

## PARIS, CAPITAL DO SÉCULO XIX

<Exposé de 1939>

### Introdução<sup>38</sup>

"A história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas."

Maxime Du Camp, *Paris*, VI, p. 315.

O objeto deste livro é uma ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã.<sup>39</sup> É a expressão da sensação de vertigem característica da concepção que no século XIX se fazia da história. Corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas. O resíduo característico dessa concepção é o que se chamou "A História da Civilização",<sup>40</sup> que faz o inventário das formas de vida e das criações da humanidade ponto a ponto. As riquezas que se encontram assim colecionadas no tesouro da civilização aparecem doravante identificadas para sempre. Essa concepção atribui pouca importância ao fato de que devem não apenas sua existência como ainda sua transmissão a um esforço constante da sociedade, esforço através do qual essas riquezas encontram-se, além do mais, estranhamente alteradas. Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa "iluminação" não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias. Assim apresentam-se as "passagens", primeiras

<sup>38</sup> Da "Introdução" e da "Conclusão" deste *exposé*, escrito em francês, existe uma versão alemã, reproduzida em GS V, 1255-1258, e que foi consultada na tradução destes dois textos. (w.b.)

<sup>39</sup> Como fonte desta fórmula, Benjamin cita Rémy de Gourmont; cf. S 1a, 2. (R.T.)

<sup>40</sup> "Kulturgeschichte", na versão alemã deste texto (GS V, 1255). (w.b.)

formas de aplicação da construção em ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria de entretenimento é significativo; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado. A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussmann e sua expressão manifesta nas transformações que ele realizou em Paris. – Esse brilho, entretanto, e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo de ameaças; é o que lhe vêm lembrar a derrocada do Segundo Império e a Comuna de Paris. Na mesma época, o adversário mais temido dessa sociedade, Blanqui, revelou, no seu último escrito,<sup>41</sup> os traços terríveis dessa fantasmagoria. Nesse texto, a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. A especulação cósmica de Blanqui comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria af ocupar um lugar.

#### A. Fourier ou as passagens

##### I

"Desses palácios as colunas mágicas  
Ao amador mostram por todo lado  
Nos objetos que seus pórticos exibem  
Que a indústria é rival das artes."

*Nouveaux Tableaux de Paris, Paris, 1828, I, p. 27.*

A maioria das passagens de Paris foi construída nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é a conjuntura favorável do comércio têxtil. Os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamentos. É a essa época que Balzac faz alusão quando escreve: "O grande poema das vitrines canta suas estrofes coloridas da Madeleine à Porte Saint-Denis." As passagens são centros de mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os turistas. Um *Guia Ilustrado de Paris* diz: "Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a

<sup>41</sup> Auguste Blanqui, *L'Éternité par les Astres: Hypothèse Astronomique*, Paris, 1872. (R.T.)

luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura." Foi nas passagens que se realizaram as primeiras experiências com a iluminação a gás.

A segunda condição exigida para o desenvolvimento das passagens deve-se ao início da construção metálica. Sob o Império, essa técnica era considerada uma contribuição para renovar a arquitetura no sentido do classicismo grego. Boetticher, o teórico da arquitetura, expressa o sentimento geral quando diz que: "quanto às formas de arte do novo sistema, o estilo helênico" deve entrar em vigor. O estilo *Empire* é o estilo do terrorismo revolucionário para o qual o Estado é um fim em si. Assim como Napoleão não compreendeu a natureza funcional do Estado como instrumento de poder para a burguesia, tampouco arquitetos de sua época compreenderam a natureza funcional do ferro, com o qual o princípio construtivo se torna preponderante na arquitetura. Esses arquitetos constroem suportes imitando a coluna pompeana, fábricas imitando residências, assim como mais tarde as primeiras estações pareciam chalés. A construção desempenha o papel do subconsciente. Apesar disso, o conceito de engenheiro, que data das guerras da revolução, começa a se afirmar, e é o início das rivalidades entre o construtor e o decorador, entre a École Polytechnique e a École des Beaux-Arts. – Pela primeira vez, desde os romanos, surge um novo material de construção artificial, o ferro. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século, e recebe um impulso decisivo no dia em que se constata que a locomotiva – objeto dos mais diversos experimentos desde os anos 1828-1829 – não funciona adequadamente senão sobre trilhos de ferro. O trilho aparece como a primeira peça montada em ferro, precursor da viga. Evita-se o emprego do ferro nos imóveis e seu uso é encorajado nas passagens, nos pavilhões de exposições, nas estações de trem – todas elas construções visando fins transitórios.

##### II

"Nada de surpreendente no fato de que todo interesse de massa ultrapasse de longe seus verdadeiros limites, na idéia ou na representação que fazemos, quando ocupa a cena pela primeira vez."

Marx e Engels, *A Sagrada Família*.<sup>42</sup>

O impulso mais profundo da utopia fourierista veio do surgimento das máquinas. O falanstério devia reconduzir os homens a um sistema de relações no qual a moralidade não tinha mais nada a fazer. Nero se tornaria nele um membro mais útil à sociedade que Fénélon. Fourier não pretende, para tanto, pautar-se pela virtude, mas por um funcionamento eficaz da sociedade cujas forças motoras são as paixões. Pelas engrenagens das paixões, pela combinação complexa das paixões mecanistas com a paixão cabalista, Fourier considera a psicologia coletiva como um mecanismo de relojoaria. A harmonia fourierista é o produto necessário desse jogo combinado.

<sup>42</sup> Karl Marx e Friedrich Engels, MEW, vol. II, Berlim, 1957, p. 85. (R.T.)

Fourier introduz no mundo de formas austeras do Império o idílio colorido do estilo dos anos 1830. Cria um sistema onde se misturam os produtos de sua visão colorida e de sua idiossincrasia com os algarismos. As “harmonias” de Fourier não invocam de maneira alguma uma mística dos números extraída de uma tradição qualquer. São decorrência de seus próprios decretos: elucubrações de uma imaginação organizadora que, nele, era extremamente desenvolvida. Assim ele previu a significação dos encontros para os cidadãos. O dia dos habitantes do falanstério organiza-se não em suas casas, mas em grandes salas semelhantes aos saguões da Bolsa, onde os encontros são arranjados por corretores.

Nas passagens, Fourier viu o cânone arquitetônico do falanstério. É o que acentua o caráter *Empire* de sua utopia, que o próprio Fourier reconhece ingenuamente: “O Estado societário será desde o início tanto mais brilhante quanto foi por muito tempo preterido. A Grécia, na época de Sólon e Péricles, já poderia tê-lo criado.”<sup>43</sup> As passagens que se destinaram inicialmente a fins comerciais tornam-se, com Fourier, residências. O falanstério é uma cidade feita de passagens. Nessa “cidade de passagens”, a construção do engenheiro tem aparência de fantasmagoria. A “cidade de passagens” é um sonho que deleitará o olhar dos parisienses até a segunda metade do século adentro. Ainda em 1869, as “ruas galerias” de Fourier fornecem o traçado da utopia de Moilin, *Paris en l'An 2000*.<sup>44</sup> A cidade adota aí uma estrutura que faz dela, com suas lojas e seus apartamentos, o cenário ideal para o flâneur.

Marx se posiciona contra Carl Grün para defender Fourier e valorizar sua “concepção colossal do ser humano”.<sup>45</sup> Considerava Fourier o único homem, ao lado de Hegel, que trouxera à luz a mediocridade essencial do pequeno-burguês. À superação sistemática desse tipo em Hegel corresponde, em Fourier, seu aniquilamento através do humor. Um dos traços mais notáveis da utopia fourierista é que a idéia da exploração da natureza pelo homem, tão difundida na época posterior, lhe é estranha. A técnica se apresenta a Fourier muito mais como a fagulha que atea fogo à pólvora da natureza. Talvez esteja aí a chave de sua representação bizarra, segundo a qual o falanstério se propagaria “por explosão”. A concepção posterior da exploração da natureza pelo homem é o reflexo da exploração real do homem pelos proprietários dos meios de produção. Se a integração da técnica na vida social fracassou, a culpa se deve a essa exploração.

## B. Grandville ou as exposições universais

### I

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

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

As exposições universais são os centros de peregrinação ao fetiche mercadoria. “A Europa se deslocou para ver mercadorias”, afirma Taine, em 1855. As exposições universais tiveram como precursoras exposições nacionais da indústria, a primeira delas aconteceu em 1798, no Campo de Marte. Ela nasceu do desejo de “divertir as classes laboriosas e torna-se para estas uma festa de emancipação”. Os trabalhadores formarão a primeira clientela. O quadro da indústria de entretenimento ainda não se constituirá. Este quadro, é a festa popular que o fornece. O célebre discurso de Chaptal sobre a indústria abre essa exposição. – Os saint-simonianos, que projetam a industrialização do planeta, se apropriam da idéia das exposições universais. Chevalier, a primeira autoridade nesse novo domínio, é um discípulo de Infantin e redator do jornal saint-simoniano *Le Globe*. Os saint-simonianos previram o desenvolvimento da indústria mundial, mas não a luta de classes. Eis por que, apesar de sua participação em todos os empreendimentos industriais e comerciais, por volta da metade do século, deve-se constatar sua impotência nas questões relativas ao proletariado.

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele: “É proibido tocar nos objetos expostos.” Assim, elas dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair. No interior das diversões, às quais o indivíduo se entrega, no quadro da indústria de entretenimento, resta constantemente um elemento que compõe uma massa compacta. Essa massa se deleita nos parques de diversões com as montanhas russas, os “cavalos mecânicos”, os “bichos-da-seda”, numa atitude claramente reacionária. Ela se deixa levar assim a uma submissão com a qual deve poder contar tanto a propaganda industrial quanto a política. – A entronização da mercadoria e o esplendor das distrações que a rodeiam, eis o tema secreto da arte de

<sup>43</sup> Armand et Maublanc, *Fourier*, Paris, 1937, I, pp. 261-262; cf. W 13, 4. (J.L.; w.b.)

<sup>44</sup> Tony Moilin, *Paris en l'An 2000*, Paris, 1869; cf. C 5a, 3. (J.L.)

<sup>45</sup> Para evitar a redundância de notas às citações que se repetem neste *exposé* de 1939, remetemos o leitor para as notas correspondentes do *exposé* de 1935. (w.b.)

Grandville. Daí a disparidade entre seu elemento utópico e seu elemento cínico. Seus artifícios sutis na representação de objetos inanimados correspondem ao que Marx chama de “argúcias teológicas” da mercadoria. Sua expressão concreta manifesta-se claramente na *spécialité* – uma designação de mercadoria que surge nessa época na indústria de luxo. As exposições universais constroem um mundo feito de “especialidades”. As fantasias de Grandville realizam a mesma coisa. Elas modernizam o universo. O anel de Saturno torna-se para ele um balcão em ferro fundido, onde os habitantes de Saturno tomam ar ao cair da noite. Assim também um balcão em ferro fundido representaria, na exposição universal, o anel de Saturno, e aqueles que ali entram se veriam levados numa fantasmagoria em que se sentiriam transformados em habitantes de Saturno. O correspondente literário dessa utopia gráfica é a obra do sábio fourierista Toussenel. Toussenel era encarregado da seção de ciências naturais num jornal de moda. Sua zoologia dispõe o mundo animal sob o cetro da moda. Considera a mulher como mediadora entre o homem e os animais. Ela é, de algum modo, a decoradora do mundo animal que, em troca, coloca a seus pés suas plumas e suas peles. “Não há prazer maior para o leão que o de lhe cortarem as unhas, contanto que uma moça bonita segure a tesoura.”<sup>46</sup>

## II

“A Moda: Senhora Morte! Senhora Morte!”  
Leopardi, Diálogo entre a Moda e a Morte.

A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado. Grandville estende a autoridade da moda sobre os objetos de uso diário tanto quanto sobre o cosmos. Levando-a até os extremos, ele revela sua natureza. Ela acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. Face ao vivo, ela faz valer os direitos do cadáver. O fetichismo que está assim submetido ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. As fantasias de Grandville correspondem a esse espírito da moda, que Apollinaire mais tarde descreveu com esta imagem: “Todas as matérias dos diferentes reinos da natureza podem agora entrar na composição da roupa da mulher. Vi um vestido encantador feito de rolha de cortiça... A porcelana, o grez e a louça irromperam bruscamente na arte da vestimenta... Fazem-se sapatos de vidro de Veneza e chapéus de cristal de Baccarat.”<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Alphonse Toussenel, *Le Monde des Oiseaux: Ornithologie Passionnelle*, vol. 1, Paris, 1853, p. 20, cf. W 8a, 2. (E/M)

<sup>47</sup> Guillaume Apollinaire, *Le Poète Assassiné*, Paris, 1927, pp. 75-76. (R.T.)

C. Luís Filipe ou o *intérieur*

## I

“Creio em minha alma: a Coisa.”  
Léon Deubel, *Œuvres*, Paris, 1929, p. 193.

No reinado de Luís Filipe, o homem privado faz sua entrada na história. Para o homem privado, os locais de habitação encontram-se, pela primeira vez, em oposição aos locais de trabalho. Aqueles constituem o *intérieur*, o escritório é seu complemento. (Este, por seu lado, se distingue nitidamente do estabelecimento comercial que por seus globos, seus mapas murais, suas balaustradas, se apresenta como uma sobrevivência de formas barrocas anteriores à residência.) O homem privado que, em seu escritório, presta contas à realidade, deseja ser sustentado em suas ilusões pelo seu *intérieur*. Essa necessidade é tão imperativa que ele não pensa em inserir em seus interesses de negócios uma clara consciência de sua função social. Na organização de seu círculo privado, ele recalca essas duas preocupações. Daí derivam as fantasmagorias do *intérieur*: este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne as regiões longínquas e as lembranças do passado. Seu salão é um camarote no teatro do mundo.

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 Sísifo 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 liberadas da servidão de serem úteis.

## II

“A cabeça  
Sobre o criado-mudo, como um ranúnculo  
Repousa.”

Baudelaire, *Uma Mártir*.

O interior não é apenas o universo do homem privado, é também seu estojo. Desde Luís Filipe, encontra-se no burguês esta tendência de indenizar-se da ausência

de rastros da vida privada na grande cidade. Essa compensação, ele tenta encontrá-la entre as quatro paredes de seu apartamento. Tudo se passa como se fosse uma questão de honra não deixar se perderem os rastros de seus objetos de uso e de seus acessórios. Infatigável, preserva as impressões de uma multidão de objetos; para seus chinelos e seus relógios, seus talheres e seus guarda-chuvas, imagina capas e estojos. Tem uma clara preferência pelo veludo e a pelúcia que conservam a marca de todo contato. No estilo do Segundo Império, o apartamento torna-se uma espécie de habitáculo. Os vestígios de seu habitante moldam-se no *intérieur*. Daí nasce o romance policial que pesquisa esses vestígios e segue essas pistas. A *Filosofia da Mobília*<sup>48</sup> e os “romances policiais” de Edgar Poe fazem dele o primeiro fisiognomista do interior. Os criminosos, nas primeiras narrativas policiais (*The Black Cat*, *The Tell-Tale Heart*, *William Wilson*), não são nem cavalheiros nem marginais, e sim pessoas privadas pertencentes à burguesia.

### III

“Esta procura por meu lar... foi minha provação...  
Onde fica - meu lar? Pergunto por isto,  
procuro e procurei, nada encontrei.”

Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*.<sup>49</sup>

A liquidação do *intérieur* teve lugar nos últimos lustros do século, motivada pelo *modern style*, mas estava preparada de longa data. A arte do *intérieur* era uma arte de gênero. O *Jugendstil* anuncia seu fim. Ergue-se contra a pretensão do gênero em nome de um mal do século, de uma aspiração de braços sempre abertos. O *Jugendstil*, pela primeira vez, leva em conta certas formas tectônicas. Esforça-se ao mesmo tempo em retirá-las de suas relações funcionais e apresentá-las como constantes naturais: em suma, esforça-se em estilizá-las. Os novos elementos da construção em ferro e, em particular, a forma do “suporte” retêm a atenção do *Jugendstil*. No domínio da ornamentação, procura integrar essas formas à arte. O concreto põe à sua disposição novas virtualidades em arquitetura. Em Van de Velde, a casa se apresenta como a expressão plástica da personalidade.<sup>50</sup> O motivo ornamental desempenha nessa casa o papel da assinatura no quadro. Ele se compraz em falar uma linguagem linear de caráter mediúnico, onde a flor, símbolo da vida vegetativa, insinua-se nas próprias linhas da construção. (A linha curva do *Jugendstil* surge desde o título das *Flores do Mal*. Uma espécie de guirlanda marca o enlace das *Flores do Mal*, passando pelas “almas das flores” de Odilon Redon até o “fazer catléia” de Swann.<sup>51</sup>) – Como havia previsto Fourier, é cada vez mais nos escritórios e centros de negócios que se deve

<sup>48</sup> Edgar Allan Poe, “Philosophy of Furniture”. (w.b.)

<sup>49</sup> In: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ed. org. por Karl Schlechta, vol. 2, Munique, 1955, p. 511. (R.T.)

<sup>50</sup> O arquiteto belga Henri Van de Velde (1863-1957) exerceu uma forte influência sobre o *Jugendstil*. A passagem acima refere-se à casa construída por ele em Uccle, em 1895. (J.L.)

<sup>51</sup> Marcel Proust, *Du Côté de Chez Swann*. A expressão “faire catléia” é o eufemismo de Swann para significar “fazer amor”. (E/M)

procurar o verdadeiro quadro da vida do cidadão. O quadro fictício de sua vida se constitui na casa particular. É assim que *O Arquiteto Solness* resume o *Jugendstil*: a tentativa do indivíduo de rivalizar com a técnica, apoiando-se na sua interioridade, leva-o à perdição: o arquiteto Solness morre, caindo do alto de sua própria torre.

## D. Baudelaire ou as ruas de Paris

### I

“Tudo para mim torna-se alegoria.”

Baudelaire, *Le Cygne*.

O engenho de Baudelaire, cujo alimento é a melancolia, é um engenho alegórico. Pela primeira vez, em Baudelaire, Paris torna-se objeto de poesia lírica. Essa poesia local vai de encontro a qualquer poesia regional. O olhar que o engenho alegórico lança sobre a cidade expressa bem mais o sentimento de uma profunda alienação. É o olhar do flâneur, cujo gênero de vida dissimula, por trás de uma miragem benfazeja, a miséria dos futuros habitantes de nossas metrópoles. O flâneur procura refúgio na multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar se transforma, para o flâneur, em fantasmagoria. Essa fantasmagoria, em que a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento, parece ter inspirado a decoração das lojas de departamentos que põem, assim, a própria flânerie a serviço de seus negócios. De qualquer forma, as lojas de departamentos são a última paragem da flânerie.

Na figura do flâneur a intelectualidade familiariza-se com o mercado. Para lá encaminha-se o flâneur, pensando dar apenas uma volta; mas, na verdade, é para encontrar um comprador. Nessa etapa intermediária, quando a intelectualidade tem ainda mecenas, mas já começa a se curvar às exigências do mercado (na forma de folhetim), ele constitui a *bohème*. À indeterminação de sua posição econômica corresponde a ambigüidade de sua função política. Esta se manifesta com muita evidência nas figuras dos conspiradores profissionais que se recrutam na *bohème*. Blanqui é o representante mais notável dessa categoria. Ninguém teve, no século XIX, uma autoridade revolucionária comparável à sua. A imagem de Blanqui passa como um raio nas “Litâneas de Satã”.<sup>52</sup> Isso não impede que a rebelião de Baudelaire tenha guardado sempre o caráter do homem associal: ela não tem saída. A única comunhão sexual em sua vida, ele a realiza com uma prostituta.

<sup>52</sup> “Les Litanies de Satan”, poema das *Flores do Mal*, de Baudelaire. (w.b.)

## II

"Nenhum traço distinguia esse gêmeo centenário,  
vindo do mesmo inferno."

Baudelaire, Os Sete Velhos.

O flâneur representa o arauto do mercado. Nesta qualidade ele é ao mesmo tempo o explorador da multidão. A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares, de tal modo que ele se gaba, vendo o passante levado pela multidão, de tê-lo classificado a partir de seu exterior, de tê-lo reconhecido em todas as dobras de sua alma. As fisiologias contemporâneas são fartas em documentos sobre essa singular concepção. A obra de Balzac fornece excelentes documentos desse tipo. Os caracteres típicos reconhecidos entre os transeuntes impactam a tal ponto os sentidos que não surpreende que suscitem a curiosidade de apreender-se, para além deles, a singularidade especial do sujeito. Mas o pesadelo que corresponde à perspicácia ilusória do fisiognomista, de que falamos, é ver esses traços distintivos, particulares ao sujeito, revelarem-se, por sua vez, apenas como os elementos constituintes de um tipo novo, de tal modo que, afinal de contas, a individualidade melhor definida acabaria sendo o exemplar de um tipo. É aí que se manifesta, no coração da flânerie, uma fantasmagoria angustiante. Baudelaire desenvolveu-a com grande vigor em "Os Sete Velhos". Trata-se, nesse poema, do aparecimento sete vezes reiterado de um velho de aspecto repugnante. O indivíduo que é assim apresentado na sua multiplicação, como sempre o mesmo, testemunha a angústia do cidadão de não mais poder, apesar da expressão de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo. Baudelaire qualifica o aspecto dessa procissão de infernal. Mas o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do "sempre-igual". (A prova que pode ser apresentada de que essa poesia transcreve os sonhos de um viciado em haxixe não invalida em nada esta interpretação.)

## III

"No fundo do desconhecido em busca do novo!"

Baudelaire, A Viagem.

A chave da forma alegórica em Baudelaire é solidária da significação específica que a mercadoria adquire devido a seu preço. Ao aviltamento das coisas por meio do seu significado, que é característico da alegoria do século XVII, corresponde o aviltamento singular das coisas por meio do seu preço, enquanto mercadoria. Esse aviltamento que sofrem as coisas pelo fato de poderem ser taxadas como mercadorias é

contrabalanceado em Baudelaire pelo valor inestimável da novidade. A novidade representa esse absoluto que não é mais acessível a nenhuma interpretação nem a nenhuma comparação. Ela se torna o último refúgio da arte. O último poema das *Flores do Mal*, "A Viagem": "Ó Morte, velho capitão, já é tempo! Levantemos a âncora!" A última viagem do flâneur: a Morte. Seu objetivo: o Novo. O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. Está na origem dessa ilusão cuja infatigável provedora é a moda. Que a última linha de resistência da arte coincidissem com a linha de ataque mais avançada da mercadoria, isso deve ter escapado a Baudelaire.

"Spleen e Ideal" – no título deste primeiro ciclo das *Flores do Mal*, a palavra estrangeira mais velha da língua francesa foi acoplada à mais recente.<sup>53</sup> Para Baudelaire não há contradição entre os dois conceitos. Reconhece no *spleen* a última em data das transfigurações do ideal, sendo que o ideal lhe parece a primeira em data das expressões do *spleen*. Nesse título, em que o supremamente novo é apresentado ao leitor como um "supremamente antigo", Baudelaire deu a forma mais vigorosa a seu conceito do moderno. Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a "beleza moderna", sendo que o critério da modernidade lhe parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antigüidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar da Medusa para os gregos.

## E. Haussmann ou as barricadas

## I

"Tenho o culto do Belo, do Bem, das grandes coisas,  
Da bela natureza inspirando a grande arte,  
Que ela encante o ouvido ou seduza o olhar;  
Amo a primavera em flores: mulheres e rosas!"

(Baron Haussmann) *Confession d'un Lion Devenu Vieux*.

A atividade de Haussmann incorpora-se ao imperialismo napoleônico que favorece o capitalismo financeiro. Em Paris, a especulação está no seu apogeu. As expropriações de Haussmann suscitam uma especulação que beira a trapaça. As sentenças da Corte de Cassação, inspiradas pela oposição burguesa e orleanista, aumentam os riscos financeiros da haussmannização. Haussmann tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção. Em 1864, num discurso na Câmara, ele dá livre curso a seu ódio contra a população instável das grandes cidades. Essa população aumenta constantemente devido a seus empreendimentos. A alta

<sup>53</sup> A palavra inglesa *spleen* foi incorporada à língua francesa em 1745; a palavra *idéal* (do latim *idealis*), em 1578. (E/M)

dos alugueiros expulsa o proletariado para os subúrbios. Por isso os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Constitui-se o “cinturão vermelho” operário. Haussmann deu a si mesmo o título de “artista demolidor”. Sentiu que tinha vocação para a obra que havia empreendido e acentua esse fato em suas memórias. Os mercados centrais (*Les Halles*) são considerados a construção de maior sucesso de Haussmann, e há aí um sintoma interessante. Dizia-se da *Cité*, berço da cidade, que depois da passagem de Haussmann só restou uma igreja, um hospital, um edifício público e uma caserna. Hugo e Mérimée dão a entender o quanto as transformações de Haussmann eram vistas pelos parisienses como um monumento do despotismo napoleônico. Os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da cidade grande. A obra monumental de Máximo du Camp, *Paris*, deve sua existência a essa tomada de consciência. As gravuras de Meryon (por volta de 1850) constituem a máscara mortuária da velha Paris.

A verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger-se contra a eventualidade de uma guerra civil. Queria tornar para sempre impossível a construção de barricadas nas ruas de Paris. Com a mesma intenção, Luís Filipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel considerável na revolução de fevereiro [de 1848].<sup>54</sup> Engels tratou dos problemas de tática nas lutas de barricadas. Haussmann procura preveni-los de dois modos. A largura das ruas tornará impossível a construção de barricadas, e novas vias ligarão em linha direta as casernas aos bairros operários. Os contemporâneos batizaram seu empreendimento de “embelezamento estratégico”.

## II

“O reino florido das decorações  
O encanto da paisagem, da arquitetura  
E todos os efeitos do cenário repousam  
Sobre a lei única da perspectiva.”

Franz Böhle, *Theater-Katechismus*, Munique, p. 74.

O ideal urbanístico de Haussmann eram as perspectivas sobre as quais se abrem longas fileiras de ruas. Esse ideal corresponde à tendência, corrente no século XIX, de enobrecer as necessidades técnicas com pseudofinalidades artísticas. Os templos do poder espiritual e secular da burguesia deviam encontrar sua apoteose no enquadramento das fileiras de ruas. Dissimulavam-se essas perspectivas, antes da inauguração, por uma tela que se levantava como se descobrisse um monumento, e a vista se abria então sobre uma igreja, uma estação, uma estátua equestre ou qualquer outro símbolo da civilização. Na haussmannização de Paris a fantasmagoria se fez pedra. Como é destinada a uma espécie de perenidade, deixa entrever ao mesmo tempo

<sup>54</sup> Nota w.b.

seu caráter tênue. A Avenue de l'Opéra que, segundo a expressão maliciosa da época, abre a perspectiva do cubículo da zeladora do Hôtel du Louvre, deixa ver com quanto pouco se contentava a megalomania do prefeito.

## III

“Mostra, desvendando teu ardid,  
Ó república, a esses perversos,  
Tua grande face de Medusa  
Por entre rubros clarões.”

*Chanson d'Ouvriers Vers 1850* (Adolf Stahr,  
*Zwei Monate in Paris*, Oldenburg, 1851, II, p. 199.)

A barricada foi ressuscitada pela Comuna. Mais forte e melhor concebida que nunca. Ela barra os grandes *boulevards*, ergue-se muitas vezes à altura do primeiro andar e esconde as trincheiras que ela protege. Assim como o *Manifesto Comunista* fecha a era dos conspiradores profissionais, também a Comuna põe fim à fantasmagoria que domina as primeiras aspirações do proletariado. Graças a ela, dissipa-se a ilusão de que a tarefa da revolução proletária seria a de concluir a obra de 89, em estreita colaboração com a burguesia. Essa quimera havia marcado o período de 1831 a 1871, desde os motins de Lyon até a Comuna. A burguesia nunca partilhou desse erro. Sua luta contra os direitos sociais do proletariado é tão velha quanto a Grande Revolução. Ela coincide com o movimento filantrópico que a oculta e que teve seu pleno desabrochar sob Napoleão III. Durante seu governo, surgiu a obra monumental desse movimento: o livro de Le Play, *Les Ouvriers Européens*.

Ao lado da posição aberta da filantropia, a burguesia sempre assumiu a posição encoberta da luta de classes.<sup>55</sup> Desde 1831, ela reconhece no *Journal des Débats*: “Todo fabricante vive na sua manufatura como os proprietários das plantações entre seus escravos.” Se foi fatal para os antigos motins operários que nenhuma teoria da revolução lhe tenha mostrado o caminho, é também, por outro lado, a condição necessária da força imediata e do entusiasmo com o qual eles se lançam à construção de uma sociedade nova. Esse entusiasmo, que atinge seu paroxismo na Comuna, ganhou, às vezes, à causa operária os melhores elementos da burguesia, mas levou finalmente os operários a sucumbirem diante de seus elementos mais vis. Rimbaud e Courbet se posicionaram ao lado da Comuna. O incêndio de Paris é o digno acabamento da obra de destruição do Barão de Haussmann.

<sup>55</sup> Inversão dos termos do *exposé* de 1935; cf. o último parágrafo daquele texto. (w.b.)

## Conclusão

"Homens do século XIX, a hora de nossas aparições  
está fixada  
para sempre e nos faz voltar sempre os mesmos."

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les Astres*, Paris, 1872, pp.  
74-75.

Durante a Comuna, Blanqui foi mantido preso no forte do Taureau. Foi ali que escreveu sua *Eternité par les Astres*. Esse livro completa a constelação das fantasmagorias do século com uma última fantasmagoria, de caráter cósmico, que implicitamente compreende a crítica mais acerba a todas as outras. As reflexões ingênuas de um autodidata, que formam a parte principal desse escrito, abrem caminho a uma especulação que desmente de forma cruel o ímpeto revolucionário do autor. A concepção do universo, desenvolvida por Blanqui nesse livro, e cujos dados ele toma de empréstimo às ciências naturais mecanicistas, mostra-se como uma visão do inferno. É, além do mais, o complemento dessa sociedade, cujo triunfo sobre ele mesmo Blanqui foi obrigado a reconhecer no fim de sua vida. O que faz a ironia desse esboço, ironia oculta sem dúvida ao próprio autor, é que a acusação terrível que ele pronuncia contra a sociedade toma a forma de uma submissão sem reserva aos resultados. Esse escrito apresenta a idéia do eterno retorno das coisas dez anos antes do *Zarathustra*;<sup>56</sup> de modo apenas um pouco menos patético e com uma extrema força de alucinação. Ela não tem nada de triunfante, deixando bem mais um sentimento de opressão. Blanqui se preocupa em traçar uma imagem do progresso que – antigüidade imemorial, exibindo-se numa roupagem de última novidade – revela-se como a fantasmagoria da própria história. Eis a passagem essencial:

"O universo inteiro é composto de sistemas estelares. Para criá-los a natureza tem apenas cem corpos simples à sua disposição. Apesar da vantagem prodigiosa que ela sabe tirar desses recursos, e do número incalculável de combinações que permitem a sua fecundidade, o resultado é necessariamente um número finito, como o dos próprios elementos, e, para preencher a extensão, a natureza deve repetir ao infinito cada uma de suas combinações originais ou tipos. Todo astro, qualquer que seja, existe portanto em número infinito no tempo e no espaço, não apenas sob um de seus aspectos, mas tal como se encontra, em cada segundo de sua duração, do nascimento à morte... A terra é um desses astros. Cada ser humano é portanto eterno em cada segundo de sua existência. O que escrevo agora numa cela do forte do Taureau, eu o escrevi e escreverei durante a eternidade, à mesa, com uma pena, vestido, em circunstâncias inteiramente semelhantes. Assim para cada um... O número de nossos sócias é infinito no tempo e no espaço. Em consciência, não se pode exigir mais. Esses sócias são de carne e osso, até de calças e paletó, de crinolina e de coque. Não são fantasmas, é a atualidade eternizada. Eis entretanto uma grande falha: não há progresso... O que chamamos progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Sempre e em todo lugar, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, no mesmo palco

estreito, uma humanidade barulhenta, enfatuada de sua grandeza, acreditando-se ser o universo e vivendo na sua prisão como numa imensidão, para logo desaparecer com o planeta, que carregou com o mais profundo desprezo o fardo de seu orgulho. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. O universo se repete sem fim e patina no mesmo lugar. A eternidade apresenta imperturbavelmente no infinito o mesmo espetáculo".<sup>57</sup>

Esta resignação sem esperança é a última palavra do grande revolucionário. O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade. A visão de Blanqui faz entrar na modernidade – da qual os sete velhos<sup>58</sup> aparecem como arautos – o universo inteiro. Finalmente, a novidade lhe aparece como o atributo do que é próprio ao domínio da danação. Do mesmo modo, num *vaudeville* um pouco anterior – *Ciel et Enfer* –, as punições do inferno representam a última novidade de todos os tempos, "penas eternas e sempre novas". Os homens do século XIX, aos quais Blanqui se dirige como a aparições, saíram dessa região.

<sup>56</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (Assim Falou Zarathustra), 1883-1885. (w.b.)

<sup>57</sup> Auguste Blanqui, *L'Éternité par les Astres*, Paris, 1872, pp. 73-74 e 76. (R.T.)

<sup>58</sup> Referência ao poema "Os Sete Velhos" (*Les Sept Vieillards*), de Baudelaire. (w.b.)