYER, A. G. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 4a, 2].

¹¹⁷⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 4, 2].

¹¹⁷⁵ DU CAMP, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 1, 5].

pronto para queimar a humanidade em fogo brando e em detalhe”¹¹⁷⁶. Portanto, a luz de gás era uma ameaça potencialmente explosiva para quem buscava a segurança do domicílio, “silenciosamente abrigada nessas ruas laustrais como num imenso e esplêndido monastério de paz e de refúgio”.¹¹⁷⁷

E por qual motivo a burguesia buscava paz e refúgio?

Benjamin se perguntava: “Haveria uma relação da moda floral do Biedermeier e da Restauração com o mal-estar inconsciente diante do crescimento das cidades grandes?”¹¹⁷⁸

Para tais questões o burguês do século XIX buscou refúgio na arquitetura e na construção dos interiores estetizados no *Jugendstil*, como um idílio expresso na obra de Proust, caracterizado Maurice Barres, como “um poeta persa num quarto de *concierge*”. *Poderia o primeiro autor a penetrar o enigma do intérieur do século passado ser alguém diferente?*¹¹⁷⁹ — pergunta Benjamin, consciente da importância fundamental do *intérieur* na constituição subjetiva do burguês do *fin-de-siècle*. Proust havia captado no interior de sua obra o confronto do novo estilo com a força expressiva, místico-niilista, do convencional, do “antiquado”¹¹⁸⁰.

A mesma cidade que fascina por sua arquitetura e seus monumentos também oprimia aquele que se movimentava no tempo ditado pelo Capital, tempo da produção medido pelos relógios e produção em série, tempo do consumo vazio de sentido e completamente perdido. O homem moderno, o burguês, desraizado e *insatiable*, com a monotonia da multiplicação do mesmo, era atraído pelo desejo de consumir para depois fugir das prateleiras e vitrines, das galerias e lojas, dos templos de consumidores onde a mercadoria exercia seu fascínio e fetiche ao dissimular o sentimento de angústia, para a indução à compra, para a manutenção do circuito da produção em série e para que o indivíduo se sentisse menos vazio de experiências; fugia para o interior doméstico enquanto a cidade cada vez mais se transformava em labirinto do consumo; fugia para proteger-se de uma cidade ameaçadora por seu passado político e histórico, marcado por revoltas, revoluções e barricadas, enfim buscava o último refúgio no lar.

Neste lugar, o burguês se deslocava para se proteger da mudança incessante da cidade, do desaparecimento de sua “memória objetiva”. Neste ambiente, a consciência

¹¹⁷⁶ PÉNE, D. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [T 3a, 3].

¹¹⁷⁷ RATTIER, P-E. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 3a, 5].

¹¹⁷⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [O 8a, 3].

¹¹⁷⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 2, 4].

¹¹⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 2a, 6].

buscava reencontrar os objetos perdidos, um mundo compensatório, e a moradia se tornava uma espécie de carapaça de proteção, ou seja, o habitar passava a ser uma existência em um casulo. O caráter de fortificação permanecia tanto nos móveis quanto nas cidades, sob a burguesia¹¹⁸¹. Diante deste passado próximo e opressivo, o burguês criou uma cultura do medo da iminência de novas sublevações, que se expressavam de formas cada vez mais ameaçadoras. A partir da cisão cada vez mais acentuada entre a vida pública e a vida privada, o burguês buscava paz e o refúgio possível apenas no ambiente doméstico, ato que, sob a cultura da propriedade privada, deixou de ser apenas ato de recolhimento e descanso, para se tornar ato político de separação entre o público e o privado, porque o burguês se convertia em homem privado, cujo espaço residencial se opunha ao local de trabalho. Cisão que talvez não estivesse tão clara em meados dos anos trinta do século XIX, quando surgiram os móveis de ferro, como estrados de cama, cadeiras, mesinhas, jardineiras, o que aproximava o mobiliário interior das casas às novas construções da cidade. As aspirações domésticas, contudo, são opostas aos anseios citadinos; assim, depois de 1840, surgiram os móveis franceses inteiramente estofados, com os quais o estilo de tapeçaria atingiu um domínio absoluto¹¹⁸². Se a cidade estivesse historicamente na “idade do ferro e vidro”, os domicílios burgueses estavam na “idade das tapeçarias”¹¹⁸³. Nestes lugares, os “crepúsculos que dão cores tão ricas à sala de jantar ou ao salão são filtrados por belos tecidos ou por estas janelas altas, trabalhadas, que o chumbo divide em inúmeros compartimentos. Os móveis são grandes, curiosos, bizarros, ornados de fechaduras e de segredos como almas refinadas. Os espelhos, os metais, os tecidos, a ourivesaria e a faiança aí executam para os olhos uma sinfonia muda e misteriosa”¹¹⁸⁴.

Portanto, a constituição da subjetividade do indivíduo burguês se objetiva no culto doméstico que busca, em um momento de interstício, liberar excesso de tensão e sentir-se em segurança em um ambiente de suavidade e estabilidade íntima, propício ao desenvolvimento de uma cultura do entretenimento e do culto do *intérieur* como refúgio, fuga da esfera pública para a esfera privada, da sociabilidade para a interioridade familiar. Benjamin encontra este cenário ao comentar a obra de Kafka:

¹¹⁸¹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 1a, 8]. Sobre isso, Benjamin anotou a seguinte frase de Le Corbusier: “A cidade fortificada foi até aqui o empecilho que sempre paralisou o urbanismo”.

¹¹⁸² Cf. BOEHN, M. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [F 1, 3].

¹¹⁸³ WEISS, W. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 7, 4].

¹¹⁸⁴ BAUDELAIRE, C. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 6a, 1].

Ruas vazias e iluminadas quando se chega à noite nas cidades. As ruas se abrem ao nosso redor em forma de leque, como raios de uma mandorla da qual somos o centro. E o olhar para dentro da sala revela sempre uma família durante a refeição ou ocupada com misteriosa futilidade à mesa sob a lâmpada de teto com a cúpula de vidro sobre uma armação de metal. Tais *eidola* [Imagens-fantasma] são as células primevas da obra de Kafka. E essa experiência é uma propriedade inalienável de sua geração, e apenas de sua geração e, portanto, da nossa, porque apenas para ela o mobiliário de terror do incipiente auge do capitalismo preenche os cenários de suas mais tenras experiências infantis. — Inesperadamente, surge aqui a rua de um modo que ainda não conhecemos, como caminho, como estrada urbanizada¹¹⁸⁵.

Eis por que Walter Benajmin se refere ao sentimento de segurança, de pseudo-segurança no mundo do Capital, em que os interiores são o refúgio “estável” contra a mudança incessante e acelerada pelo progresso técnico associado à economia de mercado. Neste sentido, de acordo com Silverman, temos que observar

[la] psychologie spécifique à la France des années 1890 investit la décoration intérieure de significations nouvelles et transpose les associations du XVIII siècle entre modernité, intimité et intériorité dans la tonalité nouvelle de la vibration nerveuse, de la subjectivité et de la projection inconsciente. [...] que le culte du moi avait émergé pour compenser les dangers que faisaient peser sur l'individualité la production mécanique et la technologie colossale. Dès lors que les formes spatiales et la vie sociale menaçaient l'individu d'anonymat et d'insignifiance, le culte du moi et l'auto-analyse s'étaient vu doter d'une vie et d'une force nouvelles. Si “la société nous oblige au conformisme” et si les machines nous gouvernent “par l'esprit de symétrie, d'exactitude et de précision”, l'homme psychologique se libère par une incessante expansion du moi et par les circonvolutions de la pensée et de la parole. La quête continuelle de sensations nouvelles et variées refusait à l'ego, à la fois la satisfaction et des limites stables. Si la réflexion sur soi s'opposait à l'enrégimentement et au nivellement social, elle transformait également l'homme moderne en un névropathe “agite” et las¹¹⁸⁶.

Teyssot explica que, tradicionalmente, “l'intérieur bourgeois est le lieu de la mélancolie, là où se cristallise l'ennui”¹¹⁸⁷. Segundo o autor, há um tema recorrente na literatura do século XIX, que é o mal-estar causado pela atmosfera confinada dos interiores e pela acumulação de objetos, um fenômeno já revelado por Benjamin. Aqui podemos citar um texto de *Rua de Mão Única*:

Do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, a única apresentação suficiente, e análise ao mesmo tempo, é dada por uma certa espécie de romances de crime em cujo centro dinâmico está o terror da casa. A disposição dos móveis é ao mesmo tempo o plano

¹¹⁸⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo<K°, 27>

¹¹⁸⁶ SILVERMAN, D. L. *Op. cit.*, p. 82-83

¹¹⁸⁷ TEYSSOT, G. *Op. cit.*, p. 24.

topográfico das ciladas mortais e a enfiada dos cômodos prescreve à vítima o itinerário da fuga. O fato de que exatamente essa espécie de romance de crime começa com Poe — em um tempo, portanto, em que tais moradias quase não existiam ainda — não diz dada em contrário. Pois os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também antes disso os seres humanos de Dostoievski. O interior burguês dos anos 60 até 90, entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balustratada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. [...] Atrás das pesadas tapeçarias drapeadas o dono da casa celebra suas orgias com papéis da Bolsa, pode sentir-se como mercador oriental, como paxá corrupto no khanato do mago corrupto, até que aquela adaga no pingente de prata sobre o divã, uma bela tarde, põe fim à sua sesta e a ele próprio. Esse caráter da casa burguesa, que estremece pelo assassino sem nome como uma velha lasciva pelo galã, foi penetrado por alguns autores que, qualificados como “escritores criminais” — talvez também porque em seus escritos se estampa um pouco do pandemônio burguês —, foram privados de suas devidas honras. Conan Doyle tem aquilo que deve ser atingido aqui em alguns de seus escritos; em uma grande produção a escritora A. K. Green o põe em evidência, e com o *Fantasma da Ópera*, um dos grandes romances sobre o século XIX, Gaston Leroux promoveu esse gênero à apoteose¹¹⁸⁸.

Outro exemplo da preocupação com os prazeres interiores, próprios do século XIX, pode ser encontrado no texto *Les Parisiens*, apresentado no dia 28 de dezembro de 1854, no Théâtre du Vaudeville:

Martin: O comércio, o senhor percebe? ... é o rei do mundo! – Degenais: Sou de sua opinião, senhor Martin, mas não basta o rei, é preciso vassallos. Pois bem! A pintura, a escultura, a música... - Martin: É preciso um pouco delas ... e ... eu também encorajei as artes; assim, no meu último estabelecimento, o Café de França, eu tinha muitas pinturas, temas alegóricos... E ainda, à noite, deixava entrar os músicos...; e, enfim, se eu o convidasse a vir em minha casa..., o senhor veria sob meu peristilo duas grandes estátuas, pouco vestidas, e tendo cada uma delas uma lanterna sobre a cabeça. – Degenais: Uma lanterna? – Martin: É assim que compreendo a escultura, ela tem que servir para alguma coisa ... mas todas essas estátuas, com uma perna ou um braço no ar, para que servem? Uma vez que não se instalou nem mesmo o cano de gás ... para quê?¹¹⁸⁹

Em sua casa, o indivíduo desta época buscava abrigar-se como se estivesse protegido por uma concha. Desta busca por proteção derivava a utilização de estojos, capas protetoras, caixinhas, etc. Portanto, assim como estavam protegidos os seus pertences, da mesma forma estaria protegido seu corpo no interior da casa; assim como os objetos de proteção, também se tornam dispositivo de registro e conservam

¹¹⁸⁸ BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*, p. 15.

¹¹⁸⁹ BARIÈRE, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 6a, 3].

rastros¹¹⁹⁰. O sujeito criava uma empatia com seus objetos pessoais e utensílios domésticos de tal modo, que o habitar consistia em confeccionar um casulo¹¹⁹¹.

A dificuldade de refletir sobre o habitar: por um lado, deve-se reconhecer nele o elemento mais antigo - talvez eterno o reflexo da estada do homem no ventre materno; por outro, independentemente deste motivo da história primeva, é preciso compreender o habitar, em sua forma mais extrema, como um modo de existência do século XIX. A forma primeva de todo habitar é a existência não numa casa, mas num casulo. Este traz a impressão de seu morador. A moradia transforma-se, no caso mais extremo, em casulo. O século XIX, como nenhum outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem, e o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios, que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta. Não existiria um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. Para relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos - e, na falta de estojos: capas protetoras, passadeiras, cobertas e guarda-pós. O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. À casinha de bonecas no apartamento do arquiteto Solness opõem-se as “residências para seres humanos”. O Jugendstil abalou profundamente a mentalidade do casulo. Hoje isso desapareceu, e as dimensões do habitar se reduziram: para os vivos, com os quartos de hotel, para os mortos, com os crematórios¹¹⁹².

Sobre este tema, Tyrus Miller comenta:

Benjamin's references to “addiction”, “habit”, and “Shell”, finally, suggest that his notes on dwelling should be connected to the more central problematic of the affective and cognitive dimensions of urban ‘shock’ experience. Drawing upon the metaphors of Freud's *Beyond the Pleasure Principle*, Benjamin implied that the interiorized shell of dwelling – the dream house of the collective – is first and foremost a sheath of rigid, deadened matter to defend against the shock of urban experience. The loss of this shell is traumatic, and new forms of experience will not be mastered without various regressions, conservative retrenchments, and false reconciliations in the face of the danger of awakening from the protective dream. If the final, tragic fall of Master Builder Solness in Ibsen's play represents at once the culmination of the dream of dwelling and a catastrophic awakening from it in the moment of death, the task that Benjamin sets for future constructors is yet more daunting. Neither to reinvent the sacral roots of dwelling with sublime church-like houses (the fatal project of Ibsen's Solness) nor to construct utopian “castles in the air” (as the young Hilde Wangel wants Solness to do), but rather to survive and master the interminable fall into secularized space. In this sobering air outside dwelling, which surrounds the destruction–construction sites

¹¹⁹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 7, 6]. A cultura do domicílio como estojo pode ter como exemplo as midinettes-artistes (costureirinhas-artistas) que “não moram mais em quartos, mas em studios (aliás, cada vez mais designa-se por studio qualquer moradia de um só cômodo, como se os homens se tornassem cada vez mais artistas ou estudantes)”. Henri Pollès, “L’artducommerce” (Vendredi, 12 de fevereiro de 1937). *Ibidem* [I 6a, 3].

¹¹⁹¹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 4, 5].

¹¹⁹² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 4, 4].

of the metropolis, architecture must seek the authentic spur to radical creation¹¹⁹³.

Benjamin, neste sentido, tratava de analisar o *confort*: “antigamente, em inglês, ele significou *consolação* (*Confortar* é o epíteto do Espírito Santo, Consolador); em seguida, seu sentido torna-se o de *bem-estar*; hoje, em todas as línguas do mundo, a palavra designa apenas a comodidade racional”¹¹⁹⁴. Deste modo, o *intérieur* não se constitui apenas no universo burguês; torna-se também o invólucro do homem privado da própria liberdade:

Assim como os móveis atraem-se uns aos outros – o entorno do sofá e a chapeleira são o resultado de tais uniões! – igualmente as paredes, o assoalho e o teto parecem ser possuídos por uma singular capacidade de atração. Os móveis tornam-se cada vez mais intransportáveis, aninham-se nas paredes e nos cantos, prendem-se ao assoalho e fincam raízes... Obras de arte ‘livres’, quadros pendurados e esculturas expostas são eliminados na medida do possível; desta tendência origina-se o desenvolvimento da pintura mural, do afresco, da tapeçaria decorativa e da pintura em vidro... Todo o conteúdo permanente da casa é subtraído desta maneira do mercado de troca; o próprio morador é privado de sua liberdade de circular e fica preso ao solo e à propriedade¹¹⁹⁵.

A oposição entre os locais de habitação e os locais de trabalho é o duplo da oposição entre homem privado e homem público. O homem constrói um refúgio no seu domicílio e o escritório torna-se o verdadeiro centro de gravidade do espaço de vida: “O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões”¹¹⁹⁶.

Balzac escreveu sobre o problema da crescente decoração do *intérieur* na época, contrastado com o fenômeno urbano da diminuição do espaço habitável: “Existe uma demanda apenas para quadros pequenos, porque não é mais possível pendurar os grandes! Acomodar sua biblioteca logo se tornará um grave problema... Não se acha mais lugar para guardar mantimentos! Compram-se, portanto, mercadorias que durem pouco. As camisas e os livros não serão duráveis, eis tudo. A solidez dos produtos desaparece em toda parte”¹¹⁹⁷.

Habitar consistia em confeccionar um casulo, de modo que o indivíduo pudesse viver como se estivesse em um estojo protegido. O burguês tão seguro de seu sólido

¹¹⁹³ MILLER, T. *Op. cit.*, p. 257-258.

¹¹⁹⁴ WEIDLÉ apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 6a, 2].

¹¹⁹⁵ STERNBERGER, D. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 3a, 1].

¹¹⁹⁶ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 45.

¹¹⁹⁷ Cf. CURTIUS, E. R. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 6, 5].

bem-estar no *intérieur* do século XIX, criou um espaço que se disfarça os conflitos sociais, assumindo a roupagem dos estados de ânimo como um sedutor:

O pequeno-burguês, satisfeito consigo mesmo, deve experimentar algo da sensação de que no aposento ao lado pudessem ter ocorrido tanto a coroação do imperador Carlos Magno como o assassinato de Henrique IV, a assinatura do tratado de Verdum ou o casamento de Otto e de Teófano. Ao final, as coisas são apenas manequins, e mesmo os grandes momentos da História universal são apenas roupagens sob as quais elas trocam olhares de convivência com o nada, com o trivial e o banal. Semelhante niilismo é o cerne do aconchego burguês, o *intérieur* dessa época é, ele mesmo, um estimulante da embriaguez e do sonho. Aliás, esse estado de espírito implica uma aversão contra o espaço aberto, por assim dizer, uraniano, que lança uma nova luz sobre a extravagante arte decorativa dos espaços interiores da época. Viver dentro deles era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados. Essa é a toca que não queremos abandonar.¹¹⁹⁸

O *intérieur* burguês podia abrigar tanto um acontecimento particular, quanto um ato histórico. O espaço privado era preparado para ser cenário de qualquer celebração pública ou privada. Porém, o anseio pelo luxo doméstico cada vez mais massificado, desenvolveu uma estética comercial própria para os interiores: o *kitsch*.

Historicamente, o *kitsch* se apresentou como a arte de interiores e decoração própria para o consumo doméstico. Benjamin definiu o *kitsch* como nada mais do que a arte em seu pleno, absoluto e instantâneo caráter de consumo. Dada a sua natureza de artifício do comércio, o *kitsch* rompeu de modo irreconciliável com a arte compreendida até aquele momento separadamente do mercado:

Assim, o *kitsch* e a arte, justamente em suas formas de expressão consagradas, se situam em uma oposição irreconciliável. Ora, o que importa para as formas vivas e em desenvolvimento é que tenham em si algo que aqueça, que seja utilizável, enfim, algo que traga felicidade, para que possam abrigar em si, dialeticamente, o *kitsch*, aproximando-se assim das massas e conseguindo, todavia, superá-lo.

Contudo, o *kitsch* fracassara como arte democratizada e de consumo. Benjamin encontrou apenas no cinema a possibilidade da arte para o grande público, “as massas”:

Atualmente, talvez apenas o cinema esteja à altura desta tarefa – de qualquer modo, é ele que se encontra mais próximo dela que qualquer outra forma de arte. E quem reconhecer isto estará inclinado a rebater as pretensões do filme abstrato, por mais importantes que sejam seus experimentos. Ele solicitará um período de resguardo, uma proteção natural para aquele *kitsch* que encontra no cinema seu lugar

¹¹⁹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 2, 6].

providencial. Somente o cinema pode detonar as substâncias explosivas que o século XIX acumulou nesta matéria estranha, talvez desconhecida anteriormente, que é o kitsch¹¹⁹⁹.

No contexto da elite econômica, o *intérieur*, além da sensação uterina de segurança, era o lugar da sensualidade e sexualidade burguesa, protegida a sua privacidade dos olhares do público. Neste contexto, o interior se tornou o coração da construção subjetiva do sujeito na figura do amante do objeto, seja este uma mulher ou um mobiliário. Esta constituição da subjetividade do burguês na persona do “sedutor” e sua relação com o *intérieur* foi identificada por Adorno no centro das construções filosóficas do jovem Kierkegaard:

surgem imagens de espaços interiores que provavelmente são produzidas pela filosofia, mas cujo sentido vai além dela, graças às coisas que elas retêm... O grande motivo a reflexão faz parte do *intérieur*. O “sedutor” começa uma anotação: ‘Será que vocês querem fazer um descanso? O que fizeram a manhã toda? Mexeram em meu toldo, moveram meu espelho refletor, brincaram com a sineta do terceiro andar, bateram nas janelas, em resumo, chamaram a atenção de todas as maneiras possíveis’... O espelho refletor está afixado nas espaçosas moradias de aluguel do século XIX de maneira característica... A função do espelho refletor é a de projetor a longa linha da rua, com sua fileira de moradias, no fechado espaço residencial burguês; submetendo ao mesmo tempo a rua à moradia e delimitando a moradia com a rua¹²⁰⁰.

Os interiores burgueses propiciavam proteção e sedução, bem como promoviam a imaginação em imagens, que podemos interpretar como oníricas também presentes no trecho, colhido por Benjamin, do *Kierkegaard* de Adorno:

Todas as figuras espaciais do *intérieur* são mera decoração; estranhas à finalidade que representam, desprovidas de valor de uso próprio, produzidas apenas a partir da moradia isolada [...]. Imagens arcaicas desabrocham no *intérieur*: a imagem da flor como a da vida orgânica, a imagem do Oriente como a da *pátria nominal da saudade*, a imagem do amor como a da própria eternidade. Pois a aparência à qual as coisas estão condenadas por seu momento histórico é eterna.¹²⁰¹

Importância filosófica da formação da subjetividade, que também estava presente em Baudelaire, na introdução à “Filosofia do mobiliário” de Poe, onde o *intérieur* aparecia como lugar de prazer e morada de sonho: “Qual dentre nós, nas

¹¹⁹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 3a, 1].

¹²⁰⁰ ADORNO, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [R 3, 1].

¹²⁰¹ ADORNO, T. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 3a].

longas horas de lazer, não experimentou um delicioso prazer em construir para si um apartamento modelar, um domicílio ideal, um ‘sonhadouro’?”¹²⁰²

Neste mundo onírico, particular, o burguês europeu se tornava sonhador oriental:

Todos aqui sonham com a felicidade repentina, todos querem obter de uma só vez tudo aquilo que se conquistaria, em tempos de paz e de trabalho, com o esforço de toda uma vida. As invenções dos poetas estão cheias de súbitas metamorfoses de existências domésticas; todos vibram por marquesas, princesas, pelos milagres das mil e uma noites. Já uma embriaguez de ópio que acometeu o povo inteiro. A indústria fez mais estragos nesse sentido do que a poesia. A indústria produziu o logro das ações da Bolsa, a exploração de todas as coisas que se queira transformar em necessidades artificiais, e os ... dividendos¹²⁰³.

O projeto de pesquisa benjaminiano, que abarcava todas estas citações, não abordava somente a dimensão estética, mas também os elementos da realidade presentes no interior burguês e no contexto urbano. Embora a análise possa parecer meramente estética, ao anotar uma citação sobre flores e decoração dentro de um habitat, que se configura como um mundo em miniatura, o autor estava submergindo no seu objeto de pesquisa em busca de determinar a essência oculta de um determinado procedimento estético, nascido para suprir os desejos de determinado sujeito histórico na mesma medida que formava sua subjetividade, que transcendia sua finalidade inicial e se transformava em um objeto da cultura. Portanto, analisar a experiência social da constituição do *intérieur* objetivava o desvelamento do advento do homem privado enquanto fenômeno cultural do século XIX. Os interiores tornaram-se refúgio das individualidades perdidas no espaço público massificado e homogêneo. No aspecto investigativo e metodológico, isso equivale a dizer que, por meio deste procedimento historiográfico, era possível interpretar o contemporâneo e fazer a leitura de um acontecimento político, histórico e cultural a partir de um pequeno artefato, que servia como instrumento para pensar o próprio mundo moderno.

Assim como a técnica mostra a natureza em uma perspectiva sempre nova, assim também, no que toca o homem, ela mobiliza de forma sempre variada seus mais primitivos afetos, angústias, imagens de desejo [*Sehnsuchtsbilder*]. Neste trabalho, quero conquistar para a história primeva uma parte do século XIX. A face atraente e ameaçadora da história primeva aparece claramente para nós nos primórdios da técnica, no estilo de morar do século XIX; naquilo que está temporalmente mais próximo de nós, essa face ainda não se revelou. Ela aparece mais intensamente na técnica – em razão da causa natural desta –

¹²⁰² BAUDELAIRE, C. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 8, 3].

¹²⁰³ GUTZKOW apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 1a, 5].

do que em outros domínios. É por isso que fotografias antigas – diferentemente do que acontece com gravuras antigas – possuem algo espectral¹²⁰⁴.

O *intérieur* doméstico representa de forma exterior a interioridade burguesa. No *intérieur* doméstico, dominado pelo dourado, paredes forradas de tecidos com desenhos florais, saturado de enfeites, espelhos, tapetes, móveis, em suma, tudo o que torna o *intérieur* o “invólucro do homem privado”¹²⁰⁵, o burguês da época de Napoleão III poderia, com o espírito protocolar e burocrático que o acompanha, satisfeito com seus lucros e especulações, ver o mundo através da janela com o ilusório e fugaz sentimento de segurança proporcionado pela era do Capital. No salão parisiense, a integração do homem ao *intérieur* ocorrera conforme a descreveu Théophile Gautier: “O olho fascinado volta-se para o grupo de mulheres que, agitando o leque, escutam os que conversam, meio inclinados; os olhos cintilam como diamantes, os ombros brilham como cetim, os lábios se abrem como flores”¹²⁰⁶. Além de lugar seguro e sedutor, o interior doméstico se converteu em lugar da *sociabilité mondaine*; nele *le monde* parisiense se configurava na “vie cotidienne avec ses relations, ses rencontres, les salons”¹²⁰⁷, onde a conversação, a literatura e as artes criavam um ambiente de *mondanité*.

k) O *Jugendstil* como a última morada do sonho

O mundo mental e subjetivo que o burguês buscava no *intérieur* doméstico encontrou no *Jugendstil* uma expressão estética e política, no desejo de construir dentro de sua morada um “paraíso artificial” e um “ar livre” a partir do espírito do *intérieur*¹²⁰⁸. No *intérieur*, o burguês contempla o apocalíptico¹²⁰⁹, protegido das ameaças naturais e sociais, ao reproduzir a natureza em ferro e vidro dentro de sua casa. Portanto, esta arte decorativa aparece como a expressão política e estética do isolamento do indivíduo¹²¹⁰ e da obsessão do século XIX com o habitar e decorar interiores, em

¹²⁰⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2a, 1].

¹²⁰⁵ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 46.

¹²⁰⁶ GAUTIER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 6, 1].

¹²⁰⁷ HANOTAUX, G. apud. MARTIN-FUGIER, A. *Salons de la III^e République: Art, Littérature, Politique*. Paris: Perrin, 2003, p. 7.

¹²⁰⁸ Cf. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 6].

¹²⁰⁹ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 7,3].

¹²¹⁰ Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 9a, 3].

contrapartida ao mundo externo, que se tornara inseguro e ameaçador. A obra mais característica do *Jugendstil* é a casa; a casa destinada ao enraizamento de uma só família, para que esta se sinta protegida da cidade. Esta sensação premente que a burguesia sente de não ter muita vida pela frente, é uma razão a mais para ela querer ser jovem. Em suma, o *Jugendstil* não poderia ser apenas a negação da exteriorização da vida cidadina, o estilo era a “expressão plástica da personalidade” de seu habitante. Portanto, adverte Benjamin, analisar o *Jugendstil* traz um problema, pois nenhuma manifestação histórica pode ser concebida somente sob a categoria da fuga; esta carrega sempre, de forma concreta, a marca daquilo que se foge: “O que permanece fora... é o burburinho das cidades, a fúria monstruosa, não dos elementos, e sim das indústrias, o poder onipresente da moderna economia de mercado, o mundo das empresas, do trabalho tecnológico e das massas, que parecia aos expoentes do *Jugendstil* como um alarido geral, sufocante e caótico”¹²¹¹.

O *Jugendstil* apareceu como aperfeiçoamento do *intérieur* e o individualismo era sua teoria. Mas o *Jugendstil* (*art nouveau*, no francês, *modern style*, em inglês) foi mais além, ao abalar profundamente a mentalidade que assimilava o interior a um casulo, a uma cápsula defensiva, domínio do conforto burguês, na medida em que tais valores se transformaram em exterior, nas passagens, nas construções em ferro e vidro que são como o espelho dos interiores. Era a época da totalidade: da arte total. Época em que a vida, a cidade, as habitações se tornariam uma obra de arte total. O interesse benjaminiano em tratar do *Jugendstil* partia do problema estético para analisar o problema histórico que se apresentava no estilo arquitetônico e decorativo do final do século XIX e início do século XX, que, com seus aplicativos florais de arabescos, criava um mundo de fantasia, a linguagem mediúnica das linhas, a flor como símbolo da natureza nua, vegetativa, que se contrapõe ao meio ambiente armado com a técnica, a nostalgia da vida campestre enlaçando-se com o ferro ondulado e os cristais coloridos, a vida da metrópole e seus fetiches, como um documento da cultura da época. Benjamin analisava os interiores burgueses da época de Louis Philippe e Napoleão III, observando como neles pululam enfeites, espelhos guarnecidos de dourados, paredes revestidas de tecidos cintilantes com desenhos florais, tapetes orientais, mobília em forma de naves e cadeiras góticas, de onde “o burguês via o mundo”, com o ilusório sentimento de domínio:

¹²¹¹ STERNBERGER apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 4,1].

o burguês que ascendeu com Luís Filipe faz questão de transformar a natureza em *intérieure*. No ano de 1839, realiza-se um baile na embaixada inglesa. Encomendam-se duzentas roseiras. “O jardim” — assim relata uma testemunha ocular — ‘estava coberto por um toldo e parecia um salão. E que salão! Os canteiros, cheios de flores perfumadas, tinham se transformado em enormes jardineiras, a areia das alamedas desaparecia sob tapetes deslumbrantes, em lugar de bancos de ferro fundido foram colocados canapés revestidos de tecido adamascado e seda; uma mesa redonda expunha livros e álbuns; o som distante da orquestra ecoava dentro desse imenso *boudoir*. [...] Como uma odalisca, em um divã de bronze reluzente, a orgulhosa cidade alonga-se pelas tépidas colinas do vale sinuoso do Sena, cobertas de vinhedos. [...] O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. [...] O *Jugendstil* abalou profundamente a mentalidade do casulo. Hoje isso desapareceu, e as dimensões do habitar se reduziram: para os vivos, com os quartos de hotel, para os mortos, com os crematórios.¹²¹²

Neste sentido, o *Jugendstil* foi visto como um progresso, na medida em que a burguesia se aproximou dos fundamentos técnicos de seu domínio sobre a natureza; um retrocesso, na medida em que lhe falta a força para ainda olhar o cotidiano de frente¹²¹³.

E o que viria pela frente?

O *Jugendstil* era o sonho que estava prestes a ser despertado do alto de sua própria torre, tal como o *Arquiteto Solness*. Na obra de Ibsen, o sonho do arquiteto, conduzido até o delírio, encontra seu despertar apenas no momento da inevitável destruição. Tal processo é semelhante ao que Benjamin escreveu sobre a “verdadeira libertação de uma época possui a estrutura do despertar, também pelo fato de ser inteiramente regida pela astúcia. Com astúcia, e não sem ela, libertamo-nos do reino do sonho. Mas existe também uma falsa libertação: seu signo é a violência. Desde o início, ela sentenciou o *Jugendstil* ao declínio”¹²¹⁴.

Na obsolescência do novo, a modernidade renunciava a queda de lugares e símbolos do novo, e, assim, sentenciou o *Jugendstil* ao declínio.

No *Jugendstil*, já se nota a tendência burguesa de confrontar a natureza e a técnica como opostos absolutos. Mais tarde, o futurismo imprimiu à técnica um acento destrutivo e hostil à natureza; no *Jugendstil*, a violência da técnica sobre a natureza tende a desenvolver forças destinadas a agir neste sentido. A idéia de um mundo exorcizado pelo desenvolvimento técnico e por assim dizer desnaturalizado está presente em muitas de suas criações¹²¹⁵.

¹²¹² Cf. BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [I 4,4].

¹²¹³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 9a, 4].

¹²¹⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1,7].

¹²¹⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 67, 6].

Benjamin também notara o quanto era significativo o fato de que o *Jugendstil* embora tivesse fracassado na decoração dos interiores e também na arquitetura, enquanto na rua, com os cartazes, encontrou muitas vezes soluções bastante felizes. Esta ponderação teve a origem nas considerações de Adolf Behne a explicarem que o *Jugendstil*, em suas intenções originais, não tinha nada de ridículo, e sim procurava “uma renovação porque percebera muito bem as contradições singulares entre a imitação do Renascimento e os novos métodos de produção, condicionados pela máquina. Porém, ele se tornou paulatinamente ridículo, porque imaginou poder solucionar as enormes tensões objetivas de maneira formal, no papel, no ateliê”¹²¹⁶. Porém, neste mesmo arquivo, o trecho de Behne foi ironizado por Benjamin no seguinte comentário: “De maneira geral, vale para o *Jugendstil* a lei segundo a qual o esforço produz seu contrário”.

Apesar de ter fracassado na decoração dos interiores e na arquitetura, a estética do *Jugendstil* se tornou um estilo emancipador no reclame:

O reclame emancipa-se com o *Jugendstil*. Os cartazes do *Jugendstil* “são grandes, sempre figurativos, de cores requintadas, mas não gritantes; mostram bailes, clubes noturnos, sessões de cinema; são feitos para uma vida exuberante, à qual as curvas sensuais do *Jugendstil* se prestavam incomparavelmente”. (Frankfurter Zeitung, assinado por F. L.)¹²¹⁷

Benjamin examinou que o *Jugendstil* encontrou nos cartazes muitas vezes soluções bastante felizes. Em outra passagem que confirma isso o autor escreveu: “O *Jugendstil* — uma primeira tentativa de confrontação com o ar livre. Ele encontra uma primeira expressão característica, por exemplo, nos desenhos da revista *Simplizissimus*, que mostram claramente como era preciso recorrer à sátira para se conseguir respirar. Por outro lado, o *Jugendstil* pôde se desenvolver naquela luminosidade e naquele isolamento artificiais nos quais o reclame apresenta seus objetos. Este nascimento do ‘ar livre’ a partir do espírito do *intérieur* é a expressão sensível da situação do *Jugendstil* do ponto de vista da filosofia da história: ele significa sonhar que despertamos”¹²¹⁸.

A constatação do fracasso do *Jugendstil* tanto na decoração dos interiores, quanto na arquitetura, da qual Benjamin concordava, pode ser reafirmada na citação de Dubech e D’Espezel:

¹²¹⁶ BEHNE, A. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1,7].

¹²¹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 2a, 2].

¹²¹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 6].

À construção em ferro sucedeu o cimento armado. Para a arquitetura, esse foi o ponto mais baixo da curva, que coincidiu com a mais profunda depressão política. Foi nesse momento que Paris recebeu suas casas e seus monumentos mais bizarros, os que menos harmonizavam com a cidade antiga: a casa de estilo compósito construída pelo Sr. Bouwens no n° 27 do Quai d'Orsay, os abrigos do metrô, a loja de departamentos La Samaritaine, erguida pelo Sr. Frantz Jourdain no meio da paisagem histórica do bairro Saint-Germain l'Auxerrois.”, op. cit., p. 465.¹²¹⁹

A desnaturalização da natureza promovida pelo *Jugendstil* provocou um efeito adverso da intenção de proporcionar conforto doméstico. No *intérieur* do século XIX, o ferro, ao contrário das construções exemplares e pioneiras, não encontrou sua utilização adequada. Benjamin nota uma confusão jocosa, na qual as pessoas e, em particular, os “artistas”, não conseguiam utilizar abertamente esse novo material com todas as suas possibilidades:

Enquanto deixamos hoje nossos móveis de aço lisos e lustrosos como são, há cem anos padecíamos com o esforço de impingir aos móveis de ferro, já então produzidos, a aparência das madeiras mais nobres, graças às elaboradas camadas de tinta. Na época, começou a ser uma questão de honra produzir vidros imitando porcelana, jóias de ouro imitando correias de couro, mesas de ferro imitando o vime, e coisas desse gênero¹²²⁰.

Outro exemplo a má recepção artística do *Jugendstil* podemos encontrar na passagem em que Salvador Dalí mostrou-se contundentemente crítico ao dizer que “podemos ainda amar o bloco imponente desses edifícios delirantes e frios espalhados em toda a Europa, desprezados e negligenciados pelas antologias e pelos estudos”¹²²¹. Em outra passagem, Dalí acrescentara que

Talvez nenhum simulacro tenha criado um conjunto de objetos aos quais se aplique com maior propriedade o conceito de ideal que o grande simulacro constituído pela perturbadora arquitetura ornamental do *Modem Style*. Nenhum esforço coletivo chegou a criar um mundo de sonho tão puro e tão inquietante quanto esses edifícios *modem style*, os quais, à margem da arquitetura, constituem por si mesmos verdadeiras realizações de desejos solidificados, nos quais o mais violento e cruel automatismo revela dolorosamente o ódio da realidade e a necessidade de refúgio num mundo ideal, à maneira do que se passa numa neurose infantil¹²²².

¹²¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2a, 5].

¹²²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, Anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro (Primeiro Esboço), p. 966.

¹²²¹ DALÍ, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2a, 1].

¹²²² DALÍ, S. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 2, 5].

Benjamin observou nesta forma artística a caracterização de um sufocante mundo de pelúcia. Este mundo artificialmente estetizado como “suave” e “macio” era o constructo factício da pacificidade do mundo pós-revolucionário que se apresentava após a “Era das revoluções” na descrição do papel das flores no *intérieur* doméstico que se configurava claustrofóbico:

Após a queda de Napoleão, tentou-se primeiramente uma retomada do Rococó. Isso, porém, só foi possível de maneira muito limitada. A situação europeia após a Restauração era a seguinte: “É característico o uso, quase que exclusivo, em toda parte, da coluna coríntia... Esta pompa possui algo de opressivo e a pressa frenética com que se realiza a transformação da cidade não permite ao parisiense e tampouco ao estrangeiro tomar fôlego e refletir... Cada pedra traz o signo do poder despótico e toda a pompa torna o ar vital literalmente pesado e sufocante... Este novo esplendor provoca tonturas, é opressivo, anseia-se por um pouco de ar, a pressa, com a qual a atividade de séculos é comprimida em uma única década, é asfixiante”¹²²³.

Na estética floral do *Jugendstil*, que se constituiu uma “cosmogonia de flores”, Benjamin constatou que a flor era representada como emblema do pecado e sua via-crúcis, através das estações, das passagens, da moda, da pintura de Odilon Redon¹²²⁴. Natureza morta ou flores estéreis que compõem o ideal estético do *Jugendstil*, representado pela mulher frígida. Este era o ideal de beleza e o ponto culminante da organização técnica do mundo que consiste na liquidação da fertilidade¹²²⁵. A burguesia da época sentia que não tinha muita vida pela frente, uma razão a mais para ela querer ser jovem. Assim, busca a perpétua juventude e impulsiona as imagens nas quais imagina para si uma vida mais longa, ou pelo menos uma bela morte. No *Jugendstil*, “a burguesia começa a confrontar-se com as condições – não ainda de seu domínio social, mas de seu domínio sobre a natureza. A percepção destas condições começa a exercer uma pressão sobre o limiar de sua consciência. Daí o misticismo [...] que procura atenuar essa pressão; mas daí também a recepção de formas técnicas no *Jugendstil*, [...] o espaço vazio”¹²²⁶. No entanto, a burguesia primeiro dominou a natureza por meio da técnica, depois a sociedade através da força político-econômica. No entanto, entre um domínio e outro, este estilo pretensamente jovem, já havia envelhecido na flor da idade de uma doença que é um emblema social:

¹²²³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [E 2a, 3].

¹²²⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo <Iº, 7>.

¹²²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 9a, 2].

¹²²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 9, 4].

os doentes têm um conhecimento muito particular do estado da sociedade; neles, o alvoroço das paixões privadas se transforma de certo modo em um faro inspirado para a atmosfera na qual os contemporâneos respiram. Mas a zona desta mudança radical é a “nervosidade”. Seria importante estabelecer se a própria palavra não se tornou moda no *Jugendstil*. Os nervos, em todo caso, são fibras inspiradas, assemelham-se a estas fibras que serpenteavam, estreitando-se frustradas, em sinuosidades febris à volta do mobiliário e das fachadas¹²²⁷.

Na estética floral do *Jungenstil*, além de arquitetura e arte decorativa, existiu como uma política de habitação que fixava o morador, privado de sua liberdade de circular ao solo e à propriedade, tal qual uma árvore, uma planta, uma flor. Deste motivo político-floral nasceu uma

arte que virá ser mais pessoal do que qualquer uma que a precedeu. Em época alguma o desejo do homem por autoconhecimento foi tão forte, e o lugar por excelência onde ele pode viver e transfigurar sua própria individualidade é a casa, que cada um de nós construirá segundo seu desejo... Em cada de nós dormita uma capacidade de invenção ornamental suficientemente grande, de modo que não precisamos lançar mão de nenhum intermediário para construir nossa casa¹²²⁸.

Segundo Olgária Matos, o *Jugendstil* é o “estilo da juventude” que desaparece sem ter tido o tempo de envelhecer. O *Jugendstil* [o *art nouveau*] abalou profundamente a mentalidade do casulo. O interior é uma cápsula defensiva, domínio do conforto burguês, onde reinam a calma, a segurança e a intimidade, um lugar de sonolência e torpor. Este mundo em estado “vegetativo” é tão seguro de si que se transforma em exterior, nas passagens, essas construções em ferro e vidro que são como que o espelho dos interiores¹²²⁹.

Benjamin desvendou o aspecto político no elemento estético ao associar o *Jugendstil* — com seu estilo arquitetônico e ornamental, de motivos florais em ferro trabalhado em ramagens contorcidas e torturadas — ao *Jugendbewegung* — o movimento da juventude alemã iniciado ao final do século XIX, que buscava a Alemanha ancestral e a Natureza como identidade de uma Alemanha em crise, movimento que culminaria na juventude hitlerista, como observa Tereza Calado:

¹²²⁷ BENJAMIN. *Écrits autobiographiques*, trad. Christophe Jouanlanne e Jean-François Poirier, p 206.

¹²²⁸ KARSKI, J. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 4, 4].

¹²²⁹ Cf. MATOS, O. C. F. *Pórticos e Passagens: Walter Benjamin: Contratempo e História e Mal-estar na Temporalidade: o Ser Sem o Tempo*. IN: Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015. Ainda sobre o tema, cf. CHAVES, E. *Der zweite Versuch der Kunst auseinanderzusetzen: Walter benjamin e o Jugendstil*. IN: Revista ArteFilosofia, nº6, 2009.

sob os auspícios do belo a política reduzida à ideologia, e não enquanto convívio das diferenças, revela essa distorção no “sentimento nacionalista” que se abate sobre Weimar. Na mirada violência mítica, oculta no estuque ornamental do belo, define a justiça (*nomos da terra*) nas hordas da sedução perfiladas na obra de arte. Assim aparece o *Jugendstil* em uma época marcada pelo pó cinza do tropel dos cavalos em direção a combates, a que o público civil se viu coagido, na atmosfera sombria de uma política desesperançada, que deixa igualmente a míngua campesino e cidadão. Isso tudo a despeito da grandiloquência da era imperial guilhermina e onde justamente o fetiche deve encobrir a paisagem das ruínas: com projetos de educandários, no grande croqui arquitetônico da nova Alemanha, Bismarck executa o plano educacional nos *Deutsche Länder* quando de sua unificação em 1871. Em um hausto de humanismo mais pretensioso que concreto se dilui, na fantasmagoria, a história da cultura germânica. Inicia-se o estágio de barbárie no parto das relações estéreis quicá sem dor, porque anestesiadas sob a vigilância do belo e a tutela reacionária do narcótico patriarcal-totalitário do legado idealista do século XVIII. Está longe de representar uma fraude conferir a esse fenômeno, engendrado na imanência de “um sistema triádico da divindade”, a possibilidade de relacionar um movimento de arte a uma mitologia: a de uma raça superior, de uma estirpe pura. Haveria um pressentimento aflitivo da eugenia ariana nos movimentos estéticos da passagem do século? Sobretudo aqueles de consistência gaseiforme? – O *Jugendstil* ou *art nouveau* traduz a fisionomia da mentalidade e do espírito do tempo, que atingiu o grau mais abstrato de representação, representação do esvaziamento do sujeito, ou melhor, aniquilamento: existe nele um elemento que desafia o entendimento e só pode ser explicado pelo dogmatismo de mentes fanáticas, capazes de acreditar em uma marcha do espírito na história depurada de um conceito de perfectibilidade do gênero humano. Uma pitada de dogmatismo aqui e uma porção de narcótico destilado do belo e surge o *Jugendstil*¹²³⁰.

Portanto, esta violência, da qual o *Jugendstil* foi o signo, concorreu para estetizar a política, e o efeito disso fora a guerra que anunciava o despertar de outra época.

Por força da violência que sentenciou o *Jugendstil* ao declínio, as obras deste estilo se constituíram em objetos heurísticos que manifestam alegoricamente a realidade burguesa do *fin-de-siècle* e de um novo início¹²³¹. Benjamin compreendia o capitalismo como “um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas”¹²³². Estas forças despertaram toda uma geração, da mesma forma que um despertador estrondoso nos desperta quando

¹²³⁰ CALLADO, T. C. *Jugendstil e o Mito Fascista do Belo: Oração Fúnebre à Crítica*. Cadernos Walter Benjamin, Periódico N. 6, Janeiro a Julho de 2011, p. 73-74.

¹²³¹ Enrico Guglielminetti conta que, em torno de 1900, o *Jugendstil* havia definido o próprio programa. Juventude e beleza expulsaram definitivamente velharia e feiúra. O novo havia substituído o velho. A vida se tornaria uma obra de arte total, a cidade uma obra de arte total, as habitações uma obra de arte total. Aplicada ao cotidiano, a arte se tornaria o objeto de uma percepção distraída, enquanto a utopia se tornaria habitual. Todas as classes tinham se beneficiado desta conjuntura. A exploração do homem e da natureza tinha sido substituída por um estado de renovada harmonia com a natureza. Cf. GUGLIELMINETTI. IN: GUGLIELMINETTI Et al. Walter Benjamin: Sogno e Industria. Torino: Celid, 1996, p. 13.

¹²³² BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K la, 8].

“temos que levantar cedo no dia de uma viagem”. Isso pode acontecer quando, não querendo sair do sono, sonhamos “estar levantando e nos vestindo. Semelhante sonho foi sonhado pela burguesia na época do *Jugendstil*, quinze anos antes de a história despertá-la com um estrondo”¹²³³. Benjamin advertia sobre a tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-la em constantes naturais – ou seja, estilizá-las – fenômeno que reaparece um pouco mais tarde no Futurismo, à semelhança do *Jugendstil*¹²³⁴. Segundo o autor, a “verdadeira libertação de uma época possui a estrutura do despertar, também pelo fato de ser inteiramente regida pela astúcia. Com astúcia, e não sem ela, libertamo-nos do reino do sonho. Mas existe também uma falsa libertação: seu signo é a violência. Desde o início, ela sentenciou o *Jugendstil* ao declínio”¹²³⁵. Neste sentido, a pesquisa benjaminiana, ao descobrir os motivos políticos nos motivos estéticos do *Jugendstil*, fez o percurso para tentar acompanhar o *Jugendstil* [estilo de juventude] até seus efeitos sobre o *Jugendbewegung* [movimento de juventude], o que talvez conduziria seus estudos até o limiar da guerra¹²³⁶.

¹²³³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 4a, 1].

¹²³⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 8a, 7].

¹²³⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1, 7].

¹²³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 5, 3].

Considerações Finais

a) Germes da guerra

"[...] enquanto, em cada nação, uma classe restrita de homens detiver os grandes meios de produção e de troca, enquanto essa classe puder impor às sociedades que domina a sua própria lei, que é a competição ilimitada, haverá sempre germes da guerra".

Jean Jaurès

O novo sono, repleto de sonhos, que havia recaído sobre a Europa, sob o nome de capitalismo, estava prestes a despertar as forças míticas de Éris e Ares. O sonho esperava secretamente pelo despertar, escreveu Benjamin, o homem que dorme entregue-se à morte apenas até a nova ordem¹²³⁷. A verdadeira libertação de uma época possui a estrutura do despertar; com astúcia, os homens se libertam do reino do sonho, mas esta falsa libertação ocorre sob o signo da violência¹²³⁸. A teoria da história benjaminiana era lúcida o bastante para ver no sonho, o falso despertar: a imersão da história na catástrofe. “O despertar iminente é como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos”¹²³⁹. Benjamin sabia que atravessar o limiar não era absolutamente uma coisa trivial, era a “última oportunidade de enviar um sinal ao mundo que se abandona”¹²⁴⁰.

Alegoricamente, o fim da *belle époque* e o início da “era dos extremos” pode ter se iniciado quando no dia 31 de julho de 1914, Jean Jaurès, foi assassinado no Café Le Croissant, na rua Montmartre, por Raoul Villain, um jovem fanático nacionalista francês, favorável à guerra com a Alemanha. O despertar iminente, como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia onírica, calava, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, a principal voz pacifista e anti-militarista da época; calava a voz do mais eminente e eloqüente defensor do socialismo democrático e reformista, que defendia uma revolução social democrática e *sans les violences*. Jaurès acreditava na unidade superior e na diversidade viva das nações amigas e livres, no sublime esforço do proletariado internacional em reconciliar todos os povos por meio da justiça social universal. Mais que um crime político, o atentado trazia as nuvens da tempestade bélica que se aproximavam e Jaurès sabia que o capitalismo carregava consigo o germe da guerra, assim como as nuvens trariam a tormenta. Para ele, apenas o socialismo, absorvendo

¹²³⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 1a, 2].

¹²³⁸ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [G 1,7].

¹²³⁹ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [K 2, 4].

¹²⁴⁰ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [C 2a, 6].

todas as classes na propriedade comum dos meios de trabalho, seria capaz de resolver o antagonismo de classe; e que, desta forma, cada nação estaria finalmente reconciliada consigo mesma, enquanto parcela da humanidade. Durante dez anos o deputado lutou pessoalmente pela reconciliação entre França e Alemanha. Como o conflito se tornara iminente, Jaurès, na vã tentativa de dissuadir os beligerantes, organizou greves gerais na França e na Alemanha, a fim de forçar os governos a recuarem da disposição de ir em frente com a guerra e optarem pela negociação diplomática. Mas muitos franceses buscavam vingança e a revanche para a derrota na Guerra Franco-Prussiana, queriam reaver os territórios perdidos como a Alsácia-Lorena. Durante as décadas que se seguiram, a nação francesa cuidou de um ressentimento profundamente arraigado, com um desejo de eliminar a memória aquela derrota humilhante. Mas o germe do desejo de desforra começava a dar frutos. Jaurès tinha a intenção de promover o entendimento entre França e Alemanha por meios pacíficos com a finalidade de evitar o que se tornou a Primeira Guerra Mundial. Portanto, o assassinato de Jaurès tinha imediato significado: “Mataram Jaurès! Isto significa guerra”¹²⁴¹. No dia seguinte à morte da figura humana simbólica do socialismo pacifista, iniciaram-se as mobilizações de guerra. Três dias depois de Jaurès ser morto por um tiro, o velho imperador Joseph I, da Áustria, declarou guerra a Sérvia, após o assassinato do arquiduque Francisco-Ferdinando em Sarajevo. O preâmbulo do jogo de apoios que arrastou as potências para o abismo da Primeira Guerra Mundial estava formado, o governo austro-húngaro atacou a Sérvia, a Alemanha apoiou a Áustria, a Rússia a Sérvia, por fim, a Alemanha declarou guerra à França.

Outra alegoria que marca o fim da *belle époque* foi o naufrágio do Titanic (considerado a embarcação mais luxuosa e segura da época), em 1912, que nos remete ao trecho do ensaio *Hohe See und Schiffbruch* de Dolf Sternberger, anotado por Benjamin que assim diz: “O naufrágio como alegoria significava ... a transitoriedade do mundo em geral – o naufrágio como gênero é uma fresta que dá visão sobre um mundo situado além do nosso, uma fresta voltada para uma vida cheia de perigos, que não é a própria, mas que é necessária... Este gênero heróico permanece sendo o signo sob o qual começa a reorganização e a reconciliação da sociedade”¹²⁴².

¹²⁴¹ CAMBOR, Kate. *Gilded Youth: Three Lives in France's Belle Époque*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009, p. 5. Segundo a autora, a derrota da França em 1871, tinha enviado uma geração de franceses a um giro de introspecção e amargura que só uma ponderosa vitória militar poderia remediar.

¹²⁴² STERNBERGER, D. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [S 6, 3].

A Sexta Sátira de Juvenal anunciava: “Sofremos hoje os resultados fatais de uma longa paz, mais nociva que a guerra, / O luxo se precipitou sobre nós e vinga o universo escravizado”¹²⁴³. Chegava ao fim uma experiência limiar mais ontológica do que temporal. Período de transformações sociais e culturais que apenas foram possíveis por causa do eco recém silenciado do espectro opressor do passado próximo e perturbador a partir da Revolução Francesa na fase do Terror, o traumatismo da revolução proletária em Paris de 1848, o autoritarismo e repressão de Napoleão III, a derrota na Guerra franco-prussiana, a violência que se sucedeu na Comuna de Paris, ou seja, uma série de episódios que evocam as crueldades cometidas na modernidade. Período de revoluções e das contra-revoluções, que inaugurou a era do Capital e das barricadas, ao mesmo tempo em que abandonara o projeto de revolução social para adotar uma revolução cotidiana, sob os auspícios da nova ordem burguesa que se constituiu pelo auto-perfeioamento do sujeito pós-revolucionário inserido em um capitalismo de produção e consumo, que convivia com as contradições manifestadas em insurreições operárias e colonialismo. Época de novos valores que se expressaram na nova arquitetura e no urbanismo, nas ciências, nas artes, na cultura do progresso. Tempo da aceleração do Capital e das inovações tecnológicas, tempo em que a mercadoria se apresentou como objeto do desejo para seduzir o consumidor e distraí-lo de sua condição de atomismo político e do vazio promovido pelo trabalho alienado. Era o início da universalização fetichista do dinheiro que passou a dominar todas as esferas da vida, criando o homem sem experiências, entediado no tempo sempre igual, entediado com a repetição e com a monotonia profunda (*Langeweile*), cada vez mais ansioso por novidades. O homem moderno deixara a busca de si mesmo em sua subjetividade, para procurar na objetividade no mundo das mercadorias: o novo, o ideal, o futuro, a moda, se tornaram objetivos estéticos, éticos e culturais. Da mesma forma que os indivíduos produzem o mundo das coisas e as coisas do mundo, tudo neste mundo se torna cada vez mais transitório, passageiro e contingente. Neste sentido, o indivíduo se viu paradoxalmente incapaz de criar o novo, apesar da ansiedade e compulsividade para produzir novidades, fato característico do modo capitalista de produção, pois o novo recorre às variações do antigo em uma constante “atualidade eternizada”¹²⁴⁴ que envelhece tão logo se afirmou como novo.

¹²⁴³ Cf. WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*, p. 27

¹²⁴⁴ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [J 76, 2].

Neste contexto, a Paris do século XIX se apresentava ora como caleidoscópio, ora como mosaico para o choque do homem inserido na *Großstadt* em meio à multidão, à rua, às vitrines, às passagens, à prostituição, à mercadoria, convertida em fetiche. A cidade conduz o indivíduo para um “tempo que desapareceu”¹²⁴⁵ por um passado que não era o seu passado particular, mas um passado coletivo. A cidade tinha o poder de fascinar por seus monumentos e vitrines na mesma medida em que oprimia aquele que se movimentava no tempo ditado pelo trânsito de pessoas, carruagens e, depois, automóveis, tempo administrado pelos relógios e pela produção. O homem sentia-se desraizado e *insatiable* com a monotonia da multiplicação do mesmo: nas prateleiras e vitrines das galerias, nos grandes magazines e lojas de departamento, em suma, templos do consumo, que cultuavam o monoteísmo do dinheiro através do capitalismo enquanto religião. Nesta nova liturgia, “o capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [...] O capitalismo é uma religião puramente de culto, desprovida de dogma”¹²⁴⁶. No culto desta religião, a mercadoria exerce seu profano fascínio e fetiche sagrado ao dissimular o sentimento de angústia que induz à compra, apesar do sentimento de culpa, diante da luxúria para buscar uma efêmera satisfação, que apenas mantém o circuito da produção em série em funcionamento, enquanto a cidade se transforma em solitário labirinto de consumidores. Para se proteger da mudança incessante da cidade, do desaparecimento de sua “memória objetiva”, a consciência burguesa buscou reencontrar os objetos perdidos, por um mundo compensatório, neste sentido a moradia, configurada em *intérieur*, se tornou uma espécie de carapaça de proteção, ou seja, o habitar passou a ser a existência dentro de um casulo. Este era o mundo burguês de *fin-de-siècle*.

Diante de um previsível colapso político, social e de toda a cultura da época, a Primeira Guerra Mundial apenas “destruiu as estruturas de instituições, modos de vida e pensamentos que havia muito tempo já vinham se deteriorado”¹²⁴⁷. Um trecho de Victor Serge, cotejado com Benjamin, deixará claro o clima cultural para a guerra:

Ardente e poderosa em 1906-1907, a Confederação Geral do Trabalho começava a declinar, moderando-se em poucos anos com o desenvolvimento das categorias operárias bem remuneradas. O “insurrecionalismo” de Gustave Hervé e Miguel Almereyda girava no vazio, exprimindo em suma apenas a necessidade de violência verbal e

¹²⁴⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [M 1, 2].

¹²⁴⁶ BENJAMIN. *O Capitalismo Como Religião*. Trad. Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 21-23.

¹²⁴⁷ WEBER, E. *Op. cit.*, p. 10.

física de uma pequena minoria. A Europa pletórica, cuja riqueza e bem-estar tinham aumentado nos últimos trinta anos, a partir de 1880, em proporções sem precedentes, fundava seu regime social sobre antigas iniquidades, assim formando em suas grandes cidades uma camada social limitada, mas bastante numerosa, para a qual o progresso industrial não traria nenhuma esperança real e que proporcionava apenas um mínimo de consciência na exata medida para lhe esclarecer o seu infortúnio. Por seu próprio excesso de vigor, e também pela sua estrutura histórica incompatível com as novas necessidades da sociedade, essa Europa inteira era arrastada para as soluções violentas. Respirávamos o ar opressivo do pré-guerra. Os acontecimentos anunciavam nitidamente a catástrofe. O incidente de Agadir, a partilha do Marrocos, o massacre de Casablanca; a Itália, com a agressão contra a Tripolitânia, dava início ao despedaçamento do Império otomano, e o poeta futurista Marinetti descrevia o esplendor das entranhas expostas ao sol sobre um campo de batalha... O Império austríaco anexava a Bósnia-Herzegovina. O czar continuava, tomando dinheiro emprestado à República francesa, a enforcar e deportar os melhores homens da Rússia.

Este era o contexto no qual Benjamin, em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, interpretou a “estética da guerra” como a forma mais perfeita do *art pour l’art*. Benjamin desmistificou a concepção de Marinetti ao esclarecer que a estética da guerra moderna se apresentava como resposta ao problema da utilização natural das forças produtivas, bloqueada pelas relações de propriedade, que exigia uma utilização antinatural para a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia. Tal utilização era encontrada apenas na guerra, que com suas devastações provava que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. O autor observa que a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra era uma revolta da técnica, que cobrava em “material humano” o que foi negado pela sociedade. Na época de Homero, a Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos, já na modernidade, a Humanidade se transforma em espetáculo para si mesma:

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista técnico. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. É óbvio que a apoteose fascista da guerra não recorre a esse argumento. Mas seria instrutivo lançar os olhos sobre a maneira com que ela é formulada. Em seu manifesto sobre a guerra colonial da

Etiópia, diz Marinetti: “Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ...a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras. Poetas e artistas do futurismo ... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultural”.¹²⁴⁸

Em *Rua de Mão Única*, Benjamin escreveu sobre as conseqüências desta estética da guerra traduzida em massas humanas, gases, forças elétricas que foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra¹²⁴⁹. A Grande Guerra era pior do que qualquer um poderia imaginar, um a cada cinco francês, mobilizado para a guerra, foi morto. Na guerra, o espírito da técnica se manifesta na “avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. [...] E assim também a técnica não é dominação da Natureza: é dominação da relação entre Natureza e humanidade”¹²⁵⁰. A conseqüência disso foi que, nas noites de aniquilamento da última guerra, se sacudi a estrutura dos membros da humanidade um sentimento que era semelhante à felicidade do epilético¹²⁵¹. No total, cerca de 1,4 milhões de franceses perderam a vida e mais de um milhão retornaram inválidos¹²⁵².

¹²⁴⁸ BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. IN: Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 195-196.

¹²⁴⁹ BENJAMIN. *Rua de Mão Única*, p. 68-69.

¹²⁵⁰ BENJAMIN. *Rua de Mão Única*, p. 69.

¹²⁵¹ BENJAMIN. *Rua de Mão Única*, p. 69.

¹²⁵² CAMBOR, K. *Gilded Youth: Three Lives in France's Belle Époque*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009, p. 229. No original: “In total, approximately 1.4 million French lost their lives and over one million returned as invalids”.

b) Paris não tem fim

Apesar de tudo, Paris sempre permanece de pé com o movimento das ruas, o movimento dos nomes, que muitas vezes se chocam desordenadamente uns contra os outros¹²⁵³. A história e a cultura desta cidade nos ajuda a responder a pergunta de um antigo texto de Benjamin, de 1929: “Por que Paris?” — A resposta do autor, na época, dizia que era porque a cidade está ainda mais repleta de paisagens¹²⁵⁴. Mas, através das *Passagens*, Benjamin nos mostrou que Paris é muito mais que uma paisagem. Lugar onde a cidade moderna fora construída como palco histórico e político da sociedade do consumo e do espetáculo: do Capital do qual Paris era a capital. Nesta cidade onírica, o sonho da época se constituiu em estado de vigília, construção inacabada, microcosmo da modernidade, que se define ora como um “mundo em miniatura”¹²⁵⁵ ora como “cidade que se move sem parar”¹²⁵⁶.

Um lugar em que não menos importante do que a vitalidade do mapa da cidade é a força invencível dos nomes de ruas, praças ou teatros que se mantêm a despeito de todos os deslocamentos topográficos. Lugar onde pequenas praças atemporais que surgem de repente, e às quais não se liga nenhum nome – que não foram planejadas com muita antecedência, como o foram a Place Vendôme ou a Place des Grèves, e que não se encontram sob o patronato da história universal, mas que compareceram lentamente, sonolentas e atrasadas, como agrupamentos de construções, ao chamado do século. Em tais praças, as árvores têm a palavra, e até mesmo as menores dão uma sombra densa. Mais tarde, porém, diante das lanternas a gás, suas folhas parecem um vidro opaco verde-escuro, e seu precoce brilho verde à noite é o sinal automático da chegada da primavera na cidade grande¹²⁵⁷.

A pergunta de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas*: “Com quantas casas ou ruas uma cidade começa a ser cidade?” — que compara nossa linguagem a alguma antiga cidade: uma rede de ruelas e praças, casas novas e antigas, com seus contrastes arquitetônicos, cercadas por uma quantidade de recentes subúrbios com ruas retas e regulares e residências uniformes, seria impossível de ser feita à cidade de Paris, porque “surgem sempre novas obras em que a cidade é o personagem essencial e difuso, e o nome de Paris, que quase sempre aparece no título, deixa muito claro que o público quer que assim seja. Nessas condições, como não se desenvolveria em cada leitor a convicção íntima – que se percebe ainda hoje – de que a Paris que ele conhece não é a

¹²⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 1, 1].

¹²⁵⁴ No original: “die Stadt wäre noch immer voll Landschaft”.

¹²⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [A 1, 1].

¹²⁵⁶ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P, 1, 1].

¹²⁵⁷ BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [P 1, 2].

única, nem mesmo a verdadeira; que ela não é senão um cenário brilhantemente iluminado, mas demasiadamente normal – um cenário cujos bastidores não se descobrirão jamais – e que dissimula uma outra Paris, a Paris real, uma Paris fantasma, noturna, *inapreensível*¹²⁵⁸.

Diante das múltiplas imagens de Paris, buscamos desenvolver ao longo destas páginas a hipótese da *belle-époque* como um período de encerramento do século XIX, uma suspensão do tempo bélico, um intervalo no derramamento de sangue, período de intermitência com paz e prosperidade; um interlúdio entre a repetição e o destino, o retorno à carnificina e à catástrofe, em suma, uma *epoché*, como definiu Olgária Matos. Portanto, utilizamos o termo *belle-époque* para tratar da visão nostálgica e retrospectiva que permaneceu na memória como um período efêmero e belo, perpassado por quatro décadas de paraíso artificial e perdido, caracterizado pelas manifestações artísticas, progresso técnico e econômico, descobertas científicas e inventos tecnológicos. Tratou-se de uma época de prazeres em que a cidade de Paris deixou de ser inferno dos anjos e o paraíso dos demônios. Abordar este tema em tempos de delírio coletivo e histerias coletivas é interessante porque nos permite olhar para o passado e ver uma época anterior de sonhos coletivos, devaneios coletivos (como o Caso Dreyfus) que hoje podem até nos parecerem ingênuos para nossos olhos atuais, que podem olhar de forma retrospectiva todas as catástrofes que vieram depois. No entanto, não devemos olhar para uma geração, não com desdém, mas com empatia e aprendizado para perceber que sentimentos e pensamentos efêmeros podem perpassar toda uma época e contaminar toda uma geração como uma epidemia. Como Benjamin já nos advertiu, a chama mais fácio para ser acesa é o ódio. Neste aspecto, a observação de Pierre Missac é bem pertinente para nós porque o autor nos recorda que o método que Benjamin preconizava que o ofício do historiador não era o de compreender uma época como faziam aqueles que a tinham vivido, esquecendo-se do que se produziu nas fases posteriores, mas, pelo contrário, saber considerá-las na reflexão, ou no próprio julgamento¹²⁵⁹. Embora esta época possa talvez nos parecer ingênua, ela ainda vive no imaginário mundial, que atrai turistas de todas as partes, que conduz uma massa multicultural pelo roteiro dividido pelas duas margens do Sena: Montmartre/Montparnasse, Torre Eiffel/Museu do Louvre, Notre-Dame/Sacré-Coeur; que mantêm a aura de Paris como capital cultural e histórica. “Paris continua dentro de nós”, como podemos ler nas páginas de Hemingway, uma

¹²⁵⁸ CAILLOIS, R. apud BENJAMIN. *Passagens*, arquivo [L 5, 3] (Grifo nosso).

¹²⁵⁹ MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 70.

geração depois, a permanência deste espírito parisiense: “Paris não tem fim, e as recordações das pessoas que lá tenham vivido são próprias, distintas umas das outras. Mais cedo ou mais tarde, não importa quem sejamos, não importa como o façamos, não importa que mudanças se tenham operado em nós ou na cidade, a ela acabamos regressando”¹²⁶⁰.

Por este espírito de memória e regresso, procuramos ao longo das páginas mostrar de que maneira a *belle-époque* conferiu uma dimensão onírica ao tempo em suas implicações políticas, como “revolução do cotidiano”, na noção de conforto propiciado pelas invenções técnicas e o bem-estar material a partir da nascente sociedade do mercado. Isso pelo fato de que as passagens resplandeciam na Paris do Segundo Império como grutas habitadas por fadas, porque as passagens foram a expressão técnica e estética da arquitetura de ferro e vidro, moradias de sonhos com suas lojas luxuosas, cafés, jardins de inverno, local das primeiras festas populares do capitalismo e do onírico do coletivo: A frase: “Tudo o que está alhures está em Paris”¹²⁶¹ e o lema *Tout-Paris* representaram este sentimento de desprendimento momentâneo da realidade imediata, que conduziu todo um mundo boêmio para a cultura do entretenimento. Era a manifestação máxima deste período, que ao mesmo tempo foi “expressão de um novo sentimento de vida”¹²⁶². Neste cenário, se realizaram as Exposições universais que se tornaram lugares de peregrinação do culto do capitalismo convertido na religião do dinheiro e no culto e fetiche da mercadoria que “idealizam o valor de troca”¹²⁶³. Sob esta perspectiva, Paris afirmou-se como a capital dos inventos, dos luxos e das modas e se consolidou como “templo do capital mercantil”¹²⁶⁴.

Nesta tese, o termo *belle-époque* foi tratado por sua forma reminiscente e utilizado como uma visão nostálgica e retrospectiva “from the genteel certitude of the Belle Époque to the nightmare of World War I, from the turbulence of the interwar years to the sound of German soldiers marching through the street of Paris and the beginnings of World War II”¹²⁶⁵. Procuramos mostrar de que forma o projeto das *Passagens* buscavam interpretar e inventariar os acontecimentos culturais e históricos do século XIX, e de que forma Benjamin buscou nesta época um “despertar histórico” de um sonho que trazia em si mesmo seu próprio fim. Como vimos nas palavras do

¹²⁶⁰ HEMINGWAY, E. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 173.

¹²⁶¹ HUGO, V. apud BENJAMIN, *Passagens*, epígrafe do arquivo M.

¹²⁶² BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 42.

¹²⁶³ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p. 44.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, A 2, 2.

¹²⁶⁵ CAMBOR, K. *Op. cit.*, p. 15.

próprio o autor: “Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia”¹²⁶⁶. Portanto, Paris foi para Benjamin a morada do sonho e do despertar; o tempo e o lugar da modernidade; local da moda e dos prazeres; o pavilhão e a galeria dos principais acontecimentos do século XIX; em suma, uma constelação de fatores que motivou Benjamin a torná-la objeto de pesquisa e denominá-la como capital daquele século.

¹²⁶⁶ BENJAMIN. *Passagens*, Exposé de 1935, p.51.

BIBLIOGRAFIA:

a) obras de Walter Benjamin

BENJAMIN, W. *Briefe I: Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem und Theodor W. Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

_____. *Écrits Auto-biographiques*. Trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2011.

_____. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. (Band. I-VII)

_____. *Paris Capitale du XIX^e Siècle: Le Livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Cerf, 2009.

_____. *Passagens*, Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Minas Gerais: Editora, UFMG, 2006.

_____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de Mão Única*. Trad. José C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José C. Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *O Capitalismo Como Religião*. Trad. Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland e Kevin Mclaughlin. Boston: Harvard University Press, 2002.

_____. *Die Wiederkehr des Flaneurs*. Texto em formato eletrônico disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritiken-und-rezensionen-1912-1931-2981/82>

b) Sobre Walter Benjamin

ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. IN: Prismas. Trad. Wenet e Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ADORNO, T. W. & BENJAMIN, W. *Correspondência: 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

BENJAMIN, W. & ADORNO, G. *Gretel Adorno e Walter Benjamin. Correspondência 1930-1940*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

BENJAMIN & SCHOLEM. *Correspondências*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BERDET, M. *Fantasmagories du Capital: L'invention de la Ville-Marchandise*. Paris: Zone, 2013.

_____. *Walter Benjamin, La Passion Dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.

_____. *Le Chiffonnier de Paris: Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris: Ed. Vrin, 2015.

BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BOUGANIM, A. *Walter Benjamin: Le Revê de Vivre*. Paris: Albin Michel, 207.

BRETAS, A. *A Constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. *Fantasmagorias da Modernidade: Ensaio Benjaminianos*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

_____. *Träume – os sonhos de Walter Benjamin*. Texto em formato PDF, disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/os_sonhos.pdf

BUCK-MORSS, S. *A Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *La Città come Monde di Sogno e Catástrofe. Un Testamento Benjaminiano*. IN: GUGLIELMINETTI Et al. *Walter Benjamin: Sogno e Industria*. Torino: Celid, 1996.

_____. *Le Flâneur, L'homme-sandwich et la Prostituée*, IN: WISMANN, H (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 2007.

_____. *Voir le capital: théorie critique et culture visuelle*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2010.

CALLADO, T. C. *Jugendstil e o Mito Fascista do Belo: Oração Fúnebre à Crítica*. Cadernos Walter Benjamin, Periódico N. 6, Janeiro a Julho de 2011, p. 73-74.

CHAVES, E. *Der zweite Versuch der Kunst auseinanderzusetzen: Walter benjamin e o Jugendstil*. IN: Revista ArteFilosofia, nº6, 2009.

_____. Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do “estudante” Walter Benjamin. IN: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 45-53, jan. 2008.

COHEN, M. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, CA: University of California Press, 1995.

DÉOTTE, J-L. *L’Homme de Verre: Esthétiques benjaminienes*. Paris: L’Harmattan, 1998.

FRIEDLANDER, E. *The Measure of the Contingent: Walter Benjamin’s Dialectical Image*. Artigo em Formato PDF, publicado por Duke University Press. Disponível em: boundary2.dukejournals.org/content/35/3/1.abstract p. 25.

_____. *Walter Benjamin: a Philosophical Portrait*. Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GATTI, L. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. *Correspondências entre Benjamin e Adorno*. Revista Limiar – vol. 1, nº 2 – 1º semestre 2014.

GARZA, N. *El Espacio de la Memória*. IN: COHEN, E. (Org) *Walter Benjamin: Fragmentos Críticos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, s./d.

GELLEY, A. *Benjamin’s Passages: Dreaming, Awakening*. New York: Fordham University Press, 2015.

GUGLIELMINETTI Et al. *Walter Benjamin: Sogno e Industria*. Torino: Celid, 1996.

HABERMAS, J. *Perfiles Filosófico-políticos*. Trad. M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 2000.

HANSSEN, B. *Introduction: Physiognomy of a Flâneur*. IN: HANSSEN, B. (Org.). *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London/New York: Continuum, 2006.

HANSSEN, B. & BENJAMIN, A. *Walter Benjamin and Romanticism*. London: Continuum, 2002.

HROCH, P. *Fashion and Its ‘Revolutions’ in Walter Benjamin’s Arcades*. IN: *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. PUSCA, A. M. (Org.). London: Goldsmiths, University of London, 2010.

ILG, A. *Una Tesela en el Mosaico Urbano: Benjamin y los Pasajes*. IN: COHEN, E. (Org) *Walter Benjamin: Fragmentos Críticos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, s./d.

ISKON, R. *The Pan-European Flâneuse in Fin-de-Siècle Posters: Advertising Modern Women in the City*, IN. Nineteenth-Century Contexts, Vol. 25, no. 4, 2003.

JAROSINSKI, E. *One Little Rule: On Benjamin, Autobiography, and Never Using the Word "I"*. GOEBEL, R (Org). A companion to the works of Walter Benjamin. New York: 2009.

KONDER, L. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, F. R. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

LACOSTE, J. *L'Aura et La Rupture: Walter Benjamin*. Paris: Maurice Nadeau, 2003.

LINDROOS, K. Now-Time Image-Space. *Temporauzation of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. SoPhi: Department of Social Sciences and Philosophy, University of Jyväskylä, Finland, 1998.

LÖWY, M. *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Walter Benjamin y el surrealismo: Historia de un encantamiento revolucionario*. IN: COHEN, E. (Org) Walter Benjamin: Fragmentos Críticos. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, s./d.

MACHADO, F. A. P. *Disrupção subjetiva e crítica social: surrealismo e imagens de pensamento benjaminianas*. Filosofia e Educação – volume 8, número 1 – Campinas, Fevereiro-Maio de 2016.

_____. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2013.

MATOS, O. C. F. *Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea*. IN. BENJAMIN. *Passagens*, Trad: ARON, I. & MOURÃO, C. P. B. Minas Gerais: Editora, UFMG, 2006.

_____. *Adivinhas do Tempo: Êxtase e Revolução*. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. *Dialética na Imobilidade da mens momentanea à imobilidade do instante*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2013.

_____. *Derrida: da razão pura à razão marrana*. Psicol. USP [online], 2016, vol.27, n.2.

_____. *Pórticos e Passagens: Walter Benjamin: Contratempo e História e Mal-estar na Temporalidade: o Ser Sem o Tempo*. IN: Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015.

MAYER, H. *Walter Benjamin: Réflexions sur un Contemporain*. Trad. Anne Weber. Paris: Le Promeneur, 1995.

MERTINS, D. *The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass*. IN: *Walter Benjamin and the Arcades Project*. HANSEN, B. (Org.). London/New York: Bloomsbury Academic, 2006.

MILLER, T. “*Glass Before its Time, Premature Iron*”: *Architecture, Temporality and Dream in Benjamin’s Arcades Project*. IN: *Walter Benjamin and the Arcades Project*. HANSEN, B. (Org.). London/New York: Bloomsbury Academic, 2006.

MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOSÈS, S. *Walter Benjamin et L’esprit de la Modernité*. Paris: Cerf, 2015.

ORTIZ, R. *Walter Benjamin e Paris: Individualidade e Trabalho Intelectual*. Revista Tempo Social, Vol.12 Nº.1. São Paulo, Maio de 2000.

PALMIER, J-M. *Walter Benjamin: Le Chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*. Paris: Klincksieck, 2017.

_____. *Walter Benjamin*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

PEYRAT, J. *L’Exposition ou la concrétisation du gigantisme*. IN: MABIRE, J-C (Org.). *L’Exposition Universelle de 1900*. Paris: L’Harmattan, 2000.

PERNIOLA, M. *Sex Appeal do Inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio, 2005.

PROUST, F. *L’Histoire à Contretemps: Le Temps Historique chez Walter Benjamin*. Paris: Éditions du Cerf, s./d.

RAFELE, A. *La Métropole: Benjamin et Simmel*. Paris: CNRS Editions, 2010.

RAUCH, A. *Mises en scène du corps à la Belle Époque*. IN: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*. Nº40, octobre-décembre, 1993.

ROBIN, Régine. *L’écriture flâneuse*. IN: SIMAY, Philippe (Org.) *Capitales de la modernité*. Paris: Éditions de l’éclat, 2005.

ROCHLITZ, R. & RUSCH, P. (Org.). *Walter Benjamin: Critique Philosophique de l’Art*. Paris: Puf, 2005.

ROSS, A. *Walter Benjamin's Concept of the Image*. New York: Routledge, 2015.

ROUANET, S. P. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* Revista USP nº 15, 1992.

_____. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

TEYSSOT, G. *Walter Benjamin: Les Maisons Oniriques*. Paris: Hermann Ed., 2013.

SCHIFFER, D. S. *Philosophie du Dandysme: Une Esthétique de l'Âme et du Corps*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

SCHWARTZ, S. A. & SCHWARTZ, V. *O Espectador Cinematográfico Antes do Aparato do Cinema: o Gosto do Público pela Realidade na Paris do Fim-do-Século*, IN: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. (Org.) CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. *A Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *A Escritura da Memória: Mostrar Palavras e Narrar Imagens*. Revista Remate de Males – 26 (1) – jan./jun. 2006.

SIMAY, Philippe (Org.) *Capitales de la modernité*. Paris: Éditions de l'éclat, 2005.

SOLIBAKKE, K. I. *The Passagen-Werk Revisited: The Dialectics of Fragmentation and Reconfiguration in Urban Modernity*. GOEBEL, R (Org). *A companion to the works of Walter Benjamin*. New York: Camden House, 2009.

STEINE, U. *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

STEWART, E. *Catastrophe and Survival: Walter Benjamin and Psychoanalysis*. New York – London: Continuum International Publishing Group Ltd. 2010.

STIERLE, K. *La Capitale des Signes: Paris et son Discours*. Trad. Marianne Rocher-Jacquín. Paris: MSH, 2001.

VARGAS, Mariela Silvana. *Bello horror. La imagen de la revuelta en Walter Benjamin*. Revista Agora Vol. 35, nº 1: 191-202, 2016.

VÁZQUEZ, R. *Commodity Display and the Phantasmagoria of Modernity: Exploring Walter Benjamin's Critique of History*. IN: *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. PUSCA, A. M. (Org.). London: Goldsmiths, University of London, 2010.

WEBER, S. *Benjamin's – abilities*. Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

WIGGERSHAUS, R. *La Escuela de Fráncfort*. Trad. Marcos Hassán. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

WISMANN, H (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 2007.

WOLLEN, P. *The Concept of Fashion in The Arcades Project*. IN: *Benjamin Now: Critical Encounters With the Arcades Project*. Boundary, Spring, 2003.

c) Sobre Paris

ARIÈS, P. *Histoire des Populations Françaises*. Paris: Seuil, 1971.

CAMBOR, K. *Gilded Youth: Three Lives in France's Belle Époque*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009.

CASSELLE, P. *Nouvelle Histoire de Paris: Paris Républicain 1981-1914*. Paris: Hachette, 2003.

D'AVENEL, G. *Les Français de mon temps*. Paris: 1910. University of Toronto. Edição digital disponível em: <https://archive.org/details/lesfranaisdemo00avenuft>

GAILLARD, M. *Paris, Les Annes Folles, Au Temps de Colette*. Paris: Editions Franciliennes, 2004.

HARVEY, D. *Paris Capital da Modernidade*. David. *Paris Capital da Modernidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

HAZAN, E. *L'invention de Paris: Il n'y a pas de pas perdus*. Paris: Seuil, 2002.

HUGO, V. *Introduction au Paris Guide de l'Exposition universelle de 1867*. IN: ULBACH, L. (Org.) *Les Principaux Écrivains de Paris et de la France*. Paris, 1867.

HUSSEY, A. *Paris, Ville Rebelle*. Paris: Max Milo Éditions, 2008.

JONES, C. *Paris: Biography of a City*. New York: Viking, 2005.

JULIAN, P. *La Belle Époque*. Nova York: William Morrow & Co., 1982.

LAURENCE & LAURENDON Org. *Paris Catastrophes*. Paris: Parigramme, 1997.

LAVALLÉE, T. *Géographie de Paris*. Artigo em formato digital, disponível em: http://data.bnf.fr/11911400/theophile_lavallee/

LEJEUNE, D. *La France de la Belle Époque 1896-1914*. Paris: Armand Colin, 2011.

_____. *La France des Débuts de la III^e République 1870-1896*. Paris: Armand Colin, 1994.

LÉVÊQUE, Jean Jacques. *Les années de la Belle Époque: De l'Impressionnisme à l'Art Moderne (1890-1914)*. Paris: Art Creation Realisation, 1991.

LÉVY-LEBLOND, J-M. *Faut-il faire sa fête à la science?* *Alliage*, n°59 – Dezembro de 2006.

LEYMARIE, M. *De la Belle Époque à la Grande Guerre: Le triomphe de la République (1893-1918)*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

MARCHAND, B. *Paris, Histoire d'une Ville: XIX^e-XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

MOCAN, P. *La Rue Parisienne: Boutiques, Enseignes, Petit Métiers, Au XIX^e Siècle*. Paris: Les Éditions du Mécène, 2012.

MOLLIER, J-Y. *Littérature et presse du trottoir à la Belle Époque*. Études françaises, vol. 36, n° 3, 2000.

CHAUDUN, N. *Hausmann, George Eugene, Préfet-baron de la Seine*. Paris: Actes Sud, 2009.

ROBIQUET, J. *A Vida Quotidiana no Tempo da Revolução Francesa*. Edição Livros do Brasil-Lisboa, s/d.

ROGERS, Juliette M. *Career stories: Belle Epoque novels of professional development*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2007.

SEIGEL, J. *Paris Boêmia: Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

VOVELLE, Michel (Org.). *França Revolucionária 1789-1799*, Editora: Brasiliense, 1989.

WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

WINOCK, M. *La Belle Époque: La France de 1900 à 1914*. Paris: Perrin, 2002.

WISER, W. *Os Anos Loucos: Paris na Década de 20*. Trad. Leonardo Froés. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

d) Leitura complementar

ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Edunesp, 2009.

_____. *Mínima Moralía*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.

ARAGON. *O Camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARENDT, H. *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARISTÓTELES. *Política*. Ed. bilíngue grego/espanhol trad. MARIAS, J. & ARAUJO, M. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. 1951.

AUSTIN & VIDAL-NAQUET. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Antônio Gonçalves e Antônio Nabarrete. Lisboa: Edições 70, s/d.

BALZAC, H. *Traité de la Vie Élégante*. Edição em formato eletrônico PDF, s/d. (*Chapitre II Du Sentiment de la Vie Elegante*).

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAECQUE, A. *Mania do Jogo* IN: VOVELLE, Michel (Org.). França Revolucionária 1789-1799, Editora: Brasiliense, 1989.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1993.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio Sobre o Significado do Cômico*. Trad. de Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BERMAN, M. *Tudo o que é Sólido se Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRETON, A. *Manifeste du Surréalisme*. Edição digital em formato PDF, Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/resource/content/Manifeste.pdf>

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CHAUÍ, M. Introdução de LAFARGUE, P. *O Direito à Preguiça*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Hucitec; UNESP, 1999.

CONTENSOU, M. *La Fée Électricité*. Paris: Paris Musées, 2008.

D'AUREVILLY. *O dandismo e George Brummell* IN: BAUDELAIRE, BALZAC, D'AUREVILLY. *Manual do Dândi*. Trad. e org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DOSTOIEVSKI. *Um Jogador (Notas de um Jovem)*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34.

DOWNING, E. *After Images: Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*. Detroit, MI: Wayne State UP, 2006.

EDELMAN, N. « Lola Gonzales-Quijano, *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIX^e siècle* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015.

EISENBERG, D. *The Figure of the Dandy in Barbey d'Aurevilly's "Le bonheur dans le crime"*. New York: Peter Lang, 1996.

FREY, J. *Toulouse-Lautrec: uma vida*. Trad. M. C. Mota. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREUD, S. *O Mal-estar na Civilização*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

_____. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*. Edição eletrônica em formato PDF, disponível em: www.cefas.com.br/download/1116/

GABRIEL, Mary. *Amor e Capital: A saga familiar de Karl Marx e a história de uma revolução*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HOUK, Deborah. *Self Construction and Sexual Identity in Nineteenth-Century French Dandyism*. IN: *French Forum* 22, no. 1, 1997.

HÄRING, Bernard. *La Loi Du Christ*. Paris: Ed. Desclée et Cie, 1955.

HEINE, H. "Soucies babyloniens", *Poèmes et Legendes, OC*, Tomo 13, Akademie Verlag e editions du CNRS, Paris, 1978.

HELLER. *O Homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HEMINGWAY, E. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

HESÍODO. *O Trabalho e os Dias*. Trad. LAFER, M. C. N. São Paulo: Editora Iluminuras, 1989.

HOBBSBAWM, E. *A Era do Capital 1848-1875*. Tradução Luciano Costa Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HUIZINGA. *Homo Ludens*. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HUYSMANS, J.-K. *Às Avestas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

KLAGES. *Vom kosmogonischen Eros*. München: Georg Müller Verlag A.-G., 1922.

LAFARGUE, P. *O Direito à Preguiça*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Hucitec; UNESP, 1999.

LAUTRÉAMONT, C. *Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- LEHMANN, U. *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- LAFARGUE, P. *O Direito à Preguiça*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Hucitec; UNESP, 1999.
- MOERS, E. *The Dandy: Brummel to Beerbohm*. New York: The Viking Press, 1960.
- MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARTIN-FUGIER, A. *La Vie Éléante*. Paris: Perrin, 1990.
- _____. *Les Romantiques (1820-1848)*. Paris: Hachette, 1998.
- _____. *Salons de la III^e République: Art, Littérature, Politique*. Paris: Perrin, 2003.
- MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP.
- MORETTO, Fulvia M. L. (org) *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MURGES. *Scènes de la vie de Bohème*. Paris: GF, 2012.
- MURIEL D-V. *Le Dandy, Solitaire et Singulier*. Paris: Mercure de France, 1987.
- NABOKOV, V. *Philistines and Philistinism*, IN Lectures on Russian Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1981.
- NIETZSCHE, F. *Considerações Extemporâneas*. IN: Obras incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, (Col. Os Pensadores).
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): Estética Anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*, trad. de José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PLATÃO. *Leis*. Edição digital em PDF.
- PROUST, M. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- _____. *No Caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques, “Prefácio” a: *Blanqui, Louis Auguste, La Eternidad por los Astros*. Trad. Margarita Martínez, Buenos Aires, Colihue, 2002.
- RIBEIRO, R. J. *A última razão dos reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología*. Traduzida para o espanhol por vários tradutores. Biblioteca de Autores Cristianos: Madri, 1993.

SERGE, V. *Memórias de um Revolucionário*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SHATTUCK, R. *Les Primitifs de L'Avant-Garde*. Paris: Flammarion, 2006.

SILVERMAN, D. L. *L'Art Nouveau em France: Politique, Psychologie et Style Fin de Siècle*. Paris: Flammarion, 1994.

SUANO, M. *O Que É Museu*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2015.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Col. Os Pensadores).

ZWEIG, S. *Autobiografia: O Mundo de Ontem*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.