

# ALEGORIA E MODERNIDADE NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

*Luís Antonio Groppo*

***Autor: Luís Antonio Groppo***

## **Resumo**

O artigo discute a concepção de modernidade presente em Walter Benjamin, a partir da sua análise da “alegoria” e de sua filosofia da História que combinava marxismo e messianismo. Enfatizam-se textos que preparavam seu *Trabalho das Passagens*. Estes textos formam um complexo de citações e alegorias, sob aparente desconexão dos fragmentos. Na verdade, Benjamin traça uma composição inteligível de fragmentos da vida moderna. Apesar de Benjamin diagnosticar a “perda da experiência” na modernidade, a sua obra é ela mesmo uma prova que o recomeço da história do homem, que a busca de uma outra “origem” da humanização, só poderia ser feita com a recuperação crítica das ruínas da modernidade. Era alguém que recontava esta história e que transformou aquelas vivências e utopias altamente solúveis em parte da memória da modernidade.

## **Palavras-chave**

Walter Benjamin, Modernidade, Filosofia da História

# ALEGORIA E MODERNIDADE NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

Este artigo procura fazer a interpretação de alguns textos do notável filósofo alemão, ensaísta, esteta e cientista social Walter Benjamin (1892-1940). É claro que não seria possível aqui dar mesmo uma pálida visão global sobre a produção intelectual de Benjamin. Ele escreveu suas principais obras e ensaios nos anos 20 e 30, apesar de adquirir reconhecimento geral apenas após 1950, tratando de muitos temas, numa produção vasta e principalmente de notável profundidade e abrangência. Para tanto, é preciso eleger um enfoque. Pretende-se, a partir do tema “alegoria” e, em seguida, do tema “modernidade”, fazer uma leitura de textos do próprio Benjamin e de alguns comentadores que destacam a questão do significado da modernidade e modernização para Benjamin. Entre os textos, destaca-se sua tese de livre docência, *Origem do Drama Barroco Alemão* (Benjamin, 1984), e os artigos que giram em torno da história de Paris no século XIX, que comporiam seu inacabado *Trabalho das Passagens* (Benjamin, 1985a, 1985b).

## ***Alegoria e messianismo***

Pode-se interpretar o pensamento teórico muito particular de Walter Benjamin como uma encruzilhada de três caminhos distintos, cada qual representado por um amigo seu: o misticismo judaico e Gerschom F. Scholem (filósofo, também judeu, com quem estudou na universidade); o marxismo e Bertold Brechet; a teoria crítica e Adorno.

Seus diferentes comentadores procuram associá-lo mais a uma corrente intelectual que as demais. Scholen parece superestimar o aspecto místico. Konder (1989) parte de um reconhecimento da composição complexa de seu pensamento, mas tende a privilegiar o marxismo. Merquior (1969) tende a privilegiar as continuidades entre Benjamin, Adorno e Marcuse em torno da teoria crítica da Escola de Frankfurt. Mesmo assim, Merquior nos fornece uma série de elementos que permitem fixar algumas particularidades teóricas e filosóficas de Walter Benjamin.

Primeiro, a recuperação do conceito de alienação sob um signo diferente daquele usado por Adorno e Horkheimer. A alienação da teoria crítica estaria na desumanização do mundo realizado pela virada tecnicista do Iluminismo. Em Benjamin, a alienação se traduz na seguinte frase: “A verdade é a morte da intenção” (Merquior, 1969, p. 103). Benjamin estaria se referindo à relação do artista com a sua obra, em que a verdade ou o significado mais profundo do que foi composto contrasta e até mesmo desmascara a motivação do gesto artístico. É essa idéia-matriz que justifica o devaneio ensaístico do filósofo alemão por entre obras e detalhes de obras aparentemente pequenos, limitados ou sem sentido (“...é o minúsculo que a reflexão encontrará à sua frente, sempre que mergulhar na obra e na forma de arte, para avaliar seu conteúdo” [Benjamin, 1984, p. 67]). E é essa posição que o leva a tomar microscopicamente sinais, pedaços, “ruínas” da história e da produção

humanas, com a finalidade de focar aspectos mais amplos, profundos e imanentes da vida humana.

O estilo de Benjamin, nesta busca, nada tem a ver com o discurso sistêmico e totalizante. Seu recurso é o ensaio, composto de fragmentos, um arranjo de citações. Já foi dito que *Rua de mão única* parece um ensaio surrealista. Um grande aglomerado de citações também seria provavelmente a composição do *Trabalho das Passagens*: “Na sua forma extrema, o ensaio antitotalitário ... abandona a exposição corrida por uma técnica de montagem. Os nexos lógicos são uma verdadeira engenharia de citação” (Merquior, 1969, p. 117, grifo do autor).

Merquior, seguido por Konder (1989) e Rouanet (1984), afirma que o método de estudo histórico e de exposição de Benjamin é alegórico. O conceito de alegoria, forma artística contrastante ao símbolo, foi desenvolvido por Benjamin na tese de livre-docência (Benjamin, 1984). Ele era então um historiador de arte ainda não penetrado pelo marxismo, capaz de apresentar uma teoria do conhecimento influenciada diretamente pelo misticismo judaico, fundindo teoria crítica e teologia não dogmática. Mas, segundo Konder (1989), tanto a análise do barroco alemão, quanto as conclusões sobre o alegórico, possuem continuidades com os trabalhos posteriores de Benjamin. Ou seja, não se trata de uma fase “idealista” a ser posteriormente negada ou ignorada – como faria, por exemplo, Lukács com seus primeiros escritos.

Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin discute peças de teatro escritas por autores alemães do século XVII, peças conhecidas apenas por alguns especialistas e que nem em sua própria época foram encenadas. No entanto, o drama barroco (*trauerspiel*) é utilizado para se contrastar e conceituar a “tragédia clássica” (*tragodie*) (Rouanet, 1989, p. 9-10). São dois universos espirituais distintos colocados em jogo. A tragédia clássica,

através da piedade e do terror, provoca uma catarse purificadora no espectador; no palco gira um acontecimento único julgado por instâncias superiores. No drama barroco, o palco não é um lugar “real”, mas um composto de ruínas; pressupõe espectadores inseguros, condenados à reflexão melancólica de problemas insolúveis, pois não há mais uma instância mais alta competente para julgamentos claros, nem valores absolutos. Para Konder, o barroco exprime pela primeira vez o sentimento de insegurança e instabilidade tão caros à modernidade: “O barroco inaugurou um modo de sentir que ainda hoje é o nosso... Sentimo-nos frágeis e – o que é pior – sentimo-nos culpados de nossa fragilidade” (1989, p. 28).

O barroco também vem coroar uma nova forma de linguagem artística: a alegoria. A alegoria expressaria não só a própria forma crítica e metodológica da obra de Benjamin, mas também a forma como os homens modernos relacionam-se com o real, com o vivido e com a história. O importante é que Benjamin não trata a alegoria de modo depreciativo, pelo contrário. Seu esforço é o de captar o sentido positivo e construtivo do sistema de representação do real reservado ao homem moderno.

Etimologicamente e em sentido profundo, alegoria significa “dizer alguma coisa para dizer outra” (Rouanet, 1984, p. 37). No entanto, esta “outra coisa” não se trata de algo definido, determinado ou único, mas sim uma das inúmeras possibilidades dentro do universo de coisas e ruínas à disposição dos homens modernos. É próprio do Barroco que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (Benjamin, 1984, p. 196-7). Ou seja, “o objeto alegórico é a representação de outro, e até de vários outros, mas não do todo. A alusividade da alegoria é pluralista e não monista: ela remete à diversidade, não a uma suposta unidade do diverso” (Merquior, 1969, p. 106, grifoa do autor).

O símbolo, linguagem artística contrastante à alegoria, é um elemento particular, um exemplo, que remete a e representa o universal, o Todo “verdadeiro”. Para Goethe, o símbolo seria superior à alegoria. Benjamin, por sua vez, discorda de Goethe, enfatizando a positividade da alegoria face a um novo momento que se desdobra na história da humanidade – a modernidade –, por sua capacidade de nos remeter à origem das coisas que cercam nosso presente e que construíram as ruínas que abandonamos no passado.

No entanto, origem não é tida como sinônimo de gênese. A gênese denota uma história com temporalidade contínua, uma sucessão de causalidades e o decorrer do vir-a-ser das coisas. Quando Benjamin fala de origem, refere-se à origem das idéias (da “verdade”, daquilo a ser redescoberto pela filosofia). As idéias são reveladas, retomadas, redescobertas no curso histórico, mas sua “origem” é atemporal: “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge (*entspringt*) do vir-a-ser e da extinção” (Benjamin, 1984, p. 67). Assim, a história e a vida dos homens tratam-se de superações e perdas, descontínuas, das “idéias”.

Ter em mente essa filosofia do conhecimento e da origem das idéias de Benjamin nos liberta de conceber sua obra como uma mera descrição de detalhes e fatos, de forma assistemática e sem objetivo. Longe disto. Na verdade, Benjamin faz o papel do “historiador dialético” – como ele mesmo se define – destinado a redimir os objetos da história (como as obras de arte) de uma pura desaparecimento, de uma mera conversão em ruína.

Por trás da linguagem e dos conceitos marxistas empregados por Benjamin, a partir de *Rua de mão única*, onde já é forte a influência do marxismo, podemos ler o messianismo de sua concepção da história. Do seu incansável levantamento e descrição dos detalhes da arte e da vida dos homens, de seu tempo mas principalmente do passado recente da modernidade, salta a esperança.

Ao lado do messianismo místico-esotérico de Benjamin, compilam-se também outras experiências e tentativas libertadoras e/ou regeneradoras do “Ser”. O próprio marxismo teórico e a aproximação com o comunismo fazem parte delas (apesar dele nunca ter se filiado ao Partido Comunista). Também temos a arte e o ofício-resistência do artista, as reflexões sobre o sonho e as lembranças da infância (presentes juntas em Benjamin, 1987b), as experiências com o haxixe, anotações sobre a embriaguez e os jogos de azar etc.

Assim como o momento do despertar – meio tempo entre o sonho e a realidade -, também a tarefa do historiador da cultura é a possibilidade de uma rememoração. Não exatamente uma rememoração descritiva e magra dos fatos objetivos. Mas, sim, uma captação das possibilidades e dos desejos libertadores do passado, expressos tanto nos sonhos como nas atitudes artísticas, culturais e políticas dos homens. Há em Benjamin “o efetivo aproveitamento de toda a riqueza das experiências humanas do passado, em função das necessidades das lutas que travamos no presente... O que os seres humanos quiseram e não obtiveram talvez possa ser alcançado um dia. É por isso que precisamos resgatar tudo” (Konder, 1989, p. 82-3).

Benjamin defendia a idéia de uma “salvação histórica para todas as aspirações libertárias do passado” (Konder, 1989, p. 83). É neste sentido que Benjamin tenta capturar o que foi o teatro barroco do século XVII, assim como os desejos e utopias contidos nos elementos provisórios da modernidade de Paris do século XIX (as passagens, a fotografia, as barricadas, a arquitetura com ferro etc.) ou na poesia de Baudelaire (que luta inutilmente para suavizar os choques traumáticos da vida moderna).

### ***Esperança e modernidade na Paris do século XIX***

Dadas estas importantes variáveis da obra de Walter Benjamin – alegoria, , origem e ruínas da história –, nas quais baseiam-se sua filosofia da História, propõe-se agora a análise de dois textos que compõem seu projeto do *Trabalho das Passagens*. Tratam-se de “Paris, capital do século XIX” e “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”.

Estes ensaios são alguns dos mais importantes textos do autor que refletem sobre a idéia e o significado da “modernidade”, incluindo “modernização”, “moderno” e “modernismo”. Neles, a filosofia da História de Benjamin, comentada no item anterior, se vê presente como pano de fundo a guiar esta releitura dos meandros da modernidade.

O pequeno ensaio, “Paris, capital do século XIX” (Benjamin, 1985a), destinado a figurar em uma das primeiras partes do *Trabalho das Passagens*, trata das mudanças que Paris vinha sofrendo com sua modernização no século XIX. Não é ainda a Paris dos anos 1920 e 30, do tempo de Benjamin, mas também já não é mais a Paris tradicional do Antigo Regime. As mudanças ocorridas são alegorizadas por alguns elementos constitutivos da paisagem e da vida de Paris, alegorias e elementos novos, mas eles próprios em transformação.

Para cada elemento, Benjamin evoca uma personalidade que o representa ou está a ele relacionado – numa nova alegoria. Primeiro, tempos as passagens ou galerias, onde figuravam as lojas de artigos de luxo, associadas ao socialista utópico Fourier. Em seguida, temos os panoramas em seus diversos tipos: a pintura de panorama, a literatura de panorama e, enfim, a fotografia; a figura alegórica é Daguerre, criador da primeira máquina fotográfica. As exposições universais são apresentadas como momento curioso em que a “aura” que foge da arte se insere momentaneamente na mercadoria (dada a fetichização e

até a sacralização da mercadoria nas grandes exposições); a figura evocada é Grandville. Depois temos o *interieur*, o interior dos lares burgueses, apresentado como o último refúgio da privacidade, da individualidade e até da arte (na decoração); alegoriza-o Luís Felipe, o chamado “rei burguês”, que representa o momento em que “o homem privado pisa o palco da história” (Benjamin, 1985a, p. 37). Como penúltimo elemento, evocam-se as ruas de Paris, que ainda não são, no século XIX, o espaço das massas, mas já são da “multidão” – momento em que ainda é possível o passeio contemplativo do *flâneur*; Baudelaire, ele próprio um *flâneur*, também é um poeta que traz para dentro de sua obra as imagens e as palavras da cidade e da multidão. Finalmente, as barricadas, elemento que materializa a força revolucionária popular e que o urbanista Haussman procurou impossibilitar, guiando a reurbanização de Paris no fim do século XIX.

Ao mesmo tempo, Benjamin mostra como cada um dos elementos evocados, ainda que fossem produtos da modernidade, procuram criar ainda algum laço com a “tradição”, com o imemorial – não com o tradicional do Antigo Regime, mas com algo ainda mais remoto, que parecesse mais perene ou estável que as formas instáveis, passageiras e inseguras que a modernidade criava e logo destruía. A modernidade aparece, então, como progresso inexorável da técnica, aplicada também à cultura, à arte, à economia e a própria vida. O problema da técnica é sua incapacidade de criar signos, instituições ou referências mais seguras para a vida do ser humano.

Deste modo, as passagens têm algo das utopias de homens como Fourier, ou seja, uma espécie de “volta ao passado remoto” e inconsciente, a uma comunidade original e imemorial dos homens. Elas serão depois iluminadas à gás e, em seguida, energia elétrica. Mas pouco a pouco seriam abandonadas pela multidão e, finalmente, destruídas quase em sua totalidade pela reurbanização de Paris. Já as pinturas panorâmicas eram uma espécie de



recuperação das imagens do campo, que o morador da cidade perdera – mas elas seriam logo substituídas pela técnica da fotografia. As exposições universais, de certo modo, procuram criar uma “aura” do sagrado em torno da mercadoria, então fetichizada, mas que, segundo esperava o autor, teria seu caráter alienante e sedutor descoberto e destruído pela consciência enfim adquirida pelos trabalhadores.

A modernidade já havia transformado em ruínas as tradições, os antigos hábitos rurais e urbanos, as velhas cidades do Antigo Regime e a Arte-Cultura aristocrática. Mas os seus substitutos eram provisórios, condenados também a uma rápida conversão em ruínas, ou ao desaparecimento. *O Trabalho das Passagens*, como antevê “Paris, capital do século XIX”, seria a obra destinada a recuperar as ruínas, não da pré-modernidade, mas da própria modernidade. O resgate destes elementos alegóricos visava interromper o esquecimento, tornar viva na memória as obras da “primeira” modernidade – em seus desejos, limites, erros, omissões, acertos e utopias.

Este texto de Benjamin soa ao mesmo tempo como uma espécie de projeto e resumo antecipado das suas principais reflexões no *Trabalho das Passagens*. Trata-se de um roteiro geral das primeiras ruínas da modernidade, um mapa que sugere a complexa teia de alegorias inter-relacionadas que descreveriam a vida cultural do século XIX.

### ***A modernidade em Baudelaire, na boêmia e na flânerie***

Outro ensaio, “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” (Benjamin, 1985b), retoma algumas alegorias do primeiro texto e coloca-as em contato com outras trazidas à luz, dirigindo a reflexão sobre a modernidade para uma nova e ampla torrente de caminhos interpretativos. Em 1938, o Instituto de Pesquisa Social encomendara a Benjamin um artigo sobre o poeta francês Charles Baudelaire. Surge, então, o verdadeiro mosaico que é este

ensaio, longo e dividido em três partes: “A boêmia” (que fala não só de boêmios, mas também de conspiradores profissionais, trapeiros, Napoleão III, a ambigüidade política de Baudelaire e o folhetim); “O *flâneur*” (que apresenta Baudelaire como um *flâneur*, mas trata também da mercantilização da arte, literatura panorâmica, história de detetives, o fenômeno das multidões, passagens, casas comerciais e Vitor Hugo); e “A modernidade” (que trata das imagens do herói e a concepção de modernidade em Baudelaire, além de trabalhadores, mulheres e esgrimistas).

A análise da poesia de Baudelaire é o álibi usado por Benjamin para criar uma composição complexa e até heterogênea de pedaços, trechos precisos e detalhes da produção artística, social e política da modernidade no século XIX. A boêmia e a *flânerie* são evocadas não só para se falar delas mesmas, mas também sobre toda uma miríade de assuntos que parecem se relacionar com o tema inicial apenas por um ou outro detalhe.

Ao final do ensaio, Benjamin fala da técnica usada por Baudelaire para tentar expressar a modernidade: trata-se de um uso conspiratório, *putschista* das palavras e da poética. Na verdade, parece que Benjamin fala aí mais do seu próprio texto do que de Baudelaire, do seu ensaio que é um mosaico “blanquista” que atira contra todos os lados, cujo único objetivo aparente é desnudar ou derrubar tudo e cada detalhe, e não apresentar tema, hipótese e conclusão mais fechados. Parece ter sido esta a constatação que levou Theodor Adorno a devolver o ensaio, pedindo para Benjamin refazer. Benjamin, que estava então precisando de dinheiro, deve ter ficado um pouco irritado, mas refez o texto com o título “Sobre alguns temas de Baudelaire” (Benjamin, 1983b).

De todo modo, ao emergir neste mar de evocações, citações e alegorias, que compõem o artigo original recusado por Adorno, encontramos muito mais do que a aparente desconexão dos fragmentos. Se bem que nenhuma tese central se explicita, o

mergulho no artigo é um banho numa amostra plausível e compreensível retirado por Benjamin do oceano de ondas avassaladoras que compõem a modernidade. Não se trata da ilusão de explicar o Todo por teses redutoras da complexidade do real – recurso simbólico que, segundo Benjamin, tinha pouca utilidade para compreender e se mover no mundo moderno. Trata-se de uma composição inteligível de fragmentos da vida moderna, um guia parcial, precário e imperfeito do mundo moderno – mas era o máximo que o conhecimento poderia construir numa era em que tudo também era instável, mutável e incompleto. O que vem a seguir, de certo modo, é um “mapa do mapa” – que, espera-se, também tenha sua utilidade.

### **A boêmia**

Benjamin procura traçar a figura de Baudelaire relacionando-o a outras figuras da época do Segundo Império. Primeiro, a boêmia, aquele grupo indefinido socialmente, às margens da sociedade e das classes sociais de onde vieram. Entre os boêmios, estão figuras cuja indefinição e ambigüidade é relativa à ideologia política professada: são os conspiradores profissionais. Finalmente, evoca-se a figura do Imperador Luís Bonaparte, ele próprio semelhante em matéria de ideologia política aos conspiradores, tendo mesmo freqüentado seus grupos antes de subir ao trono francês.

A ira raivosa fazia parte da estrutura psíquica do poeta francês, como expressa este texto que Benjamin chama de “metafísica do provocador”, cultivada ao lado da ironia devastadora e o culto ao blefe. O rancor de Baudelaire era da mesma natureza que aquele expresso por meio século de lutas em barricadas pelos conspiradores profissionais. Entre eles, Blanqui, que era ao mesmo tempo também um intelectual e um doutrinador, que gostava de discursar nas tavernas onde se reuniam os conspiradores, em meio a garrafas e tragos de vinhos.

O vinho é o mote que leva Benjamin a falar dos trapeiros, homens que, sob o espanto da “boa sociedade”, vinham ocupando a Paris oculta e seu lixo. O vinho permitiria a todos estes – conspiradores e trapeiros, mas também os camponeses – criarem “...sonhos de uma vingança futura e de uma futura dominação” (Benjamin, 1985b, p. 51). No entanto, os trapeiros, apesar de características em comum, não faziam parte da boêmia. Por outro lado, eram também personagens da poesia de Baudelaire, poeta em busca dos “heróis” trágicos da modernidade. Baudelaire, ele próprio, era um homem que vivia “... de rendas, miséria e álcool” (Benjamin, 1985b, p. 53).

Para Baudelaire, assim como os trapeiros, também os proletários eram “filhos de Caim”, ao mesmo tempo causa e vítima do seu mal. A ambigüidade dos proletários em Baudelaire assemelha-se ao caráter ambíguo do próprio Satã em sua obra, outra imagem recorrente em seus versos. Tanto quanto o diabo, Napoleão III também era a figura ambígua que jogava ora do lado dos dominados, ora do lado dos dominadores: “Essa face dupla de Satã é mais que familiar a Baudelaire. Para ele, Satã não fala apenas pelos submetidos, mas também pelos superiores” (Benjamin, 1985b, p. 51).

Satã, conspiradores, boêmios e um imperador vulgar, enfim, denotam um caráter ambíguo e, portanto, impreciso, indeciso, incapaz de certezas nos seus valores e opiniões. Baudelaire, assim como tantos outros inconformados, que não aceitavam de bom grado a direção tomada pela sociedade e cultura de seu tempo, não conseguia firmar em terreno firme sua posição contestadora, não podia referendar um programa mais definido de ideais políticos e culturais. A ambigüidade do artista inconformado é também a imprecisão da maioria das demais categorias sociais pouco à vontade com os rumos da modernidade no século XIX, incluindo os “trapeiros” (representando o sub-proletariado) e os proletários. Suas ações e seus esforços (ou não) para vencer a ambigüidade trazem, enfim, lições para

os inconformados do século XX (tempo de Benjamin) e, por que não?, do nosso início do século XXI – a análise do filósofo alemão circunscreve o problema, demonstra os limites, aponta as soluções.

Logo em seguida, Benjamin passa a tratar do meio literário e jornalístico no qual Baudelaire estava imerso. Baudelaire era uma daquelas pessoas que perceberam a prisão que a arte e o artista estavam sendo colocados, com a tecnificação e a mercantilização da produção cultural. Mas foi mais um dos que entraram neste jogo, convivendo de forma melancólica com o advento da reprodução técnica da literatura e da poesia. Reprodução esta que, se por um lado multiplicava o número de pessoas e classes a terem acesso à arte, transformava a obra artística em mercadoria, o artista em produtor ou proletário e os receptores em consumidores. O século XIX ainda não foi a era da “massificação” da arte e cultura, mas já foi o início de sua mercantilização e popularização, primeiro passo para a massificação e para a indústria cultural típicos do século XX. O grande representante deste processo no século XIX é o folhetim, ao mesmo tempo instrumento de divulgação das criações dos artistas e sua primeira prisão às necessidades mercantis. Com o romance de folhetim, todo um mercado negro literário, corrupto e corruptor, é criado (como vemos no romance de Balzac, *As ilusões perdidas*). Com o grande aumento do consumo de folhetins, a mercadoria literária passa a adquirir elevada remuneração na imprensa. Surgem os escritores de renome diante do público e novas formas de corrupção: obras assinadas por escritores renomados, mas escritas por outras; escritores aproveitam sucesso para promover interesses políticos (de outros ou seus) etc.

### **O flâneur**

Na sua primeira relação com a modernidade do século XIX, os artistas produziram a chamada “literatura panorâmica”, tipo de texto a ser consumido na rua, feito em cadernos

de tamanho de bolso, as *physiologies*. Estes autores buscavam tipos da cidade parisiense, como os camelôs de bulevar, elegantes da ópera, operários etc. Para Benjamin, a literatura era pequeno-burguesa, ou seja, “o que importava era a inofensividade” (1985b, p. 65). A literatura panorâmica esboçava tipos apenas para entreter o cidadão, através de uma visão em busca da bonomia dos homens, bem distante da experiência real. A experiência real era bem mais dura e menos benevolente do que queriam fazer crer as *physiologies*. Elas procuravam criar viseiras e antolhos ao habitante da cidade, aquele mais atingido na sua visão pela modernidade e o que mais busca a suavização dos incômodos novos que cercavam a partir de então a sua vida.

Mesmo reconfortante, não poderia ir mesmo muito longe este procedimento de criar uma imagem alegre e cordial das relações entre os moradores da cidade grande, esta “fantasmagoria da vida parisiense” (Benjamin, 1985b, p. 68). Na realidade, e isto era logo perceptível, as pessoas estavam em relações antagônicas entre si, enquanto devedores e credores, vendedores e clientes, patrões e empregados. Na realidade, as pessoas se conheciam como concorrentes.

Numa verdadeira inversão, logo a literatura para as multidões abandonaria a proposta de ser um “calmante”, assumindo a descrição dos “aspectos inquietantes e ameaçadores da vida cidadina” (Benjamin, 1985b, p. 69). Logo, a literatura estaria falando da própria multidão. A multidão, logo também a massa, era o mais inquietante fenômeno a perturbar os sentidos do homem moderno das grandes cidades. Ela, a multidão, logo tornar-se-ia aspecto central de uma nova modalidade literária, o romance policial, principalmente as histórias de detetive. É que a multidão acaba escondendo, protegendo em meio ao seu número e sua impessoalidade, o elemento associal. Entre eles, o criminoso, aquele a quem persegue o detetive.

Não é à toa que Baudelaire, um *flâneur*, portanto um observador da multidão tanto quanto o detetive, traduz histórias de detetive de Edgar Allan Poe. O romance policial é de certo modo adotado por Baudelaire em sua obra poética, não como forma narrativa, mas através da presença de quase todos os seus elementos fundamentais (com exceção do detetive): a vítima, o local do crime, o assassino, a multidão. O indivíduo que foge pela multidão utiliza uma das propriedades desta, a de apagar as pegadas e as marcas do indivíduo. Em nenhum outro lugar o indivíduo poderia estar mais anônimo e incógnito do que na multidão.

No famoso soneto de Baudelaire, *A une passant*, a multidão não assume mais um caráter meramente negativo. A multidão, que leva embora a mulher flertada e, por um instante, amada, proporciona uma experiência que só ela, a multidão, poderia dar-nos: a possibilidade de, a cada momento, ter um novo encontro amoroso, uma nova paixão, bem como um novo ódio ou qualquer outra sensação instantânea. Ao mesmo tempo, entretanto, a experiência obrigatoriamente tem que ser breve, um instante cortante na *flânerie*. Assim, a multidão não apenas desenraíza as pessoas, esconde e isola-as. Ela também abrevia a experiência em centelhas de “vivências”. Na versão enfim publicada do artigo sobre Baudelaire (Benjamin, 1983b), Benjamin praticamente chama a experiência do homem moderno de fagulhas de vivências, choques deveras traumáticos com a vida e a realidade. A experiência do homem moderno perdera aquilo que era tão característicos dos homens no passado em suas experiências, a continuidade.

Se a cidade grande estigmatiza, torna instantâneas e descontínuas as “experiências” (que aí se transformam em vivências e, até mesmo, choques traumáticos e desconexos), torna-se muito difícil na modernidade fazer com que seja possível a continuidade da experiência, transformá-la em memória capaz de guiar as atitudes presentes. A burguesia

vai, então, procurar um refúgio dentro de sua vida privada: é nas quatro paredes do lar que os rastros da vida privada podem ser marcados, compensando a impossibilidade disto na grande cidade. Repete-se, portanto, o tema do *interieur*, já apresentado por Benjamin em “Paris, capital do século XIX”. Dentro do seu lar, o burguês constrói artisticamente os rastros e marcas de sua vida privada, um refúgio de sua individualidade ameaçada pelas multidões nas ruas.

Uma forma de relação não conformada com a modernidade foi a do *flâneur*. Mesmo que inútil, breve ou passageira, a experiência frustrada da *flânerie* demonstra a tentativa de criar uma nova relação com a modernidade, não mais negando-a simplesmente, mas tentando decifrá-la através do contato com um dos seus produtos mais inequívocos, a multidão. Baudelaire chama o *flâneur* de “*l’homme des foules*”: “Baudelaire amava a solidão; mas ele a queria bem no meio da multidão” (Benjamin, 1985b, p. 71). Edgar Allan Poe diz que “o *flâneur* é antes de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade..., por isso ele procura a multidão” (*apud* Benjamin, 1985b, p. 76).

Baudelaire ainda pode viver o grande apogeu das passagens e da *flânerie* – meio tempo em que a multidão ainda não se transformara nas “massas” que se acotovelariam nas calçadas e ruas intransitáveis, o que já era realidade em cidades como Londres. Quando a multidão parisiense assemelhar-se à massa londrina, estará findo de vez o tempo da *flânerie*. Onde as multidões se bloqueiam, não pode nascer o *flâneur*.

Mas a *flânerie* dos pequeno-burgueses incursionando pela multidão, enfim, só aparentemente quebrava o isolamento e a insensibilidade provocados por esta mesma multidão. Os pequeno-burgueses, *flâneurs*, ainda não percebiam a realidade sócio-econômica: eles próprios estavam se proletarizando, eles próprios estavam se tornando



aquele elemento humano que consideravam repugnante nas massas enfurecidas e apressadas da modernidade.

No tempo de Baudelaire, o descenso de sua classe se encontrava apenas no começo. O pequeno prazo dado pela história antes da proletarização da pequena burguesia se tornou, para ela, uma espécie de passatempo, uma breve busca de prazer. A relação de Baudelaire, e do próprio *flâneur*, com a modernidade e a multidão parisiense era uma relação ambígua, marcada pela atração seguida da repulsão. Benjamin contrasta o sentimento da *flânerie* (e de Baudelaire) em relação à multidão com a embriaguez: a embriaguez alivia o peso e o incômodo da vida moderna, mas não adultera a realidade na mente do embriagado, pois este ainda mantém-se consciente do problema que a bebida vem lhe aliviar. A multidão atua no olhar do *flâneur* como um véu, fazendo com que o horrível da vida urbana e dela própria, a multidão, sofra uma leve distorção e encante o *flâneur*.

### **A modernidade**

Baudelaire procurava nos elementos da modernidade algo que condissesse com a forma clássica e trágica do herói. Enquanto Vítor Hugo produzia em suas obras um “herói coletivo” (a própria multidão revolucionária), Baudelaire continuou procurando um tipo individual representativo. Baudelaire, diferente de Hugo, respeitava esta fronteira entre o indivíduo e a multidão que, por exemplo, a *flânerie* conseguia manter. De forma quase ambígua, agora o herói moderno de Baudelaire é aquele capaz de criar um afastamento relativo da multidão: é aquele que, sem abandonar de vez a multidão e a modernidade, consegue diferenciar-se da primeira e manter sua individualidade.

Baudelaire, durante sua carreira literária, procurou insistentemente o típico herói moderno. Primeiro, segundo Benjamin, apostou no artista, cuja imagem no poeta francês é semelhante àquela que ele reservava ao herói. Ninguém melhor que o próprio Baudelaire,

em sua vida e carreira, poderia expressar a imagem do artista “herói” da modernidade. O trabalho poético em Baudelaire requeria dele um imenso esforço. Comentadores afirmam que o poeta tinha grandes limites, pois era um ignorante na maioria dos terrenos do conhecimento; mas o que sabia, o era de modo muito profundo – o que o conduzia ao erro de, em geral, depositar excessiva confiança em torno da “força criadora”. É curioso como estes limites – conhecimentos parcos e superstição em relação à força criadora – já haviam sido apontados para a primeira alegoria moderna evocada, a boêmia e, dentro dela, os conspiradores profissionais. Baudelaire revela-se um herói e um *putschista* no seu trabalho artístico, trabalhando com poucas condições objetivas: vida instável, dívidas, problemas de relacionamento com sua amante, início de uma doença mental e um apartamento, em geral, com o aluguel atrasado.

O segundo tipo sondado para figurar como herói assemelha-se, quanto às condições objetivas, à situação em que agora estava o próprio Baudelaire, que pouco a pouco teve de abandonar sua condição burguesa original. Estamos falando do proletário: “Aquilo que o assalariado executa no seu trabalho diário não é nada mais nada menos do que aquilo que arrastava, na antigüidade, o gladiador ao aplauso e à glória” (Benjamin, 1985b, p. 99).

Mas a modernidade contrapõe ao indivíduo forças muito maiores que ele. O ser humano, então, fraqueja e refugia-se na morte. A modernidade erige-se também sob o signo do suicídio. O suicídio torna-se o “querer heróico” da modernidade: “Tal suicídio não é a desistência, mas a heróica paixão” (Benjamin, 1985b, p. 100). O suicídio, “paixão própria da vida moderna, para Benjamin e Baudelaire, é pensada pelo poeta francês como a única saída para estes heróis modernos, os proletários – e não uma revolução.

Empobrecimento, trabalho sob parcas condições objetivas, proletarização do intelectual, mercantilização da obra artística e resistência, relação inconstante com os

proletários, elogio do suicídio... Ficamos na dúvida do quanto Benjamin fala de Baudelaire e o quanto fala de si mesmo. Através de Baudelaire, vemos Benjamin, de certa forma, revelando suas próprias angústias, ilusões, mistificações, utopias e perdição.

O esforço de Baudelaire para caracterizar a modernidade, segundo Benjamin, também se mostraria inútil. Baudelaire buscava elementos formais, quanto à teoria estética, que assemelhassem a modernidade à antigüidade clássica. Ou seja, a antigüidade forneceria a forma, a arte pura e os modelos de composição. A modernidade, como qualquer outro período histórico, forneceria o conteúdo, a inspiração e a substância da obra de arte. Mas, em seu próprio conteúdo, a modernidade é muito mutável. No impedimento de sua tarefa de caracterização substantiva – buscando determinar que tipo de experiência contínua podia fornecer a modernidade –, Baudelaire ambigüamente encontrou a definição mais profunda da modernidade: a mutação constante dos conteúdos da vida, a instabilidade, a descontinuidade e a fraqueza do ser humano diante dos processos sociais imponderáveis.

Ao final do ensaio, Benjamin conclui que o que atravancava Baudelaire era a contradição entre o seu trabalho poético (um “grandioso ato de vontade”) e sua falta de convicção ideológica e política, bem como sua falta de conhecimentos e de esperança. Isto explica suas atitudes ambíguas que combinavam inconformismo e sentimento de impotência. Baudelaire, como qualquer homem moderno que procura, mas não consegue, fugir das armadilhas da modernidade, vivia entre seus dois extremos – em choques e mudanças bruscas, inesperadas, inexplicáveis. Enfim, segundo Benjamin, a modernidade era um desafio por

demais poderoso ao indivíduo solitário, que quisesse vestir sozinho a capa do herói salvador.

### ***Conclusão***

A versão enfim publicada pela revista da Escola de Frankfurt, “Sobre alguns temas de Baudelaire”, constituía-se também de um excelente texto, revelando novamente a grandiosidade de Benjamin (1983b). Contudo, centra-se num tema que era, no texto original, apenas parte do caleidoscópio daquela engenharia de citações e fragmentos: a dissolução da experiência (acúmulo de ações e relações continuadas) nas vivências descontínuas da modernidade (em que a memória é suplantada pelos choques traumáticos).

A grande causa da “pobreza da experiência” no mundo moderno é o progresso da técnica, que invade todas as esferas da vida, inclusive a cultura e o cotidiano. Nestas duas esferas, últimos refúgios de valores humanos atemporais, a invasão da técnica abate a última resistência contra a barbárie. O lado positivo, no entanto, seria o de levar o homem a recomeçar tudo outra vez, praticamente do nada.

Contraditoriamente, porém, a obra de Benjamin é ela mesmo uma prova que o recomeço da história do homem, que a busca de uma outra “origem” da humanização, só poderia ser feita com a recuperação crítica das ruínas da modernidade. O próprio Benjamin contradizia sua profecia negativa, da perda da experiência, através do trato consciente, profundo e microscópico dos fragmentos da vida sociocultural da modernidade do século XIX. Era alguém que recontava esta história e que transformou aquelas vivências e utopias altamente solúveis em parte da memória da modernidade. Para fazer isto, o próprio ritmo intempestivo da modernidade tornou-se aspecto formal da narrativa de Benjamin. O caleidoscópio de espaços e tempos que se desfragmentam, desfiguram e misturam-se,

próprio da modernidade como a via o filósofo alemão, é recriado de modo compreensível nos seus ensaios.

Quando termina “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Benjamin aponta uma solução que ganhava força no seu pensamento então, assim como para os próprios progressistas em geral, a revolução proletária em direção à sociedade comunista. Ainda que o próprio filósofo, ao que parece, nunca tenha transformado esta esperança em certeza dogmática ou fé, é certo que seu ensaio finda com uma crítica aos que buscam na ação individual solitária, puramente idealista, a solução para suas ansiedades e insatisfação com o mundo social vigente. Baudelaire era o protótipo do crente na força do pensamento puro, do ativismo resoluto, da força das idéias do herói sonhador – assim como ilustrava as conseqüências desta atitude, visíveis no pensamento e comportamento ambíguos e de metamorfoses inexplicáveis, reduzindo-se à pobreza objetiva enquanto confiava piamente na força da criação subjetiva, tateando indeciso em busca do elemento social capaz de guiar a modernidade à sua redenção.

Curiosamente, como já apontou-se, Benjamin parece falar neste texto muito mais dele próprio, de sua vida pessoal, de sua carreira acadêmica abortada, de seus fracassos profissionais, de sua constante busca de alternativas messiânicas para a redenção da vida moderna. Parece ser uma grande narrativa da credulidade e utopias – bem como das ilusões e distopias – dos indivíduos (mas também coletividades) inconformados com os rumos tomados pelos processos impessoais e todo-poderosos da modernização.

### ***Bibliografia***

Benjamin, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, In: **Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno**, São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, p. 3-28, 1983a.

- \_\_\_\_\_. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, In: **Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno**, São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, p. 29-56, 1983b.
- \_\_\_\_\_. **Origem do Drama Barroco Alemão**, trad. de Sérgio Paul Rouanet, São Paulo: Cia. das Letras, 1984.
- \_\_\_\_\_. “Paris, capital do século XIX”, In: Flávio Kothe (org.). **Walter Benjamin**, São Paulo: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, p. 31-43, 1985a.
- \_\_\_\_\_. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, In: Flávio Kothe (org.). **Walter Benjamin**, São Paulo: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, p. 45-122, 1985b.
- \_\_\_\_\_. “Rua de mão única”, In: **Obras Escolhidas II**, trad. de Rubens R. Toerres Fo e José C. Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, p. 9-70, 1987a.
- \_\_\_\_\_. “Infância em Berlim por volta de 1900”, In: **Obras Escolhidas II**, trad. de Rubens R. Toerres Fo e José C. Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, p. 71-142, 1987b.
- Konder, Leandro. **Walter Benjamin. O marxismo da melancolia**, 2ª ed., Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- Merquior, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Biblioteca Tempo Brasileiro – 15, 1969.
- Rouanet, Sérgio Paulo. “Apresentação”, In: Walter Benjamin. **Origem do Drama Barroco Alemão**, São Paulo: Cia. das Letras, 1984.