

A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin

MARTHA D'ANGELO

“Flores adornam cada estação deste calvário, são as Flores do mal.”
(Walter Benjamin em *Parque central*)

A PREOCUPAÇÃO de Benjamin com o caráter único e incomparável dos fenômenos levou-o a tomar *As flores do mal* como referência básica na compreensão da modernidade. Não se trata, porém, de um regresso aos fatos objetivando uma “história das mentalidades”. O interesse por Baudelaire tem a ver com a tarefa do materialista histórico de *escovar a história a contrapelo*, isto é, de reescrever a história na perspectiva dos vencidos.

Na modernidade, quando a significação de cada coisa passa a ser fixada pelo preço, a poesia de Baudelaire é fundamental pela apropriação que faz dos elementos dessa cultura para revelar a dimensão do *inferno* instalado em seu interior. A subversão do sentido das palavras em *As flores do mal* é, segundo Benjamin, uma forma de contraposição à reativação do mito empreendida pelo capitalismo. A desarticulação das relações espaçotemporais, intrínseca à modernidade, encontra na lírica de Baudelaire uma forma de resistência. O tom aparentemente enigmático de suas alegorias está intimamente ligado à história, e é exatamente por não transcender a história que sua poesia contém enigmas e não mistérios.

Em suas transfigurações Baudelaire viveu inúmeros personagens – *flâneur*, dândi, trapeiro –, sempre desafiando as regras do jogo social. Recorreu ao uso dessas máscaras tentando salvar o poeta da corrosão mercantilista que o ameaçava. A bufonaria do comportamento de Baudelaire tem a ver com o fato de ele ser “obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder” (Benjamin, 1989, p.159). O risco de não se levar em conta as máscaras de Baudelaire, quando aliado a uma tentativa de visualizar o rosto “verdadeiro” do poeta, leva à mutilação e à perda da dimensão histórica de sua obra. Esse erro metodológico tem como pressuposto a crença na existência de uma essência oculta nas profundezas de uma multiplicidade aparente. O esforço interpretativo para “desmascarar” Baudelaire é inútil, pois são as máscaras que mostram o verdadeiro Baudelaire, suas contradições e tensões internas. O desejo de eliminar essas tensões é perigoso, pois conduz ao que Nietzsche entendia como um filosofar alheio à virtude da modéstia. Acompanharemos a trajetória de Baudelaire, em seu processo de reconhecimento das fantasmagorias próprias à modernidade, através da *crítica* de Benjamin. Ela co-

loca em primeiro plano a materialidade lingüística da obra do poeta porque entende que é tarefa do crítico materialista revelar a luta social que se trava no interior das linguagens.

A história do século XIX foi apresentada por Walter Bagehot como a da “construção de nações” (Hobsbawm, 1990). Sem dúvida, após as revoluções de 1848 inicia-se na Europa uma era caracterizada pelo retrocesso do liberalismo e pela exaltação do nacionalismo, mas essas construções não foram fruto das aspirações e das necessidades das pessoas comuns, e sim da dinâmica do capital.

Antes desse período, na época em que a França era governada pelo mais liberal dos Bourbon, Luiz Felipe (1830-1848), o chamado rei-cidadão, havia em Paris federalistas espanhóis, carbonários italianos, poloneses, anarquistas russos, alemães, que precisaram, ou julgaram mais conveniente, abandonar seus países. Abrigando a efervescência revolucionária do século XIX, Paris se tornou o barril de pólvora da Europa. Os trabalhadores que haviam deixado suas oficinas para pegar em armas e derrubar a monarquia absoluta de Carlos X (1824-1830) foram os iniciadores do grande avanço na participação política da população industrial francesa.

O moderno movimento trabalhador francês nasce na década de 1930 sob o lema “*Vivre en travaillant ou mourir en combattant*”. Com ele surgiram as grandes insurreições dos tecelões de Lião e os primeiros jornais populares: o *Journal des Ouvriers*, o *Artisan*, o *Le Peuple*. Depois do segundo levante de Lião, em abril de 1834, termina esse ciclo de motins políticos, mas a fermentação de idéias continua. As idéias de Babeuf (através de Buonarotti), Barbès, Blanqui, Proudhon, Fourier e dos são-simonianos começam a circular mais amplamente. É nessa época que surgem as primeiras sociedades secretas que vieram a desempenhar um importante papel na revolução de 1848. Essa foi diferente da de 1789 pela entrada em cena dos socialistas e dos trabalhadores da moderna indústria têxtil, sem a qual não teriam surgido os *magasins de nouveautés* e as galerias de Paris. Sobre esse período da história francesa, Marx escreveu o seguinte: “À *monarquia burguesa* de Luiz Felipe só pode suceder uma *República burguesa*, ou seja, enquanto um setor limitado da burguesia governou em nome do rei, toda a burguesia governará agora em nome do povo” (Marx, 1968, p.24 – grifo no original). Com a garantia do sufrágio universal masculino a partir de 1848, o conceito de cidadania é redefinido. Esse direito, entretanto, investiu os novos eleitores de um poder apenas formal. Benjamin (1991, p.37) justificou esse fato relacionando o jogo político ao jogo econômico: “A ampliação do aparelho democrático através da justiça eleitoral coincide com a corrupção parlamentar organizada por Guizot. Protegida por ela, a classe dominante faz história fazendo os seus negócios”.

Com a derrota dos trabalhadores em 1848, o nacionalismo tornou-se cada vez mais forte. Sobretudo na França, 1848 pode ser considerado um marco no recuo da revolução política e no avanço da revolução industrial. Os ideais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, uma vez atrelados ao jogo parlamentar,

perderam a vitalidade inicial. A pretensão de uma igualdade política sem igualdade econômica foi percebida pelos excluídos como farsa. A república democrática, mantidos seus marcos de classe, começa a ser vista pela burguesia não apenas como inevitável, mas também como o meio mais eficaz de disciplinar o jogo político, tornando-o menos perigoso.

A insurreição de junho de 1848 em Paris, que colocou os trabalhadores e os burgueses em lados opostos das barricadas, foi um desdobramento “inevitável” do colapso da aliança entre democratas burgueses e trabalhadores, ocorrido logo depois de sua vitória comum em fevereiro daquele mesmo ano. Reportando-se a essa época e às fantasmagorias que dominam a ação do proletariado até a Comuna de 1871, Benjamin (1991, p.42) observa: “Através dela dissipa-se a ilusão de que seja tarefa da revolução proletária completar, de braços dados com a burguesia, a obra de 1789. Tal ilusão domina o período de 1831 a 1871, do Levante de Lyon até a Comuna. A burguesia jamais compartilhou desse erro”.

Em sua luta contra a revolução, a República parlamentar consolidou, junto com medidas repressivas, a centralização do poder governamental. A nação francesa se construiu desenvolvendo a centralização que a Monarquia absoluta começara, mas a idéia de “nação” como prolongamento do princípio da liberdade individual ao coletivo é tipicamente burguesa. O “Estado-nação” não afirmou seu poder recorrendo apenas à força e à coerção, pois criou uma unidade lingüística, que suprimiu os dialetos regionais, implantando um sistema educacional em todo o país. A escolarização compulsória, erradicando o analfabetismo, modificou o perfil da sociedade e ampliou as possibilidades do mercado editorial. O surgimento do folhetim, sua rápida aceitação pela grande imprensa se inscrevem nesse contexto. Os primeiros folhetinistas vieram do meio literário. Eugène Sue, Dumas, Balzac, antes de escreverem em jornais, já eram reconhecidos como romancistas. A geração que os sucedeu não vinha do mesmo meio e via com naturalidade o fato de escrever para o mercado. Gaboriau, Xavier de Montepin e Pierre Zaccone são os nomes mais conhecidos dessa fase. Se anteriormente era o prestígio literário do escritor que possibilitava sua publicação em folhetim, a partir do Segundo Império a individualidade do autor é solapada pela voracidade dos editores e pela tendência do “público” em atribuir uma importância maior aos personagens do que àqueles que os criaram. Esse fenômeno é parecido com o que acontece hoje com as novelas de televisão. A mercantilização e a diluição da autoria por meio da divisão do trabalho também atingiram a primeira geração de folhetinistas. Benjamin (1991, p.60) se refere a um panfleto de 1844 – *Fabrique de romans – Maison Alexandre Dumas et Cie* – que questionava e ironizava o ritmo frenético da produção de Dumas. Segundo os boatos da época, ele empregava clandestinamente inúmeros literatos pobres e sem nome no mercado.

Baudelaire cedo percebeu o que se passava no mercado literário (da época), e nunca teve ilusões a respeito da interdependência entre artista-obra-público. Se existe um pequeno grupo de pessoas que produz alguma coisa que passa

a ser disputada por muitas pessoas no mercado, o caráter dessa coisa tende a ser modificado. A incorporação do artista ao conjunto da força de trabalho não ocorreu sem profundas modificações na natureza da criação artística. É por isso que Baudelaire sempre compara o literato e a si próprio com a prostituta.

O interesse despertado pelo tipo de romance explorado pelo folhetim, que privilegia os aspectos sentimentais, psicológicos e privados, está relacionado ao processo de acomodação à separação empreendida pelo Estado burguês entre o homem e o cidadão, o privado e o público. As fronteiras entre esses espaços apresentaram inúmeras alterações no decorrer do século XIX. No início do processo revolucionário, ainda no século XVIII, “privado” é sinônimo de conspiratório ou suspeito, a ele sobrepondo-se sempre o interesse “público”. A redefinição burguesa do espaço privado e dos direitos individuais resultou na despolitização da vida doméstica, no fechamento do indivíduo em si mesmo e na família. Em “Paris capital do século XIX”, Benjamin (1991, p.37) destacou o aparecimento do homem privado no palco da história na época de Luiz Felipe e avaliou suas conseqüências:

Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho. Organiza-se no interior da moradia. O escritório é o seu complemento. O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar o seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do “interior”, da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo.

É no interior do lar que o burguês procura esquecer as contradições da sociedade. Os rituais domésticos, os objetos de decoração servem para manter a ilusão de um universo harmonioso. A fantasmagoria da cultura capitalista se desdobra no interior burguês: cortinas, papéis de parede, quadros, molduras rebuscadas, tapetes etc. devem montar um cenário capaz de oferecer segurança e apoio espiritual aos personagens. Além do conforto, é preciso solidez e beleza, em oposição à fragilidade e à feiúra do mundo do lado de fora. Descrevendo um sonho de interioridade no poema “La chambre double” [“O quarto duplo”], Baudelaire (1949, p.255) expõe essa fantasmagoria associando a corrosão da intimidade pessoal à brutal ditadura do tempo moderno: “Asseguro que os segundos agora são forte e solenemente acentuados, dizendo cada um, ao sair do relógio: ‘Eu sou a vida, a insuportável, a implacável vida’”.

O que costuma ser definido como o tema da evasão impossível em Baudelaire guarda sempre um modo particular de rejeição à dicotomia público/privado, homem/cidadão.

Somente para o burguês a casa representa o domínio privado por excelência. Para as classes populares urbanas e rurais, ao contrário, as condições de moradia propiciavam um desenvolvimento da intimidade completamente diferente

dos cultivados pela burguesia. A questão da morada popular foi apontada, no decorrer de todo o século XIX, como fonte de perturbação da ordem pública, de instabilidade política e de problemas sanitários. O relatório oficial da pesquisa realizada em Paris após a epidemia de cólera de 1832 apontava as taxas mais altas de mortalidade entre os moradores das regiões mais sujas e miseráveis da cidade. Essas condições sugeriram inúmeras analogias entre os perigos da existência nas cidades e os riscos e adversidades das florestas. Constrangidos a viverem amontoados, os pobres eram levados a um uso privativo do espaço público e a manifestações visando à redefinição de ambos. A forma mais sugestiva desse entrelaçamento entre o espaço privado e o público é, sem dúvida, a barricada.

As barricadas que tomaram conta das ruas de Paris nas revoluções – Benjamin fala de mais de quatro mil durante julho de 1848 – fazem parte de um momento da história francesa em que o Estado e a sociedade civil estão se reorganizando. Marx (1968, p.131) chamou a atenção para o fato de somente com o segundo Bonaparte o Estado francês parece tornar-se completamente autônomo, consolidando sua posição diante da sociedade civil. Depois do golpe de 2 de dezembro, que massacróu os dirigentes das barricadas, Napoleão III coloca-se como um poder independente cuja missão é salvar a “ordem social”. Representando não o camponês revolucionário, mas o conservador, a dinastia Bonaparte no Segundo Império fortalece a pequena propriedade e enfraquece os laços entre a população rural revolucionária e os trabalhadores da cidade, laços que foram construídos anteriormente com o objetivo de derrubar a velha ordem.

As barricadas representaram um dos traços mais característicos dos movimentos conspiratórios franceses. No “Discurso a Paris”, que deveria concluir *As flores do mal*, Baudelaire recorda a magia das mãos que erguem paralelepípedos como fortalezas para o alto. E o grande sonho terrorista que Marx encontra entre os conspiradores é apontado por Benjamin como tendo a sua contrapartida em Baudelaire. A ira, o rancor, o sangue frio, a irreverência, a paixão que animaram meio século de lutas de barricadas em Paris estão presentes no espírito de Baudelaire.

Os modelos da vida privada no século XIX são inseparáveis das circunstâncias econômicas e sociais criadas pela indústria. Industrialização, urbanização e multidão também são fenômenos interligados. 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 representa uma forma radical de rejeição a todo tipo de uniformização. Essencialmente aristocrático, o dândi preserva sua individualidade usando a máscara da indiferença. Ele cultiva o gosto do disfarce e da ilusão, daí sua preocupação com detalhes da indumentária, aparentemente insignificantes, e com complementos como luvas, chapéus, bengalas, echarpes etc. O dandismo faz 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, aproxima-se do ideal da arte pela arte.

Sob o Segundo Império, o espaço urbano parisiense começa a ser planejado e reorganizado por Haussmann. As transformações realizadas por ele levaram Benjamin (1991, p.41) a dizer que nessa época Paris se torna “uma cidade estranha para os próprios parisienses”. Conciliando os interesses do Estado e dos grandes grupos financeiros, Haussmann consegue implantar sua política de urbanização. Até a metade do século XIX, cada região de Paris era como um pequeno mundo e não havia uma comunicação regular entre essas regiões. A diferenciação entre bairros ricos e pobres levou à expansão da periferia da cidade, assim como a separação entre a residência e o local de trabalho tornou necessária a criação de uma rede de transportes capaz de garantir a circulação regular entre uma zona da cidade e outra.

Fugindo de uma normatividade marcada pela polarização do homem e do cidadão, resistindo à divisão esquizofrenizante do espaço moderno, Baudelaire veste a máscara do *flâneur*: ele é ator e espectador ao mesmo tempo, como a prostituta, “que em hipostática união é vendedora e mercadoria” (Benjamin, 1991, p.40). O *flâneur* não existe sem a multidão, mas não se confunde com ela. Perfeitamente à vontade no espaço público, o *flâneur* caminha no meio da multidão “como se fosse uma personalidade” (ibidem, p.81), desafiando a divisão do trabalho, negando a operosidade e a eficiência do especialista. Submetido ao ritmo de seu próprio devaneio, ele sobrepõe o ócio ao “lazer” e resiste ao tempo matematizado da indústria. A versatilidade e mobilidade do *flâneur* no interior da cidade dão a ele um sentimento de poder e a ilusão de estar isento de condicionamentos históricos e sociais. Por isso, ele parte para o mercado, imaginando que é só para dar uma olhada. As fantasmagorias do espaço a que o *flâneur* se entrega, tentando conquistar simbolicamente a rua, escondem a “mágica” que transforma o pequeno burguês em proletário, o poeta em assalariado, o ser humano em mercadoria, o orgânico no inorgânico. Mas a *flânerie* de Baudelaire guarda uma certa consciência de sua própria fragilidade.

O efeito narcotizante que a multidão exerce sobre o *flâneur* é o mesmo que a mercadoria exerce sobre a multidão. Só o poeta em sua *flânerie* consegue penetrar na alma de um outro, em meio aos sobressaltos da rua. Só ele tem acesso à privacidade de alguém, em meio ao espaço público. Na dedicatória a Arsène Houssaye, nos “Pequenos poemas em prosa”, Baudelaire explicita a sua obsessão de combinar os movimentos da alma e da fantasia ao ritmo da vida moderna; só assim o poeta é capaz de captar, no interior da multidão, sentimentos muito íntimos de indivíduos desconhecidos.

No poema “Les veuves” [“As viúvas”], Baudelaire se refere aos recantos sombrios dos jardins públicos, freqüentados sobretudo pelos estropiados da vida, e justifica o interesse do poeta e do filósofo por esses lugares, a atração que ambos sentem por tudo o que é fraco, arruinado, triste e órfão. É principalmente nos lugares públicos que eles encontram os condenados a uma solidão absoluta, decifram nos rostos e nos corpos os sofrimentos silenciosamente suportados; ou,

ainda, num lampejo singular, percebem o “reflexo da alegria do rico no fundo dos olhos do pobre” (Baudelaire, 1949, p.264).

O sentimento de Baudelaire em relação à multidão está ligado também ao reconhecimento de que só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno. Para poder gozar do incomparável privilégio de entrar na pessoa de um outro ou para experimentar a misteriosa embriaguez de uma comunhão universal, é preciso que o poeta deixe a sua torre de marfim e se misture com as pessoas comuns. Esse modo de ver a multidão fugia aos estereótipos da época, revelados em expressões como *gens sans aveu* [gente sem linhagem] ou “*canaille*” [a turba]. Entre artistas e intelectuais nem sempre se fazia uso dessas expressões, mas era comum algum tipo de reserva ou de desconfiança em relação à multidão. Georges Rudé (1991, p.6) observa, em *A multidão na história*, que “até mesmo um revolucionário como Robespierre, embora apaixonadamente dedicado ao ‘povo’, inclinava-se a ver os amotinados da fome (como numa famosa ocasião em fevereiro de 1793) como os agentes dos ingleses e da aristocracia”. Segundo Rudé (1991, p.7), o historiador Taine, embora liberal em 1848, teria escrito o seguinte sobre a multidão de 1789 que tomou a Bastilha: “rebotalho da sociedade, bandidos, selvagens, maltrapilhos”; os insurgentes de outubro seriam “vagabundos da rua, ladrões, mendigos, prostitutas”; e os de agosto de 1792, que expulsaram Luiz XVI das Tulherias, seriam “aventureiros sedentos de sangue, estrangeiros, valentões e agentes da perversão”.

A visão de Taine é bem diferente do “*goût de la vengeance*” [gosto da vingança] e do “*plaisir naturel de la demolition*” [prazer natural da destruição], expressões usadas por Baudelaire para manifestar o tipo de identificação que teve com os rebeldes de 1848. Taine e Gustave Le Bon – que, segundo Rudé (1991, p.8), é o criador da moderna psicologia de massas – inclinam-se a tratar a multidão em termos *a priori* como: “irracional, instável e destrutiva, como intelectualmente inferior a seus componentes, como primitiva, ou com tendência a reverter a uma condição animal”. Le Bon admite também que os tipos criminosos, degenerados e pessoas de instintos destrutivos tendem a se sentir atraídos pela multidão. Esse estereótipo é homólogo ao estereótipo do artista moderno de vanguarda, que se constrói a partir da articulação animal/louco/artista, e em oposição a humano/normal/racional. Essa via chega a uma definição do que é arte passando por uma teoria do psiquismo. Se a origem da obra de Baudelaire está na ausência de *mens sana*, ou no problema edipiano, então sua visão da modernidade fica reduzida a um sintoma. Nesse caso é a biografia de Baudelaire que justifica o seu discurso, a realidade permanece como *summum bonum*. Para Benjamin, no entanto, o que se coloca em primeiro plano é o discurso de Baudelaire, os fenômenos da realidade que esse discurso manifesta e decifra. Benjamin não aproximava a psicanálise e a arte reforçando a tese clássica da arte como sublimação, por isso mesmo ele pôde ver a modernidade a partir de Baudelaire. Reduzir a experiência e a obra de Baudelaire à esfera privada, a pequenos conflitos familiares e amorosos é nivelá-lo aos folhetinistas de sua época.

É no interior da multidão e nas passagens, por sua posição intermediária entre a rua e a residência, que o *flâneur* se sente em casa. É desses espaços que ele extrai suas alegorias, distintas das alegorias comuns por encontrarem no banal do cotidiano urbano sua fonte de criação, e por introduzirem na poesia palavras que ainda não haviam penetrado seu universo. Isso era feito com extremo cuidado; o cuidado de Baudelaire com as palavras é proporcional à desenvoltura com que ele transita no interior da cidade. Benjamin (1991, p.120) observa que:

A sua construção dos versos é comparável ao plano de uma grande cidade, na qual se pode movimentar-se sem ser percebido, encoberto por blocos de casas, portões ou pátios. Neste mapa as palavras têm, como conspiradores antes de estourar uma rebelião, os seus lugares indicados com toda precisão. Baudelaire conspira com a própria linguagem. Passo a passo calcula os seus efeitos.

O que há de específico no espaço e no tempo da modernidade é captado e descrito por Baudelaire. Sua prosa poética “flexível e nervosa” surge dos choques com a grande cidade. Baudelaire se contrapõe aos românticos por não se identificar com a melancolia resignada própria a muitos deles, e por reforçar a capacidade de decisão, ainda que essa seja pelo suicídio. “Não podemos olvidar o tempo a não ser servindo-nos dele” (Baudelaire, 1988, p.92). Para o poeta, a opção pelo suicídio é o modo mais dramático de recusa ao tempo da modernidade, esse gesto também pode significar uma indisposição radical a qualquer tipo de concessão capaz de atingir a autonomia da arte.

A mudança no conceito de tempo operada pela modernidade foi apontada por George Woodcock (1986, p.120) como a diferença mais gritante entre as sociedades ocidentais e orientais. Antes dessa diferenciação, os dias eram medidos pelo amanhecer e o crepúsculo, os anos, em termos de plantar e de colher, das folhas que caem e da intensidade do frio e do calor. O tempo estava ligado aos processos naturais de mudança das coisas e dos homens, e não era necessário medi-lo com exatidão. A ampulheta, o relógio de sol, a vela ou lâmpada, em que o resto de cera e de óleo que permanecia indicava as horas, dava medidas aproximadas de tempo. Na modernidade, o ciclo natural da vida deixa de ser a referência para se medir o tempo, que passa, cada vez mais, a ser calculado com exatidão matemática. O tempo como duração perde sua importância diante do tempo mercadoria, representado de modo exemplar no *slogan* “tempo é dinheiro”. O “perder tempo”, sobretudo para os moralistas e protestantes, passa a ser visto como pecado. Com a difusão dos relógios a partir de 1850, disseminou-se a idéia de pontualidade como “virtude”. A dependência do tempo matemático, no início imposta apenas aos pobres, se estendeu a todas as classes sociais; quem não se ajustava a esse ritmo enfrentava a hostilidade social e a ruína econômica. Nesse contexto, a disposição permanente do *flâneur* de “matar o tempo” representa um confronto direto com a lógica do sistema capitalista. Por sua marginalidade, o *flâneur* se aproxima mais do *lumpen* do que do proletário, embora ele não tenha a fraqueza de caráter do *lumpen*. Ele se aproxima do *lumpen* por sua inde-

finição econômica e política, mas a energia que move o *flâneur* é semelhante à dos conspiradores profissionais. Sua estrutura psíquica é homóloga à dos rebeldes terroristas. Daí a aproximação feita por Benjamin entre Baudelaire e Blanqui.

Os conspiradores profissionais, mesmo Blanqui e seu grupo, foram incluídos por Marx na “massa indefinida” que os franceses chamavam de “la bohème” e definidos com as seguintes palavras: “Eles são os alquimistas da revolução e compartilham plenamente da confusão das idéias e da parvoíce dos antigos alquimistas” (Benjamin, 1991, p.50).

Apesar de crítico em relação aos métodos putschistas, à fragilidade teórica e ao voluntarismo de Blanqui, Marx, no *18 Brumário*, se refere a ele como “o verdadeiro líder do partido proletário”, e Benjamin faz desse reconhecimento um ponto de apoio para compará-lo a Lenin.

Os mesmos traços que revelam o baixo nível de consciência política em Blanqui foram detectados por Benjamin em Baudelaire, daí as contradições profundas que o levam a dedicar o “Salon de 1846” ao burguês, a considerar em 1850 que a arte não poderia ser separada do aspecto utilitário e, pouco tempo depois, a defender a “arte pela arte”. A ausência de uma mediação entre essas mudanças abruptas é reveladora da fragilidade teórica de Baudelaire. Suas declarações sobre a arte e a política, sempre proferidas de modo imperativo e surpreendente, constituem o que Benjamin chama de “metafísica do provocador”. É a revolta contra a cultura burguesa e suas divisões do espaço e do tempo que nutre essa metafísica.

A ausência de hábitos, horários e rotinas, a preferência pela noite, a atração pelos lugares públicos e bares, a mudança freqüente de domicílio, típicas da vida boêmia, representam uma inversão completa do modelo de vida burguês. O domínio do aspecto quantitativo sobre o qualitativo, que domina o espírito do capitalismo, é totalmente rejeitado pelos integrantes da “boêmia”. Não é apenas a exploração inerente ao mundo do trabalho que eles questionam, mas, também, as regras disciplinares deste mundo e sua uniformidade monótona e mecânica.

Submetido à matematização do tempo moderno, o operário se divide entre o trabalho e o lazer. As Exposições Universais constituem as primeiras tentativas de administrar o tempo “livre” do trabalhador, sendo precedidas por exposições nacionais. Referindo-se à exposição nacional realizada no Campo de Marte, em Paris, em 1798, Benjamin (1991, p.35) escreveu o seguinte: “Ela decorreu do desejo de ‘divertir as classes trabalhadoras, tornando-se uma festa de emancipação para elas’. Aí o operariado tem o primado enquanto freguesia. Ainda não se formara o quadro da indústria da diversão. Esse espaço é ocupado pela festa popular”.

Comentando o significado da festa popular no poema “Le vieux saltimbanque” [O velho saltimbanco], Baudelaire diz ter a impressão de que a alegria, o tumulto e a despreocupação experimentada nessas ocasiões levam ao esquecimento do trabalho e da dor. A festa popular representa uma espécie de “armistício firmado com as forças maléficas da vida”, uma trégua em meio à guerra universal.

Durante o Segundo Império, as Exposições Universais se transformaram em local de formação e educação das classes populares. O objetivo visado era o desenvolvimento de valores morais e estéticos capazes de estimular o amor pelo trabalho. O medo de que a democratização das ciências e das artes viesse a tornar os operários “pretensiosos e intoleráveis” era comum à aristocracia e aos segmentos burgueses mais conservadores, mas a grande burguesia procurava destacar o papel estratégico da educação no amortecimento dos conflitos sociais. Patrões e empregados dissolveriam suas contradições visando ao progresso e às possibilidades de melhorar suas condições físicas por meio da ciência. O operário valorizaria os padrões de desenvolvimento industrial introduzidos pela burguesia. O contato com grandes obras por meio das Exposições Universais impediria a criação de ilusões no operário quanto às suas possibilidades individuais e mostraria a ele as conveniências de sua integração à nova ordem social pelo abandono dos costumes “atrasados”.

O processo de aburguesamento do operário é paralelo ao da extinção do *flâneur*. Esse se distingue do operário e do vagabundo comum por sua origem burguesa ou pequeno-burguesa. O ócio do pobre, por constituir uma ameaça permanente à propriedade, sempre foi duramente reprimido, mas o do *flâneur* foi tolerado. E não é apenas no século XIX que essa questão se coloca. Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels atribuem ao desaparecimento das milícias dos senhores feudais e dos exércitos dos reis a origem de uma intensa vagabundagem no início do trabalho manufatureiro. Em suas análises sobre esses acontecimentos, revelam eles

que a vagabundagem estava intimamente ligada à decomposição do feudalismo. A partir do século XIII encontramos alguns períodos esporádicos em que este fenômeno se verificava, mas só nos finais do século XVI poderemos encontrar uma vagabundagem permanente e generalizada. Os vagabundos eram em tal número que Henrique VIII da Inglaterra, entre outros, mandou enforcar 72.000 e, mesmo assim, só uma miséria extrema os levou a trabalhar, depois de enormes dificuldades e de uma longa resistência. A rápida prosperidade das manufaturas, sobretudo na Inglaterra, absorveu-os progressivamente. (Marx, s. d., p.68)

O desejo de ócio, portanto, não é exclusivo do *flâneur*, manifestando-se de diversas maneiras ao longo da história. A partir da modernidade, esse desejo deixa de ser reconhecido como um direito legítimo do poeta, tal como ocorria anteriormente. Essas circunstâncias transformam a *flânerie* numa arte, exigindo o seu cultivo uma postura heróica.

A aversão ao trabalho e o fascínio pelo suicídio são dois aspectos que aproximam Baudelaire dos surrealistas. Valor fundamental da sociedade burguesa, palavra intocável, o trabalho assalariado foi sistematicamente atacado e considerado vergonhoso pelos surrealistas. Totalmente identificado com essa crítica, Buñuel (1982, p.171) aponta um momento em que ela aparece em sua obra *Tristana*, quando Don Lope diz ao jovem mudo:

Pobres trabalhadores! Enganados e além do mais pisados! O trabalho é uma maldição, Saturno. Abaixo o trabalho que temos que fazer para ganhar a vida! Esse trabalho não nos honra, como dizem; só serve para encher a pança dos porcos que nos exploram. Em compensação, o que fazemos por prazer, por vocação, enobrece o homem. Seria preciso que todos pudéssemos trabalhar assim. Olhe para mim: não trabalho. Que me enforcem, não trabalho, e você vê, vivo mal, mas vivo sem trabalhar.

Quanto ao tema do suicídio, o primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, de dezembro de 1924, é totalmente dedicado a ele. A partir de um levantamento feito na grande imprensa sobre diversos casos de suicídio noticiados, a questão começa a ser debatida. Abre-se uma pesquisa em torno da pergunta: “O suicídio é uma solução?”. O enfoque não tinha nada de literário, pois conduzia muito mais a uma reflexão de caráter moral. O segundo número da revista publica uma análise de René Crevel sobre a questão que marcará profundamente os rumos do movimento. Para ele, a morte só é desejada quando a vida sufoca de modo insuportável os verdadeiros desejos do homem, mas essa situação pode também fazer nascer um desejo diferente: “mudar a vida”. A tentação do suicídio encontra seu “executório” na revolta. A idéia de “revolta absoluta” torna-se, desde então, essencial à posição surrealista, a ponto de André Breton, no segundo Manifesto, considerá-la como um dogma. O grande sonho terrorista dos conspiradores e a raivosa ira de Baudelaire estão presentes na “revolta absoluta” dos surrealistas. Baudelaire, Blanqui, Bakunin e os surrealistas formam uma constelação, quase um “tipo ideal” weberiano oposto ao que Weber entendia por “espírito do capitalismo”.

O gosto pelo escândalo e o culto *de la blague* existem em Baudelaire, nos conspiradores profissionais e nos surrealistas como estratégia de revelação das forças secretas que controlam a sociedade. Benjamin relacionou a negatividade existente neles aproximando-os da utopia socialista. Os escândalos e atitudes chocantes de Baudelaire constituem, para Benjamin, seu modo particular de contraposição aos choques da modernidade. Sua lírica não pretende ser um pára-choque e sim um contrachoque. Apesar disso, ou talvez por isso, Baudelaire almeja ser compreendido, mas essa compreensão não se manifestou no público do século XIX, pouco interessado em obras líricas e completamente seduzido pelo folhetim. Benjamin (1989, p.104) supôs que essa falta de receptividade do público tinha origem na dificuldade de a poesia lírica manter contato com a experiência do leitor e admitiu que: “isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura desta experiência”.

A degradação ou perda da experiência faz parte de um longo processo que começa com as manufaturas e atinge seu apogeu com a indústria moderna. O interesse de Benjamin em reunir informações sobre temas diversos, como uso do ferro na arquitetura, ferrovias, daguerreotipia, sistemas de iluminação etc., está ligado a essa avaliação. Nos ensaios “O narrador” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ele relaciona a substituição da forma narrativa pela informação ao

empobrecimento da experiência na modernidade. Num trecho do segundo ensaio mencionado, Benjamin (1989, p.107) diz:

Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito no entanto é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade, e sobretudo falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para este resultado do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico.

Quanto à narrativa:

Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila. (ibidem)

A perda da experiência pelo bombardeio da informação, pela mecanização e divisão do trabalho industrial se traduz em automatização. Transformado em autômato, o operário lida melhor com a máquina. Os mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e as multidões que circulam nas grandes cidades. As condições de vida nas sociedades modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias protegendo-se dos *chocques*, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade. Essa nova sensibilidade surge da necessidade de sobreviver ao impacto produzido pelos choques; um dos seus traços essenciais é não possibilitar mais as sinestésias e metáforas que aludem à harmonia do homem com a natureza. O reconhecimento do perfume de uma flor, por exemplo, torna-se impossível. Dessa incapacidade Baudelaire (1949, p.21) retirou versos:

E muita flor exala a medo
Seu perfume como um segredo
Na mais profunda solidão

A tristeza pela opressão da natureza também aparece no poema “O gosto do nada”:

Conforta-te minha alma ao sono que te enluta
[...]
Perdeu a doce primavera o seu odor. (ibidem, p.105)

Benjamin decifrou nesses versos a dor e o desconsolo de alguém que percebe que sofreu uma perda irreparável; foi-se com a primavera a experiência.

A relação que Baudelaire estabelece entre multidão-choque-perda da aura, bem explícita no poema “Perda da auréola”, é vista por Benjamin como o aspecto central de sua obra poética, e ele destaca as mudanças promovidas por Baudelaire nessa temática como resultantes de sua desilusão com a multidão. Ao perceber

que a multidão não tinha “impulsos próprios”, nem uma “alma própria”, Baudelaire se volta contra a multidão com a “fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento” (Benjamin, 1989, p.145). Esse estado de revolta aparece numa carta de Baudelaire à sua mãe em dezembro de 1865, sobretudo num trecho onde ele diz: “Se algum dia eu encontrar a tensa força e a energia que já possuí algumas vezes, então darei vazão à minha cólera em livros que hão de despertar indignação. Quero que toda a raça humana fique contra mim. Isso me daria um prazer tão grande que me compensaria por tudo” (Apud Benjamin, 1991, p.47).

Essa postura caracteriza o tipo de vivência que Baudelaire tentou elevar à condição de verdadeira *experiência*. A convivência de Baudelaire com a destruição da aura custou-lhe muito caro, mas sem ela ele não teria se tornado um poeta moderno. A dessacralização da arte aurática tem um aspecto liberador, pois permitiu o rompimento com a postura reverente que a antiga aura impunha; mas tem também um aspecto opressor, pois submeteu a arte à economia de mercado. O caráter dialético da cultura consiste precisamente nessa ambigüidade inerente à perda da aura da obra de arte e da natureza.

Num trecho de *Rua de mão única* intitulado “Canteiro de obra”, criticando o pedantismo dos pedagogos pós-iluministas e suas elucubrações sobre material educativo e brinquedos infantis, Benjamin (1995, p.18) se refere à concretude do olhar infantil:

as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas e para elas unicamente.

Sem dúvida, o interesse de Benjamin pela alegoria de Baudelaire está relacionado à possibilidade que ela oferece de recuperação desse olhar poderoso capaz de identificar o rosto das coisas em pequenos fragmentos. O fragmento é visto, nesse caso, como miniatura do mundo e representação do espírito de uma época. Em uma das transfigurações do poeta – o trapeiro – observamos o mesmo interesse da criança pelo residual, a sobra e o que foi jogado fora. Adotando um procedimento idêntico ao catar resíduos no lixo da história oficial, Benjamin construiu uma imagem da Europa do século XIX. Esse modo de contar a história é oposto ao que pretende contá-la “como ela realmente foi”, isto é, ao que cultiva as ilusões de neutralidade do historiador.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal* – suivies de Petits poèmes en prose. Paris: Bordas, 1949.

- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. 6.ed. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *O meu coração a nu*. Precedido de Fogachos. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- BEHAR, H.; CARASSOU, M. *Le Surrealisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)
- _____. *Walter Benjamin, Sociologia*. 2.ed. Trad., introd. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin*. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)
- _____. *Rua de mão única/Walter Benjamin*. 5.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v.2)
- BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUÑUEL, L. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- HOBBSAWM, E. J. *A era do capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KONDER, L. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KOTHE, F. R. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LÖWY, M. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MARX, K. *A ideologia alemã*. Lisboa: Editorial Presença, s. d.
- _____. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Escriba, 1968.
- MICHELET, J. *História da Revolução Francesa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- MURICY, K. Benjamin, política e paixão. In: VVAA. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ORTIZ, R. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PERROT, M. (Org.) *História da vida privada*. São Paulo: Schwarcz, 1991. v.4: “Da Revolução Francesa à Primeira Guerra”.
- REVISTA USP, São Paulo, n.15, 1992 (Dossiê Walter Benjamin).
- RUDÉ, G. *A multidão na história*. Estudo dos Movimentos Populares na França e na Inglaterra 1730-1848. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público*. As tiranias da intimidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- WEBER, M. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores)
- WOODCOCK, G. (Org) *Os grandes escritos anarquistas*. Porto Alegre: L&PM, 1986

RESUMO – O OBJETIVO do artigo é traçar um perfil da modernidade tomando como referência os ensaios “Paris capital do século XIX” e “Paris do Segundo Império em Baudelaire”, de Walter Benjamin. O texto pretende revelar as relações entre o processo revolucionário francês, a mercantilização da sociedade e da arte e a obra poética de Baudelaire.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia da história, Revolução Francesa, Arte, Linguagem, Literatura.

ABSTRACT – THIS article’s aim is to sketch a profile of Modernity using as reference the essays “Paris, Capital of the 19th Century” and “Paris of the Second Empire in Baudelaire”, by Walter Benjamin. It attempts to fathom the relationships between the French revolutionary process, the commercialization of society and art, and the poetic work of Baudelaire.

KEYWORDS: Philosophy of history, French Revolution, Art, Language, Literature.

Martha D’Angelo é professora de Filosofia e Epistemologia da Universidade Federal Fluminense (RJ). @ – ndavies@uol.com.br

Recebido em 29.8.2003 e aceito em 16.7.2004.