

1975 - 1976. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 6, 1, p. 1-10.

1976 - 1977. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 7, 1, p. 1-10.

1977 - 1978. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 8, 1, p. 1-10.

1978 - 1979. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 9, 1, p. 1-10.

1979 - 1980. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 10, 1, p. 1-10.

1980 - 1981. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 11, 1, p. 1-10.

1981 - 1982. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 12, 1, p. 1-10.

1982 - 1983. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 13, 1, p. 1-10.

1983 - 1984. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 14, 1, p. 1-10.

1984 - 1985. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 15, 1, p. 1-10.

1985 - 1986. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 16, 1, p. 1-10.

1986 - 1987. In: *Journal of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, 17, 1, p. 1-10.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

WALTER BENJAMIN

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Os textos de Benjamin foram publicados em português em duas edições: *Textos de Benjamin*, de 1975, e *Textos de Benjamin*, de 1976.

Seleção, organização e tradução:
Flávio R. Kothe

1. PARIS, CAPITAL DO SÉCULO XIX *

“As águas são azuis e as plantas são róseas;
doce é contemplar o entardecer.
Passeia-se. As grandes damas vão passear;
atrás delas pequenas damas vão se passando.”¹

NGUYEN-TRONG-HIEP. *Paris capitale de la France.*
Recueil de vers. Hanói, 1897, Poésie XXV.

I. Fourier ou as passagens

“As mágicas colunas desses palácios
mostram ao amador, por todos os lados,
nos objetos que expõem seus portais:
a indústria, rival das artes mortais.”²

Nouveaux tableaux de Paris. Paris, 1828. I, p. 27.

A maioria das galerias de Paris surge no decênio e meio após 1822. A primeira condição para o seu florescimento é a alta do comércio têxtil.

* Reproduzido de BENJAMIN, Walter. Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: —. *Gesammelte Schriften.* v. V, t. 1. Org. por Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1982. p. 45-59.

¹ [“Die Wasser sind blau und die Gewächse sind rosa; der Abend ist süß anzuschauen;/Man geht spazieren. Die grossen Damen gehen spazieren; hinter ihnen ergehen sich kleine Damen.”]

² [“De ces palais les colonnes magiques/A l’amateur montrent de toutes parts,/Dans les objets qu’étalent leurs portiques,/Que l’industrie est rivale des arts.”]

Os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manterem grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das grandes casas comerciais. É a época sobre a qual Balzac escreveu:

“O grande poema da estalagem canta as suas estrofes de cores, desde a Madeleine até a porta Saint-Denis”³.

As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Por longo tempo continuaram a ser um local de atração para os forasteiros. Um *Guia ilustrado de Paris* afirma:

“Estas galerias são uma nova invenção do luxo industrial, são vias cobertas de vidro e com o piso de mármore, passando por blocos de prédios, cujos proprietários se reuniram para tais especulações. Dos dois lados dessas ruas, cuja iluminação vem do alto, exibem-se as lojas mais elegantes, de modo tal que uma dessas passagens é uma cidade em miniatura, é até mesmo um mundo em miniatura”.

As galerias são o cenário das primeiras iluminações a gás.

A segunda condição para o surgimento das galerias é dada pelos primórdios da construção com ferro. Nessa técnica, o *Empire* viu uma contribuição para a renovação da arte no antigo sentido grego. Boetticher, o teórico da arquitetura, expressa uma convicção generalizada quando afirma que “o princípio formal da sabedoria helênica há de entrar em vigor em função das formas artísticas do novo sistema”. O *Empire* é o estilo do terrorismo revolucionário, para o qual o Estado é um fim em si mesmo. Assim como Napoleão reconheceu bem pouco a natureza funcional do Estado enquanto instrumento de dominação da classe burguesa, tampouco os arquitetos daquela época reconheceram a natureza funcional do ferro, com o qual o princípio construtivo principia a sua dominação na arquitetura. Nas vigas de sustentação esses construtores imitam colunas pompeianas e nas fábricas eles imitam moradias, assim como mais tarde as primeiras estações ferroviárias tomam por modelo os chalés. “A construção adota o papel de subconsciente.” Nem por isso deixa de começar a se impor o conceito de engenheiro, do engenheiro oriundo das guerras da revolução, começando então as lutas entre construtor e decorador, École Polytechnique e École des Beaux-Arts.

Com o ferro aparece, pela primeira vez na história da arquitetura, um material artificial. A isto subjaz uma evolução cujo ritmo se acelera no decorrer do século. Isto recebe o decisivo impulso quando fica claro que a locomotiva, com a qual se faziam experiências desde o final dos

³ [“Le grand poème de l’étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu’à la porte Saint-Denis.”]

anos 20, só era utilizável sobre trilhos de ferro. O trilho se torna a primeira peça montável de ferro, sendo o precursor da viga de sustentação. Evita-se o ferro nas moradias, mas ele é empregado nas galerias, salas de exposições e estações de trem — construções que serviam para fins de trânsito. Simultaneamente se amplia o campo de aplicação arquitetônica do vidro. Os pressupostos sociais para o seu crescente emprego como material de construção só são descobertos, no entanto, 100 anos depois. Ainda na *Glasarchitektur* [Arquitetura do vidro] de Scheerbart (1914) ele aparece em termos de utopia.

“Cada época sonha a seguinte.”⁴
MICHELET. *Avenir! Avenir!*

À forma de um meio de construção que, no começo, ainda é dominada pela do modo antigo (Marx), correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção. Além disso, nessas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado — mas isto quer dizer: do passado recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo. No sonho, em que ante os olhos de cada época aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última comparece conjugada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa o seu rastro em mil configurações da vida, desde construções duradouras até modas fugazes.

Tais circunstâncias tornam-se recognoscíveis na utopia de Fourier. Seu impulso basilar reside no surgimento das máquinas. Mas isto não se expressa de modo imediato em seus textos: eles partem tanto da imoralidade da atividade comercial quanto da falsa moral posta a seu serviço. O *phalanstère* deveria reconduzir homens a condições de vida em que a moral se tornasse desnecessária. Sua organização extremamente complexa aparece como maquinaria. As engrenagens das *passions*, a intrincada interação das *passions mécanistes* com a *passion cabaliste* são primitivas elaborações teóricas feitas, por analogia com a máquina, no âmbito da psicologia. Essa maquinaria feita de seres humanos produz Cocagne, o país onde corre leite e mel, o primevo símbolo do desejo a que a utopia de Fourier deu um novo alento.

Nas passagens Fourier viu o cânone arquitetônico do *phalanstère*. A sua reestruturação reacionária por Fourier é significativa: enquanto

⁴ [“Chaque époque rêve la suivante.”]

originariamente elas serviam a finalidades comerciais, com ele se tornam moradias. O *phalanstère* se torna uma cidade feita de galerias. No rigoroso mundo das formas do *Empire*, Fourier estabelece o colorido idílio do *Biedermeier*⁵. O seu brilho se mantém, ainda que mais pálido, até Zola. Este acolhe as idéias de Fourier no seu *Travail*, assim como em *Thérèse Raquin* se despede das grandes galerias. Contraopondo-se a Carl Grün, Marx defendeu Fourier, destacando a sua “colossal visão dos homens”. Também foi ele quem chamou a atenção para o humor de Fourier. Em seu *Levana*, Jean Paul é de fato tão afinado com o pedagogo Fourier quanto Scheerbart em seu *Glasarchitektur* [Arquitetura do vidro] com o utopista Fourier.

II. Daguerre ou os panoramas

“Sol, toma cuidado!”⁶

A. J. WIERTZ. *Oeuvres littéraires*. Paris, 1870. p. 374.

Assim como a arquitetura começa a se emancipar da arte com a construção em ferro, assim por sua vez a pintura o fez com os panoramas. O apogeu na difusão dos panoramas coincide com o surgimento das galerias. Era incansável o empenho de, mediante artifícios técnicos, fazer dos panoramas pontos de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir a alternância das horas do dia na paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas. David aconselha seus discípulos a desenharem os panoramas segundo a natureza. À medida que os panoramas procuram reproduzir na natureza representada alterações enganosamente similares, eles prenunciam, para além da fotografia, o cinema mudo e o cinema sonoro.

Contemporânea aos panoramas, há uma literatura panorâmica. A ela pertencem: *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*. Nesses livros prepara-se o coletivo trabalho beletrístico para o qual Girardin criou um espaço com o folhetim dos anos 30. Eles se compõem de vários esboços, cujo revestimento anedótico corresponde às figuras plasticamente situadas no primeiro plano dos panoramas e cujo fundo informativo corresponde aos cenários pintados. Mesmo do ponto de vista social, essa literatura é pano-

⁵ Estilo burguês da primeira metade do século XIX, à época da monarquia. Foi uma forma de “evasionismo romântico”, num estilo idílico e culto, mas respeitando a vigilância policial do absolutismo. Contrário ao estilo “império”, ficou conhecido na França como estilo “restauração”, no qual voltam as linhas curvas, desaparecem os adornos de bronze e se busca a comodidade e a descontração. (N. do T.)

⁶ [“Soleil, prends garde à toi!”]

râmica. Pela última vez, o operário aparece nela fora de sua classe, como um figurante de um idílio.

Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flâneur*. Daguerre é um discípulo de Prévost, o pintor de panoramas, cujo estabelecimento se encontra na Passagem dos Panoramas. Descrição dos panoramas de Prévost e Daguerre. No mesmo ano ele torna pública a invenção da daguerreotipia.

Arago apresenta a fotografia num discurso na Câmara. Prenuncia o seu lugar na história da técnica. Profetiza as suas aplicações científicas. Os artistas começam, contudo, a debater o seu valor artístico. A fotografia leva ao aniquilamento da grande corporação dos pintores de retratos miniaturais. Isso não acontece apenas por motivos econômicos. Em seus primórdios, a fotografia era artisticamente superior ao retrato miniaturado pintado. A razão técnica disso reside no longo tempo de exposição, que exigia a máxima concentração do retratado. A razão social disso reside na circunstância de que os primeiros fotógrafos pertenciam à vanguarda e dela é que provinha em grande parte a sua clientela. A dianteira de Nadar em relação aos seus colegas de profissão caracteriza-se em seu projeto de fotografar o sistema de canalização de Paris. Com isso, pela primeira vez, a objetiva ousa fazer descobertas. Sua importância se torna tanto maior quanto mais problemática se percebe ser o caráter subjetivo da informação pictórica e gráfica em relação à nova realidade técnica e social.

A Exposição Universal de 1855 dedica, pela primeira vez, uma apresentação especial à "fotografia". No mesmo ano, Wiertz publica o seu grande artigo sobre a fotografia, atribuindo a ela a função de iluminar filosoficamente a pintura. Como seus próprios quadros mostram, ele entendia tal "iluminação" no sentido político. Wiertz pode ser considerado o primeiro que, se não a previu, ao menos postulou a montagem como uma utilização da fotografia para fins de agitação. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, diminui o significado informativo da pintura. Reagindo contra a fotografia, ela começa por enfatizar os elementos do colorido da imagem. Quando o expressionismo cede lugar ao cubismo, a pintura se arranhou um novo domínio em que a fotografia inicialmente pôde segui-la. A fotografia amplia, por sua vez, a partir da metade do século, consideravelmente a esfera mercantil, lançando no mercado uma quantidade imensa de figuras, paisagens e eventos que não eram sequer utilizáveis ou então só serviam para ilustrar uma mensagem.

Para aumentar as vendas, tem renovado os seus objetos alterando a técnica das tomadas, o que acaba determinando toda a posterior história da fotografia.

III. Grandville ou as exposições universais

"Sim, quando o mundo inteiro, de Paris até a China, Estiver, ó divino Saint-Simon, em tua doutrina, A idade de ouro há de renascer com todo o esplendor, Os rios rolarão chá, rolarão até chocolate, Suculentos carneiros encherão as planícies E solhas azuis nadarão pelo rio Sena; Os espinafres virão ao mundo já guisados, Com gostosos pães torrados postos ao redor; As árvores produzirão os frutos já em compota, Açafrão e temperos verdes poderão ser ceifados; Vinho há de nevar, galinha até há de chover, E do céu os patos cairão em nosso papo." ⁷

LANGLÉ et VANDERBURCH. *Louis-Bronze et le Saint-Simonien* (Théâtre du Palais-Royal 27 février 1832).

Exposições universais são centro de peregrinação ao fetiche mercadoria. "A Europa se deslocou para ver mercadorias" ⁸, afirma Taine em 1855. As exposições universais foram precedidas por exposições nacionais da indústria, a primeira das quais ocorre em 1798 no Campo de Marte. Ela decorreu do desejo de "divertir as classes trabalhadoras, tornando-se uma festa de emancipação para elas". Aí, o operariado tem o primado enquanto freguesia. Ainda não se formara o quadro da indústria da diversão. Esse espaço é ocupado pela festa popular. A referida exposição foi inaugurada com o discurso de Chaptal sobre a indústria. — Os saint-simonianos, que planejavam a industrialização de todo o planeta, acolheram a concepção das exposições universais. Chevalier, a primeira autoridade nesse novo setor, é discípulo de Infantin e editor do jornal saint-simoniano *Globe*. Os saint-simonianos previram a evolução econômica mundial, mas não a luta de classes. Participaram nos empreendimentos industriais e comerciais por volta de meados do século, mas nada fizeram nas questões concernentes ao proletariado.

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa

⁷ ["Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine, / O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine, / L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat, / Les fleuves rouleront du thé, du chocolat; / Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine, / Et les brochets au bleu nageront dans la Seine; / Les épinards viendront au monde fricassés, / Avec des croûtons frits tout autour concassés; / Les arbres produiront des pommes en compotes, / Et l'on moissonnera des carricks et des bottes; / Il neigera du vin, il pleuvra des poulets, / Et du ciel les canards tomberont aux navets."]

⁸ ["L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises."]

para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros.

A entronização da mercadoria e da aura de dissipação que a envolve, eis o secreto tema da arte de Grandville. A isso corresponde a defasagem entre o seu elemento utópico e o seu elemento cínico. As suas sutilezas na representação de objetos mortos correspondem ao que Marx chamou de “argueiros teológicos” da mercadoria. Eles se sedimentam marcadamente na “*specialité*” — designação de uma espécie de mercadoria surgida a essa época na indústria de luxo. Sob o lápis de Grandville, a natureza toda se transforma em “especialidades”, em especiarias. Ele as apresenta dentro do mesmo espírito com que o reclame — também esta palavra surgiu naquela época — começa a apresentar os seus artigos. Ele acaba demente.

“Moda: Dona Morte! Dona Morte!”

LEOPARDI. *Dialog zwischen der Mode und dem Tod.*

As exposições universais constroem o universo das mercadorias. As fantasias de Grandville transferem para o universo o caráter da mercadoria. Elas o modernizam. O anel de Saturno se torna um terraço metálico, no qual os moradores de Saturno esparecem ao anoitecer. A antítese literária dessa utopia gráfica é representada pelos livros do seguidor de Fourier, o naturalista Toussenel. — A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria pretende ser venerado. Grandville estende tal pretensão aos objetos de uso cotidiano e inclusive ao cosmos. Ao levá-los até os seus extremos descobre a sua natureza. Ela consiste na contraposição ao orgânico. Relaciona o corpo vivo ao mundo inorgânico. Percebe no ser vivo os direitos do cadáver. Seu nervo vital é o fetichismo, subjacente ao *sex-appeal do inorgânico*. O culto à mercadoria coloca-a a seu serviço.

Para a Exposição Universal de Paris de 1867, Victor Hugo redige um manifesto “Aos povos da Europa”. Os interesses deles foram defendidos antes, e de um modo mais claro, pelas delegações de trabalhadores franceses, das quais a primeira foi enviada para a Exposição Universal de Londres de 1851 e a segunda, com 750 membros, para a de 1862. Esta última foi importante, pois contribuiu indiretamente para que Marx fundasse a Associação Internacional de Trabalhadores. — A fantasmagoria da cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante na Exposição Universal de 1867. O Império está no apogeu do seu poder. Paris se afirma como a capital do luxo e da moda. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense. A opereta é a irônica utopia de um duradouro domínio do capital.

IV. Luís Filipe ou o *interieur*

“A cabeça...
Como um ranúnculo, repousa
Na mesa da noite.”⁹

BAUDELAIRE. “*Une martyre*”.

Sob Luís Filipe, o homem privado pisa o palco da história. A ampliação do aparelho democrático através da justiça eleitoral coincide com a corrupção parlamentar organizada por Guizot. Protegida por ela, a classe dominante faz história fazendo os seus negócios. Estimula a construção de ferrovias para beneficiar as ações que possui. Apóia o governo desse Luís Filipe como o governo do empresário. Com a Revolução de Julho, a burguesia realizou seus objetivos de 1789 (Marx).

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

Digressão sobre *Jugendstil (art nouveau)*¹⁰. O abalo do *interieur* ocorre por volta da virada do século com o *art nouveau*. De acordo com a sua ideologia, ele parece, no entanto, representar a plenitude do *interieur*. A transfiguração da alma solitária se apresenta como sua meta. Em Van de Velde, a casa aparece como expressão da personalidade. Para essa casa, o ornamento é o que a assinatura é para um quadro. O significado real do *art nouveau* não encontra sua expressão nessa ideologia. Representa a última tentativa de fuga de uma arte sitiada em sua torre de marfim pela técnica. Mobiliza todas as reservas da interioridade. Expressa-se na linguagem mediúnica das linhas, nas flores como símbolo concreto da desnuda natureza vegetativa, que se contrapõe a um ambiente tecnicamente armado. Os novos elementos da construção com ferro, formas de sustentação, interessam a esse estilo modernista. Ele procura

⁹ [“La tête.../Sur la table de nuit, comme une renoncule,/Repose.”]

¹⁰ *Art nouveau* — estilo desenvolvido na Europa e EUA entre 1890-1910. Inicialmente denominado *style moderne* na França, a partir de 1895, com a inauguração em Paris de uma loja de objetos decorativos, passa a ser divulgado o nome *art nouveau*. Na Alemanha foi chamado *Jugendstil* (estilo jovem), devido à revista *Jugend*, fundada em Munique em 1896. Caracteriza-se pela exuberância da decoração vegetal (floral), formas ondulantes, contornos sensuais e requintados, ritmo gracioso, linhas finas e contínuas. (N. do T.)

através do ornamento recuperar essas formas para a arte. O cimento lhe acena a perspectiva de novas configurações plásticas potenciais na arquitetura. Por essa época, o centro de gravidade do espaço existencial se desloca para o escritório. O seu contraponto, esvaziado de realidade, constrói seu refúgio no lar. O supra-sumo do *Jugendstil* é dado pelo *Baumeister Solness*: a tentativa do indivíduo no sentido de rivalizar, com sua interioridade, a técnica, o que o acaba levando ao naufrágio.

“Creio ... em minh'alma: a Coisa.”¹¹

LÉON DEUBEL. *Oeuvres*. Paris, 1929. p. 193.

O interior da residência é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior. Assume o papel de transfigurador das coisas. Recai-lhe a tarefa de Sísifo de, pela sua posse, retirar das coisas o seu caráter de mercadorias. No lugar do valor de uso, empresta-lhe tão-somente um valor afetivo. O colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor, em que os homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano, estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis.¹²

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros. A “Filosofia do mobiliário”, bem como as novelas de detetive apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *interieur*. Os criminosos das primeiras novelas de detetive não são cavalheiros nem apaches, mas pessoas privadas pertencentes à burguesia.

V. Baudelaire ou as ruas de Paris

“Tudo para mim se torna alegoria.”¹³

BAUDELAIRE. “Le cygne”.

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica.

¹¹ [“Je crois ... à mon âme: la Chose.”]

¹² Benjamin operacionaliza aqui a categoria da “aura”. O estudo deste tema está desenvolvido em KOTHE, Flávio R. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo, Ática, 1978, p. 33 et seqs. (N. do T.)

¹³ [“Tout pour moi devient allégorie.”]

Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o seu asilo na multidão. Em Poe e Engels encontram-se as primeiras contribuições para a fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias. A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur*.

Com o *flâneur*, a intelectualidade parte para o mercado. Pensa que é para dar uma olhada nele; na verdade, porém, já para encontrar um comprador. Nessa fase intermediária, em que ainda tem um mecenas, mas já começa a se familiarizar com o mercado, ela aparece como *bohème*. A indefinição de sua posição econômica corresponde a falta de definição de sua posição política. Isto se expressa de modo mais palpável nos conspiradores profissionais, que pertencem de modo total e completo à *bohème*. O seu campo inicial de trabalho é o exército, mais tarde será a pequena burguesia, ocasionalmente o proletariado. Mas essa camada encontra os seus adversários entre os autênticos líderes do proletariado. O *Manifesto comunista* acaba com a sua existência política. A poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada. Alinha-se no lado do associal. A sua única comunhão sexual ele a realiza com uma prostituta.

“É fácil descer o Averno.”¹⁴

VIRGÍLIO. *Eneida*.

O típico da poesia de Baudelaire é que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris. A Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais submarina do que subterrânea. Aí estão bem marcados os elementos da cidade — a sua formação topográfica, o antigo leito abandonado do rio Sena. O decisivo em Baudelaire é, no entanto, um substrato social, no “idílio fúnebre” da cidade: o moderno. O moderno é um acento primordial de sua poesia. Com o *spleen* ele deixa o ideal em pedaços (“Spleen et Idéal”). Mas é exatamente o moderno que sempre cita a história primeva. Isso ocorre aí através da ambigüidade inerente às relações e aos eventos sociais da época. Ambigüidade é a imagem visível e aparente da dialética, a lei da dialética em estado de paralisação. Essa paralisia é utópica e, por isso, a

¹⁴ [“Facilis descensus Averno.”]

imagem dialética é uma quimera, a imagem de um sonho. Tal imagem é presentificada pela mercadoria enquanto fetiche puro e simples. Tal imagem é presentificada pelas passagens e galerias, que são tanto casa quanto rua. Tal imagem é presentificada pela prostituta, que, em hipostática união, é vendedora e mercadoria.

“Viajo para conhecer a minha geografia.”¹⁵

Apontamentos de um louco. (MARCEL RÉJA. *L'art chez les fous*. Paris, 1907. p. 131.)

O último poema das *Flores do mal*: “Le voyage”. “Ó morte, velha capitã, já é tempo! Alcemos a âncora!”¹⁶ A derradeira viagem do *flâneur*: a morte. Sua meta: o novo. “Ao fundo do desconhecido para encontrar o novo!”¹⁷ O novo é uma qualidade que independe do valor de uso da mercadoria. É a origem da falsa aparência, que pertence de modo inalienável e intransferível às imagens geradas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência, cujo incansável agente é a moda. Essa falsa aparência de novidade se reflete, como um espelho em outro, na falsa aparência do sempre-igual, do eterno retorno do mesmo. O produto desse processo de “reflexão” é a fantasmagoria da “história da cultura”, em que a burguesia saboreia a sua falsa consciência. A arte, que começa a pôr em dúvida a sua tarefa e deixa de ser “*inséparable de l'utilité*” [inseparável da utilidade] (Baudelaire), precisa fazer do novo o seu valor máximo. O seu *arbiter rerum novarum* [árbitro das coisas novas] é o *snober*. Ele é para a arte o que o *dandy* é para a moda.

Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, no século XIX é a *nouveauté* que exerce o mesmo papel. Do lado dos *magasins de nouveautés* se colocam os jornais. A imprensa organiza o mercado dos valores espirituais, provocando logo uma alta. Os inconformados protestam contra a entrega da arte ao mercado. Eles se agrupam em torno da bandeira de *l'art pour l'art*. Dessa palavra de ordem se origina a concepção de obra de arte total, que tenta impermeabilizar a arte contra o desenvolvimento da técnica. Os ritos de consagração com que a arte é celebrada são o contrapeso da dispersão que caracteriza a mercadoria. Ambas fazem abstração da existência social do homem. Baudelaire sucumbe à sedução de Wagner.

VI. Haussmann ou as barricadas

“Tenho o culto do Belo, do Bom, das coisas grandiosas, da bela natureza inspirando a grande arte,

¹⁵ [“Je voyage pour connaître ma géographie.”]

¹⁶ [“O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!”]

¹⁷ [“Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau!”]

quer ela encante os ouvidos ou agrade o olhar; tenho o amor da primavera em flor: fêmeas e rosas!”¹⁸

BARON HAUSSMANN. “Confession d'un lion devenu vieux”.

“O reino florescente das decorações, O encanto da paisagem, da arquitetura E de todo o efeito do cenário repousam Sobre a lei da perspectiva pura.”¹⁹

FRANZ BÖHLE. *Theater-Katechismus*. München, p. 74.

O ideal urbanístico de Haussmann eram as visões em perspectiva através de longas séries de ruas. Isso corresponde à tendência que sempre de novo se pode observar no século XIX, no sentido de enobrecer necessidades técnicas fazendo delas objetivos artísticos. As instituições da dominação laica deveriam encontrar a sua apoteose no traçado das avenidas: antes de serem inauguradas eram recobertas por uma lona e depois desencobertas como monumentos.

A atuação de Haussmann insere-se no imperialismo napoleônico. Este favorece o capital financeiro. Paris vivencia um florescimento da especulação. Especular na Bolsa ocupa o lugar dos jogos de azar herdados da sociedade feudal. As fantasmagorias do espaço a que o *flâneur* se entrega correspondem as fantasmagorias do tempo pelas quais o jogador se deixa levar. O jogo transforma o tempo em ópio. Lafargue explica o jogo como uma imitação miniatural dos mistérios da conjuntura econômica. As expropriações feitas por Haussmann dão vida a uma enganosa especulação. As sentenças da Corte de Cassação, inspirada pela oposição burguesa e orleanista, aumentam o risco financeiro da haussmannização.

Haussmann trata de encontrar apoio para a sua ditadura e colocar Paris sob um regime de exceção. Em 1864, num discurso na Câmara, expressa o seu ódio contra a desarraigada população da grande metrópole. Esta aumenta constantemente através dos seus empreendimentos. A elevação dos aluguéis empurra o proletariado para os arrabaldes. Através disso, os bairros perdem a sua fisionomia própria. Surge o cinturão vermelho. Haussmann deu a si mesmo o nome de “*artiste démolisseur*” [artista demolidor]. Sentia-se como que chamado para a sua obra, o que enfatiza em suas memórias. Assim, ele faz com que Paris se torne uma cidade estranha para os próprios parisienses. Não se sentem mais em casa nela. Começa-se a tomar consciência do caráter desumano da grande

¹⁸ [“J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses, / De la belle nature inspirant le grand art, / Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard; / J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses!”]

¹⁹ [“Das Blütenreich der Dekorationem, / Der Reiz der Landschaft, der Architektur / Und aller Szenerie-Effekt beruhen / Auf dem Gesetz der Perspektive nur.”]

metrópole. *Paris*, a monumental obra de Maxime Du Champs, deve o seu nascimento a essa consciência. As *Jérémiades d'un Haussmannisé* dão-lhe a forma de uma lamentação bíblica.

A verdadeira finalidade das obras de Haussmann era tornar a cidade segura em caso de guerra civil. Ele queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris. Com essa intenção Luís Filipe já introduzira o calçamento com madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel na Revolução de Fevereiro. Engels se ocupa com a tática das lutas de barricada. Haussmann quer impedi-las de duas maneiras: a largura das avenidas deveria tornar impossível erguer barricadas e novas avenidas deveriam estabelecer um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizam esse empreendimento de "*embelissement stratégique*" [embelezamento estratégico].

"Vencendo, ó República, à astúcia,
Faças ver, agora, a essas perversões
A tua grande face de Medusa,
Em meio a rubros clarões."²⁰

Canção de operários por volta de 1850. (ADOLF STAHR. *Zwei Monate in Paris*. Oldenburg, 1851. II, p. 199.)

As barricadas ressurgem com a Comuna. Mais fortes e mais seguras do que nunca. Atravessam as grandes avenidas, chegando com frequência à altura do primeiro andar e protegendo as fronteiras que se encontram atrás delas. Assim como o *Manifesto comunista* encerrava a era dos conspiradores profissionais, assim também a Comuna liquida com a fantasmagoria que domina a primeira época do proletariado. Através dela dissipa-se a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária completar de braços dados com a burguesia a obra de 1789. Tal ilusão domina o período de 1831 a 1871, do Levante de Lyon até a Comuna. A burguesia jamais compartilhou desse erro. A sua luta contra os direitos sociais do proletariado já começa na Grande Revolução e coincide com o movimento filantrópico que a encobre e que experimenta o seu desdramatamento sob Napoleão III. Surge então com ele a monumental obra dessa corrente: *Ouvriers européens* de Le Play. Ao lado da encoberta tomada de posição que é a filantropia, a todo momento a burguesia passou a assumir a aberta posição da luta de classes. Já em 1831 ela reconhece no *Journal des Débats*: "Cada fabricante vive em sua fábrica como os donos das plantações entre os seus escravos". Se é a desgraça dos antigos levantes de operários que nenhuma teoria da revolução lhes

²⁰ ["Fais voir, en déjouant la ruse,/O république à ces pervers/Ta grande face de Méduse/Au milieu de rouges éclairs."]

apontasse o caminho, assim também é, por outro lado, a força imediata e o entusiasmo com que assumem a tarefa de construir uma nova sociedade. Esse entusiasmo, que alcança o seu apogeu na Comuna, conquista temporariamente para o operariado os melhores elementos da burguesia, levando-o depois, no entanto, a ficar sujeito aos piores elementos dela. Rimbaud e Courbet colocam-se do lado da Comuna. O incêndio de Paris é a digna conclusão da obra de destruição de Haussmann.

"Meu bom pai esteve em Paris."

KARL GUTZKOW. *Briefe aus Paris*. Leipzig, 1842. I, p. 58.

Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas só o surrealismo liberou-as à contemplação. O desenvolvimento das forças produtivas deixou em pedaços os símbolos dos desejos do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam. No século XIX, tal desenvolvimento emancipou as formas configuradoras da arte, assim como no século XVI as ciências se livraram da filosofia. O início disso é dado pela arquitetura enquanto construção de engenheiro. Em seguida vem a fotografia enquanto reprodução da natureza. As criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária. Com o folhetim, a poesia se submete à montagem. Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias. Mas eles ainda vacilam no limiar. Desta época é que se originam as passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas. São reminiscências de um mundo onírico. A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e — como Hegel já o reconheceu — desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem.