

David Harvey

Paris,

capital da modernidade

Tradução
Magda Lopes

Revisão da tradução
Artur Renzo

BOITEIRO
EDITORIAL

Copyright © David Harvey, 2003
 Copyright da tradução © Boitempo Editorial, 2015
 Traduzido do original em inglês *Paris, Capital of Modernity*, publicado pela Routledge Inc.,
 divisão de Taylor & Francis Group LLC

Direção editorial Ivana Jinkings
Edição Bibiana Leme
Coordenação de produção Lívia Campos
Assistência editorial Thaísa Burani
Tradução Magda Lopes
Revisão da tradução Artur Renzo
Preparação Maria Carolina Moraes
Revisão Mariana Tavares e Luzia Santos
Paginção do índice onomástico Helena Steiner
Capa e diagramação Antônio Röhl

Equipe de apoio: Allan Jones, Ana Yumi Kajiki / Elaine Rampos /
 Fernanda Fantinel / Francisco dos Santos / Isabella Marcatti / Ivam Oliveira / Kim Doria /
 Marlene Baptista / Maurício Barbosa / Renato Soares / Thaís Barros

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
 SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

H271p
 Harvey, David, 1935-
 Paris : capital da modernidade / David Harvey ; tradução Magda
 Lopes. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2015.

Tradução de: Paris, capital of modernity
 Inclui bibliografia e índice
 ISBN 978-85-7559-442-1
 1. Urbanização - Paris (França) - História. 2. França - História -
 Segundo Império, 1852-1870. I. Título.
 15-22367

CDD: 944.361
 CDU: 94(43.61)

É vedada a reprodução de qualquer
 parte deste livro sem a expressa autorização da editora.

Este livro atende às normas do acordo ortográfico em vigor desde janeiro de 2009.

1ª edição: junho de 2015

BOITEMPO EDITORIAL
 Jinkings Editores Associados Ltda.
 Rua Pereira Leite, 373
 05442-000 São Paulo SP
 Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3875-7285
 editor@boitempoeditorial.com.br | www.boitempoeditorial.com.br
 www.blogdaboitempo.com.br | www.facebook.com/boitempo
 www.twitter.com/editoraboitempo | www.youtube.com/imprensaboitempo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. MODERNIDADE COMO RUPTURA 11

PARTE I. REPRESENTAÇÕES: PARIS 1830-1848

1. OS MITOS DA MODERNIDADE: A PARIS DE BALZAC..... 41
 2. SONHANDO O CORPO POLÍTICO: POLÍTICA REVOLUCIONÁRIA E
 ESQUEMAS UTOPICOS, 1830-1848..... 87

PARTE II. MATERIALIZAÇÕES: PARIS 1848-1870

3. PRÓLOGO..... 131
 4. A ORGANIZAÇÃO DAS RELAÇÕES ESPACIAIS..... 147
 5. DINHEIRO, CRÉDITO E FINANÇAS..... 161
 6. O ALUGUEL E O INTERESSE IMOBILIÁRIO..... 171
 7. O ESTADO 191
 8. TRABALHO ABSTRATO E TRABALHO CONCRETO 209
 9. COMPRA E VENDA DA FORÇA DE TRABALHO 233
 10. A CONDIÇÃO DAS MULHERES 247
 11. A REPRODUÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO 263
 12. CONSUMISMO, ESPETÁCULO E LAZER..... 281
 13. COMUNIDADE E CLASSE 301
 14. RELAÇÕES NATURAIS 327
 15. CIÊNCIA E SENTIMENTO, MODERNIDADE E TRADIÇÃO 337

I. OS MITOS DA MODERNIDADE: A PARIS DE BALZAC

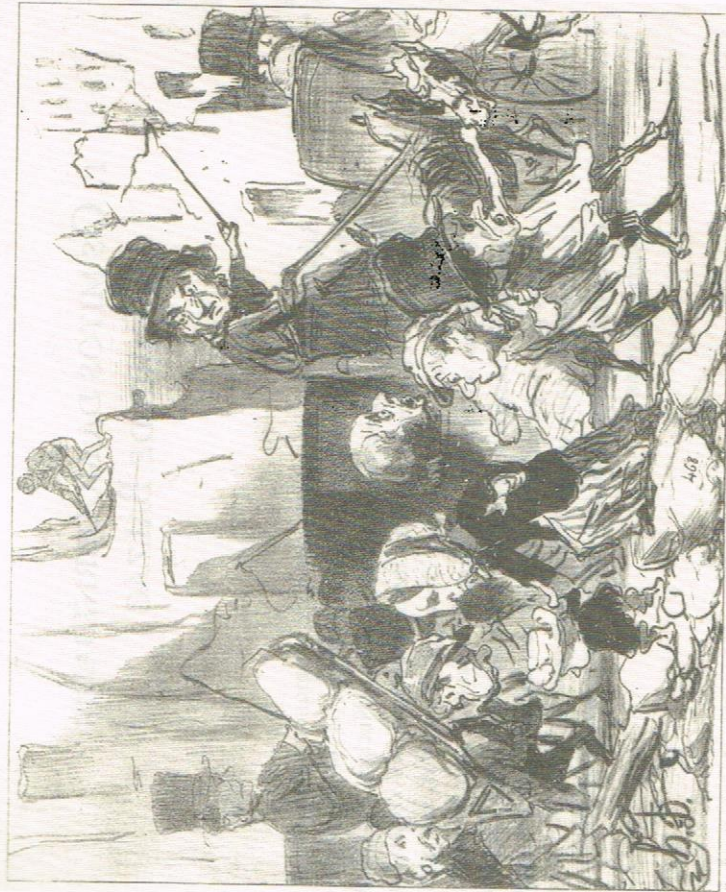
Balzac assegurou a composição mítica de seu mundo através de contornos topográficos definidos. Paris é o terreno de sua mitologia – Paris, com seus dois ou três grandes banqueiros (Nucigen, du Tillet), Paris, com seu grande médico Horace Bianchon, seu empresário César Birrotteau, suas quatro ou cinco grandes *cocottes*, seu agiota Gobseck, seus advogados e militares. Entretanto, e principalmente, é sempre das mesmas ruas e recantos, dos mesmos lugares e ângulos que emergem as personagens deste círculo. Isto não significa outra coisa a não ser que a topografia é a planta deste e de qualquer outro espaço mítico da tradição, podendo mesmo tornar-se sua chave.

WALTER BENJAMIN*

Os mitos modernos, observa Balzac em *A mulher de trinta anos***, são menos bem compreendidos, mas muito mais poderosos que os mitos extraídos dos tempos antigos. Seu poder deriva da maneira pela qual eles habitam a imaginação como realidades inquestionáveis e indiscutíveis extraídas da experiência cotidiana, em vez de como histórias fantásticas das origens e dos conflitos lendários de paixões e desejos humanos. Essa ideia de que a modernidade precisa necessariamente criar seus próprios mitos foi mais tarde abordada por Baudelaire no ensaio crítico “Salão de 1846”. Ali, ele buscou identificar as “novas formas da paixão” e os “tipos específicos de beleza” constituídos pelo moderno, e criticou os artistas visuais da época por fracassarem em “abrir os olhos para enxergar e conhecer o heroísmo” que estava ao redor. “A vida da nossa cidade é rica em temas poéticos e maravilhosos. Estamos envolvidos e impregnados como em uma atmosfera do incrível; embora pareçamos não percebê-la.” Invocando um novo elemento, a “beleza moderna”, Baudelaire conclui assim o ensaio: “[o]s heróis da *Ilíada* não chegam a vossos pés, ó Vautrin, ó Rastignac, ó Birrotteau” (todos personagens de romances de Balzac), “e nem a vós,

* *Pasagens*, cit., C 1, 7. (N. E.)

** São Paulo, Estação Liberdade, 2000. (N. E.)



Vue prise dans la nouvelle rue de Rivoli.

FIGURA 13: A visão de Daumier da nova Rue de Rivoli (1852) capta algo das descrições presentes que Balzac fez de Paris, atormentada pelas "manias de construção" (observe a picareta sendo utilizada ao fundo) e representada como um "fluxo apressado", "um milagre monstruoso, um conjunto assustador de movimentos, máquinas e ideias", em que "acontecimentos e pessoas tropeçam uns nos outros" de tal maneira que "até mesmo tentar atravessar a rua pode ser intimidador".

ó Honoré de Balzac, a vós, o mais heroico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todos os personagens que tiraste de vosso peito".

Balzac pintava em prosa, mas dificilmente poderia ser acusado de não enxergar a riqueza e a poesia da vida cotidiana ao seu redor. Ele pergunta: "Como podem evitar perder alguns minutos para assistir aos pequenos dramas, aos desastres, às fisionomias, aos pequenos acidentes que nos assaltam a todo momento quando

1 Charles Baudelaire, "The Salon of 1846", em *Art in Paris, 1845-1862: Salons and Other Exhibitions* (org. Jonathan Mayne, Londres, Phaidon, 1965), p. 119-20 [ed. bras.: "Salão de 1846", cit., p. 727-31 – tradução ligeiramente modificada].

1. Os mitos da modernidade: a Paris de Balzac / 43

atravessamos esta movimentada rainha das cidades?" "Olhe em volta" enquanto "percorre essa grande jaula de estuque, essa colmeia de valetas negras, e siga ali os labirintos desse pensamento que a agita, a ergue, a move".² Antes de Baudelaire ter lançado seu manifesto das artes visuais (e um século antes de Benjamin tentar decifrar os mitos da modernidade no inacabado projeto das *Passagens* de Paris), Balzac já havia colocado os mitos da modernidade sob o microscópio e usado a figura do *flâneur* para fazê-lo. E Paris – uma cidade capital sendo transformada pelo poder burguês em uma cidade do capital – estava no centro do seu mundo.

O crescimento rápido e aparentemente caótico de Paris no início do século XIX tornava a vida na cidade difícil de decifrar, decodificar e representar. Vários romancistas do período lutavam para pôr em palavras o que era a cidade. A forma como o fizeram tem sido tema de intenso escrutínio.³ Eles registraram muita coisa sobre seu mundo material e os processos sociais que fluíam em torno de si. Exploraram diferentes maneiras de representar tal mundo e ajudaram a moldar a imaginação popular em relação ao que a cidade era e poderia se tornar. Analisaram alternativas e possibilidades, às vezes de maneira didática (como fez Eugène Sue em seu famoso romance *Os mistérios de Paris*), mas em geral de forma indireta, por meio de evocações do jogo dos desejos humanos em relação às formas sociais, às instituições e às convenções. Decodificaram a cidade e a tornaram legível, proporcionando maneiras de captar, representar e moldar processos de mudança urbana que pareciam rudimentares e eram, muitas vezes, disruptivos.

A maneira como Balzac fez isso é de grande interesse porque Paris foi o ponto central – pode-se quase dizer que o personagem principal – de grande parte de seus escritos. Mas A Comédia Humana é um conjunto de obras vasto, transbordante, incompleto e aparentemente disparatado, composto de cerca de noventa romances e novelas escritos em pouco mais de vinte anos, entre 1828 e sua morte (atribuída a tomar café demais), em 1850, aos 51 anos de idade. Exumar os mitos da modernidade e da cidade a partir dessa obra incrivelmente rica e com frequência confusa não é tarefa fácil. Balzac tivera a ideia de reunir seus vários romances como A Comédia Humana em 1833, e em 1842 estabeleceu um plano que dividia as obras em cenas da vida privada, provinciana, parisiense, política, militar e rural,

2 Honoré de Balzac, *History of the Thirteen* (Harmondsworth, Penguin, 1974), p. 331, 330 [ed. bras.: *História dos treze*, Porto Alegre, L&PM, 2008, p. 39, 575].

3 Os excelentes estudos de Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century* (Oxford, Blackwell, 1992); Sharon Marcus, *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth Century Paris and London* (Oakland, University of California Press, 1999); e Karlheinz Stierle, *La Capitale des Signes: Paris et Son Discours* (Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001), foram escritos por críticos literários que prestam atenção especial à percepção de Balzac sobre a vida urbana. • São Paulo, Eli, s.d. (N. E.)

suplementadas por uma série de estudos filosóficos e analíticos⁴. Mas Paris aparece em quase toda parte (às vezes apenas como uma sombra lançada sobre a paisagem rural). Então, não há outra opção exceto rastrear a cidade onde quer que ela esteja.

Ler grande parte de *A Comédia Humana* como um urbanista (e não como crítico literário) é uma experiência um tanto extraordinária. Ela revela todo tipo de coisas sobre uma cidade e sua geografia histórica que, do contrário, poderiam ter permanecido escondidas. Os *insights* e as representações prescrites de Balzac de vem certamente ter deixado uma marca profunda na sensibilidade de seus leitores, muito além daquela deixada pelos literatos da época. É quase certo que ele ajudou a criar um clima de opinião pública que podia compreender melhor (e até mesmo aceitar, embora de maneira involuntária ou ainda pesada) a economia política que subjaz à vida urbana moderna, moldando assim as precondições imaginativas para as transformações sistêmicas que ocorreram em Paris durante o Segundo Império. Sustentarei que a suprema realização de Balzac foi dissecar e representar as forças sociais onipresentes no útero da sociedade burguesa. Ao desmistificar a cidade e os mitos da modernidade com a qual ela foi permeada, ele abriu novas perspectivas não somente sobre o que a cidade era, mas também sobre o que ela poderia se tornar. Tão importante quanto isso é o fato de ele revelar muito sobre as bases psicológicas de suas próprias representações e apresentar *insights* sobre os mais sombrios jogos de desejo (particularmente no interior da burguesia), que se perdem nas documentações frias dos arquivos da cidade. A dialética da cidade e a maneira como o eu moderno pode ser constituído são, desse modo, reveladas.

O UTOPISMO DE BALZAC

Balzac escreveu que a “única base sólida para uma sociedade bem regulada” dependia do exercício adequado do poder por parte de uma aristocracia amparada pela propriedade privada, “o domínio” quer por bens imóveis — “o domínio-solo” —, quer pelo capital — “o domínio-dinheiro”⁵. A distinção entre bens imóveis e capital é importante. Ela assinala a existência de um conflito por vezes fatal entre a riqueza fundiária e o poder do dinheiro. O utopismo de Balzac apela muito tipicamente para a primeira. O que o teórico literário Fredric Jameson chama de “eixo” do mundo turbulento de Balzac se concentra na “terna e reconfortante fantasia de

uma propriedade rural como figura tangível de satisfação utópica dos anseios”. Nela reside “uma paz libertadora com relação ao dinamismo competitivo de Paris e das lutas econômicas metropolitanas, ainda imaginável em algum lugar estagnado com relação à história social concreta”⁶.

Desde seus primeiros romances (como *A Bretanha em 1799**), Balzac invoca com frequência cenas pastorais idílicas. *Os camponeses*, um de seus últimos romances, começa com uma longa carta escrita por um jornalista monarquista parisiense que descreve uma cena “arcade” idílica de uma propriedade rural e de suas cercanias, contrastando-a com “o contínuo e excitante espetáculo dramático de Paris e suas lutas angustiantes pela sobrevivência”. Essa idealização enquadra a ação no romance e apresenta uma perspectiva distinta a partir da qual as estruturas sociais podem ser observadas e interpretadas. Em *A pele de onagra*, o *motif* utópico ocupa um lugar central. Raphael de Valentin, buscando o repouso que prolongaria sua vida ameaçada, “sentiu uma necessidade instintiva de se aproximar da natureza, da morada simples e da vida vegetativa às quais tão prontamente nos entregamos no campo”. Ele precisa da energia restauradora e rejuvenescedora que só a proximidade da natureza pode proporcionar. Encontra “um lugar onde a natureza, tão despreocupada como uma criança brincando, parecia comprazer-se em esconder tesouros”, e se depara com:

uma moradia modesta de granito revestido de madeira. O telhado dessa casinha, em harmonia com o lugar, era alegre com musgos e trepadeiras florescentes que delatavam sua grande antiguidade. Um fio de fumaça, fino demais para perturbar os pássaros, saía da chaminé desmoronada. Na frente da porta havia um grande banco entre dois enormes arbustos de madressilvas cobertos de flores vermelhas recém-desabrochadas e de aroma doce. As paredes da casinha mal eram visíveis sob os ramos das videiras e das guirlandas de rosas e jasmims que se espalhavam a seu bel-prazer. Indiferentes à sua rústica beleza, os habitantes da casinha nada faziam para cultivá-la e deixavam a cargo da natureza cuidar de sua graça travessa e virginal.

Os habitantes não eram menos bucólicos:

O latido dos cães trouxe para fora uma criança robusta que ficou ali boquiaberta; depois, surgiu um velho de cabelos brancos e altura mediana. Os dois se pareciam com o ambiente que os cercava, com a atmosfera, as flores e a casinha. A boa saúde transbordava.

⁴ O primeiro volume das *Œuvres diverses* da [Bibliothèque de la] Pléiade apresenta a organização das obras de Balzac, conforme decidido em 1845. O ensaio introdutório é de autoria de Pierre-Georges Castex e a cronologia da publicação e as revisões das obras são apresentadas por Roger Pierrot.

⁵ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 132 [ed. bras.: *História dos treze*, cit., p. 149].

⁶ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Nova York, Cornell University Press, 1982), p. 157 [ed. bras.: *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, trad. Maria Elisa Cevasco, São Paulo, Ática, 1992, p. 159-60].

* Porto Alegre, Globo, 1958, *A Comédia Humana*, v. XII. (N. E.)



FIGURA 14: Daumier frequentemente ironizava o utopismo pastoral da burguesia. Aqui, o homem indica orgulhoso como sua casa de campo parece bela de onde ele está, acrescentando que no ano seguinte planeja pintá-la de verde-maçã.

dava no viço da natureza, proporcionando à infância e à velhice suas próprias marcas de beleza. Na verdade, em cada forma de vida havia aquele hábito des preocupado de contentamento que reinava nos tempos antigos; zombando do discurso didático da filosofia moderna, ele também servia para curar o coração de suas turgidas paixões.⁷

⁷ Honoré de Balzac, *The Peasantry* (Londres/Nova York, Chesterfield Society, [1901], *The Works of Honoré de Balzac*, v. 20), p. 22 [ed. bras.: *Os camponeses*, trad. Vidal de Oliveira, São Paulo, Globo, 1992, A Comédia Humana, v. XIII]; *The Wild Ass's Skin* (Harmondsworth, Penguin, 1977), p. 268-9, 189 [ed. bras.: *A pele de onagro*, Porto Alegre, L&PM, 2008].

Visões utópicas desse tipo operam como um molde contra o qual tudo o mais é julgado. Nas fases finais da cena da orgia em *A pele de onagro*, por exemplo, Balzac comenta como as garotas presentes, endurecidas pelo vício, não obstante se lembravam, ao acordar, de dias de pureza e inocência que ficaram para trás, passados alegremente com a família em um bucólico cenário rústico. Esse utopismo pastoral tem até uma contraparte urbana. Vivendo sem um tostão em Paris, Raphael havia anteriormente testemunhado a vida empobrecida, porém nobre, de mãe e filha cujo “constante trabalho, suportado com alegria, comprovava uma pia resignação inspirada por sentimentos nobres. Existia uma harmonia indefinível entre as duas mulheres e os objetos que as cercavam”⁸. No entanto, somente em *O médico rural*⁹ Balzac contempla a construção ativa de uma alternativa tão utópica. É necessário um ato supremo de renúncia pessoal por parte do médico – um burguês dedicado, compassivo e reformista – para produzir as mudanças necessárias a uma área rural de ignorância e pobreza crônicas. O objetivo é organizar uma harmoniosa produção capitalista na terra por meio de um esforço comunitário colaborativo que, no entanto, enfatiza as alegrias da propriedade privada. Contudo, Balzac insinua sombriamente a fragilidade de tal projeto diante da venalidade e do individualismo dos camponeses. Mas, repetidas vezes em toda A Comédia Humana, encontramos ecos desse *motif* utópico como ponto de vista a partir do qual as relações sociais podem ser entendidas.

Balzac voltava-se, na maior parte das vezes, à aristocracia em busca de liderança. Seus deveres e obrigações eram claros: “Aqueles que desejam permanecer no comando de um país devem sempre ser dignos de liderá-lo; devem compor sua mente e alma para, assim, controlar a atividade de suas mãos”. Mas é uma “moderna aristocracia” que deve agora emergir, e ela deve entender que a “arte, a ciência e o dinheiro formam o triângulo social no qual se inscreve o escudo do poder”. Os governantes devem “ter conhecimento suficiente para julgar com sensatez, conhecer as necessidades dos indivíduos e a situação da nação, de seus mercados e comércio, território e propriedades”. Os indivíduos devem ser “educados, obedientes” e “agir com responsabilidade” para compartilhar “da arte da governança”. “Os meios de ação”, escreve ele, “estão na força positiva, e não nas memórias históricas”. Ele admira a aristocracia inglesa (como também a admirava Saint-Simon, como veremos mais adiante) porque ela reconhecia a necessidade de mudança. Os governantes devem entender que “os anos climáticos das instituições ocorrem quando os termos mudam de significado, as ideias incorporam uma nova indumentária e as condições da vida política assumem uma forma totalmente nova sem, no entanto,

⁸ Idem, *The Wild Ass's Skin*, cit., p. 137-8.

⁹ Porto Alegre, Globo, 1958, A Comédia Humana, v. XIII. (N. E.)

afetar a substância básica”⁹. Entretanto, esta última frase, “sem afetar a substância básica”, nos leva de volta ao eixo balzaquiano do utopismo pastoral.

Uma aristocracia moderna necessita do poder do dinheiro para governar. Sendo assim, ela poderia ser outra coisa senão capitalista (ainda que do tipo fundiário)? Que tipo de configuração de classe pode sustentar essa visão utópica? Balzac reconhece claramente que as distinções e os conflitos de classe não podem ser abolidos: “De certa forma, a aristocracia representa o pensamento de uma sociedade, assim como a classe média e a classe operária são seu lado orgânico e ativo”. A harmonia deve ser construída a partir do “antagonismo óbvio” entre essas forças de classe de tal forma que “a suposta antipatia produzida pela diversidade de movimentos [...] não obstante atue em prol de um objetivo comum”. Novamente, há em tudo isso mais que uma alusão à doutrina utópica saint-simoniana (embora Saint-Simon recorresse mais aos industriais do que à aristocracia por liderança). Então, o problema não é a existência de diferenças sociais e distinções de classe. É totalmente possível que “os diferentes tipos que contribuem para a fisionomia” da cidade “se harmonizem de forma admirável com o caráter do conjunto”, pois “a harmonia é a poesia da ordem e todas as pessoas sentem uma imperiosa necessidade de ordem. Ora, a cooperação de todas as coisas entre si, a unidade em uma palavra, não é a expressão mais simples de ordem?”. Ele acredita que até mesmo as classes trabalhadoras são “atraídas por um modo de vida ordeiro e laborioso”¹⁰.

Infelizmente, esse ideal da harmonia de classe moldado a partir da diferença é destruído por múltiplos processos que militam contra ele. Os trabalhadores são “empurrados de volta à lama pela sociedade”. Os parisienses foram vítimas das falsas ilusões da época, em especial a de igualdade. Os ricos “tinham gostos menos exclusivos e eram menos apegados a pertencentes do que trinta anos antes”. Os aristocratas necessitam de dinheiro para sobreviver e para garantir a nova ordem social; mas a busca desse poder monetário corrói suas potencialidades. Os ricos consequentemente sucumbem a “um anseio fanático pela autoexpressão”¹¹. A busca por dinheiro, sexo e poder se torna um jogo elaborado, burlesco e destrutivo. A especulação e a busca disparatada por dinheiro e prazer semeiam a destruição da ordem social. Uma aristocracia corrupta falha em sua missão histórica, enquanto a burguesia, foco central do desprezo de Balzac, não tem alternativa civilizada a oferecer.

Entretanto, todos esses fracassos são julgados em relação à alternativa utópica de Balzac. O pastoralismo proporciona o conteúdo emotivo e uma aristocracia

progressista garante a base de classe. Embora sua perspectiva de classe fosse completamente diferente, Marx não deixava de professar uma intensa admiração pelas qualidades prescrites, incisivas e clarividentes da análise de Balzac da sociedade burguesa em *A Comédia Humana*, de cujo estudo extraiu muita inspiração¹². Também a admiramos não apenas pela clareza que oferece na desmistificação dos mitos da modernidade e da cidade, mas inclusive por sua exposição radical das qualidades fetichistas das autocompreensões burguesas.

PARIS E SUAS PROVÍNCIAS: O CAMPO NA CIDADE

Embora o utopismo de Balzac tenha um sabor claramente campesino, provinciano e até mesmo rústico, o contraste com as relações sociais reais na terra e nas províncias não poderia ser mais impressionante. Inúmeros personagens nas obras de Balzac passam pela (como o fez ele próprio) difícil transição dos modos de vida provincianos para os metropolitanos. Alguns, como Rastignac, em *O pai Goriot*, fazem a transição com sucesso, enquanto um padre em *História da grandeza e decadência de César Birotteau* fica tão horrorizado com a agitação da cidade que permanece trancado no quarto até retornar a Tours, jurando nunca mais pôr os pés ali. Lucien, em *Ilusões perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs*, nunca alcança o sucesso e termina cometendo suicídio. Outros ainda, como a prima Bette, trazem consigo artimanhas camponesas e as utilizam para destruir o segmento da sociedade metropolitana ao qual têm íntimo acesso. Embora o limite seja poroso, há um profundo antagonismo entre os modos provincianos e os da metrópole. Paris lança sua sombra pela terra, mas com intensidade decrescente à medida que a pessoa se afasta. A Bretanha descrita em *A Bretanha em 1799* é como um posto avançado colonial distante, e a Borgonha e Angoulême estão longe o bastante para desenvolver modos de vida autônomos. Nesses lugares, a lei é entendida e administrada localmente e tudo depende de relações de poder locais, não nacionais.

O padrão distintivo das relações de classe nas províncias é apresentado de forma brilhante em *Os camponeses*. Nessa obra, Balzac “dá grande destaque aos principais tipos de uma classe negligenciada pela maioria dos escritores” e aborda os “fenômenos da permanente conspiração daqueles chamados de ‘fracos’ em contraposição aos que se imaginam como ‘fortes’ – dos camponeses contra os ricos”. O fato de os franceses terem muitas armas (como defendeu James Scott em uma época mais recente) é claramente revelado. Balzac retrata “esse incansável sapor em seu ofício, mordis-

⁹ Idem, *History of the Thirteen*, cit., p. 179-84 [ed. bras.: *História dos treze*, cit., p. 149].

¹⁰ Ibidem, p. 180.

¹¹ Ibidem, p. 82.

¹² Ver Thomas Kemple, *Reading Marx Writing*, cit.

* Porto Alegre, Globo, 1956, *A Comédia Humana*, v. IX. (N. E.)

cando e roendo a terra aos bocados, trinchando um acre em cem partes que serão, por sua vez, divididas, convidado para o banquete pelo burguês, que nele encontra uma vítima e um aliado". Sob a "rusticidade idílica" existe um "significado torpe". O código do camponês não é o mesmo do burguês, escreve Balzac: "o selvagem" (e há mais de uma comparação com o retrato que James Fenimore Cooper faz do nativo norte-americano) "e seu parente próximo, o camponês, nunca falam de maneira articulada, exceto quando montam armadilhas para os inimigos"¹³.

A luta entre os camponeses e a aristocracia conta com uma intensa adesão, mas os reais protagonistas são um grupo diversificado de advogados, comerciantes, médicos, entre outros, que está determinado a acumular capital a todo custo mediante práticas usúrias, controles monopolistas, trapações legais e desenvolvimento de uma intrincada rede de interdependências e alianças estratégicas (cimentadas por casamentos oportunistas). Esse grupo é localmente poderoso o bastante para desafiá-los ou subverter as autoridades centrais em Paris, encurrá-los o poder aristocrático e orquestrar os acontecimentos em benefício próprio. Os camponeses são inevitavelmente levados a se aliar aos interesses burgueses locais contra a aristocracia, mesmo que os resultados não lhes sejam benéficos. O advogado burguês Rigou, ora descrito como "vampiro do vale", ora como "Mestre da Avaréza", impõe hipotecas opressivas e as usa para extrair trabalho forçado do camponato que ele manipula com "fios ocultos". Courtecuisse, um camponês, pediu-lhe dinheiro emprestado para comprar uma pequena propriedade, mas nunca consegue pagar mais do que os juros sobre o empréstimo, não importando quão duro ele e a esposa trabalhem. Constantemente ameaçado com a execução hipotecária, Courtecuisse nunca consegue contrariar Rigou, que deseja usar o poder do camponato – em especial, seu empobrecimento crônico e terrível, seus ressentimentos e direitos tradicionais à colheita e à extração de madeira – como um meio de minar a viabilidade comercial da propriedade aristocrática. Um camponês perspicaz diz:

Assustar o pessoal das Aigues para garantir nossos direitos, muito bem. Mas tocá-lo para fora, obrigando o general a vender as Aigues, como querem os burgueses do vale, é contra os nossos interesses. Se vocês ajudam a partilhar as grandes propriedades, onde é que a gente vai encontrar bens para vender na próxima revolução? [...] Então vocês terão as terras de graça, como aconteceu com Rigou; ao passo que, se vocês meterem as propriedades na goela dos burgueses, eles vomitarão tudo de novo, mais estragado e mais caro. Vejam Courtecuisse.¹⁴

¹³ Honoré de Balzac, *The Peasantry*, cit., p. 38, 108. Ver também James Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven, Yale University Press, 1985).

¹⁴ Honoré de Balzac, *The Peasantry*, cit., p. 215 [ed. bras.: *Os camponeses*, cit., p. 186].

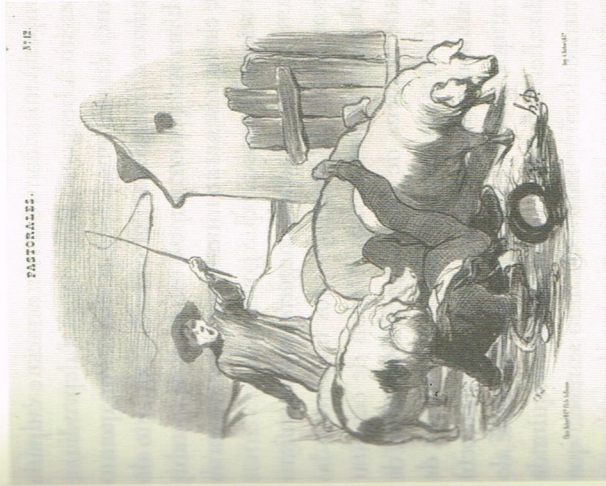


FIGURA 15: Na visão de Daumier, a realidade da vida rural estava longe de ser idílica. Ou a burguesia se deparava com terríveis acidentes (em geral, provocados por confrontos desagradáveis com a vida rural), ou sofria de tédio.

10
CES BONS PARISIENS



— On a beau dire... il n'y a rien de tel que la campagne pour bien se divertir

Embora fosse mais fácil para o campesinato ir contra a aristocracia e culpá-la por sua condição degradada do que resistir à burguesia local da qual dependia, o ressentimento pelo poder burguês nunca estava longe da superfície. Por quanto tempo, então, ele poderia ser controlado e a burguesia, tanto de Paris quanto do campo, não teria razões para temê-lo? Uma vez que o campo é um local de instabilidade e guerra de classes, a ameaça que ele representa ao mundo parisiense se torna demasiado visível. Embora Paris possa reinar, é o campo que governa¹⁵.

Parisienses de todas as classes viviam em um estado de negação e desconfiança de suas origens rurais. Os complexos rituais de integração dos migrantes das províncias à cidade só podem ser explicados nesses termos. Depois de censurar duramente os provincialismos de cidade pequena de Angoulême na abertura de *Ilusões perdidas*, Balzac descreve cenas aflitivas de quando Lucien e Madame de Bargeton se mudam para Paris para consumir sua paixão. Levado à ópera pela bem relacionada Madame d'Espard, Lucien, que gastara em roupas grande parte do pouco dinheiro que tinha, é escrutinado alternadamente como “um manequim de alfaiate” ou um “lojista em seu melhor traje domingueiro”. Quando se revela que ele é, na verdade, filho de um boticário e que, portanto, não tem qualquer direito à linhagem aristocrática de sua mãe, passa a ser rejeitado por completo, inclusive por Madame de Bargeton. Esta última se sai um pouco melhor de início. Em Paris, ela parece para Lucien “uma mulher alta, ressequida e sardenta cuja compleição é desbotada e os cabelos incrivelmente vermelhos. Rígida, afetada, pretensiosa, ela fala como uma provinciana e, acima de tudo, é extremamente malvestida”. Alvo de comentários mordazes por parte de muitos na ópera, ela é poupada porque todos conseguiram ver na companhia de Madame d'Espard “uma parente pobre das províncias, e qualquer família parisiense poderia passar por isso”¹⁶. Sob a tutela de Madame d'Espard, Madame de Bargeton é rapidamente iniciada nos costumes parisienses, porém agora como inimiga de Lucien, em vez de sua amante.

Balzac frequentemente descreve cenas de incorporação ritual na vida parisiense a partir das origens provincianas, seja de um comerciante (como César Birotteau), de um jovem aristocrata ambicioso (como Rastignac) ou de uma mulher bem relacionada (como Madame de Bargeton). Uma vez incorporados, eles nunca olham

para trás, mesmo quando arruinados (como Birotteau e Lucien) por seus fracassos parisienses. Assim, a ávida negação das origens e dos poderes provincianos transformam-se em um dos mitos básicos da vida parisiense: o de que Paris é uma entidade em si e não se baseia de maneira nenhuma no mundo provinciano que tanto despreza. Em *A prima Bette*, vemos como tal negação pode ser onerosa: uma mulher de origens camponesas usa suas artimanhas para destruir a família aristocrática cujo status ela tanto inveja. Paris dependia fundamentalmente de suas províncias, mas negava esse fato com avidez.

A TORRENTE

O contraste entre o passo vagaroso da vida provinciana e rural e a correria diária em Paris é notável. Considere a ampla série de metáforas que Balzac emprega para comunicar a sensação do que é Paris. A cidade, escreve ele, “está eternamente em movimento e nunca descansa”, é “a monstruosa maravilha, espantosa reunião de movimentos, de máquinas e de ideias, a cidade dos cem mil romances [...] [uma] movimentada rainha das cidades”. Na “torrente de Paris”, os acontecimentos e as pessoas tropeçam desordenadamente uns nos outros. Até mesmo atravessar a rua pode ser intimidante. Todo mundo, “conforme o caráter, [...] contempla o céu, sai saltitando para não pisar na lama, já por estar apressado, já por ver outros cidadãos andando a despeito do vento e da chuva”. Esse ritmo frenético, com suas compressões de tempo e espaço, em parte deriva da maneira como Paris se tornou “uma vasta oficina metropolitana para a manufatura do prazer”. É uma cidade “desprovida de moral, princípios e sentimentos genuínos”, mas dentro da qual todos os sentimentos, princípios e moral têm início e fim. O que Simmel mais tarde definiu como a “atitude *blasé*” tão característica da cidade da modernidade é evocado de forma espetacular:

Em Paris, sentimento algum resiste ao fluxo dos acontecimentos, cuja corrente obriga a uma luta que desarma as paixões; o amor é nela um desejo e o ódio uma veleidade [...] nos salões, como nas ruas, ninguém está demais, ninguém é absolutamente útil, nem absolutamente prejudicial [...] Tudo ali se tolera: o governo e a guilhotina, a religião e a cólera. Em tal sociedade todos cabem sempre e ninguém jamais faz falta.¹⁷

¹⁷ Idem, *History of the Thirteen*, cit., p. 33, 56, 151, 309-15 [ed. bras.: *História das treze*, cit., p. 29, 121, 46, 254]. A referência de Georg Simmel é ao seu famoso ensaio “The Metropolis and Mental Life”, em *On Individuality and Social Forms* (org. Donald Levine, Chicago, University of Chicago Press, 1971) [ed. bras.: “A metrópole e a vida mental”, em *O fenômeno urbano*, org. Otávio Guilherme Velho, 4. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1979, Biblioteca de Ciências Sociais].

¹⁵ O relato de T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londres, Thames & Hudson, 1973), p. 120-4, da crescente hostilidade ao quadro de Courbet, *Un enterrement à Ornans* [Enterro em Ornans] (que descreve as relações de classe no campo), quando ele saiu de Ornans para ser exibido em Paris, apresenta um paralelo interessante. Clark comenta que, ao serem confrontados com uma imagem que não se encaixava em suas preconcepções, os burgueses parisienses ficaram abalados e perplexos de maneiras que não entendiam muito bem.

¹⁶ Honoré de Balzac, *Lost Illusions* (Harmondsworth, Penguin, 1971), p. 170-82 [ed. bras.: *Ilusões perdidas*, trad. Rosa Freire d'Aguar, São Paulo, Companhia das Letras, 2011].

O caos dos mercados aumenta a confusão:

A rua Perrin-Gasselin é um dos becos do labirinto [...] que representa as entranhas da cidade. Formiga ali um número infinito de mercadorias heterogêneas e misturadas, fétidas e elegantes, o atenuado e a musselina, a seda e o mel, a manteiga e os filós, principalmente muito desse comércio miúdo que a gente não suspeita que haja em Paris, do mesmo modo que a maioria dos homens nem descõfia do que se cozinha no seu pâncreas.¹⁸

Para descobrir como essa Paris funciona e ver o que está por baixo das aparências superficiais, da mixórdia louca e dos movimentos caleidoscópicos, para penetrar no labirinto, é preciso “abrir o corpo para lá dentro encontrar a alma”. Mas é ali, no seu âmago, que o vazio da vida burguesa se torna demasiadamente evidente. Embora as forças dominantes em ação sejam interpretadas de várias maneiras, por trás delas aparecem figuras como Giggonet, o atacadista; Gobseck, o banqueiro; e Rigou, o agiota. Ouro e prazer estão no coração disso tudo. “Tomem essas duas palavras como uma lanterna” e tudo será revelado porque, como nos dizem, “não falta um único dente para se engranar na ranhura e tudo estimula o movimento ascensional do dinheiro”. Em Paris, “pequenos, médios e grandes correm, saltam e cabriolam, fustigados por uma deusa impiedosa, a Necessidade; necessidade de dinheiro, de glória, de diversões”.¹⁹ A circulação do capital está no comando.

Em particular, “o monstro chamado Especulação” assume o controle. *Eugénie Grandet* registra um momento histórico crucial de conversão: o entesourador que acumula ouro torna-se o rentista que especula com notas promissórias, equiparando desse modo o interesse próprio aos juros monetários. Marx pode ter tido Grandet em mente quando escreveu: “Esse impulso absoluto de enriquecimento, essa caça apaixonada ao valor é comum ao capitalista e ao entesourador, mas, enquanto o entesourador é apenas o capitalista ensandecido, o capitalista é o entesourador racional”.²⁰ Assim é o caso de Grandet. O fator dominante, no entanto, é a espe-

culação de todos os tipos. As classes trabalhadoras especulam na medida em que “puseram-se a velar, a sofrer, a trabalhar, a praguejar, a jejuar e a andar; excederam-se [...] para ganhar o ouro que [as] fascinava” e estão inclusive dispostas à revolução, “que, para ela[s], significa sempre: ouro e prazer”. Os membros “agentes, pensantes, especulantes” da classe média baixa avaliam a demanda em Paris e consideram abastecê-la. Reviram o mundo em busca de mercadorias, “desconta[m] as letras, arrota[m] e encaixa[m] todos os valores”, enquanto se abastecem para “fantasias da infância”, espreitando “os caprichos e os vícios da idade madura”. Eles até espremem “dividendos de doenças” ao oferecerem remédios espúrios para males reais ou imaginários.²¹ César Birotteau, um perfumista, é pioneiro no uso da propaganda para convencer todos da superioridade do seu produto, afastando assim os concorrentes. Em um nível ainda mais amplo, a especulação imobiliária remodela a cidade:

Se Paris é um monstro, é seguramente o mais maniaco dos monstros. Prende-se a mil fantasias. Tão depressa constrói como um grão-senhor que ama a sua trolha [...] depois se desola, abre falência, vende seus móveis na praça do Châtelet, fecha o seu balanço; mas, dias depois, arranja os negócios, enfarpela-se e dança. [...] Tem manias para o mês, para a estação, para o ano, como manias de um dia. Naquele momento, todo o mundo construiu ou demolia fosse o que fosse, não importando o quê.²²

Os lucros da especulação imobiliária podem, contudo, ser lentos e erráticos (o astuto burguês Crevel, em *A prima Bette*, leva oito anos para perceber os benefícios de aumentar o valor dos aluguéis com base nas melhorias do bairro; e aqueles como César Birotteau, que não tinham crédito suficiente para esperar, podem perder tudo para financistas inescrupulosos). Até testemunhamos algo que agora chamamos de “gentrificação”:

Construindo belas e elegantes casas com porteiros, cercando-as de calçadas e instalando lojas, a especulação afasta, pelo preço do aluguel, as pessoas sem compostura, os casais sem mobília e os maus locatários. Assim, os bairros se livram dessa população sinistra e dessas furnas onde a política só põe o pé quando a justiça o ordena.²³

Os grandes financistas estão prontos não apenas para arruinar investidores burgueses honestos como Birotteau, mas também, como acontece com o Barão Nucin-

¹⁸ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 312-8 [ed. bras.: *História dos treze*, cit., p. 255-8].

¹⁹ Ibidem, p. 64 [ed. bras.: ibidem, p. 53].

²⁰ Idem, *Cousin Bette* (Harmondsworth, Penguin, 1965), p. 428 [ed. bras.: *A prima Bette*, Porto Alegre, Globo, 1952, A Comédia Humana, v. X, p. 391].

¹⁸ Honoré de Balzac, *César Birotteau* (Harmondsworth, Penguin, 1994), p. 75 [ed. bras.: *História da grandezça e decadência de César Birotteau*, Porto Alegre, Globo, 1952, A Comédia Humana, v. VIII, p. 400].

¹⁹ Idem, *History of the Thirteen*, cit., p. 311, 325 [ed. bras.: *História dos treze*, cit., p. 254, 255, 260, 265]; ver também Georges Poulet, *The Interior Distance* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1959), p. 137.

²⁰ Karl Marx, *Capital: a Critique of Political Economy* (Nova York, International Publishers, 1967), v. 1, p. 151 [ed. bras.: *O capital: crítica da economia política*, Livro I: *O processo de produção do capital*, trad. Rubens Enderle, São Paulo, Boitempo, 2013, p. 229]; Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet* (Harmondsworth, Penguin, 1955) [ed. bras.: *Eugénie Grandet*, São Paulo, Globo, 2013, A Comédia Humana, v. VI].

gen, para dar o golpe nos mais pobres. “Sabe o senhor o que é que ele chama de fazer operações?”, pergunta Madame Nucingen a um chocado Goriot:

Compra terrenos baldios em seu nome e depois faz construir neles casas para indivíduos que são seus testas de ferro. Estes concluem as negociações sobre as construções com os empreiteiros, a quem pagam com letras de câmbio em longo prazo, e consentem, mediante uma pequena quantia, a dar quitação a meu marido, que então se torna proprietário das casas. Enquanto isso, os testas de ferro liquidam os seus negócios com os empreiteiros, por meio duma falência.²⁴

Os fios condutores do poder nessa nova sociedade estão no sistema de crédito. Alguns financistas espertos (Nucingen e Gobseck, em Paris; Rigou, na Borgonha) ocupam pontos nodais em redes de poder que dominam todo o resto. Balzac expõe as ficções do poder e dos valores burgueses. Esse é um mundo onde o capital fictício – comandado por algumas notas promissórias alavancadas pela tontabilidade criativa – é dominante, onde tudo (como Keynes muito mais tarde declararia na *Teoria geral do emprego, do juro e da moeda**, e como ilustra nossa própria recente enxurrada de escândalos financeiros) dança conforme a música de expectativas e previsões que mantém uma relação apenas acidental com o trabalho duro e honesto. Esse mundo fictício se estende para os comportamentos pessoais – adotar todas as armadilhas da riqueza, assumir em especial as roupagens de seus sinais externos (trajes, carruagem, criados, apartamentos bem mobiliados) e incorrer em dívidas para conseguir isso são um prelúdio necessário para a obtenção de riqueza. A ficção e a fantasia, em especial as ficções do crédito e do juro, tornam-se realidade. Esse é um dos principais mitos fundadores da modernidade. E é isso que ocultam todas as fachadas sociais sofisticadas e toda a turbulência caótica da “torrente”. Balzac remove a casca do feichismo (a ideia de que a trapaça financeira é acidental, e não estrutural) e expõe as ficções para revelar o total vazio dos valores burgueses. Assim, dançar conforme a música de “sua alteza a economia política” pode até ter implicações revolucionárias:

Consumidas pela vaidade, as necessidades de todas as classes estão exaltadas. A política, de um modo não menos temeroso que a moralidade, deve se perguntar de onde vem a renda para satisfazer essas necessidades. Quando alguém vê a dívida flutuante do Tesouro e toma conhecimento da dívida flutuante de cada família que se espelha no Estado, fica chocado ao ver que metade da França está devendo à outra metade. Quan-

²⁴ Idem, *Old Goriot* (Harmondsworth, Penguin, 1951), p. 249 [ed. bras.: *O pai Goriot*, Porto Alegre, Globo, 1954, A Comédia Humana, v. IV, p. 188-9].

* São Paulo, Atlas, 2007. (N. E.)



FIGURA 16: Daumier representou a imagem de Balzac dos sujeitos “agentes, pensantes, especulantes” das classes inferiores em uma extensa série que retrata Robert Macaire, um charlatão, oportunista e fanfarrão sempre em busca de sucesso rápido. Ele aqui se oferece para vender ações “aqueles preparados para perder dinheiro” e recomenda a um vendedor que transforme seu produto em pó ou em uma loção e venda-o como remédio para alguma doença, pois assim terá muito mais lucro. Quando é informado de que o saco contém milho, ele simplesmente replica, “Melhor ainda!”.

do as contas forem ajustadas, os devedores estarão bem à frente dos credores [...]. Isso provavelmente vai assinalar o fim da chamada era industrial [...] Os burgueses ricos têm muito mais cabeças a cortar do que a nobreza; e, mesmo que esta tenha as armas, seus adversários, no entanto, estão entre aqueles que as fabricam.²⁵

Em 1848, essa verdade tornou-se demasiado evidente.

O INFERNO E SUA ORDEM MORAL

Embora a aparência da superfície seja de competição atomística e caótica entre indivíduos em uma luta incansável por ouro, poder e prazer, Balzac penetra esse mundo caótico de aparências para construir um entendimento de Paris como produto de constelações e confrontos de forças de classe. Em *A menina dos olhos de ouro**, ele aciona uma mistura incrível de metáforas para descrever essa estrutura. A

²⁵ Citado em Tim Farrant, “Du livre illustré à la ville-spectacle”, em Karen Bowie (org.), *La modernité avant Haussmann* (Paris, Recherches, 2001), p. 129.

* Porto Alegre, Globo, 1956, A Comédia Humana, v. VIII. (N. E.)

visão de Dante (que parece ter inspirado a escolha do título de Balzac, *A Comédia Humana*) de esferas na descida para o inferno é logo invocada:

pois não seria apenas por brincadeira que Paris foi chamada um inferno. Considere-se verdadeira a palavra. Ali tudo queima, tudo é fumaça. Tudo brilha, tudo ferve, tudo arde, se evapora, se extingue, se reacende, faísca, cintila e se consome [...] e lança também fogo e cinzas por sua cratera eterna.²⁶

Rapidamente, Balzac muda as metáforas e nos encontramos galgando os andares de um típico prédio de apartamentos parisiense, observando a estratificação de classe à medida que subimos. Depois, vemos Paris como um navio estatal operado por uma tripulação diversificada e, então, mergulhamos nos lóbulos e tecidos do corpo da cidade, considerada ora uma corteza, ora uma rainha.

Mas a estrutura de classe que permeia o todo é clara. A base da pilha é o proletariado, “o mundo dos que nada têm”. O trabalhador é o homem que “ultrapassa as próprias forças, atrela a mulher a uma máquina qualquer, pega do filho e o amarra a uma engrenagem”. O fabricante é o intermediário que puxa os fios condutores (linguagem que Marx ecoa quando comenta sobre os fios invisíveis por meio dos quais o capital comanda as indústrias domésticas em um sistema de produção unificado) para que essas “marionetes” se movimentem em troca da promessa de que esse “mundo de suor e de vontade, de estudo e de paciência” terá um salário suficientemente generoso “já em nome dos caprichos da cidade, já ao mando do monstro chamado Especulação”. Por isso, os trabalhadores “puseram-se a velar, a sofrer, a trabalhar, a praguejar, a jejuar e a andar; excederam-se todos para ganhar o ouro que os fascina”. Esse proletariado, que chega a trezentas mil pessoas, segundo estimativa de Balzac, em geral torra sua riqueza duramente ganha nas tavernas espalhadas pela cidade, consome-se na devassidão, explode ocasionalmente em fervor revolucionário e depois retorna ao trabalho suado. Presos como Vulcano à roda (uma imagem que Marx também invoca em *O capital*), há não obstante alguns trabalhadores virtuosos que “são os protótipos de sua força elevada à expressão mais alta e resumem o alcance social de uma existência em que o pensamento e a ação se combinam”. Outros ainda guardam cuidadosamente suas rendas para se estabelecerem como pequenos varejistas – encapsulados na figura balzaquiana do “irrepreensível acumulador” [*irréprochable cumulateur*], que consegue ter um estilo de vida bem diferente, de convívio familiar respeitável, sessões de leitura de jornal, visitas à ópera e às novas lojas de tecidos (onde vendedoras sedutoras o aguardam).

²⁶ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 309-10 [ed. bras.: *História das treze*, cit. p. 253-4].

Ele é tipicamente ambicioso com relação à sua família e valoriza a educação como um meio de mobilidade ascendente²⁷.

A segunda esfera é constituída pelos

atacadistas e os seus rapazes, os empregados, o pessoal dos pequenos bancos de grande probidade, os velhacos, as almas danadas, os primeiros e os últimos caixeiros, os auxiliares dos oficiais de justiça, dos notários, dos advogados, os membros agentes, pensantes, especulantes dessa pequena burguesia que cuida dos negócios de Paris e vigia os seus interesses.

Alimentados pelo desejo de ouro e prazer e movidos pelos caprichos de seus interesses pessoais, eles também “deixam o ritmo de vida frenético arruinar sua saúde”. Assim, terminam os dias se arrastando perplexos pelos bulevares com fisionomias “desgastadas, embotadas e contraídas”, “olhos embaçados e pernas cambaleantes”.

O terceiro círculo é uma “espécie de ventre parisiense, onde se digerem os interesses da cidade e onde eles se condensam sob a forma chamada *negócios*”. Aqui, “por algum movimento intestinal ácido e bilioso”, encontramos uma classe média superior de “procuradores, médicos, notários, homens de negócios, banqueiros, grandes comerciantes, especuladores e magistrados”. Desesperados para atrair e acumular dinheiro, aqueles que têm coração o deixam para trás “ao descer todas as manhãs ao mundo das angústias que torturam as famílias”. Dentro dessa esfera encontramos o elenco de personagens (imortalizado na série satírica de Daumier sobre Robert Maistre) preponderante em todo o *corpus* da obra de Balzac e sobre o qual ele tem comentários críticos a tecer. Essa é a classe agora dominante, embora reine de maneiras autodestrutivas que abrangem suas próprias práticas, atividades e atitudes ruinosas²⁸.

Acima disso está o mundo dos artistas, que se empenham (como o próprio Balzac) pela originalidade, “são nobremente alquebrad[os], mas sempre alquebrad[os], gast[os] e desfeit[os]”, e (mais uma vez, como o próprio Balzac) vivem “incessantemente a ofegar sob o açoit[os] dos credores”, o que os leva a sucumbir tanto ao vício quanto ao prazer como compensação pelas longas noites de trabalho em excesso enquanto “viam em vão conciliar a sociedade e a glória, o dinheiro e a arte”. A concorrência, as rivalidades e as calúnias assassinam os talentos”, observa Balzac (e não precisamos procurar muito além da corrupção do talento jornalístico descrita em *Ilusões perdidas* para encontrar exemplos do que isso pode significar)²⁹. Entretanto, essa classe média, agora hegemônica, vive e trabalha sob as condições mais pavorosas:

²⁷ *Ibidem*, p. 312-3 [ed. bras.: *ibidem*, p. 255-6].

²⁸ *Ibidem*, p. 318-20 [ed. bras.: *ibidem*, p. 258-60].

²⁹ *Ibidem*, p. 321 [ed. bras.: *ibidem*, p. 262].



FIGURA 17: Daumier capta as fisionomias características de classe de Balzac nesta representação das classes ricas no Boulevard des Italiens (acima) e das “ansiosas” classes médias no Boulevard du Temple (embaixo).

Antes de abandonarmos os quatro terrenos sobre os quais assenta a alta propriedade parisiense, não será necessário deduzir-se, depois das causas morais já apontadas, as causas físicas(?) [...] assinalar uma influência deletéria cuja corrupção iguala a dos administradores parisienses que a deixam complacentemente subsistir?! O ar das casas em que vive a maior parte dos burgueses é infeto, a atmosfera das ruas cospe miasmas cruéis nas peças interiores das lojas onde o ar se rarefaz; mas, além dessa pestilência, os quarenta mil prédios dessa grande cidade mergulham seus alicerces em imundices [...]. Metade de Paris jaz entre exalações pútridas dos pátios, das ruas e dos esgotos.³⁰

Essas eram as condições de vida com as quais Haussmann foi convocado para lidar mais de vinte anos depois. No entanto, as condições de trabalho da classe média não eram melhores (como ilustram as descrições dos escritórios esqualidos dos editores em torno do Palais Royal em *Ilusões perdidas*). “Quase toda essa gente vive em infetos escritórios, empestadas salas de audiências, em pequenos gabinetes gradeados, passa o dia curvada sob o peso dos negócios.”

Tudo isso faz um enorme contraste com “os grandes salões arejados e dourados, os palacetes com jardins, a sociedade rica, ociosa, feliz, bem dotada” (representados pela sociedade excludente concentrada no Faubourg St. Germain). Entretanto, no relato indigesto de Balzac, os residentes dessa alta esfera são tudo, menos felizes. Corrompidos pela busca do prazer (reduzido ao ópio e à fornicação), entediados, distorcidos, degenerados e consumidos por uma verdadeira “fogueira das vaidades” (expressão que mais tarde Tom Wolfe usou ao escrever sobre Nova York), eles são curiosamente rapinados pelas classes inferiores, que “lhes espream os gostos para deles fazerem vícios e os explorarem”, e vivem uma “vida oca” em “continua espera de um prazer que nunca chega”. Essa era a classe na qual Balzac investia todas as suas esperanças utópicas, mas talvez exatamente por isso ela assumia o que há de mais feio nas pessoas reais: “máscaras de papelão, essas rugas prematuras, essas fisionomias de ricos em que se patentia a impotência, em que se reflete o outro e de onde fugiu a inteligência”³¹.

Balzac então resume: “Assim, a agitação excessiva dos proletários, a depravação dos interesses que esmagam as duas burguesias, as severidades do pensamento aristocrático e os excessos do prazer incessantemente procurado pelos grandes explicam a fealdade normal da fisionomia parisiense”³². Dessa forma são entendidas a expressão “calcoscópica” e a “fisionomia cadavérica” da cidade.

A aparente rigidez de tais distinções de classe (assim como as fundamentais distinções de origem provinciana e história social) é compensada pelas rápidas mu-

³⁰ Ibidem, p. 322 [ed. bras.: ibidem, p. 263]; sobre as condições de trabalho, ver p. 259-60.

³¹ Ibidem, p. 324 [ed. bras.: ibidem, p. 265].

³² Ibidem, p. 325 [ed. bras.: idem].

danças que ocorrem quando os indivíduos entram na altamente arriscada busca por dinheiro, sexo e poder. Lucien, por exemplo, retorna às origens provincianas sem dinheiro, sem poder e desgraçado no fim de *Ilusões perdidas* e acaba reaparecendo em Paris novamente fortalecido por sua associação com o arquicriminoso Vautrin, que orquestra sua ligação com a rica amante de Nucingen, o banqueiro, em *Esplendores e misérias das cortesãs*. Rastignac vive entre os empobrecidos porém refinados pensionistas e estudantes em *O pai Goriot*, mas circula em meio à nobreza (pedindo dinheiro emprestado à família para comprar roupas com esse fim). “Cada esfera social projeta sua semente na esfera imediatamente acima dela”, de modo que “o filho do rico merceiro se torne um notário, e o do comerciante de madeira um magistrado.”³³ E, como já vimos, por meio da adoção de todas as armadilhas das aparências de riqueza, às vezes é possível realmente conquistá-la mediante ações especulativas e o manejo fraudulento das relações sociais: Mas há inúmeras ciladas e limites para esse processo, uma vez que as identidades e as identidades acabam por se colar nos complexos espaços da ordem social parisiense.

SOBRE PADRÃO ESPACIAL E ORDEM MORAL

Em toda zona de Paris “há um modo de ser que revela o que você é, o que faz, de onde vem e o que se tornará”. As distâncias físicas que separam as classes são entendidas como “uma consagração material da distância moral que deve separá-las”. O afastamento das classes sociais existe tanto como ecologias espaciais quanto como segregações verticais. Paris tem “sua cabeça nos sótãos, habitados pelos homens de ciência e talento; o primeiro piso aloja os estômagos bem alimentados; no térreo ficam as lojas, as pernas e os pés, pois o trote do comércio entra e sai delas”. Balzac brinca com a nossa curiosidade sobre os espaços ocultos na cidade e os transforma em mistérios que despertam nosso interesse. “Pensa-se duas vezes antes de contar uma história a um público completamente desfamiliizado com suas diferentes matizes locais”, declara com acanhamento³⁴. Mas ele logo o desvenda para revelar um mundo de espacialidade e suas representações. O padrão espacial ancorará uma ordem moral.

O sociólogo Robert Park certa vez escreveu um sugestivo ensaio sobre a cidade como padrão social e ordem moral; as relações sociais estavam inscritas nos espaços da cidade de tal modo que tornavam o padrão espacial tanto um reflexo quanto um momento ativo na reprodução da ordem moral. Essa ideia está presente em toda a ficção de Balzac: “Em toda fase da história, a Paris das classes superiores e da nobre-

za tem seu próprio centro, assim como a Paris plebeia sempre terá seu próprio bairro especial”³⁵. Pequenas variações são incorporadas à forma socioespacial da cidade:

Em Paris, os diferentes tipos que concorrem para formar uma porção qualquer da fisionomia desta monstruosa cidade se harmonizam admiravelmente com o caráter do conjunto. Assim, porteiro, guarda-portão, ou “suíço”, qualquer que seja o nome dado a esse músculo essencial do monstro parisiense, está ele sempre conforme ao bairro de que faz parte, e, muitas vezes, o resume. Novidadeiro, ocioso, o guarda-portão especula, no Faubourg Saint-Germain, com suas rendas; o porteiro na calçada de Antin tem os seus haveres; lê os jornais, o do bairro da Bolsa; tem boa situação o do Faubourg Montmartre. A porteira é uma ex-prostituta no bairro da prostituição; no Marais, tem bons costumes, é arisca, tem os seus caprichos.³⁶

Esse padrão espacial impõe uma ordem moral (para além daquela assegurada pelos *concierges* e porteiros). Em “Ferragus”, a primeira das três histórias que constituem a *História dos treze*, quase todos que transgridem o padrão espacial, indo para o local errado no momento errado, morrem. Personagens deslocados perturbam a harmonia ecológica, poluem a ordem moral e devem pagar o preço por isso, o que faz da cidade um lugar perigoso, em que é muito fácil se perder, ser arrastado em sua torrente e terminar no local errado. “Estou convencida”, diz Madame Jules em “Ferragus”, que “se eu der um passo para dentro deste labirinto vou cair em um abismo no qual acabarei morrendo”³⁷. Uma criatura pura e perfeita, Madame Jules se aventura, por devoção filial a Ferragus, seu pai, em uma parte de Paris que não está de acordo com seu status social. “Essa mulher está perdida”, declara Balzac, porque se desviou para o espaço errado. Contaminada, ela finalmente morre de “alguma complicação moral que foi longe demais e torna sua condição física mais complexa”. Auguste, admirador de Madame Jules, também está fadado a morrer porque, “para seu futuro infortúnio, ele esquadrinhou cada andar do prédio” ao qual ela ia secretamente. Ida Gruget, *grisette* que cuida de Ferragus e se atreve a visitar Jules na residência burguesa dele, também morre.

Entretanto, Ferragus, pai de Madame Jules, é membro de uma sociedade secreta de homens – conhecida como Os Treze – que juram apoiar uns aos outros em todo e qualquer empreendimento. Eles são, nos diz Balzac, dotados de asas e “voam pelas alturas e profundidades da sociedade, sobre a qual têm poder ilimitado e, portanto, desdenham de ocupar qualquer posição social”. Estão fora e

³⁵ Ibidem, p. 178.

³⁶ Ibidem, p. 112 [ed. bras.: ibidem, p. 92].

³⁷ Ibidem, p. 34, 87, 128.

³³ Ibidem, p. 318.

³⁴ Ibidem, p. 31, 34, 181.

acima da ordem moral porque não podem ser localizados ou situados. Procurado tanto por Auguste quanto por Jules (assim como pela polícia), Ferragus nunca é encontrado. Ele aparece somente quando e onde quer. Domina o espaço enquanto todas as outras pessoas estão presas dentro dele. Essa é uma fonte crucial do seu poder secreto³⁸.

Há, no entanto, uma evolução nessa perspectiva na obra balzaquiana. A rigidez espacial que desempenha um papel determinante em *História dos treze* se torna maleável nas obras posteriores. Como observa Sharon Marcus, o primo Pons, no romance homônimo (e um dos últimos que Balzac concluiu), é esmagado pela *conscience* porque ela não somente comanda o lugar onde ele reside (e além disso lhe fornece as refeições), mas também pode construir uma rede de intrigas (usando o “sistema nervoso” do sistema dos *conciérges*) e criar uma coalizão de conspiradores espalhados por toda a cidade para ter acesso a seu apartamento, onde ele mantém uma coleção de arte³⁹. A capacidade para chefiar e produzir espaços dessa maneira é um poder mediante o qual até as pessoas nos níveis mais inferiores da sociedade podem subverter o padrão espacial e a ordem moral. Assim, Vautrin, o arquicriminoso que virou chefe de polícia, usa seu conhecimento da ecologia espacial e sua capacidade para comandá-la e controlá-la em benefício próprio. A espacialidade urbana é cada vez mais apreciada como algo dialético, construído e consequencial, em vez de como algo passivo ou um mero reflexo.

RUAS, BULEVARES E ESPAÇOS PÚBLICOS DE ESPETÁCULO

Há em Paris certas ruas tão desonradas quanto pode sê-lo um homem culpado de infâmia, pois existem ruas nobres, ruas simplesmente honestas, ruas jovens sobre cuja moralidade o público não formou ainda opinião, ruas assassinas, ruas mais velhas que velhas viúvas endinheiradas, ruas estimáveis, ruas sempre asseadas e ruas sempre sujas, ruas operárias, trabalhadoras, mercantis. As ruas de Paris têm, enfim, qualidades humanas, e suas fisionomias nos sugerem certas ideias contra as quais nos vemos indefesos.⁴⁰

³⁸ Esse contraste entre pairar sobre o espaço e estar preso em determinado lugar é um tema importante tanto econômica quanto politicamente nesse período. Mais adiante vou argumentar que a Comuna (uma revolução em um lugar) foi em grande parte destruída pela capacidade superior das forças de reação para controlar o espaço e mobilizar o resto da França para esmagar o movimento revolucionário em Paris. Essa foi também, como observado na Introdução, uma tática que Thiers pode ter estimulado em Luís Filipe I, em fevereiro de 1848.

³⁹ Sharon Marcus, *Apartment Stories*, cit., p. 74.

⁴⁰ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 31 [ed. bras.: *História dos treze*, cit., p. 27].

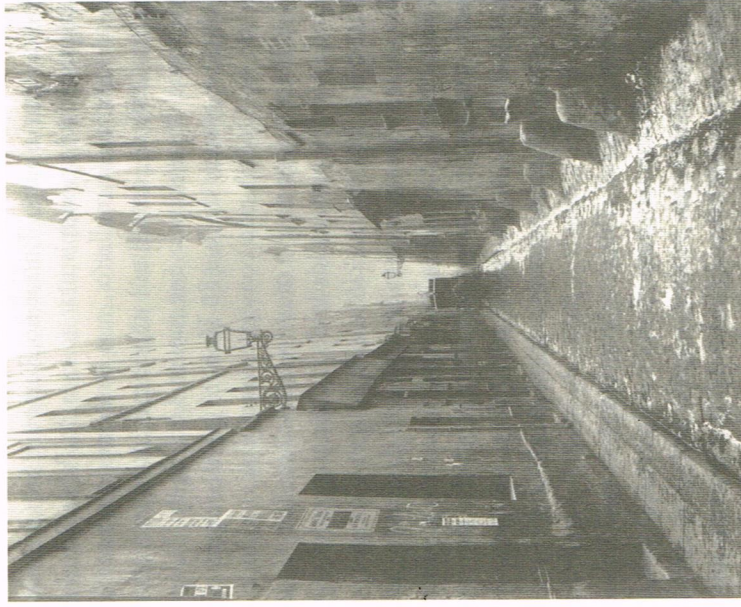


FIGURA 18: Balzac era fascinado pelas personalidades e pelos humores das ruas de Paris. Esta foto de Marville tirada na década de 1850 capta um pouco desse ambiente, retratando a Rue des Vertus, que na época era um centro de prostituição. Ela desemboca na Rue des Graviilliers, onde a Associação Internacional dos Trabalhadores iria estabelecer seu quartel-general em Paris, na década de 1860.

Essas dificilmente são descrições objetivas de ruas específicas. As esperanças, os desejos e os temores dos personagens de Balzac dão significado e caráter às ruas e aos bairros que elas atravessam. Eles podem se demorar ali em um momento de lazer ou sentir a tensão da incompatibilidade, mas em hipótese alguma podem ignorar sua situacionalidade. Balzac nos proporciona aquilo que os situacionistas posteriormente chamaram de uma “psicogeografia” das ruas e dos bairros da cidade. No entanto, ele o faz mais a partir da perspectiva de seus múltiplos personagens do que de si próprio⁴¹. Seus personagens chegam a mudar de personalidade

⁴¹ Esse ponto é fortemente enfatizado em Joan Dargan, *Balzac and the Drama of Perspective* (Lexington, French Forum, 1985); em Tim Farrant, “Du livre illustré à la ville-spectacle”, cit.; e em Karlheinz Suterle, *La capitale des signes*, cit.

quando vão de um lugar a outro. Entrar no Faubourg St. Germain (com todo o seu privilégio aristocrático) ou se misturar ao caos do Palais Royal (com seu tema de prostituição não apenas de mulheres, mas também do talento literário para o comercialismo decadente do jornalismo) impõe exigências irresistíveis aos participantes. A única forma de resistência é se mover. Lucien, em *Ilusões perdidas*, não se sai bem no elegante mundo da Rue St. Honoré (particularmente depois de sua desastrosa aparição no Opéra), não consegue conquistar o mundo esqualido das editoras no Palais Royal e foge para o mundo ascético da Rive Gauche*, próximo da Sorbonne, onde adota a personalidade de um estudante pobre, porém implacavelmente honesto. Lá, um estreito círculo de amigos o ampara em seus piores momentos. Mas, quando se muda para o outro lado da cidade, para viver com a atriz Coralie, que se encanta com sua beleza, o rapaz aceita o julgamento dela sobre seu antigo habitat não somente como um lugar ~~melhor~~ de empobrecimento, mas também como reduto de simplórios. A partir dessa nova perspectiva, ele muda inclusive suas posições políticas e ataca os escritos de seus antigos amigos.

Aprendemos a entender a cidade a partir de múltiplas perspectivas. Por um lado, ela é um incompreensível labirinto de qualidades caleidoscópicas: gire o caleidoscópio e surgirão inúmeras composições e colorações da cena urbana. Mas há persistentes pontos nodais em torno dos quais a imagem da cidade se funde em algo mais permanente e sólido. O Faubourg St. Germain, mundo comercial dos boulevares da Rive Droite [margem direita], a Bolsa de Valores ("replet[a] de agitação, tumulto e prostituição") e o Palais Royal, a Rue St. Honoré, a região dos estudantes em torno da Sorbonne e a eterna presença sombria da classe trabalhadora (raramente evocada de maneira explícita, exceto em *A prima Bette*, em que tanto a infame Petite Pologne quanto o Faubourg Saint-Antoine são descritos em termos gerais, embora por toda a obra de Balzac se procure em vão a descrição de qualquer personagem que sofra todas as indignidades e inseguranças do emprego industrial). A legibilidade da cidade é, além disso, iluminada por espetáculos; o Opéra, os teatros, os boulevares, os cafés, os monumentos, os parques e jardins aparecem repetidamente como pontos e linhas luminosas no interior do tecido da cidade, lançando uma rede de significados sobre a vida urbana que, do contrário, pareceria totalmente opaca. Os boulevares, em particular, são a poesia por meio da qual a cidade é essencialmente representada.

Munidos desses indicadores no nível da rua, podemos projetar a totalidade a partir de um ponto elevado e aprender a situar os acontecimentos e as pessoas dentro do mundo labiríntico e caleidoscópico da vida cotidiana parisiense. Considere,

por exemplo, como Balzac faz isso nas extraordinárias passagens de abertura de *O pai Goriot*. "Somente entre as alturas de Montmartre e Montrouge há pessoas que podem apreciar" as cenas que se seguem. Olhamos para baixo e vemos, antes de tudo, "um vale de estuque desmoronado e calhas escuras de lama, um vale repleto de sofrimento real e alegrias frequentemente enganosas". A pensão de Madame Vauquer fica em uma rua entre a Val-de-Grâce e o Panteão, onde

A ausência de veículos transitando aprofunda a quietude que prevalece nessas ruas comprimidas entre os domos da Val-de-Grâce e o Panteão, dois prédios que as ofuscam e escurecem o ar com a cobertura pesada de suas sombrias cúpulas [...] O transeunte mais descuidado sente-se deprimido onde até mesmo o som das rodas é pouco comum, as casas são soturnas e os muros parecem uma prisão. Um parisiense perdido por aqui não veria nada à sua volta, exceto pensões ou instituições, miséria ou lassidão, os velhos afundando no túmulo ou os jovens animados condenados ao trabalho monótono. Esse é o lugar mais sinistro de Paris e, pode-se dizer, o menos conhecido.

Associando todo esse exercício a uma descida às catacumbas, Balzac penetra primeiro no bairro, depois na casa e no jardim, nos quartos e nas pessoas, com a precisão de um raio *laser*. Um postigo de dia e uma sólida porta à noite separam um jardim enclausurado da rua. Os muros cobertos de hera também são orlados de árvores frutíferas e vinhas em espaldeiras "cujos frutos esburacados e empoeirados são cuidados ansiosamente por Madame Vauquer todos os anos". Ao longo de cada muro "corre um estreito caminho que conduz a um grupo de limeiras" sob as quais há uma "mesa redonda pintada de verde e com algumas cadeiras onde os hóspedes que podem pagar o desjejum se reúnem para desfrutá-lo nos dias de calor, mesmo que lá fora esteja quente o suficiente para fritar ovos". A casa de três andares "é feita de pedras lavradas e lavadas com aquele tom amarelado que dá uma aparência miserável a quase todas as casas em Paris". Dentro dela encontramos uma sala de estar depressiva com seu "cheiro de pensão" e uma sala de jantar ainda mais deplorável (a mobília é minuciosa e horrivelmente descrita), onde "tudo é sujo e manchado; não há tapetes e farrapos, mas tudo está caindo aos pedaços". No fim dessa descrição, encontramos a figura da própria Madame Vauquer, que

Aparece adornada com seu gorro de tule e arrasta os pés em chinelos gastos. O rosto gordo e envelhecido, dominado por um nariz que parece um bico de papagaio, as pequenas mãos com covinhas, o corpo rechonchudo como o de um rato de igreja, o vestido amplo e informe estão em um ambiente apropriado nesta sala onde a miséria escapa das paredes e a esperança, pisada e esmagada, cedeu ao desespero. Madame Vauquer está à vontade em meio ao ar asfíxiante; consegue respirar sem se sentir enjoada. Seu

* A região da margem esquerda do rio Sena, que divide Paris. (N. E.)

rosto, fresco com o frescor frio do primeiro dia gelado de outono, seus olhos enrugados, sua expressão, variando do sorriso convencional da bailarina à carranca azeda do descontentador de títulos, toda a sua pessoa, em resumo, proporciona uma pista para a pensão, assim como a pensão implica a existência de uma pessoa como ela.⁴²

A consistência entre o ambiente e a personalidade é notável. Observando do alto, podemos ver Madame Vauquer e todos os outros habitantes da casa não somente em relação a Paris como um todo, mas também em seus distintos nichos ecológicos dentro do tecido urbano. A ecologia da cidade e a personalidade de seus habitantes são imagens espelhadas uma da outra.

A INTERIORIDADE E O MEDO DA INTIMIDADE

Os interiores desempenham um papel especial na obra de Balzac. A porosidade das fronteiras e o fluxo de trânsito que necessariamente as atravessa para sustentar a vida na cidade de forma alguma reduzem a luta feroz para limitar o acesso e proteger os interiores da penetração (as conotações sexuais dessa palavra são apropriadas) de pessoas indesejadas. Nesse aspecto, como mostra Marcus, a vulnerabilidade da moradia em apartamentos proporciona um terreno material sobre o qual tais relações podem ser descritas de maneira mais fácil⁴³. Grande parte da ação nos romances de Balzac é impulsionada por tentativas de se proteger física e emocionalmente contra a ameaça de intimidade em um mundo no qual os outros estão sempre lutando para penetrar, colonizar e oprimir a vida interior de alguém. A penetração bem-sucedida invariavelmente resulta na morte da vítima, um local de repouso final no cemitério, onde toda a ameaça de intimidade é eliminada. Aqueles (sobretudo as mulheres) que de forma voluntária se entregam ao verdadeiro amor e à intimidade sofrem consequências mortais (às vezes de maneira sacrificial e até beatificante, como a cortesã reformada, amante de Lucien em *Esplendores e misérias das cortesãs*). O desejo de intimidade e a busca pelo sublime confrontam perpetuamente o medo mortal de suas consequências fatais.

A crítica central que Balzac faz à burguesia é: no entanto, o fato de ela ser incapaz de intimidade ou de sentimentos profundos porque reduziu tudo à frieza do cálculo e ao egoísmo da valorização do dinheiro, do capital fictício e da busca do lucro. Crevel, o mais grosseiro dos personagens burgueses de Balzac, procura conquistar a afeição da sogra de seu filho no início de *A prima Bette*. Mas quando Adeline final-

mente cede porque está presa a um endividamento crônico devido à libertinagem desenfreada de seu marido, Crevel duramente a rejeita, após lhe dizer de forma direta e elaborada que tal gesto exigiria a perda de rendas em seu capital. O tema da intimidade e de seus perigos é recorrente. Em *A menina dos olhos de ouro*, Henri de Marsay fica impressionado com a beleza de uma mulher que vê nas Tulherias. Ele a persegue com ardor através dos muros de proteção e supera todo tipo de barreira social e humana para ter acesso a ela. Conduzido de olhos vendados por misteriosos corredores, conquista o amor de Paquita em seu *boudoir* escondido, o qual (como a pensão de Madame Vauquer) nos diz tudo o que precisamos saber sobre ela.

Nesse *boudoir* pendiam tecidos vermelhos sobrepostos com musselina indiana, suas dobras internas e externas caneladas como colunas coríntias, e amarrados embaixo com faixas em tom vermelho-alaranjado nas quais foram bordados arabescos em preto. Sob essa musselina o vermelho-alaranjado exibiu um tom rosa, a cor do amor, repetido nas cortinas das janelas, também de musselina indiana, forradas com tafetá rosa e com um acabamento de franjas vermelho-alaranjadas alternadas com franjas pretas. Iluminando o divã, seis castiçais de prata folheada a ouro, cada um deles portando duas velas, se destacavam em distâncias iguais da parede forrada com papel. O teto, de cujo centro pendia um lustre de prata folheada a ouro, era de um branco ofuscante, e a cornija era dourada. O tapete remetia a um xale oriental, reproduzindo os desenhos e lembrando a poesia da Pérsia, onde as mãos dos escravos trabalharam para produzi-lo. Os móveis eram revestidos de caxemira branca, realçada por adornos pretos e vermelho-alaranjados. O relógio e o candelabro eram de mármore branco e dourado. Havia elegantes jardineiras repletas de todos os tipos de rosas e flores brancas ou vermelhas.⁴⁴

Nesse espaço íntimo, De Marsay experimenta “indescritíveis momentos de prazer” e chega a se tornar “terno, bondoso e comunicativo” quando “se perde nesses limbos de encantamento que as pessoas comuns tão estupidamente chamam de ‘espaço imaginário’”. Mas Paquita sabe que está condenada. “Havia o terror da morte no frenesi com que ela o pressionou contra seu peito.” Ela lhe diz, “Tenho certeza de que agora você será a causa da minha morte”. Quando Henri, zangado diante da descoberta do envolvimento dela com outra pessoa, retorna com a ideia de tirá-la daquele espaço interior para vingar-se, ele a encontra mortalmente apunhalada por uma luta violenta com sua amante, que vem a ser a há muito desaparecida meia-irmã de Henri. “Fôdo o corpo de Paquita, retalhado pelos golpes da adaga de sua algoz, mostrava a ferocidade com que ela lutou para salvar a vida que Henri lhe

⁴² As passagens aqui citadas são de Honoré de Balzac, *Old Goriot*, cit., p. 27-33.

⁴³ Sharon Marcus, *Apartment Stories*, cit.

⁴⁴ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 366.

havia tornado tão preciosa.” O espaço físico do *boudoir* está destruído e “as mãos ensanguentadas de Paquita estão impressas nas almofadas”.

Em *A duquesa de Langeais**, a trama se move na direção oposta, mas com resultados similares. As mulheres se protegem da intimidade recorrendo a evasivas, flertes, relacionamentos calculados, casamentos estratégicos e coisas semelhantes. O general Montriveau fica ultrajado pela maneira como a duquesa (que é casada) brinca com suas paixões. Ele a sequestra de um espaço público (um baile em andamento) e a conduz para seu santuário secreto, que tem toda a aura gótica de uma cela de monge. Ali, em seu espaço íntimo, ele ameaça marcar a duquesa, colocar o sinal de culpa em sua testa (uma lágrima tremula ao fundo e gritos soam ameaçadoramente de uma cela adjacente). A duquesa sequestrada sucumbe e declara seu amor como uma alma aprisionada – “uma mulher que ama sempre marca a si mesma”, diz ela. Retornando ao baile, a emocionalmente marcada duquesa acaba fugindo, após alguns contatos malogrados, para uma capela afastada em uma ilha do Mediterrâneo, entregando-se a Deus como irmã Thérèse. Muitos anos depois, Montriveau finalmente consegue rastrear seu amor perdido. Seu plano de sequestrar a freira é muitíssimo bem-sucedido, mas apenas seu corpo morto é recuperado, deixando-o a contemplar um cadáver “resplandecente, com a beleza sublime que a calma da morte às vezes confere aos restos mortais”⁴⁵.

Balzac estende esse tema além das relações entre homens e mulheres. Em *A obra-prima ignorada* (que tanto Marx quanto Picasso admiravam intensamente, embora por razões bem diferentes), um talentoso aprendiz é apresentado a um famoso pintor, mas tem seu acesso recusado ao estúdio onde a obra-prima está em andamento. O pintor deseja comparar a obra-prima, um retrato, com uma bela mulher para se convencer de que a sua pintura é mais real que a própria vida. O aprendiz sacrifica sua jovem amante (e destrói o seu amor), insistindo (contra a vontade dela) que ela pose nua para o artista para que ele possa fazer a comparação. Em troca, recebe permissão para entrar no estúdio, que está repleto de pinturas maravilhosas, para ver a obra-prima. Mas descobre que a tela está praticamente vazia. Quando ele comete a temeridade de apontar isso, o velho artista tem um acesso de raiva. Naquela noite, o velho artista se mata, tendo antes queimado todos os seus quadros⁴⁶.

Em *A prima Bette*, uma astuciosa parente de origens provincianas e camponesas se insere em uma família aristocrática como companhia íntima e angelical das mulheres apenas para destruí-las. Em *O primo Pons*, o tema repete-se ao inverso.

Pons é um homem cuja única identidade na vida é a de um colecionador de bugigangas. Sua coleção é tudo o que lhe importa, mas ele não tem ideia do quanto ela vale, protegendo-a no interior de seu apartamento. A penetração nesse santuário por uma coalizão de forças (liderada pela *concierge*, que se propunha a cuidar dele) o leva à morte. Entrar ilegalmente no apartamento de Pons, Balzac escreve, “era equivalente a introduzir o inimigo no coração da cidadela e enterrar uma adaga no coração de Pons”⁴⁷. Ele de fato morre em consequência dessa invasão. Mas do que, exatamente? Nesse caso, é a penetração de valores da mercadoria em seu espaço privado; um espaço onde até então havia predominado a pureza dos valores que animavam Pons como colecionador. Benjamin certamente tinha, ou deveria ter tido, Pons em mente quando escreveu:

O interior é o asilo onde se refugia a arte. O colecionador se torna o verdadeiro ocupante do interior. Seu ofício é a idealização dos objetos. A ele cabe esta tarefa de Sisifo de retirar das coisas, já que as possui, seu caráter de mercadoria. Mas não poderia lhes conferir senão o valor que têm para o amador, em vez do seu valor de uso. O colecionador se compraz em suscitar um mundo não apenas longínquo e extinto, mas ao mesmo tempo melhor, um mundo em que o homem, na realidade, é tão pouco provido daquilo de que necessita como no mundo real, mas em que as coisas estão libertadas da servidão de serem úteis.⁴⁸

Então por que valorizar ou desejar a intimidade diante de tais perigos? Por que castigar as mulheres por preferirem o superficial e o social quando arriscar-se à intimidade significa ser marcadas pelo amor ou abraçar a morte? Por que zombar tão impiedosamente da burguesia por querer evitar a intimidade a qualquer custo? A intimidade é uma qualidade humana da qual podemos nunca abrir mão, mas está eternamente ameaçada pela busca incansável de valores de troca. O utopismo de Balzac postula um lugar seguro e idílico com uma vida estável de intimidade e possessões valiosas, distante da turbulência do mundo e protegido da reificação. Mas o sonho de Balzac parece sempre destinado, como o amor de Montriveau e da duquesa, a permanecer, na melhor das hipóteses, frustrado ou, como no caso de Paquita e De Marsay, ser extremamente destrutivo.

Essa proposição está diretamente expressa em *O primo Pons*. Madame Cibot, a *concierge* que lidera o caminho até o apartamento de Pons com consequências tão

* Porto Alegre, Globo, 1956, A Comédia Humana, v. VIII. (N. E.)

⁴⁵ Ibidem, p. 305.

⁴⁶ Idem, *The Unknown Masterpiece* (Nova York, New York Review Books, 2001) [ed. bras.: *A obra-prima ignorada*, Porto Alegre, L&PM, 2002].

⁴⁷ Idem, *Cousin Pons* (Harmondsworth, Penguin, 1968), p. 148 [ed. bras.: *O primo Pons*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1999].

⁴⁸ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, cit., p. 19 [ed. bras.: “Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939)”, em *Passagens*, Belo Horizonte/São Paulo, UFMG/Imprensa Oficial, 2007, p. 59].

fatais, sonha em usar sua riqueza, obtida de maneira ilícita, para morar no campo. Mas não se atreve a tomar essa atitude porque a vidente que consulta a adverte de que lá ela sofrerá uma morte violenta. Vive seus dias em Paris, privada da existência campestre que mais deseja. Da mesma forma, a burguesia está condenada não porque evita a intimidade, mas porque, dada a sua preocupação com os valores monetários, é incapaz de alcançá-la. Mas aqui há algo mais em ação:

Paquita reagiu ao anseio que todo homem verdadeiramente grande sente pelo infinito, aquela paixão misteriosa tão dramaticamente expressa em *Fausto*, tão poeticamente traduzida em “Manfred”, que incitou Don Juan a explorar profundamente o coração das mulheres, esperando encontrar nelas o ideal infinito que tantos perseguidores de fantasmas têm buscado. Os cientistas acreditam poder encontrá-lo na ciência, os místicos o encontram apenas em Deus.⁴⁹

Onde Balzac o encontra? Fugindo da intimidade dos espaços interiores para algum mundo exterior mais amplo ou experimentando por meio da intimidade algum tipo de momento sublime de êxtase que as pessoas comuns estupidamente chamam de “espaço imaginário”? Ele oscila entre as duas possibilidades.

A ANIQUILAÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO

“Em toda a obra de Balzac”, observa Poulet, “nada ressurge tão frequentemente quanto a proclamação do aniquilamento do espaço-tempo por ato da mente”⁵⁰. Balzac escreve: “Eu já tinha em meu poder a mais imensa fé, aquela fé da qual Cristo falava, aquela vontade ilimitada com que se movem montanhas, aquele grande poder com a ajuda do qual podemos abolir as leis do espaço e do tempo”. Balzac acreditava poder internalizar tudo dentro dele próprio e expressá-lo mediante um ato supremo da mente. Ele vivia “apenas pela força daqueles sentidos interiores que constituem um duplo ser dentro do homem”. Embora “esgotada por essa profunda intuição das coisas”, a alma podia aspirar a ser, “na expressão maravilhosa de Leibniz, um espelho concêntrico do universo”⁵¹. E é precisamente assim que Balzac constitui seus interiores. O interior de Pons é precioso no duplo sentido de que é não apenas seu, mas também o espelho concêntrico de um universo europeu de produção artística. O *boudoir* de Paquita exerce seu fascínio porque recende o

⁴⁹ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 382.

⁵⁰ Georges Poulet, *The Interior Distance*, cit., p. 106.

⁵¹ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit.

erotismo associado ao Oriente, às Índias, à garota escrava e à mulher colonizada. O quarto de Montriveau, ao qual a duquesa de Langeais é levada à força, internaliza o senso ascético da pureza gótica associado a uma cela de monge medieval. Todos os espaços interiores espelham algum aspecto do mundo externo.

A aniquilação do espaço e do tempo era um tema razoavelmente familiar na época de Balzac. A expressão pode ter derivado de um par de versos de Alexander Pope: “*Ye Gods! Annihilate but space and time / And make two lovers happy*”⁵². Goethe escreveu: “Aniquilem o espaço e o tempo / E façam dois amantes felizes”⁵³. Goethe empregou a metáfora causando grande efeito em *Fausto*⁵⁴, e nas décadas de 1830 e 1840 a ideia foi mais amplamente associada à chegada das ferrovias. A expressão tinha então um uso bem disseminado tanto nos Estados Unidos quanto na Europa entre uma ampla série de pensadores que contemplavam as consequências e possibilidades de um mundo reconstruído pelas novas tecnologias de transporte e comunicação (desde os canais e as ferrovias até o jornal diário, que Hegel já havia caracterizado como um substituto da oração matinal). É interessante notar que o mesmo conceito pode ser encontrado em Marx (de forma latente no *Manifesto Comunista*⁵⁵ e explicitamente nos *Grundrisse*), que o utiliza para descrever as qualidades revolucionárias da tendência do capitalismo para a expansão geográfica e a aceleração da circulação do capital. Ele se refere diretamente à propensão do capitalismo a surtos periódicos de “compressão do tempo-espaço”⁵⁶.

Em Balzac, no entanto, a ideia em geral descreve um momento sublime, fora do tempo e do espaço, em que todas as forças do mundo se internalizam na mente e no ser de um indivíduo monádico. Ela “lampeja” como um momento de intensa revelação, cujas insinuações religiosas são dificilmente imperceptíveis (e o flerte de Balzac com a religião, o misticismo e os poderes do oculto está quase sempre em evidência). É o momento do sublime (uma das palavras preferidas de Balzac). Mas não é um momento passivo. O *insight* ofuscante que vem com a aniquilação do espaço e do tempo permite certo tipo de ação no mundo. Em *A procura do absoluto*, Marguerite, após uma discussão furiosa com o pai, reage da seguinte maneira:

⁵² Citado em Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, (Oxford, Oxford University Press, 1964), p. 164.

⁵³ São Paulo, Editora 34, 2014; 2. v. (N. E.)

⁵⁴ Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings, São Paulo, Boitempo, 1998. (N. E.)

⁵⁵ Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (Harmondsworth, Penguin, 1973), p. 539 [ed. bras.: *Grundrisse – Manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*, trad. Mario Duayer et al., São Paulo, Boitempo, 2012, p. 432]; ver também David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, Blackwell, 1989), parte III [ed. bras.: *Condição pós-moderna*, São Paulo, Loyola, 1992].

Quando ele partiu, Marguerite ficou algum tempo em uma sombra perplexidade; parecia que todo o seu mundo lhe havia escapado. Ela não estava mais no salão familiar; não tinha mais consciência da sua existência física; sua alma havia adquirido asas e voado para um mundo onde o pensamento aniquila o tempo e o espaço, onde o véu que cobre o futuro é erguido por algum poder divino. Parecia-lhe que havia vivido dias inteiros entre cada som dos passos de seu pai na escada; e quando o ouviu se movimentando lá em cima em seu quarto, um calafrio percorreu seu corpo. Uma repentina visão de advertência passou como um raio em seu cérebro; ela subiu silenciosamente a escura escada com a velocidade de uma flecha e viu o pai apontando uma pistola para a própria cabeça.⁵⁴

Um momento sublime de revelação fora do espaço e do tempo permite tanto captar o mundo como uma totalidade quanto atuar nele de maneira decisiva. Sua conexão com a paixão sexual e a posse do “outro” (um amante, a cidade, a natureza, Deus) é clara (como indica o par de versos de Pope). Mas ele pertence a Balzac certo poder conceitual, sem o qual sua visão sinóptica da cidade e do mundo seria impossível. O negociante que fornece a pele de onagro para Raphael pergunta

como alguém pode preferir todos os desastres dos desejos frustrados à soberba faculdade de intimar o universo ao tribunal da mente, à excitação de ser capaz de se mover sem ser estrangulado pelas correntes do tempo ou pelas correntes do espaço, ao prazer de abraçar e ver tudo, de se inclinar sobre a beira do mundo para interrogar outras esferas e escutar a voz de Deus?⁵⁵

Raphael, revela-se, foi criado em uma família em que “as regras do tempo e do espaço eram aplicadas com tanto rigor” que chegavam a ser totalmente opressivas. Por isso ele é profundamente atraído àquele “privilégio concedido às paixões que lhes dá o poder de aniquilar o espaço e o tempo”. O problema é que qualquer expressão de desejo encolhe a pele e aproxima Raphael da morte. Sua única reação possível é adotar uma disciplina de tempo-espaço bem mais rigorosa do que qualquer uma que seu pai tenha imposto. Como o movimento é função do desejo, Raphael tem de se fechar no espaço e impor uma ordem temporal rígida a si próprio e ao seu redor para evitar qualquer expressão de desejo.⁵⁶

O eterno desejo burguês de reduzir e eliminar todas as barreiras espaciais e temporais apareceria então como uma versão secular desse desejo revolucionário.

⁵⁴ Honoré de Balzac, *The Quest of the Absolute* (trad. Elen Marriage, Londres, Forgotten Books, 2013), p. 173-4 [ed. bras.: *A procura do absoluto*, Porto Alegre, Globo, 1954, A Comédia Humana, v. XV].

⁵⁵ Idem, *The Wild Ass's Skin*, cit., p. 53-4.

⁵⁶ Ibidem, p. 198-9.



FIGURA 19: A ênfase de Balzac na aniquilação do espaço e do tempo foi muito associada, nas décadas de 1830 e 1840, ao advento das ferrovias. A grande sacada dessa charge de Daumier, Impressões e impressões de viagem, é a de que, “quando o trem se move para a frente, é óbvio que os passageiros não podem ir atrás”.

Balzac discorre sobre esses aspectos mundanos das práticas comerciais burguesas. “A multidão de advogados, médicos, rábulas, negociantes, banqueiros, atacadistas”, diz ele, precisa “devorar o tempo, comprimi-lo”, porque “o tempo é seu tirano; eles precisam de mais, ele escapote deles, que não conseguem nem estendê-lo nem encolhê-lo”. O impulso para aniquilar o espaço e o tempo aparece em toda parte:

O homem possui a exorbitante faculdade de aniquilar, em relação a si mesmo, o espaço que existe apenas em relação a si mesmo; de se isolar completamente do meio em que reside e de cruzar, em virtude do poder quase infinito da locomotiva, as enormes distâncias da natureza física. Estou aqui e tenho o poder de estar em qualquer outro lugar! Não dependo de nenhum tempo, de nenhum espaço, de nenhuma distância. O mundo é meu escravo.⁵⁷

⁵⁷ Citado em Georges Poulet, *The Interior Distance*, cit., p. 102-5.

O ideal da aniquilação do espaço e do tempo sugere como uma versão distintivamente capitalista e burguesa do sublime está sendo constituída. A conquista do espaço e do tempo e o domínio do mundo (da Mãe Terra) aparecem, então, como a expressão deslocada porém sublime do desejo sexual em inúmeras fantasias capitalistas. Algo vital é revelado aqui sobre o mito burguês da modernidade. Para Balzac, no entanto, o colapso do tempo futuro e do tempo passado no tempo presente é precisamente o momento em que a esperança, a memória e o desejo convergem. “Triplica-se a felicidade presente com aspiração para o futuro e recordações do passado”, escreve ele. Esse é o momento supremo de revelação pessoal e revolução social, um momento sublime que Balzac ama e teme.

A VISÃO SINÓPTICA DE BALZAC

A fantasia da aniquilação momentânea do espaço e do tempo permite que Balzac construa uma posição arquimediana a partir da qual se pode examinar e entender o mundo, e até mesmo mudá-lo. Ele se imagina “viajando pelo mundo”, dispondo tudo ao meu gosto [...]. Eu possuo o mundo facilmente e o mundo não tem o menor domínio sobre mim”. O olhar imperial é explícito:

Eu estava medindo quanto tempo um pensamento precisa para se desenvolver; e de pé sobre um alto penhasco, com uma bússola na mão e a uma centena de braças acima do oceano, cujos vagalhões se divertiam em meio à rebentação, eu examinava o meu futuro, enfeitando-o com obras de arte, assim como um engenheiro constrói fortalezas e palácios sobre um terreno vazio.⁵⁸

O eco do engenheiro cartesiano e também do Fausto de Goethe é inequívoco. As relações dialéticas entre moção e estase, fluxos e movimentos, interiores e exteriores, espaço e lugar, cidade e campo podem todas ser investigadas e representadas.

Balzac parte determinado a possuir Paris. Mas ele a respeita e ama demais como uma “entidade moral”, como um “ser sensível”, para querer meramente dominá-la. Seu desejo de possuir não é o de destruir ou diminuir. Ele precisa da cidade para alimentá-la com imagens, pensamentos e sentimentos. Não pode se relacionar com ela como um objeto morto (como Haussmann e Flaubert, cada um à sua própria maneira, mais tarde o fizeram). Paris tem uma personalidade e um corpo. Paris, “o mais encantador dos monstros”, é com frequência descrita como uma mulher

(representando o oposto das fantasias masculinas de Balzac): “Aqui uma bela mulher, mais adiante uma bruxa malvada golpeada pela pobreza; aqui uma moeda recém-cunhada de um novo reino, e no outro canto da cidade tão elegante quanto uma dama da moda”. Paris é “triste ou alegre, feia ou bonita, viva ou morta; para [os devotos] Paris é um ser sensível; todo indivíduo, cada pedacinho de casa é um fragmento do tecido celular dessa notável prostituta cuja cabeça, coração e imprevisível comportamento lhes são perfeitamente familiares”. Mas, em suas funções cerebrais, Paris assume uma personalidade masculina como o centro intelectual do globo, “um cérebro fervilhante, com um talento que caminha na vanguarda da civilização; um grande homem, um artista incessantemente criativo, um pensador político com sexto sentido”.⁵⁹

O produto final é uma visão sinóptica, encapsulada em descrições extraordinárias da fisionomia e personalidade da cidade (como aquelas que abrem *A menina dos olhos de ouro*). Repetidamente somos instados a enxergá-la como uma totalidade e, como tal, algo captável. Considere esta passagem de “Ferragus”:

Paris novamente vista através de lentes redutoras com suas ruas, letreiros de lojas, indústrias e mansões: uma Paris microscópica reduzida às minúsculas dimensões das sombras, dos fantasmas, das pessoas mortas [...]. Jules percebeu a seus pés, no longo vale do Sena, entre as ladeiras de Vaugirard e Meudon, aquelas de Belleville e Montmartre, a verdadeira Paris, envolvida no sujo véu azul criado por sua fumaça, naquele momento diáfano à luz do sol. Ele lançou um olhar furtivo para suas 40 mil casas e disse, estendendo o braço pelo espaço entre a coluna da Place Vendôme e as cúpulas douradas dos Invalides: “Eis o que foi roubado de mim, graças à curiosidade perniciosa dessa imensidão de pessoas que correm em círculos e especulam pelo mero prazer de correr em círculos e especular.”⁶⁰

Rastignac, no fim de *O pai Goriot*, diante daquele mesmo cemitério,

viu Paris se expandir adiante das duas margens do sinuoso Sena. As luzes começavam a brilhar aqui e ali. Seu olhar se fixou quase com avidez no espaço entre a coluna da Place Vendôme e o domo dos Invalides; ali estava o mundo esplêndido que ele desejava conquistar. Mirou aquela colmeia barulhenta com um olhar que prognosticava seu espólio, como se já sentisse nos lábios a doçura do mel, e disse com um soberbo desafio: “É guerra, entre nós dois!”⁶¹

⁵⁹ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 32-3, 324.

⁶⁰ Ibidem, p. 147.

⁶¹ Idem, *Old Goriot*, cit., p. 304.

⁵⁸ Citado em ibidem, p. 99-100.

Essa visão sinóptica ecoa por todo o século. Haussmann, munido com balões e torres de triangulação, também se apropriou de Paris em sua imaginação quando decidiu reformá-la totalmente. Mas há aí uma importante diferença. Enquanto Balzac busca obsessivamente comandar, penetrar, dissecar e depois internalizar tudo que diz respeito à cidade como sendo um ser sensível, Haussmann converte esse impulso fantástico em um projeto de classe distintivo em que o Estado e os financistas assumem a liderança em técnicas de representação e de ação. De maneira intrigante, Zola, em *La curée* [Os despojos], replica a perspectiva de Jules e Rastignac, mas agora é o especulador Saccard que planeja lucrar, atravessando as artérias da cidade em uma orgia de especulação (ver p. 160, 168).

“A ESPERANÇA É UMA MEMÓRIA QUE DESEJA”

“A esperança”, escreveu Balzac, “é uma memória que deseja.”⁶² Esse entrelaçamento de memória e desejo ajuda a esclarecer como os mitos da modernidade circulam com uma força tão poderosa. A maioria dos romances de Balzac está, é claro, historicamente situada. Eles com frequência se concentram nos processos de transformação social após a restauração da monarquia, em 1814, e frequentemente lamentam o fracasso em alcançar uma “verdadeira” restauração do poder progressista aristocrático, católico e monarquista na aurora do fim catastrófico do Império. O legado desse passado pesa fortemente. Muitos dos seus personagens não pertencem a nenhum período histórico preciso: eles estão “divididos entre as memórias do Império e as da Emigração”. A memória é, portanto, colorida – e, em alguns casos, confrontada – pelo historicismo.

Esse é o tema de *O coronel Chabert*⁶³. Famoso personagem militar protegido do Imperador, ele é dado como morto no campo de batalha de Eylau, na Alemanha. Despedido, é jogado em uma vala comum, mas milagrosamente consegue sair de debaixo dos cadáveres, sendo resgatado e cuidado na aldeia próxima. Passam-se muitos meses até ele se lembrar de quem é, mas, como está terrivelmente desfigurado, ninguém acredita em sua identidade. Perambula em direção a Paris, mas no caminho é atirado na cadeia por dois anos como demente. Só é solto quando para de se referir a si mesmo como coronel Chabert. Nós o encontramos em Paris após a Restauração, totalmente empobrecido, buscando ajuda legal para recuperar sua identidade e seus direitos. O Imperador, seu protetor, está desaparecido. Chabert

1. Os mitos da modernidade: a Paris de Balzac / 79

havia sido dado como morto e, por isso, seus bens tinham sido distribuídos; sua esposa casou-se com um conde, com quem teve dois filhos. Um advogado, que por coincidência representa a condessa, é persuadido a assumir o caso dele, mas o estimula a ceder em vez de tentar recuperar seus antigos direitos mediante uma batalha judicial longa e dispendiosa. Sua esposa se recusa a reconhecê-lo. Em um momento exultante de confrontação entre ambos, ele a recorda, no entanto, que a tirou do Palais Royal (o reduto das prostitutas). Ela rapidamente o leva para sua propriedade rural e usa seus truques de mulher e mãe para tentar convencê-lo a abandonar o caso (pelo bem das crianças), enquanto conspira para interná-lo em um hospício. Ao descobrir a armação, Chabert foge e desaparece, só voltando a ser identificado muitos anos depois, diante do tribunal, em um caso de vadiagem, quando o advogado o reconhece. Ele é, por fim, visto novamente em 1840, como alguém chamado Hyacinthe (negando o nome Chabert), internado em um asilo para idosos em Bicêtre. Apagou todas as lembranças da esposa, mas ainda proclama orgulhosamente seus feitos militares para adquirir outra identidade. Perdeu todo o desejo porque as forças históricas e as instituições sociais o desapontaram. Até o advogado está desiludido. Ele observa que padres, médicos e advogados, todos vestem trajes negros “porque estão de luto por todas as virtudes e esperanças”. Declarando-se “cansado de Paris”, o advogado resolve se retirar para o campo com a esposa.

A reafirmação do utopismo pastoral no fim de *O coronel Chabert* sugere que é nesse terreno que Balzac está eternamente sujeito a perder sua batalha contra a nostalgia. Escapar do que Christine Boyer chama de “o fedor da nostalgia” passa a ser um dos problemas mais preocupantes para conceituar e representar a cidade⁶⁴. As falhas de Balzac aqui, no entanto, são genéricas, não específicas. Marx enxergou o problema com clareza. Ele objetava o utopismo porque se voltava demasiadamente para trás ao invés de para a frente, com consequências deletérias para as conjunturas revolucionárias:

A tradição de todas as gerações passadas é como um peso que comprime o cérebro dos vivos. É justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. [...] Não é do passado, mas unicamente do futuro,

⁶² Citado em Georges Poulet, *The Interior Distance*, cit., p. 126.

⁶³ Honoré de Balzac, *Colonel Chabert* (Nova York, New Directions, 1997) [ed. bras.: *O coronel Chabert*, São Paulo, Globo, 2012, A Comédia Humana, v. IV].

⁶⁴ Christine Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* (Cambridge, MIT Press, 1994), p. 187-97, 372-9. Achei a obra de Boyer bastante esclarecedora em muitos aspectos do problema da memória urbana.

que a revolução social do século XIX pode colher a sua poesia. Ela não pode começar a dedicar-se a si mesma antes de ter despedido toda a superstição que a prende ao passado.⁶⁵

Isso, no entanto, é mais fácil de dizer do que de fazer. Como Marx poderia reconciliar a ideia de que os revolucionários precisam criar livremente alguma poesia do futuro, soltar a imaginação sobre a criação do mundo, quando ele também afirmava que as verdadeiras bases da consciência estão nas condições materiais da vida cotidiana realmente existente?

Balzac tem sua própria resposta para essa questão. Ele distingue entre história (que é ordenada e exposta) e memória (que é latente e desorganizada, mas pode irromper de maneiras inesperadas)⁶⁶. Chabert deveria se curvar diante da história oficial de sua morte e apagar toda a sua memória, mas, assim fazendo, ele enlouquece. Montriveau, em *A duquesa de Langeais*, tem de enfrentar a mesma lição: que a redução da vida à morte “só pode ser resistida lembrando, totalmente quem somos”. Aqui, Benjamin apresenta um ponto de vista fundamental. Ele ataca o historicismo que culmina na história universal progredindo “através do homogêneo tempo vazio”. Devemos sempre estar conscientes, escreve Christine Boyer glosando Benjamin, de que a história “exige redenção de um conformismo que está prestes a dominá-la para apagar suas diferenças e transformá-la em uma narrativa aceita”. Benjamin escreve: “Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo da maneira que ele realmente foi” (Ranke), mas apoderar-se de um momento na história”. A implicação é que “a memória, em oposição à história, responde mais do que registra, irrompe em cena de maneira inesperada”, como o momento decisivo em que o coronel Chabert recorda à esposa suas origens no ambiente em torno do Palais Royal. No mundo de Benjamin, escreve Boyer, “a memória que brota das cadeias naturais da tradição deve ser como uma epifania, lampejando em efêmeros momentos de crise, buscando exibir naquele tempo específico o caminho do mundo de modo a direcionar o próprio rumo em direção ao futuro”. A memória é, no julgamento de Balzac, “a única faculdade que nos mantém vivos”⁶⁷. Ela é ativa e enérgica, voluntária e imaginativa, ao invés de contemplativa e passiva. Permite

uma unidade de tempo passado e futuro mediante a ação no aqui e agora, e por isso pode irromper, exatamente das maneiras sugeridas por Benjamin, nos momentos de perigo. Ela traz para o presente toda uma série de poderes latentes no passado que, do contrário, poderiam permanecer adormecidos dentro de nós.

Mas a memória também atua de maneiras coletivas. Aldo Rossi certa vez escreveu:

Pode-se dizer que a própria cidade é a memória coletiva do seu povo e, como a memória, ela está associada a objetos e lugares. A cidade é o *locus* da memória coletiva. Esse relacionamento entre o *locus* e a cidadania torna-se então a imagem predominante da cidade, tanto da arquitetura quanto da paisagem, e, como alguns artefatos tornam-se parte da sua memória, novos emergem. Nesse sentido inteiramente positivo, grandes ideias fluem através da história da cidade e dão forma a ela.⁶⁸

Balzac assiduamente trabalha essa conexão em toda *A Comédia Humana*. Ele intensifica e aumenta o fluxo das grandes ideias por meio da história da cidade, tornando-a memorável e construindo, assim, um *locus* distintivo na imaginação para uma memória coletiva. Isso fundamenta certa sensibilidade política que pode “lampejar” em momentos de revolução. Esse é o mito da modernidade como transformação revolucionária fundamentada na cidade em ação. A memória “lampejou” em 1830, assim como em 1848 e 1871, para desempenhar um papel crucial na articulação dos sentimentos revolucionários⁶⁹. Embora tais momentos revolucionários tivessem sem dúvida o fardo dos apelos à tradição, tinham também um lado intensamente modernista, buscando a ruptura radical mediante a qual um caminho completamente diferente para o futuro poderia se abrir. Por isso, não é a esperança que guia a memória, mas a memória que gera a esperança ao se conectar com o desejo. Foi talvez por essa razão que tanto Hugo quanto Baudelaire consideraram Balzac um pensador revolucionário, apesar de sua política reacionária.

O FETICHE E O FLÂNEUR

Representar a cidade como um ser sensível traz o risco não somente de antropomorfizá-la (um clichê que Balzac pratica descaradamente), mas também de transformá-la em um objeto de fetiche. Com “fetiche” quero dizer, em primeiro lugar, o

⁶⁵ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, cit., p. 18 [ed. bras.: *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, cit., p. 25-6, 28].

⁶⁶ Essa distinção é destacada em Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago, University of Chicago Press, 1992, Heritage of Sociology); Christine Boyer, *The City of Collective Memory*, cit.; e Walter Benjamin, *Illuminations* (Nova York, Harcourt, Brace & World, 1968), particularmente em suas “Teses sobre o conceito de história” [ed. bras.: Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das “Teses sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, São Paulo, Boitempo, 2005]. As citações que se seguem são de Benjamin e Boyer.

⁶⁷ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit.

⁶⁸ Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (Cambridge, MIT Press, 1982), p. 130 [ed. bras.: *A arquitetura da cidade*, 2 ed., São Paulo, WMF Martins Fontes, 2011].

⁶⁹ Priscilla Parkhurst Ferguson sustenta isso de forma convincente em *Paris as Revolution: Writing the 19th Century City* (Oakland, University of California Press, 1994).

hábito humano de atribuir às meras coisas (nesse caso, a cidade) poderes mágicos, misteriosos e geralmente ocultos para moldar e transformar o mundo à nossa volta e, assim, intervir de maneira direta em nossa vida ou até mesmo determiná-la. As qualidades dos ambientes urbanos em muitos dos romances de Balzac parecem, na superfície, funcionar exatamente dessa maneira (como atesta o exemplo de Madame Vauquer em *O pai Goriot*). Mas há um significado mais profundo de fetichismo que Marx desvenda por meio da análise da mercadoria. O fetiche nesse caso tem uma base real; não é meramente imaginado. Estabelecemos relações sociais por meio dos objetos e das coisas que produzimos e circulamos (relações sociais entre as pessoas são mediadas por coisas materiais). Da mesma maneira, os objetos e as coisas estão impregnados de significados sociais porque são incorporações de trabalho social e da ação humana intencional (coisas materiais incorporam e apresentam as relações sociais). Para Marx, era impossível escapar do fetichismo da mercadoria sob o capitalismo porque é exatamente assim que o mercado funciona. O dinheiro (uma coisa) confere, por exemplo, poder social sobre seu detentor, e por isso todos são em certo grau cativos de seus poderes de fetiche (a busca do dinheiro e o reconhecimento do tipo de valor que ele impõe tornam-se fundamentais para o entendimento do nosso comportamento em relação uns aos outros). Por isso, Marx afirmou que a tarefa do analista era ir além do fetiche, para penetrar abaixo da aparência superficial a fim de proporcionar um entendimento mais profundo das forças ocultas que governam a evolução de nossas relações sociais e de nossas perspectivas materiais. “Se tudo fosse como parece na superfície” – declarou ele certa vez – “não haveria necessidade da ciência.”* O fetiche não pode ser apagado (exceto pela revolução), mas pode ser confrontado e entendido. Entretanto, sempre existe o perigo de interpretarmos o mundo apenas pelas aparências e, com isso, reproduzirmos o fetiche no pensamento⁷⁰.

É neste último sentido que a cidade capitalista é necessariamente um objeto de fetiche. Isso não acontece apenas porque ela é construída tendo a circulação de mercadorias como base, ou porque, como Balzac afirma com frequência, todos nela correm, pulam e saltam “sob o chicote da deusa impiedosa [...] a necessidade do dinheiro”, ou são devorados pelo “monstro que chamamos de especulação”. As ruas, os bairros, apartamentos, escadas e portas estão impregnados de significado social. Balzac atribui um caráter humano às suas ruas para chamar a atenção a esse fato. Os interiores internalizam e espelham forças sociais mais amplas. Os seres

* *O capital: crítica da economia política*, Livro III: *O processo total da produção capitalista* (trad. Rubens Enderle, São Paulo, Boitempo, no prelo). (N. E.)

⁷⁰ O capítulo 1 de *O capital*, de Marx, realiza um trabalho notável de dissecação do fetichismo da mercadoria [ed. bras.: “A mercadoria”, em *O capital*, Livro I, cit.].

humanos vivenciam o caos, a torrente dos outros, as múltiplas interações sociais e os encontros acidentais como algo que lhes é externo, ao qual precisam adaptar suas ações e formas de pensar (cultivando uma atitude *blasé*, por exemplo). As relações materiais entre as pessoas estão evidentes em toda parte, assim como as inúmeras maneiras com que as relações sociais estão incorporadas no interior das coisas. Por isso, qualquer reconstrução das coisas envolve uma reconfiguração das relações sociais: ao criar e recriar a cidade nós criamos e recriamos a nós mesmos, tanto individual quanto coletivamente. Construir a cidade como um ser sensível é reconhecer seu potencial como um corpo político.

No entanto, viver na cidade é estar sempre sujeito aos seus poderes de fetiche. Lucien (em *Ilusões perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs*), Madame Vauquer e pai Goriot (*O pai Goriot*), Adèle (*A prima Bette*), Pons (*O primo Pons*) e César Birotteau, assim como muitos outros, são vítimas desses poderes. Mas Balzac, juntamente com seus outros personagens, como Rastignac, De Marsay e os outros membros dos “Treze”, busca elevar-se acima deles – para entender, confrontar e até dominar o fetiche. A obsessão de Balzac pela aniquilação do espaço e do tempo reflete a determinação de encontrar um ponto arquimediano a partir do qual escapar do fetiche, comandar e transformar o mundo urbano. Estar fora do espaço e do tempo é, para Balzac, preparatório para uma intervenção dramática e clarividente no mundo, não uma preparação para um retiro contemplativo. A clareza atingida em momentos de percepção sublime deve necessariamente se conectar – para que não permaneça puramente mística – com alguma outra maneira de penetrar no fetichismo da cidade.

Essa outra maneira é apresentada por meio das práticas do *flâneur*. Balzac às vezes recebe o crédito de ter criado tal figura literária (embora haja evidências de que ela remonte pelo menos ao Império, se não antes)⁷¹. Em uma de suas primeiras obras, *Fisiologia do casamento* (que muitos encaram como o início de *A Comédia Humana*), Balzac apresenta o personagem da seguinte maneira:

No ano de 1822, em uma bela manhã de janeiro, eu estava caminhando pelos bulevares de Paris desde o pacífico distrito do Marais até o elegante Chaussée d'Antin e observava pela primeira vez, não sem certo prazer filosófico, aquelas estranhas alterações de rosto e variedades de vestimentas que, da Rue du Pas-de-la-Mule até a Madeleine, criam um pequeno mundo diferente de cada parte do bulevar, uma amostra instrutiva dos costumes

⁷¹ A figura do *flâneur* na Paris do século XIX exerceu um fascínio peculiar desde que Baudelaire a focalizou. Em *The Arcades Project*, cit., Walter Benjamin passa muito tempo se referindo a ela, e Elizabeth Wilson apresenta uma visão geral útil e crítica associada a um esboço da sua história, em “The Invisible Flâneur”, *New Left Review*, Londres, 1/191, jan.-fev. 1992.

daquela região de Paris. Ainda não tendo a concepção das coisas que a vida podia reservar para mim, e duvidando muito de que um dia eu tivesse a audácia de entrar no estado civil do casamento, estava indo almoçar com um dos meus amigos da faculdade, atrelado (talvez cedo demais na vida) a uma esposa e dois filhos. Meu velho professor de matemática vivia a uma curta distância da casa do meu amigo, e eu havia me prometido visitar o ilustre matemático antes de me banquetear com o mais delicado bocado de amizade. Encontrei facilmente meu caminho para um grande aposento onde tudo estava coberto de poeira e evidenciava as sérias atividades do acadêmico. Uma surpresa me aguardava.⁷²

O *flâneur* de Balzac é mais que um esteta, um observador errante; ele também tem propósitos, buscando desvendar os mistérios das relações sociais e da cidade, buscando penetrar no fetiche. Balzac descreve a si mesmo como um daqueles “poucos devotos, pessoas que nunca caminham com distração insensata”, que “sorvem e saboreiam sua Paris e estão tão familiarizados com sua fisionomia que conhecem cada verruga, cada marca, cada mancha em seu rosto”. Há algo muito democrático e antilutista nessa concepção. Todos nós podemos fazer o papel do *flâneur* e, portanto, superar o fetiche e escapar dele. É aí que a eterna insistência de Balzac em examinar a cidade e descobrir as coisas por si mesmo se torna tão importante. Vale a pena repetir seus comentários. “Como podem evitar perder alguns minutos para assistir aos pequenos dramas, aos desastres, às fisionomias, aos pequenos acidentes que nos assaltam a todo momento quando atravessamos esta movimentada rainha das cidades?” “Olhe em volta” enquanto “percorre essa grande jaula de estuque, essa colmeia de valetas negras, e siga ali os labirintos desse pensamento que a agita, a ergue, a move.” E não são apenas os homens que estão em posição de fazê-lo. Considere, por exemplo, a maneira como Madame Gibot intencionalmente explora os espaços da cidade e suas relações sociais (excursionando entre os colecionadores de arte, os *concierges*, as famílias aristocráticas, os advogados...) para construir a rede de intrigas que mata Pons e expõe sua coleção de arte aos olhos de todos. O *flâneur* em Balzac é observado e ativo, e não um sujeito sem motivações e meramente levado pela corrente.

O *flâneur* (ou a *flâneuse*) de Balzac mapeia o terreno da cidade e evoca suas qualidades vivas, tornando-a legível para nós de uma maneira muito característica. Ele evoca “as mil vidas arraigadas” e, no mais panorâmico de seus romances, *A prima Bette*, funde-as em uma evocação convincente da cidade como um ser sensível. No entanto, A Comédia Humana aborda essa totalidade por meio dos fragmentos de inúmeras vidas entrelaçadas – Rastignac, Bette, De Marsay, Nucingen, Madame

Gibot, Vautrin. “O sistema geral”, escreve Jameson, “põe o inter-relacionamento da sociedade como uma certeza que, no entanto, jamais podemos ver face a face [...] há uma multidão de inter-relacionamentos entre os vários personagens, coincidências, encontros, paixões entre seres que existem, mas que nunca estão e nunca estarão presentes na nossa consciência”. A técnica é caleidoscópica. “Nisso”, continua Jameson, “Balzac é um pouco mais fiel à experiência individual, em que nunca enxergamos nada se não o nosso próprio mundo, mas em que estamos absolutamente convencidos de que há uma superfície externa, uma coexistência com uma multidão de outros mundos privados”. É assim que Balzac, de forma simultânea, confronta e representa a cidade como objeto de fetiche⁷³.

Balzac, como insistiu Baudelaire, era tanto um escritor visionário quanto um realista. O fato de que sua visão social da cidade tenha se tornado (ou já fosse) cada vez mais circunscrita pelos poderes exclusivos da burguesia, da classe capitalista dos financeiros em aliança com o Estado, era uma condição que Balzac combateu com determinação, embora sem esperança. Lamentavelmente, como o próprio Balzac previu, “quando uma literatura não tem um sistema geral para apoiá-la, ela carece de solidez e desaparece com a época a que pertence”⁷⁴. Se o capital não quisesse que a cidade tivesse uma imagem, então a fantasia e o poder cartográfico democratizante de Balzac teriam também de ser destruídos e apagados (como tudo foi, com muita frequência, nos anos seguintes). Mas nós temos sempre uma chance de exumar sua visão. E fazê-lo pode ser mais do que um interesse passageiro, pois há algo subversivo na técnica de Balzac. Ela corre contra a natureza das formas de representação ordinárias e mais passivas. Balzac expõe muitos dos mitos da modernidade capitalista ao penetrar nos santuários internos dos valores burgueses. Ele examina as maneiras como as relações sociais são expressas por meio até mesmo das minúcias dos ambientes construídos e como as qualidades físicas viscerais da cidade intervêm nas relações sociais. Expõe as negações (das origens rurais e das memórias). Demonstra o total vazio dos valores baseados nos cálculos monetários, as ficções das formas fictícias de capital, tais como o crédito e o juro, que direcionam as realidades das relações sociais e dos processos urbanos, a constante especulação sobre os desejos dos outros, que provoca consequências tão destrutivas. Mas também tem muito a dizer sobre os pensamentos e os medos. É possível que ele, de maneira inconsciente, tenha escrito um epitáfio apropriado para o dia em que a era burguesa de acumulação aparentemente infinita de capital e a mágica ficcional do juro e do crédito chegarão a um fim explosivo: “Assim, eu envolvo o mundo com meu pensamento e o moldo,

⁷² Honoré de Balzac, *The Physiology of Marriage* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997), p. 123-4 [ed. bras.: *Fisiologia do casamento*, Porto Alegre, Globo, 1959, A Comédia Humana, v. XVII].

⁷³ Fredric Jameson, “Fredric Jameson on *La Cousine Bette*”, em Michael Tilby (org.), *Balzac* (Londres, Longman, 1995), p. 226.

⁷⁴ Honoré de Balzac, *History of the Thirteen*, cit., p. 190.

o modelo, o penetro, o compreendo, ou acho que o compreendo; mas de repente acordo só e me vejo em meio às profundezas de uma luz escura.⁷⁵

Ao reformular a frase de forma apropriada e usar a capacidade de Balzac para projetar seu pensamento monádico como um espelho concêntrico do universo burguês, poderemos um dia dizer de toda a história da burguesia: *Ela envolveu o mundo com seus pensamentos, o moldou, o modelou, o penetrou, o compreendeu – ou achou que o compreendeu; mas de repente acordou só e se viu em meio às profundezas de uma luz escura.*

2. SONHANDO O CORPO POLÍTICO: POLÍTICA REVOLUCIONÁRIA E ESQUEMAS UTÓPICOS, 1830-1848

A bela utopia de ontem será a verdade revigorante da manhã.
DISCURSO DE ENCERRAMENTO DO PRIMEIRO BANQUETE COMUNISTA,
BELLEVILLE, 1º DE JULHO DE 1840

Em *A pintura da vida moderna*, o historiador da arte T. J. Clark sugere que a remodelagem feita por Haussmann na Paris do Segundo Império dependeu fundamentalmente de uma reimaginação capitalista do que a cidade era e do que poderia se tornar. O capital, declara ele,

não precisava ter uma representação de si próprio concretizada no solo em tijolos e argamassa, ou inscrita como um mapa nas mentes dos moradores da metrópole. Poder-se-ia mesmo dizer que o capital preferia que a metrópole não fosse uma imagem – que não tivesse forma, que não fosse acessível à imaginação, às leituras e tresleiturias, a um conflito de reivindicações por seu espaço –, de modo a produzir em massa uma imagem que substituísse as que ele destruiu.¹

O argumento é intrigante, mas, embora Clark enfatize bastante os mecanismos de reificação e espetacularização que substituíram o que havia antes, ele nos diz muito pouco sobre a imagem ou as imagens da cidade que foram excluídas da cena.

Evidentemente, o romantismo e o utopismo que floresceram de modo tão desenfreado nas décadas de 1830 e 1840 na França foram fortemente reprimidos na contrarrevolução de 1848-1851. A causa perdeu muitos daqueles que haviam sido atuantes nos vertiginosos movimentos sociais que produziram a Revolução de 1848 devido à morte, ao exílio ou ao desencorajamento. É inegável que, depois de 1848, ocorreu algum tipo de mudança de sensibilidade na França que redefiniu

⁷⁵ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, citado em Georges Poulet, *The Interior Distance*, cit., p. 110 [ed. bras.: *Luís Lambert*, Porto Alegre, Globo, 1959, *A Comédia Humana*, v. XVIII].

¹ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Londres, Thames and Hudson, 1984), p. 36 [ed. bras.: *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 75].

12. CONSUMISMO, ESPETÁCULO E LAZER

[Aos produtores] as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas.

KARL MARX*

No início, o espetáculo do Império tinha um aspecto puramente político que se concentrava no populismo da lenda napoleônica e na apresentação do poder imperial. Haussmann era responsável por fazer Paris assumir a posição da Roma imperial e se tornar o cérebro e o coração da civilização europeia. Cerimônias na corte, casamentos imperiais, enterros e visitas de autoridades estrangeiras, desfiles militares (de preferência com o imperador cavalgando na vanguarda após algum empreendimento vitorioso, como no retorno da Itália em 1859), tudo isso proporcionava ocasiões para mobilizar espetáculos de apoio ao poder imperial. Haussmann foi nomeado para a prefeitura do Sena principalmente devido à sua orquestração bem-sucedida da espetacular entrada de Luís Bonaparte em Bordeaux no outono de 1852, pouco antes de o Império ser declarado. Haussmann era um mestre na organização de apresentações desse tipo e transformou o Hôtel de Ville em um centro permanente de espetáculos, com bailes e galas para toda ocasião. As aberturas dos bulevares – Sébastopol (1858), Malesherbes (1861) e Prince-Eugène (1862) – foram eventos organizados e decorados de forma elaborada, assim como a inauguração de monumentos (a fonte de St. Michel, em 1860). Todos esses acontecimentos foram transformados em celebrações espetaculares nas quais um público enlevado podia aplaudir a magnificência, a elegância e o poder imperiais. O apoio popular ao imperador também era mobilizado por galas, festas e bailes (até as mulheres de Les Halles, reconhecidamente republicanas, organizaram um grande baile público para celebrar o advento do Império, em 1852): O 15 de Agosto foi declarado um dia de *fête impériale*.

A monumentalidade mais permanente que acompanhou a reconstrução do tecido urbano (espaços e perspectivas projetados para privilegiar a visibilidade e o

* *O capital*, Livro I, cit., p. 148. (N. E.)



FIGURA 71: Em 1849, Daumier já notava que os espetáculos podiam ser bons para as classes populares após um dia de trabalho árduo.

acesso a importantes símbolos do poder imperial) ajudou na legitimação do novo regime. A dramaticidade das obras públicas e a resplandescência da nova arquitetura destacavam a atmosfera de intencionalidade, mas também de festividade, na qual o Império procurava se envolver. As Exposições Universais de 1855 e 1867 incrementaram a glória do Império. Mas, como observa Van Zanten, houve um declínio rápido dessa teatralidade após 1862, quando o poder imperial foi pouco toras na reconstrução de Paris. Dali em diante, Haussmann perdeu cada vez mais o domínio sobre o processo urbano. O arquiteto Garnier, no meio da Exposição Universal de 1867 e na véspera da *fête impériale* de 15 de agosto, teve de organizar

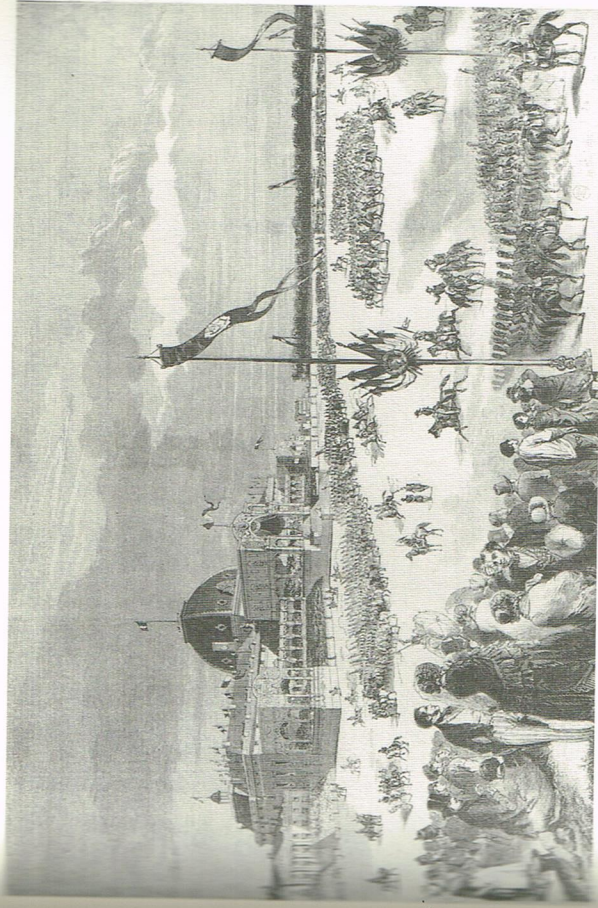


FIGURA 72: As paradas militares desempenham um papel vital na construção do espetáculo imperial, realizada em maio de 1852, precedeu a declaração formal do Império.

a inauguração da recém-concluída fachada de sua nova casa de ópera sem ajuda ou participação pública'.

O espetáculo, mesmo aquele da própria cidade, sempre foi fundamental para a vida urbana, e por muito tempo seus aspectos políticos desempenharam um papel importante na construção da legitimidade e do controle social. Não faltaram espetáculos durante a Monarquia de Julho, mas grande parte deles fugia ao controle social das autoridades. Nos passeios dominicais, os trabalhadores saíam dos limites da cidade e iam a bares e salões de dança em lugares como Belleville, culminando em uma licenciosa e barulhenta descida noturna para o centro da cidade. Havia o medo oculto de que espetáculos desse tipo facilmente conduzissem a motins e revo-

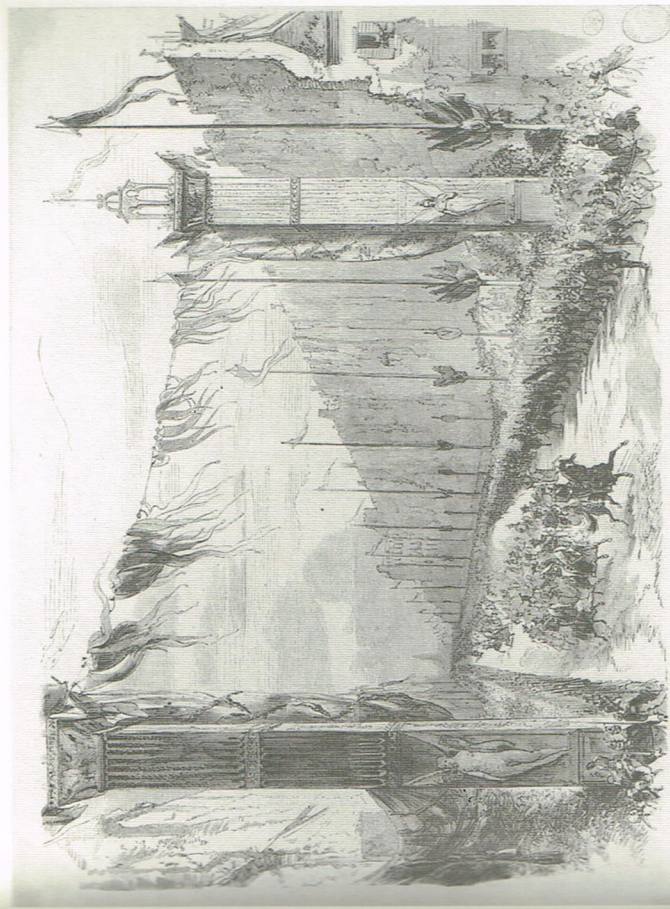
David Van Zanten, *Building Paris*, cit., p. 211; Matthew Truesdell dedica todo um livro a essa questão do espetáculo em *Spectacular Politics: Louis-Napoléon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870* (Oxford, Oxford University Press, 1997). O livro de Richard Sennett, *The Fall of Public Man: The Social Psychology of Capitalism* (Nova York, Vintage, 1978) [ed. bras.: *O declínio do homem público*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988], é de longe o mais interessante, pois incorpora o entendimento da teatralidade e do espetáculo em uma compreensão mais geral de como a cidade capitalista estava se desenvolvendo durante esses anos. Em *The Painting of Modern Life*, cit., T. J. Clark se vale das conexões entre reificação e espetáculo para compreender a sensibilidade mobilizada no movimento impressionista entre os artistas da década de 1860.

lução. Isso foi particularmente comprovado no Carnaval da semana que precedeu a Quaresma na década de 1840, caracterizado como “o último exuberante suspiro do teatro pré-industrial de excessos duramente refratário às ideologias nascentes da cidade metropolitana”. “As inversões e misturas promíscuas”, o travestismo, a perda temporária das distinções de classe ameaçavam a ordem social. O Carnaval

era insolente demais em suas zombarias das cuidadosas nuances entre espetáculo e arena urbana delimitadas pela cidade. Ao tornar 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’Antin.

As autoridades e os burgueses, que não se sentiam tão atraídos pelo frenesi, ficavam atemorizados e horrorizados². A macabra maneira carnavalesca na qual os corpos dos que haviam sido abatidos no Boulevard des Capucines, na noite de fevereiro de 1848, foram exibidos pela cidade como uma incitação à revolução retomou essas tradições. Era isso que os espetáculos socialmente controlados do Segundo Império planejavam substituir, transformando participantes ativos em espectadores passivos. O declínio do Carnaval de Belleville durante o Segundo Império se deveu à mistura entre deslocamento, repressão ativa e mudanças administrativas (como a incorporação de Belleville à cidade por meio da anexação de 1860). Entretanto, a imagem perturbadora da “descida de Belleville” perdurou e, ao ser finalmente ressuscitada no fim da década de 1860, foi com a clara intenção de pôr fim ao Império e fazer a revolução.

Mas os espetáculos do Segundo Império foram muito além da pompa imperial. Em primeiro lugar, eles buscavam celebrar de maneira direta o nascimento do moderno. Isso se confirmou de modo particular nas Exposições Universais, que eram, como comenta Benjamin, “lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria”, ocasiões em que “a fantasmagoria da cultura capitalista atingia seu desdobramento mais radiante”. Mas eram também celebrações das tecnologias modernas. Em muitos aspectos, os espetáculos imperiais harmonizavam primorosamente com os processos de reificação e com o crescente poder da circulação do capital sobre a vida cotidiana. Além de ge-



Inauguration du boulevard de Sébastopol, le 5 avril 1858.

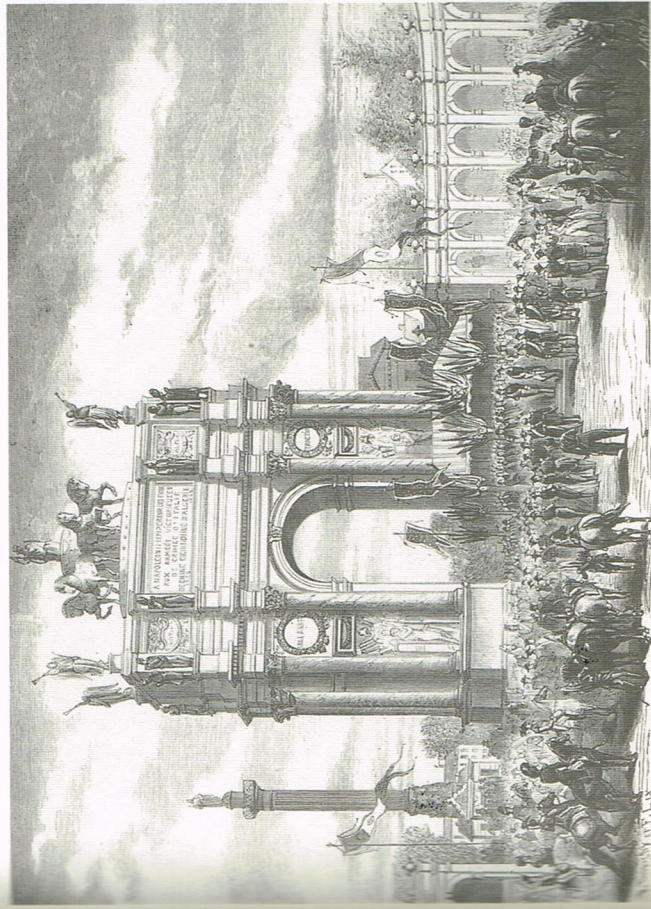


FIGURA 73: As inaugurações dos boulevares – Sébastopol, em 1858 (acima, autor anônimo), e Prince Eugène, em 1862 (abaixo, de autoria de Thorigny e Lix) – eram também ocasiões de exibição.

² Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France* (Manchester, Manchester University Press, 1990), p. 77-80; Jacques Rancière, *The Night of Labor*, cit.

³ Walter Benjamin, “Paris, Capital of Nineteenth Century”, em *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londres, NLB, 1973), p. 165-7 [ed. bras.: “Paris, capital do século XIX”, cit.].



FIGURA 74: Os passeios ao Bois de Boulogne de dia e ao Opéra à noite (ambas as ilustrações são de Guépard) entretenham aqueles que podiam frequentá-los.

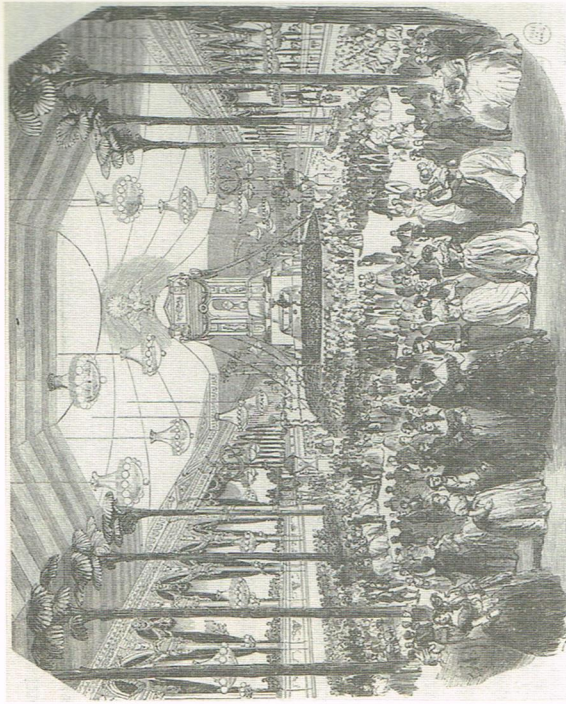


FIGURA 75: Festas e bailes eram organizados como eventos comemorativos, em geral concentrados em torno do 15 de Agosto. Até as mulheres de Les Halles e Le Marché de Innocents (historicamente simpatizantes da República) organizaram um evento em agosto de 1853 para celebrar o advento do Império. Mais tarde, o jardim das Tulherias passou a ser regularmente escolhido para as comemorações do 15 de Agosto e a exibição de fogos de artifício.

rarem emprego, os novos bulevares facilitavam a circulação de mercadorias, dinheiro e pessoas. As exposições atraíam multidões das províncias e do exterior, estimulando o consumo. E a montagem de todos esses espetáculos exigia técnica, mão de obra, mercadorias e dinheiro. Por isso, houve um considerável estímulo à economia.

Hausmann trabalhou simultaneamente em todos esses níveis. Os novos bulevares criaram suas próprias formas de espetáculo, com a agitação das carruagens e dos transportes públicos em superfícies 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 policial.

As novas lojas de departamentos eram a expressão máxima do crescente poder da própria mercadoria como espetáculo. O Bon Marché, inaugurado em 1852, foi o pioneiro, seguido pelo Louvre, em 1855 (embora os protótipos remontassem à década de 1840). Lojas de giro tão alto precisavam atrair uma grande clientela de todas as partes da cidade, e os novos bulevares facilitaram esse movimento. As vitrines das lojas eram organizadas de forma tentadora para fixar a atenção. As mercadorias visível e fartamente empilhadas nas lojas de departamentos se tornaram por si só um espetáculo. Com as portas abertas para a rua, as lojas estimulavam a entrada do público e o exímio de qualquer obrigação de compra. Um exército de atendentes e vendedores (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 mais importante, tanto como compradoras quanto como vendedoras. Mouret, proprietário ficcional de uma loja como a Bon Marché no romance retrospectivo de Zola, *O paraíso das damas*, explica “o mecanismo do grande comércio moderno” para um barão (inspirado, muito obviamente, em Haussmann). Dizia Mouret,

[...] no pico da mecânica mercantil vinha a exploração da mulher. Tudo convergia para isso: o capital incessantemente renovado, o sistema de acúmulo de mercadorias, os pre-

ACTUALITÉS.

149

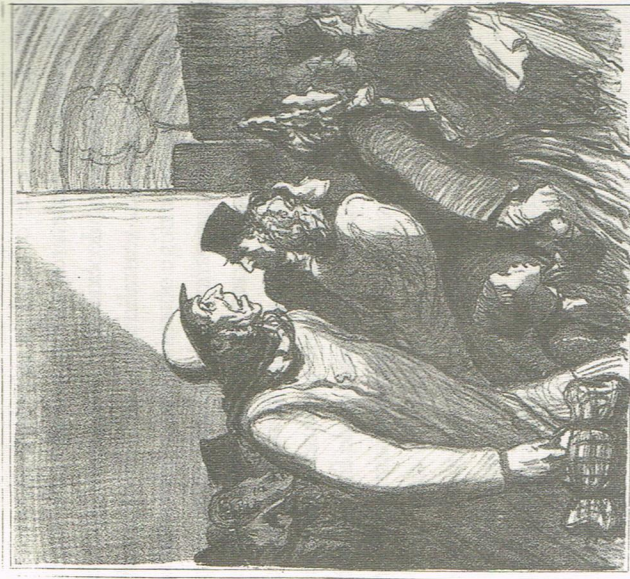


FIGURA 76: *Passar dias de lazer no campo tornou-se uma característica da vida no Segundo Império, mas aqui Daumier aponta o trauma competitivo de chegar lá em trens superlotados. Observe o contraste com as cenas tranquilas tipicamente apresentadas pelos pintores Impressionistas.*

1^{re} Division, 27 - Avenue de St - Helene
Grand train de plaisir. Parisiens courant au devant du Marechal Babinet.

ços baixos que atraem, a marcação em cifras conhecidas que tranquiliza. Era a mulher que os magazines disputavam, a mulher que capturavam na armadilha de seus preços, depois de tê-las atordoadas diante das vitrines. Os grandes magazines haviam despertado novos desejos na carne feminina, eram uma tentação constante, à qual a mulher sucumbia fatalmente, cedendo inicialmente a suas compras de boa dona de casa, conquistada em seguida pela vaidade, e finalmente devorada. Ao decuplicar as vendas, ao democratizar o luxo, essas lojas se tornavam um terrível agente de gastos, devastavam os lares, tirando proveito da loucura da moda, cada vez mais cara. [...] “Domine a mulher” – disse baixinho ao barão – “e venderá o mundo!”⁴

A arte da sedução começava com as vitrines (que estimularam uma nova linha de empregos qualificados e bem remunerados). Mouret foi descrito como “o

⁴ Émile Zola, *The Ladies Paradise* (Oxford, Oxford University Press, 1995), p. 76-7 [ed. bras.: *O paraíso das damas*, São Paulo, Estação Liberdade, 2007, p. 112]; sobre a moda, ver Henriette Vanier, *La mode et ses métiers*, cit.

melhor vitrinista de Paris, um vitrinista revolucionário, na verdade, que fundou a escola do brutal e do colossal na ciência da vitrine”.

O papel dos bulevares, já consolidados durante a Monarquia de Julho como importantes centros de exibição pública, foi reafirmado e transformado em algo muito maior. Sua teatralidade fundiu-se com o mundo performático presente em muitos teatros, cafés e outros locais de entretenimento que pipocavam ao redor, criando assim espaços para a exibição da riqueza burguesa, do consumo ostensivo e da moda feminina. Em resumo, os bulevares tornaram-se espaços públicos onde o fetiche da mercadoria reinava soberano. As novas comunicações ferroviárias também facilitaram o surgimento de formas de lazer inéditas. O número de turistas e estrangeiros aumentou, e os passeios de fim de semana até o litoral ou o campo (temas favoritos dos pintores impressionistas, embora Daumier destacasse mais o

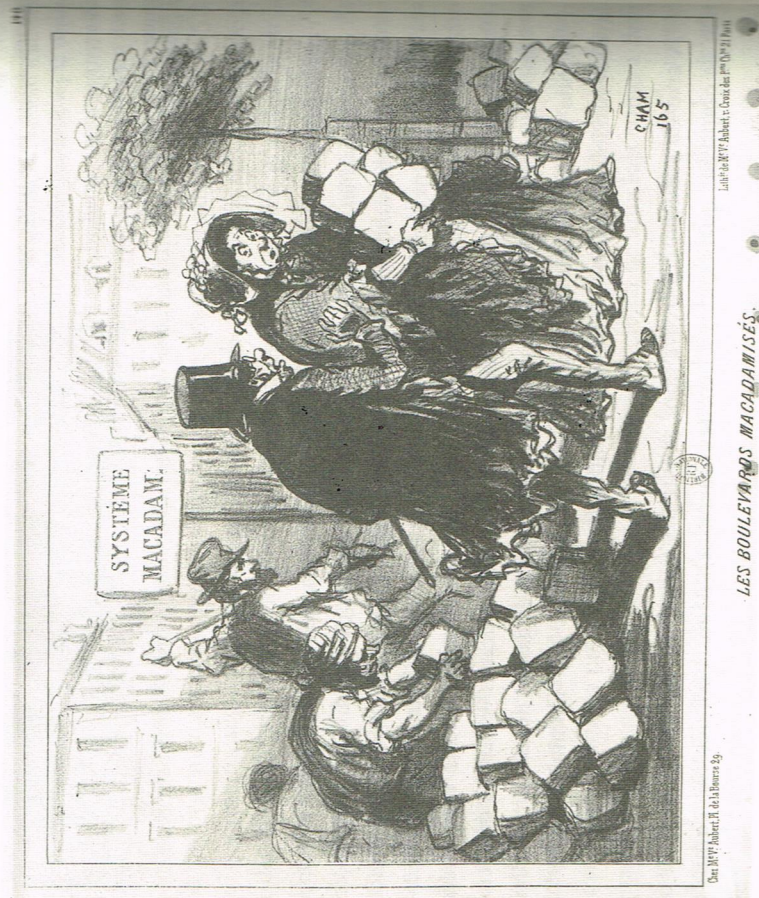


FIGURA 77: O cartunista Cham abordou as consequências da substituição dos paralelepípedos pela pavimentação macadamizada das ruas. Nesta imagem, a mulher está cuidadosamente empilhando paralelepípedos na lateral da via, “caso eles sejam necessários para barricadas”.

trauma de se chegar lá na correria dos “trens do prazer” superlotados) tornaram-se cada vez mais populares.

A relação simbiótica entre espaços comerciais e públicos e sua apropriação privada mediante o consumo se tornou fundamental. O espetáculo da mercadoria passou a atravessar a divisão entre público e privado, e efetivamente dominou e unificou os dois. Apesar de o papel das mulheres burguesas ter sido de algumas maneiras realçado por essa progressão das passagens para as lojas de departamentos, a sina delas ainda era a exploração, embora dessa vez mais como consumidoras do que como gestoras da família. Para elas, tornou-se uma necessidade social passear pelos bulevares, fitar as vitrines, comprar e exibir suas aquisições no espaço público, em vez de recolher-se em casa ou no *boudoir*. Elas também se tornaram parte do espetáculo (em especial quando a moda se voltou para os enormes vestidos de crinolina), que se retroalimentava e definia os espaços públicos como locais de exibição das mercadorias e do comércio revestidos de uma aura de desejo e trocas sexuais. Obviamente, isso estava em profunda contradição com o culto da domesticidade burguesa, que buscava confinar as mulheres no lar. O outro efeito, segundo Richard Sennett, foi a despolitização:

A ordem capitalista tinha o poder de atrair os materiais de aparências para dentro de um estado permanentemente problemático, permanentemente “misticador” [...]. Em “público”, a pessoa observava, expressava-se, em termos daquilo que ela queria comprar, pensar, aprovar, não como resultado de uma interação contínua, mas após um período de atenção passiva, silenciosa, concentrada. Por contraste, o “privado” significava um mundo onde a pessoa poderia se expressar diretamente, assim como seria tocada por outra pessoa; o privado significava um mundo onde reinava a interação, mas que precisava ser secreto.⁵

No entanto, o mundo privado espelhava o público de formas importantes, mesmo quando o invertia. Baudelaire, por exemplo, reconhecia plenamente o poder do espetáculo sobre os estados internos da mente. “Em alguns estados interiores quase sobre-naturais”, escreveu ele, “a profundidade da vida é quase inteiramente revelada no espetáculo, embora comum, que temos diante dos olhos, e que se torna símbolo dela.”⁶

Quem eram todos esses consumidores? A crescente mecanização (por exemplo, o advento da máquina de costura), a redução do custo das matérias-primas, a melhora

Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, cit., p. 145, 148 [ed. bras.: *O declínio do homem público*, cit., p. 184, 187].

Citado em Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston, Beacon Press, 1969), p. 192 [ed. bras.: *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2008].

L'EXPOSITION UNIVERSELLE.

13



Desenho: Marc-Aurèle Daumier. 1868. Crinolinas, 1868. 784

FIGURA 78: A moda dos vestidos de crinolina deu a Daumier muitas oportunidades para fazer comentários humorísticos.

da eficiência tanto da produção quanto do consumo e o índice ascendente de exploração da força de trabalho baratearam muitas mercadorias, particularmente as roupas. Isso ampliou a base de consumidores de alguns produtos, agregando as classes médias baixas e até os trabalhadores mais bem remunerados (ou solteiros). As antigas segregações permaneceram – o café Tortoni e o Boulevard des Italiens ainda concentravam a alta burguesia e o Boulevard du Temple as ansiosas classes médias, mas o consumismo em massa, apoiado pela democracia do dinheiro, proliferava por todo lugar, ao mesmo tempo que bagunçava alguns espaços (como a Champs-Élysées). Apesar da evolução de uma ecologia residencial mais segregada dentro da cidade, era difícil controlar o amálgama que se formava em áreas externas – bulevares e jardins públicos (como as Tulherias) –, e o policiamento do espaço público tornou-se difícil. Os limites entre as mulheres respeitáveis e as promíscuas requeriam vigilância mal-estrada, e a política da vida na rua – músicos itinerantes e panfleteiros – era um foco

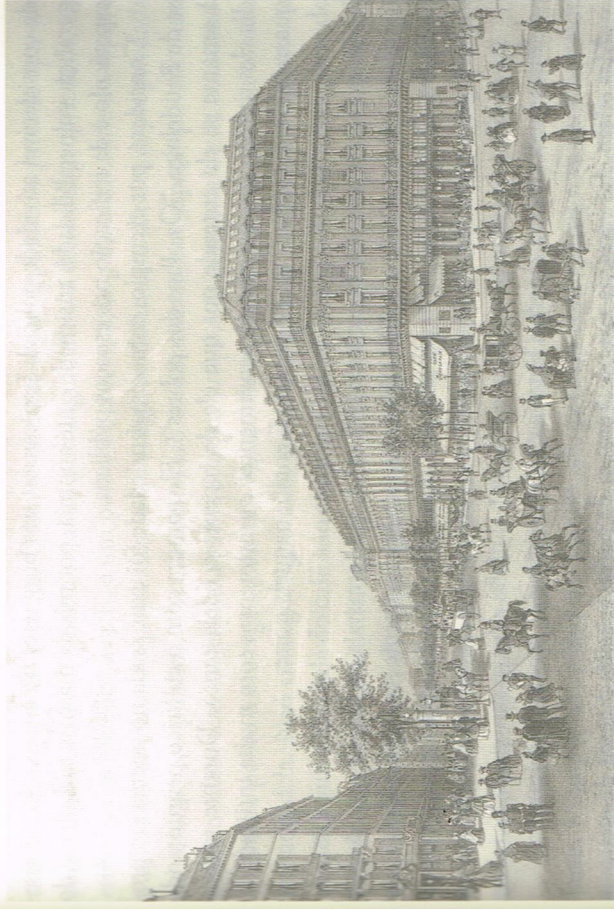


FIGURA 79: A vida no bulvar – em torno do famoso café Tortoni (de autoria de Guérard) e dos novos grandes botéis (autor anônimo) – tornou-se parte do urbanismo consumista predominante no Segundo Império.

A maravilhosa análise de Benjamin sobre o fascínio de Baudelaire pelo homem na multidão – o *flâneur* e o dândi, arrastados pela multidão, inflamados por ela, mas de alguma forma dela separados – oferece um interessante ponto de referência marxista¹³. A tendência cada vez maior à circulação de mercadorias e dinheiro não pode ser contida. O anonimato da multidão e do dinheiro pode ocultar todo tipo de segredo pessoal. Encontros casuais no meio da multidão nos ajudam a penetrar o fetichismo. Esses eram os momentos que Baudelaire saboreava, embora não sem ansiedade. A prostituta, o trapeiro, o velho palhaço pobre e obsoleto, um velho respeitável vestido com farrapos, a bela mulher misteriosa, todos se tornaram personagens vitais no drama urbano. O poeta fica estarecido com um encontro em um parque público: “É impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaide, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas”¹⁴. Aberto a encontros casuais, o poeta pode reconstruir, pelo menos para o homem burguês que busca o prazer, as inúmeras inter-relações na miscelânea de mãos que o dinheiro toca. A insegurança era algo com que se deleitar, mais do que algo a se temer.

Contudo, havia sinais mais inquietantes operando na cultura da governança e da pacificação pelo espetáculo. Por exemplo, quando Luís Bonaparte convidou os trabalhadores de vários ofícios a relatar-lhe coletivamente suas opiniões sobre as maravilhosas novas tecnologias exibidas na Exposição Universal de 1867, eles não se mostraram impressionados pelo espetáculo e, em vez disso, apontaram para a degradação do trabalho e dos ofícios, assim como para a inferioridade dos produtos. Concluíram, em geral, que era melhor criar associações de trabalhadores (essa expressão mágica podia novamente ser usada) suplementadas por novas tecnologias para aumentar a eficiência e melhorar as condições de trabalho. Quando alguém se lembrou do desafortunado Jean-Baptiste Baudin, deputado socialista-democrata fuzilado de forma despropositada em uma das poucas barricadas erguidas para protestar contra o golpe de Estado de 1851, o resultado foi uma campanha para a construção de um monumento por subscrição pública como parte de um processo mais geral contra a monumentalidade imperial imposta por Haussmann. Foi nesse momento que a ideia de erguer uma estátua monumental da liberdade em algum lugar foi debatida pela primeira vez, gesto político de implicações óbvias. Mais preocupante ainda era o hábito de transformar o funeral de quase qualquer pessoa que tivesse a mais remota conexão com 1848 ou com a resistência de 1851 em ocasiões políticas espetaculares para inflamadas retóricas diante do túmulo. E quando

o sobrinho de Luís Bonaparte matou o jornalista republicano Victor Noir numa discussão em 1869, no mínimo 20 mil pessoas compareceram ao enterro. Toda a ordem simbólica voltou-se contra si mesma quando o retorno do cemitério do Père-Lachaise e a descida de Belleville se fundiram em um espetáculo ameaçador que figurava como um mau agouro para o regime e um prenúncio de revolução. A teatralidade e o espetáculo podiam tirar partido dos dois lados e, à medida que o Império enfraquecia, o centro de gravidade do espetáculo se deslocava não apenas para o processo de reificação, mas também para a oposição política.

¹³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit.

¹⁴ Ibidem, p. 74 [ed. bras.: *Charles Baudelaire*, cit., p. 73].

defender que a apresentação do eu na esfera pública passou a substituir a representação, e que a apresentação do eu foi cada vez mais reduzida ao nível da mercadoriedade do espetáculo. Por essa razão, a esfera pública se tornou cada vez mais mistificada. No espetáculo, poucas pessoas desempenham um papel ativo. Por isso, embora eu pudesse dizer que a *persona* pública fosse um participante no sentido de que os indivíduos se tornaram portadores do espetáculo (ainda que apenas como manequins de moda ambulantes), ela era passiva sob a visão de que o que ela portava (isto é, mercadorias) era o que de fato tinha valor, em detrimento do que ela poderia representar e defender política ou socialmente. Pela mesma razão, o recolhimento da burguesia à vida familiar ficou mais evidente, pois era ali, e somente ali, que a intimidade, a confiança e a autenticidade pareciam possíveis. Mas o preço eram sigilo extremo, isolamento e medo constante de exposição, sem falar nas violentas pressões sobre as mulheres burguesas para que se adaptassem a essas novas exigências, enquanto sofriam para equilibrar as contradições entre seu papel como portadoras de valores mercantis e o de guardiãs de tudo o que restou de intimidade e ternura na família burguesa.

A massa de trabalhadores, na maioria condenada a viver com salários miseráveis e sob condições de emprego notoriamente instáveis, tinha de viver e consumir em algum outro lugar. Uma população predominantemente masculina e imigrante buscou suporte nos inúmeros pequenos estabelecimentos que forneciam comida e bebida e voltou-se para os cafés, salões de dança, cabarés e bares em busca de prazer. Transformados no que Balzac chamou de “o parlamento do povo”, lugar onde todos “os notáveis do bairro se reuniam”, os cafés da classe trabalhadora estavam sujeitos a muita regulação e vigilância durante o Segundo Império. No entanto, sua inexorável expansão numérica (de 4 mil em 1851 para 42 mil em 1885) garantia sua florescente importância na vida social e política. “O café pode ter se tornado o espaço mais estável e acessível na existência de muitos trabalhadores.” E as mulheres e famílias não eram de modo algum excluídas – muitos casamentos aconteciam nos cafés (cujos donos atuavam como testemunhas). Portanto, o café ou a taberna desempenharam um papel tanto institucional quanto político e social na vida da classe trabalhadora. Os trabalhadores “que frequentemente mudavam de residência em geral permaneciam na mesma vizinhança e continuavam a frequentar o mesmo café”. Em resumo, o café ou a taberna tornaram-se um centro por meio do qual a solidariedade da classe trabalhadora era construída com base na vizinhança¹⁰. Para as mulheres da classe trabalhadora, as lavanderias que proliferaram após 1850 também se tornaram centros exclusivos de interação social,

¹⁰ W. Scott Haine, *The World of the Paris Café: Sociability among the French Working Class, 1789-1914* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996), p. 37, 162-3.

intimidade, solidariedade, mexericos e conflitos ocasionais (como os descritos tão graficamente por Zola em *A taberna*¹¹).

Os trabalhadores homens mais afortunados podiam construir uma vida um tanto diferente. Concentrados no centro, recorriam a pequenos estabelecimentos comerciais como centros de socialização, discussões políticas e prazer (muitas vezes sem moderação, como diversos comentaristas contemporâneos, a exemplo de Poulot, se queixavam). Os lúgubres espaços privados e comerciais nessas áreas lançavam uma sombra no espaço público, enquanto a irritante turbulência da vida nas ruas do proletariado pouco fazia para assegurar à aflita burguesia que ela vivia em um mundo seguro. Esses espaços haviam de ser temidos, e a maioria dos burgueses categoricamente os evitava. As autoridades do Segundo Império buscavam regulá-los, o que nem sempre era possível, e a escassez e as condições dos alojamentos, onde os sujeitos viviam apinhados, garantiam que a rua e o café fossem sempre locais de grande procura como centros de socialização nos bairros da classe trabalhadora.

O Segundo Império começou dando enorme destaque aos espetáculos imperiais, mas, à medida que o tempo passava, o espetáculo da mercadoria era cada vez mais prevalecente. Nem todos apreciavam essas mudanças. Ernest Renan, um erudito de certo renome, as atacava com veemência, assim como condenava a fraqueza das mulheres diante das sórdidas tentações comerciais que as assediavam. Os irmãos Goncourt estavam igualmente horrorizados; segundo relato de Edmond no diário deles, em 1860:

Nossa Paris, a Paris em que nascemos, a Paris dos costumes de 1830 e 1848, está desaparecendo. E não apenas materialmente, mas também moralmente. A vida social está começando a sofrer uma enorme mudança. Posso ver mulheres, crianças, maridos e esposas, famílias inteiras no café. O lar está morrendo. A vida ameaça se tornar pública. O clube para as classes superiores, o café para as inferiores – é esse o ponto ao qual a sociedade e as pessoas comuns estão chegando. Tudo isso faz com que eu me sinta um viajante em minha terra natal espiritual. Sou um estranho para o que acontecerá e para o que já está aqui, por exemplo esses novos bulevares que nada têm a ver com o mundo de Balzac, remetendo-nos a Londres ou a alguma Babilônia do futuro.¹²

Como, então, alguém podia se distinguir em meio a essa multidão incansável de compradores que confrontava o crescente desfile das mercadorias nos bulevares?

¹¹ Jean-Pierre Goubert, *The Conquest of Water: the Advent of Health in the Industrial Age* (Cambridge, Polity, 1986), p. 74-6.

¹² Henriette Vanier, *La mode et ses métiers*, cit., p. 178-80; Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, *Pages from the Goncourt Journal*, cit., p. 53.

de considerável atividade policial. Isso causou nos burgueses uma sensação de insegurança, vulnerabilidade, ansiedade e até anomia, por trás da máscara turbulenta do espetáculo e da reificação nos espaços públicos.

Considere, por exemplo, como essa ansiedade foi expressada no poema em prosa de Baudelaire, “Os olhos dos pobres”⁷. Ele começa com o eu lírico perguntando à amante se ela entende por que ele de repente a odeia tanto. Durante todo o dia eles tinham compartilhado pensamentos e sentimentos com muita intimidade, quase como se fossem uma só pessoa. E então, naquela noite:

Você quis sentar-se em frente a um café novo, que formava a esquina de uma avenida nova, ainda repleta de cascalhos e já mostrando gloriosamente seus esplendores inabastados. O café reluzia. Até o gás ostentava ali todo o ardor de um início, e iluminava com todas as suas forças as paredes ofuscantes de brancura, as extensões deslumbrantes dos espelhos, os outros das molduras e cornijas [...] ninfas e deusas carregando na cabeça frutas, patês e caças [...] toda a história e toda a mitologia a serviço da glotonaria.

Mas então eles veem na rua um homem de barba grisalha e cerca de quarenta anos com duas crianças maltrapilhas, olhando para o café e admirando sua beleza. Os olhos do pai dizem, “Parece até que todo o ouro do pobre mundo veio encerrar-se nessas paredes”, e os olhos do menino dizem, “Mas é uma casa onde só pode entrar gente que não é como nós”. Cheios de fascínio, os olhos do menino estão cravados no café. Baudelaire escreve:

Dizem os cantadores que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. Quanto a mim, naquela noite, a canção estava certa. Eu me sentia não só comovido com aquela família de olhos, como envergonhado com nossos copos e jarras, maiores que a nossa sede. Voltei meu olhar para o seu, amor querido, para nele ler meu pensamento; mergulhava nos seus olhos tão lindos e estranhamente doces, seus olhos verdes habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, e então você disse: “Não suporto essa gente, esses olhos arregalados! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?”.

E o poeta conclui: “Tão difícil é se entender, meu anjo querido, e tão incommunicável é o pensamento, mesmo entre quem se ama!”.

O espaço público do novo boulevard proporciona o cenário, mas ele adquire suas qualidades em parte mediante as atividades comerciais e privadas que o iluminam e

transbordam para seu interior. O limite entre os espaços público e privado aparece como algo poroso. O poema sinaliza a ambiguidade do direito à propriedade, da estética, das relações sociais, e um ponto de contestação para o controle do espaço público. A amante do poeta deseja que alguém defenda o direito à propriedade sobre o espaço público. O café tampouco é exatamente um espaço privado: um público seletivo tem sua entrada permitida por propósitos comerciais e de consumo. A família pobre o enxerga como um espaço de exclusão, que internalizou o ouro tomado dela. Não consegue ignorá-lo, sendo obrigada a confrontá-lo da mesma maneira que a clientela do café não consegue ignorá-la. O poeta a vê como parte do espetáculo da modernidade, um sinal daqueles “milhares de existências flutuantes” que constituem Paris. Enquanto ele aprecia as diferenças e a mistura, ela deseja que os pobres sejam expulsos dali, do mesmo modo que Cavaignac expulsou os revolucionários dos bulevares nas Jornadas de Junho de 1848. Ela busca a segurança e a exclusão pela segregação.

O espetáculo, insiste T. J. Clark, “nunca é uma imagem armada firmemente no lugar, é sempre um relato do mundo competindo com outros e se confrontando com a resistência de formas diferentes, às vezes tenazes, de prática social”⁸. A haussmannização, sustenta ele, fracassou “em unir um relato de anomia com aquele da divisão social, em mapear uma forma de controle sobre outra”. E é esse fracasso que “Os olhos dos pobres” sublinha. O controle social da reificação e do espetáculo (“toda a história e toda a mitologia a serviço da glotonaria”) se depara com os sinais claros da exploração dos pobres, incitando a raiva (“Não suporto essa gente [...] Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?”) ou a culpa (“Eu me sentia não só comovido com aquela família de olhos, como envergonhado com nossos copos e jarras, maiores que a nossa sede”). A ansiedade e insegurança dos burgueses em meio ao espetáculo são palpáveis. A ansiedade em parte refletia o surgimento de novas percepções de distinção de classe baseadas no consumo e nas aparências, em vez de nas relações com a produção. As divisões de classe se destacavam mais do que nunca, a máscara agora se torna mais importante do que a realidade, na medida em que a vida cotidiana passa a imitar as fachadas exibidas no baile de máscaras ou durante o Carnaval. “As fachadas são eclipsadas pelas roupas, os sentimentos pelas paisagens”, escreveu Goncourt⁹.

Os desdobramentos disso nas identificações políticas da burguesia são uma questão de conjectura. Mas eu suspeito que Sennett esteja relativamente certo ao

⁸ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, cit., p. 36.

⁹ Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, *Pages from the Goncourt Journal* (org. Robert Baldick, Oxford, Oxford University Press, 1962), p. 53; ver também Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, cit.

⁷ Charles Baudelaire, *Paris Spleen*, cit., p. 52-3 [ed. bras.: *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*, cit., p. 136-7].

* Idem, *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*, cit., p. 139. (N. E.)