

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.

1.

## A Metrópole como Espaço Imagético. A Construção do Olhar sobre a Cidade na Obra das Passagens

*A construção de seus versos é comparável à planta de uma grande cidade.*

W. BENJAMIN, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*

1.1 História como construção.

### Gênese e recepção da Obra das Passagens

O texto de Benjamin publicado em 1982 com o título *Das Passagen-Werk* (*A Obra das Passagens*) coloca o leitor diante de sérias dificuldades para se orientar nesse projeto - vasto, labiríntico, difícil, fragmentário e inacabado -, no qual o autor trabalhou de 1927 até 1940, ano de sua morte<sup>1</sup>. A dificuldade maior é a separação arbitrária, pelo editor, entre as duas partes constitutivas do Projeto das Passagens: de um lado, a que permaneceu essencialmente fragmentária (*GS*, V, 1 e 2); do outro lado, o livro sobre Baudelaire (*GS*, I, 2), que, a partir de 1938, se constituiu em "modelo em

1. *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann, 1982, *GS*, V, 1 e 2. Benjamin não chegou a dar um título definitivo ao seu trabalho. Em 1927, denominou-o "Passagens Parisienses"; em 1935, "Paris, Capital do Século XIX"; em 1938, (a uma parte) "A Paris do Segundo Império em Baudelaire"; durante a elaboração, referiu-se a ele como "Projeto das Passagens", "Trabalho das Passagens" ou "Obra das Passagens". Todas estas designações são válidas, dependendo do contexto.

miniatura" da *Obra das Passagens*, com vários capítulos efetivamente redigidos<sup>2</sup>. Outra dificuldade consiste na dispersão, por diferentes volumes, dos ensaios complementares da obra<sup>3</sup>. Presa a uma idéia preconcebida, a edição dos *Gesammelte Schriften* – apesar de muito cuidadosa sob outros aspectos – não oferece uma visão integrada da composição e gênese histórica da obra principal de Benjamin<sup>4</sup>. Para o leitor brasileiro há ainda algumas dificuldades a mais, devido a traduções parciais que nem sempre respeitam o original<sup>5</sup>.

Para facilitar o estudo do Trabalho das Passagens, seria útil um "mapa de orientação" que apresentasse sistematicamente os textos que o compõem, acompanhando cronologicamente o processo de construção. Nesse sentido, daremos aqui uma sinopse, registrando ao mesmo tempo as traduções existentes.

1. Os primeiros esboços, intitulados "Passagens Parisienses", foram redigidos por Benjamin entre 1927 e 1929, em forma de fragmentos, e discutidos na época com Adorno e Horkheimer em Frankfurt e Königstein<sup>6</sup>. A idéia de escrever um trabalho sobre a metrópole moderna sob o enfoque das passagens parisienses lhe veio do Surrealismo francês, da leitura de *Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, de quem tomou também o conceito de "mitologia da Modernidade"<sup>7</sup>. Nesta fase, já aparecem a idéia-guia de "dissolver a 'mitologia' no espaço da história", e os conceitos-chave de "imagem dialética" e "montagem"<sup>8</sup>.

2. Após uma interrupção de mais de quatro anos, Benjamin retoma o

2. Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, eds. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, GS, I, 509-690 (1974).
3. GS, I, II, VII; ver notas 15, 16, 27 e 28.
4. Cf. Günter Hartung, 1974 e 1990, "Zur Benjamin-Edition" [I e II], *Weimarer Beiträge* 12: 151-167 e 36: 969-999.
5. Nas OE, III, 1989, o título do texto principal do Trabalho das Passagens foi mutilado: "Paris do Segundo Império", em vez de "A Paris do Segundo Império em Baudelaire" – suprimindo-se o achado de construção: a visão da capital do século XIX na perspectiva do poeta da Modernidade; nos cadernos de materiais, "O Flâneur" e "Jogo e Prostituição", foi suprimida a numeração dos fragmentos – impossibilitando ao leitor de acompanhar a arte combinatória de uma obra constitutivamente fragmentária e constelacional.
6. "Erste Notizen: Pariser Passagen I", GS, V, 991-1038; "Frühe Entwürfe: Passagen", "Pariser Passagen II", "Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau", GS, V, 1039-1063. A numeração dos fragmentos entre < > é do editor, cf. GS, V, 1078. Ver também o rico aparato editorial do conjunto do Projeto das Passagens, GS, I, 1064-1222; GS, V, 1065-1350; GS, VII, 735-770 e 852-872.
7. Cf. Aragon: "Préface à une mythologie moderne", e "Passage de l'Opéra", *Le Paysan de Paris*, ed. 1988, pp. 9-16 e 17-230.
8. GS, V, 1014 < H\*, 17>; 1038 < Q\*, 21>; 1030 < O\*, 36>.

Projeto das Passagens em 1934. Sua referência principal, então, já não é o Surrealismo – cuja influência, no entanto, continua –, mas a teoria interdisciplinar (filosofia, sociologia, psicologia social) do Institut für Sozialforschung, emigrado de Frankfurt para Nova York e dirigido por Max Horkheimer<sup>9</sup>. Em maio de 1935, Benjamin apresenta um *exposé* do seu projeto, intitulado "Paris, Capital do Século XIX", tomando-se com isso pesquisador-bolsista do Instituto<sup>10</sup>. O *exposé*, subdividido em seis segmentos, coloca em paralelo personalidades da época e determinadas características arquitetônico-urbanísticas: Fourier e as passagens, Daguerre e os panoramas, Grandville e as exposições universais, Louis Philippe e o *intérieur*, Baudelaire e as ruas de Paris, Haussmann e as barricadas. O conceito-chave de "imagem dialética", bem mais elaborado que no primeiro esboço, sofre severas críticas por parte de Adorno<sup>11</sup>.

3. Os trabalhos de levantamento de material na Bibliothèque Nationale sobre a história social da cidade de Paris no século XIX<sup>12</sup> também foram retomados por Benjamin em 1934, continuando até 1940. Acrescentados de notas, esses materiais foram organizados em 36 cadernos (*Konvolute*), designados por letras maiúsculas e minúsculas: "A – Passagens..."; "B – Moda"; "C – Paris antiga..."; "D – o Tédio..."; "E – Hausmannização, Lutas nas Barricadas"...; "a – Movimentos Sociais"...; "p – Materialismo Antropológico" etc. É essa coletânea de materiais e notas – um verdadeiro labirinto textual, com milhares de fragmentos e ocupando cerca de 9/10 do volume – que foi publicada em 1982 como *A Obra das Passagens*<sup>13</sup>.

4. Tendo definido, no *exposé* de 1935, os principais temas do Trabalho das Passagens, Benjamin considerou como a questão mais urgente a da "construção". Sua solução estaria ligada ao conhecimento dos "interesses históricos decisivos de [sua] geração"<sup>14</sup>; ou, metodologicamente falando, ao

9. Sobre a história do Instituto, ver a "Introdução" deste estudo, nota 6.
10. "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", GS, V, 45-59. Trad. Flávio Kothe, 1985, *FK*, 30-43. Em 1939, numa situação de crise financeira do Instituto, Benjamin foi aconselhado por Horkheimer a apresentar um novo *exposé*, em francês ("Paris, capitale du XIXe siècle", GS, V, 60-77), para tentar obter um financiamento particular para o seu projeto; cf. GS, V, 1168s.
11. Carta de Adorno a Benjamin, de 2-8-1935 [*Hornberger Brief*], GS, V, 1127-1136.
12. O projeto de pesquisa de Benjamin constava do programa do Instituto com o título "The Social History of the City of Paris in the 19th Century", GS, V, 1097.
13. "Aufzeichnungen und Materialien", GS, V, 83-989. A numeração dos fragmentos entre [ ] é de Benjamin, cf. GS, V, 1078 e 1260. Desses cadernos, dois foram traduzidos para o português, por José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 1989: "M – o Flâneur" e "O – Prostituição, Jogo", OE, III, 185-236 e 237-271.
14. "O tema do livro são os interesses históricos decisivos da nossa geração." Carta a Scholten, de 9-8-1935, GS, V, 1137.

“agora da conhecibilidade”, que foi, desde o início, um atributo essencial da imagem dialética. Benjamin escreve, então, dois ensaios teóricos fundamentais: “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” (1935-1936), que dá à sua teoria estética uma configuração “verdadeiramente presente”<sup>15</sup>; e “Eduard Fuchs, o Colecionador e o Historiador” (1937), que torna mais precisa sua concepção de historiografia materialista<sup>16</sup>. O único ponto que faltava era “um estudo metodológico fundamental sobre os teóricos da imagem arcaica” e do “inconsciente coletivo”, Ludwig Klages e Carl Jung<sup>17</sup>. Quando Benjamin consultou Horkheimer, se deveria escrever tal artigo, recebeu a resposta de que a relação da psicanálise com a historiografia materialista era um tema de interesse tão geral para todos os pesquisadores do Instituto, que era preferível que ele postergasse essa questão, escrevendo primeiro “um artigo materialista sobre Baudelaire”<sup>18</sup>.

5. Com a elaboração do artigo, em 1937-1938, o Projeto das Passagens começa a se transformar no projeto de um livro sobre Baudelaire. É em função desse livro que Benjamin reorganiza, nesse período, a totalidade de seus materiais e notas. Em carta a Scholem, de 08.07.1938, esclarece:

Necessariamente, [o “Baudelaire”] põe em movimento toda a massa dos pensamentos e estudos, aos quais me dedico há muitos anos. Se conseguir escrevê-lo, ter-se-ia um modelo muito exato do “Trabalho das Passagens”<sup>19</sup>.

Anteriormente, o autor já comunicara, em carta a Horkheimer:

Confirmou-se a tendência que eu havia previsto: o livro sobre Baudelaire tornou-se modelo em miniatura do Trabalho das Passagens<sup>20</sup>.

Acrescentando depois:

15. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”: 1ª versão (1935), *GS*, I, 431-469; trad. Sérgio Paulo Rouanet, 1985, *OE*, I, 165-196; - 2ª versão (1935-1936), *GS*, VII, 350-384; - versão francesa, publicada na *Zeitschrift für Sozialforschung (ZSF)* 5 (1936), *GS*, I, 709-739; - 3ª versão (1936-1939), *GS*, I, 471-508; trad. José Lino Gruenewald, 1975, *Os Pensadores (P)* 48, 9-34. - Ver a análise no Cap. 5 (“Culto da Técnica: A Modernidade Fascista”).
16. “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, *GS*, II, 465-505.
17. Cf. Cartas de Benjamin a Adorno, de 17-5-1937, *GS*, V, 1160s; e a Scholem, de 2-7-1937, 1161.
18. Cf. Carta de Benjamin a Horkheimer, de 28-3-1937, *GS*, V, 1157s; e de Horkheimer a Benjamin, de 13-4-1937, 1158s.
19. *CS*, I, 1079, também *GS*, V, 1165.
20. Carta a Horkheimer, de 16-4-1938, *GS*, I, 1073; e *GS*, V, 1164.

As categorias fundamentais das “Passagens”, que convergem na definição do caráter fetichista da mercadoria, entram plenamente em jogo no “Baudelaire”<sup>21</sup>.

Com isso coloca-se uma questão polêmica, que permanece até hoje: se o projeto inicial das Passagens acabou sendo substituído ou não pelo livro sobre Baudelaire. Esse livro, com o título *Charles Baudelaire – um Lírico no Auge do Capitalismo*, seria constituído por três partes: 1. “Baudelaire, Poeta Alegórico”; 2. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”; 3. “A Mercadoria como Objeto Poético”<sup>22</sup>. Benjamin resolveu começar por escrever a parte central, subdividida nos capítulos “A *Bohème*”, “O *Flâneur*”, “A Modernidade”<sup>23</sup>. O manuscrito (ou melhor: “tiposcrito”) foi enviado em setembro de 1938 para publicação na revista do Instituto, mas acabou sendo recusado<sup>24</sup>. Esse veto teve duas conseqüências de maior alcance. Uma diz respeito à continuação do Projeto das Passagens, a outra concerne a sua recepção pela posteridade.

6. Em termos de produção, pode-se dizer que a recusa, por parte do Instituto, equivaleu a uma censura, abalando profundamente a realização do Projeto das Passagens que, nessa altura, estava se concretizando como um livro sobre Baudelaire. Entre os comentaristas posteriores, Klaus Garber chama o livro sobre Baudelaire “um projeto destruído por Adorno”<sup>25</sup>. Antes de entrar nas polêmicas da recepção, vejamos os fatos da etapa final do Trabalho das Passagens, nos anos 1939 e 1940. Como pesquisador dependente do Instituto, Benjamin não teve outra escolha senão “reescrever” o ensaio de 1938. A partir do seu capítulo central, “O *Flâneur*”, nasceu o artigo “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, concluído em fins de julho de 1939, pouco antes de estourar a Segunda Guerra Mundial; ele foi recebido entusiasmamente e publicado na revista do Instituto<sup>26</sup>. Esse texto, de quarenta páginas, foi o único do Trabalho das Passagens que Benjamin viu publicado em vida.

7. Para completar o mapa do Trabalho das Passagens, faltam mais três

21. Carta a Horkheimer, de 3-8-1938, *GS*, I, 1083; e *GS*, V, 1166.

22. Carta a Friedrich Pollock, de 28-8-1938, *GS*, I, 1086.

23. “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”. Passaram-se trinta anos até a primeira publicação desse texto; ver nota 32.

24. Carta de Adorno a Benjamin, de 10-11-1938, *GS*, I, 1093-1100.

25. Klaus Garber, 1992, *Zum Bilde WBs: Studien, Porträts, Kritiken*, p. 91; cf. também p. 74.

26. “Über einige Motive bei Baudelaire”, *ZSF*, 8 (1939) [1940]:50-89; *GS*, I, 605-653. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião, 1975, *P*, 35-62; e Hemerson Alves Baptista, 1989, *OE*, III, 103-149.

textos: 1. "Parque Central", uma coletânea de fragmentos escritos em 1938 e 1939, que integrariam a parte inicial e a final do livro sobre Baudelaire, ou seja: "Baudelaire, Poeta Alegórico" e "A Mercadoria como Objeto Poético"<sup>27</sup>; 2. as chamadas "teses" "Sobre o Conceito de História", o último texto de Benjamin, escrito em 1940, considerado pela recepção uma espécie de testamento teórico do autor<sup>28</sup>; 3. a "planta de construção" do livro sobre Baudelaire, de 1937-1938; ela faz parte dos manuscritos escondidos por Benjamin em 1940 na Bibliothèque Nationale e reencontrados ali em 1981 por Giorgio Agamben<sup>29</sup>. Com isso, passamos da fase de construção da obra para a fase de sua recepção.

A recepção dos escritos de Walter Benjamin configurou-se como uma das maiores polêmicas literárias do século XX, com problemas em aberto até hoje<sup>30</sup>. A primeira edição dos *Schriften* (2 vols.), realizada por Adorno em 1955, teve uma recepção relativamente discreta. Mas os ânimos se acirraram em 1967-1968 - em pleno período de revolta estudantil -, quando se provou que as divergências teóricas dos anos 1930 se prolongavam sob forma de distorções na edição das obras de Benjamin por Adorno e seus discípulos<sup>31</sup>. Foi graças a essa polêmica que o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, recusado em 1938, veio finalmente ao conhecimento do público<sup>32</sup> - em que pesou ainda o fato de uma primeira versão do texto ter sido descoberta, em 1967, por Rosemarie Heise, no Deutsches Zentralarchiv, em Potsdam/RDA<sup>33</sup>. E se passaram mais quatorze anos, de 1968 a 1982, até o público ter em mãos os "Materiais e Notas" do Trabalho das Passagens,

27. "Zentralpark", *GS*, I, 655-690. Trad. Flávio Kothe, 1985, *FK*, 123-152.

28. "Über den Begriff der Geschichte", *GS*, I, 691-704. Primeira publicação em *WB zum Gedächtnis*, Los Angeles, Institut für Sozialforschung, 1942. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 1985, *OE*, I, 222-232; e Flávio Kothe, 1985, *FK*, 153-164.

29. Giorgio Agamben, 1982, "Um Importante Ritrovamento di Manoscritti di Walter Benjamin", *Aut...Aut...* (189-190): 4-6. Essa "planta de construção" possui um valor incomparavelmente maior que os esboços e notas até então publicados em *GS*, I, 1136-1188.

30. Ver Klaus Garber, 1987, "Stationen der Benjamin-Rezeption 1940-1985", *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu WB*, pp. 121-193.

31. *Idem*, pp. 154-158, rememora as intervenções na revista *Alternative* (ed. por Hildegard Brenner), de Rosemarie Heise, Werner Kraft, Helmut Heidenbüttel, Hannah Arendt, para corrigir tais distorções. Essa polêmica foi estudada por Flávio Kothe, 1978, *Benjamin & Adorno: Confrontos*.

32. "Der Flaneur", *Neue Rundschau*, 78 (1967); "Die Moderne", *Das Argument*, 10(46), 1968. "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", em *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, org. R. Tiedemann, 1969; ver também nota 2; trads. Flávio Kothe, 1985, *FK*, 44-122; e José Carlos Martins Barbosa, 1989, *OE*, III, 9-101.

33. Ver nota 47.

juntamente com os primeiros esboços, textos que, ao longo de todo esse tempo, estiveram acessíveis exclusivamente aos editores.

Uma nova polêmica surgiu a partir da descoberta dos manuscritos por Giorgio Agamben na Bibliothèque Nationale. Baseando-se neles, os pesquisadores Michel Espagne e Michael Werner - num artigo intitulado "Do Projeto das Passagens ao 'Baudelaire': Novos Manuscritos da Obra Tardia de Benjamin" (1984) - partiram para uma crítica fundamental da edição do Trabalho das Passagens, fornecendo materiais muito interessantes para uma visão alternativa<sup>34</sup>. Os três principais problemas levantados por Espagne e Werner referem-se à separação entre Projeto das Passagens e livro sobre Baudelaire, à diferença entre "coletânea de materiais" e "plano de construção", e ao processo de gênese do texto.

O título *A Obra das Passagens*, dado por Tiedemann ao volume V dos *Gesammelte Schriften*, é visto pelos dois críticos como um obscurecimento do estatuto dos textos<sup>35</sup>. De fato, em relação ao processo efetivo de elaboração da obra, trata-se de uma edição de ponta cabeça: os "esboços" e *exposés*, "materiais" e "notas", que constituíram a etapa inicial, são apresentados (até hoje) como "a obra"; a parte intermediária, ou seja, a "planta de construção", encontrada por Agamben e comentada detalhadamente por Espagne e Werner, é pouco considerada<sup>36</sup>; e a única parte acabada, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (*GS* I, 1974), foi de antemão separada da "Obra das Passagens", como se não fizesse parte dela<sup>37</sup>. Fiel seguidor de seu mestre, Tiedemann imprimiu à edição da obra de Benjamin a perspectiva de Adorno. Assim, mesmo cinquenta anos após a morte do autor do Trabalho das Passagens, a edição continua amarrada a uma leitura preconceituosa alheia, segundo a qual a parte redigida do livro sobre Baudelaire em 1938 "não representa um modelo, mas apenas um prelúdio da Obra das Passagens"<sup>38</sup>.

*Esse parti pris*, já altamente questionado em 1967-1968, tornou-se insustentável à luz dos novos manuscritos. Pois ali se encontra a chave da construção da Obra das Passagens, inclusive a decodificação do até então

34. M. Espagne e M. Werner, 1984, "Vom Passagen-Projekt zum 'Baudelaire': Neue Handschriften zum Spätwerk WBs", *DVJS*, 58:593-657.

35. *Op. cit.*, pp. 594s.

36. Em *GS*, VII, *Nachträge* (1989), é reproduzida só uma pequena amostra da "planta de construção" do livro sobre Baudelaire (736-740), seguida de outros esboços (740-770).

37. Reafirmando sua opção pela separação entre o livro sobre Baudelaire e o Projeto das Passagens (os textos "acabados" e os "fragmentários"), Tiedemann lança um desafio aos leitores que desejam "uma edição completamente diferente", *GS*, VII, 872.

38. Carta de Adorno a Benjamin, de 10-11-1938, *GS*, I, 1094.

misterioso “sistema de siglas coloridas”. Tiedemann, em 1982, não sabendo como decifrá-lo, lhe atribuiu a maior importância:

Se se conseguisse descobrir, de modo inequívoco, o segredo do sistema benjaminiano das siglas, abrir-se-iam perspectivas incomparáveis sobre o modo de trabalho do autor. A tentativa valeria o esforço de uma tese de doutorado<sup>39</sup>.

Pois bem, em 1983 o segredo das siglas coloridas foi descoberto, graças aos esforços dos dois filólogos Espagne e Werner<sup>40</sup>. Como eles mostram, o próprio Benjamin fornece o código<sup>41</sup>. Dispõe-se, assim, da “planta de construção” da Obra das Passagens que, a partir de 1938, se configurou como o livro sobre Baudelaire<sup>42</sup>.

É o caso de lembrar que, para Benjamin, “a história é objeto de uma construção”<sup>43</sup>. A descoberta da planta de sua obra principal permite, pela primeira vez, valorizar os estágios intermediários de sua construção, em nível de igualdade com os textos publicados nos volumes GS, I e V. Levando-se em conta a totalidade dos escritos disponíveis do Projeto das Passagens e sua ordem cronológica real, nossa descrição anterior do processo de gênese do texto pode ser assim complementada:

1. O valor dos “Materiais e Notas” (GS, V), num primeiro momento, não deve ser superestimado. Em vez de considerá-los a parte essencial da obra – como se esta fosse, de antemão, constitutivamente fragmentária –, eles têm de ser vistos, antes de mais nada, como “coleta de materiais”, ou seja, o estágio inicial de qualquer pesquisa. O que não impede que esses milhares de fragmentos, reunidos num trabalho de muitos anos e organizados, como já vimos, em 36 cadernos temáticos, funcionem como um *working lexicon* da Obra das Passagens<sup>44</sup>.

2. A totalidade dos materiais das Passagens foi revista por Benjamin no primeiro semestre de 1938 (talvez desde fins de 1937) em função do livro sobre Baudelaire. Foi um trabalho de construção, na medida em que ele estabeleceu

39. GS, V, 1263.

40. O artigo de Espagne e Werner, 1984, foi precedido de uma comunicação feita, em junho de 1983, no Colóquio Internacional sobre Benjamin, realizado em Paris: “Les Manuscrits parisiens de WB et le Passagen-Werk”, em *WB et Paris*, org. Heinz Wisman, 1986, pp. 849-882.

41. Espagne e Werner, 1983, pp. 852-856.

42. Ver a sinopse da planta de construção do livro sobre Baudelaire em Espagne e Werner, 1984, pp. 649-657.

43. GS, I, 701; OE, I, 229. A obsessão de Benjamin pelo “construtivismo” se traduz numa série de metáforas técnicas.

44. Susan Dick-Morss, 1989, *The Dialectics of Seeing. WB and the Arcades Project*, p. 207.

32 “temas” ou “categorias centrais”, atribuindo a cada um deles uma sigla colorida. (Esses pictogramas serviam para selecionar, dentre os milhares de fragmentos – já organizados por ordem alfanumérica – os que se agrupariam em torno dessas categorias.)<sup>45</sup>. A constelação dos “temas”, com os respectivos fragmentos, constitui a planta de construção da obra. Sofrendo reduções, no decorrer do trabalho, de 32 para 29, depois para 19, os temas são esboços de capítulos do livro sobre Baudelaire. Eis uma sinopse<sup>46</sup>:

Parte I: Baudelaire, Poeta Alegórico

Recepção	
Sensitividade	
Paixão estética	(Visão do orgânico)
Alegoria	(Gautier)
Melancolia	(a Prostituta)

Parte II: A Paris do Segundo Império em Baudelaire

Rebelde e alcagüete	<i>A Bohème</i>
Mercado literário	
O <i>Flâneur</i> e a Massa	O <i>Flâneur</i>
<i>Ennui</i>	
O Herói	A Modernidade
Lesbos	
Paris cônica	

45. A lista das “categorias centrais”, publicada pela primeira vez em Espagne e Werner, 1983, pp. 854s., foi reproduzida in: GS, VII, 739. Uma reprodução gráfica das siglas coloridas encontra-se na ed. italiana, *Parigi, Capitale del XIX Secolo*, 1986, p. XIX. Eis uma amostra de “categoria central”:

A Mercadoria

[sigla colorida: quadrado preto com cruz vermelha]

J43a, 8 Denominação categórica do alegorista (Gautier)

J48, 8 Função destruidora (e potenciadora) da arte

J49, 1 As posições da teoria estética de B. [são] pólos dialéticos, não estágios evolutivos

J49, 2 “O poeta” nos poemas iniciais das *Flores do Mal*

F7a, 6 Michelet em 1846 não acredita na expansão da produção em massa

S6a, 4 Pintura belga de gêneros

A1, 4 *Le grand poème de l’étalage* (Balzac) etc. (GS, VII, 2, 737s.)

Correspondendo à categoria temática “A Mercadoria”, a sigla colorida identifica, dentro do conjunto dos cadernos de materiais (no caso: “J - Baudelaire”, “F - Construção de ferro”, “S - Pintura, Jugendstil, novidade”, “A - Passagens [...]” etc.), os fragmentos pertinentes; quando listados, recebem também um título-resumo. A categoria “A Mercadoria” abrange ao todo 82 fragmentos.

46. Entre parênteses, os “temas” que foram suprimidos durante o processo de trabalho, sendo incorporados muitas vezes em outros capítulos. Os títulos em itálico são dos capítulos efetivamente redigidos. A ordem exata dos temas não pôde ser determinada, cf. Espagne e Werner, 1983, p. 854, nota 5; e Tiedemann, em GS, VII, 738s.

## Parte III: A Mercadoria como Objeto Poético

A Mercadoria	(Dante)
<i>Nouveauté</i>	(O <i>dandy</i> )
Eterno Retorno	(Elementos fisiognômicos)
<i>Spleen</i>	(Reações políticas)
<i>Perte d'auréole</i>	(Recepção em geral)
<i>Jugendstil</i>	(Resgate/Redenção)
Tradição	(Progresso)

3. Baseado nessa planta de construção, o autor procedeu ao terceiro passo de fabricação do texto, a redação final. Pelo exposto, isso se deu só com a Parte II, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. O processo de gênese pode ser acompanhado detalhadamente, graças ao manuscrito encontrado em 1967 no Arquivo de Potsdam e editado em 1971 por Rosemarie Heise<sup>47</sup>. Ampliando com esses dados a Parte II da sinopse, temos o seguinte quadro:

*A Paris do Segundo Império em Baudelaire*

Planta de construção	Manuscrito (ed. Heise)	Tiposcrito (ed. Tiedemann)
—	O gosto	—
Rebelde e alcagüete	O conspirador	A Bohême
	O trapaceiro	
Mercado literário	O mercado literário	
	As fisiologias	O Flâneur
	A história de detetive	
O Flâneur e a Massa	O Homem da Multidão	
	A multidão como véu	
	A multidão em Hugo e Baudelaire	
Ennui		
O Herói	Fisiologia do herói	A Modernidade
	<i>Fantásque escrime</i>	
	Modernidade heróica	
	Aspiração à antiguidade	
Lesbos	A heroína	
—	Estratégia poética	
Paris etônica		

47. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, org. Rosemarie Heise, 1971. Mais tarde, os manuscritos do arquivo de Potsdam foram deslocados para a Akademie der Künste em Berlin Oriental.

Como se vê, não houve um enxugamento imediato de sete “esboços” de capítulos para os três “capítulos finais”, como sugere o material visto anteriormente. Existe um estágio pré-final da redação, representado pelo manuscrito (de 1938), que se subdivide em quinze “proto”-capítulos, além de uma introdução metodológica. Da revisão dessa versão surgiu o tiposcrito, de três capítulos, que é a base do texto publicado por Tiedemann<sup>48</sup>.

O processo de construção do Trabalho das Passagens como um todo pode ser resumido em um diagrama, destacando-se o capítulo central “O Flâneur”:

MATERIAIS E NOTAS	36 cadernos temáticos, com milhares de fragmentos	“O Flâneur” (caderno M)
PLANTA DE CONSTRUÇÃO	29 (19) temas centrais ou esboços de capítulos	“O Flâneur e a Massa” (185 fragm. de 18 cad.)
REDAÇÃO - manuscrito - tiposcrito	A Paris do Seg. Império em Baudelaire 15 proto-capítulos 3 capítulos finais	“O Flâneur” 6 proto-capítulos (33 p.)

O texto pronto “O Flâneur” (GS, I, 537-569) resulta portanto não simplesmente do caderno de materiais e notas “M - O Flâneur” (GS, V, 524-569), que é apenas um entre outros 35 cadernos, mas do esboço de capítulo “O Flâneur e a Massa”, um agrupamento de 185 fragmentos, extraídos de dezoito cadernos de materiais diferentes. Esse esboço levou a um manuscrito pré-final, com novas subdivisões (ver o segundo diagrama), até resultar no texto definitivo, “O Flâneur”. (Completando essas informações introdutórias, o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* será analisado, no segmento três deste capítulo, como paradigma da historiografia benjaminiana.)

Quanto à utilização dos “materiais” por parte de Benjamin, as observações de Espagne e Werner permitem tirar algumas conclusões. Se o autor, na planta de construção, usou apenas cerca de 50% de seus “materiais e notas”<sup>49</sup>, isso quer dizer que nem todos eram indispensáveis - um argumento a mais para questionar a apresentação dos “Materiais e Notas” como “a

48. Cf. nota 2. Sobre os diferentes manuscritos e tiposcritos de *A Paris do Segundo Império*... ver Tiedemann/Schweppenhäuser, em GS, I, 1189-1210.

49. Espagne e Werner, 1984, p. 628.

Obra". Por outro lado, o fato de o autor ter colhido, para o livro sobre Baudelaire, materiais tão abrangentes – extraídos de praticamente todos os cadernos temáticos do seu *working lexicon* – significa que ele quis incorporar ali todas as informações relevantes sobre a história social da cidade de Paris no século XIX. Qualquer retomada desses materiais numa outra obra teria sido, portanto, pura tautologia, uma vez que o livro sobre Baudelaire tinha se tornado o livro sobre as Passagens.

Por fim, mais duas observações sobre a questão da construção. – O elemento técnico mais importante dessa história social da cidade de Paris é a perspectiva de apresentação, ou seja, a construção do olhar sobre a metrópole moderna. No *exposé* de 1935, todas as seis partes que falam da cidade foram apresentadas dentro da mesma “visão autorial”<sup>50</sup>. Ora, Benjamin deixou claro que, naquela altura, o “grande problema em aberto”, para ele, era a questão da construção. Em 1937 encontrou a solução: a apresentação da “capital do século XIX” se faria dentro da perspectiva do poeta exemplar da Modernidade. Daí: *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Como veremos na análise desse texto, Benjamin trabalha, o tempo todo, com um enfoque variável em relação ao “seu” autor, ora se identificando com ele, ora se distanciando. Essa “superposição” da metrópole e de um eu exemplar, e o permanente deslocamento do olhar (do crítico para o poeta, para outros autores ou diversos caracteres sociais) são procedimentos técnicos que permitem ao ensaísta-históriógrafo ora mergulhar nos “sonhos do século XIX”, ora despertar deles para a Modernidade do século XX.

A outra questão concerne o estatuto do Trabalho das Passagens como obra fragmentária. Apesar da importância de se conhecer o processo real de construção, não se pode excluir como menos valiosas as leituras do ângulo da “obra possível”. Uma vez publicados, os “esboços” e *exposés*, “materiais” e “notas” não pertencem mais exclusivamente ao autor, mas entram na dinâmica do processo de recepção. Aliás, o próprio Benjamin – impedido de levar a termo o que ele imaginara ser a Obra das Passagens – pode ter transformado o que era fragmentariedade contingente numa obra constitutivamente fragmentária, um texto-labirinto, onde o deciframento da Modernidade

50. A natureza do texto de Benjamin estimula a transposição, para a historiografia, de termos da técnica narrativa. Ver, entre outros, Hans Robert Jauss, 1982, “Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte”, em *Formen der Geschichtsschreibung*, orgs. R. Koselleck, H. Lutz e J. Rüsen, 1982, pp. 415-451.

ficasse a cargo do leitor<sup>51</sup>. Em sua postura como crítico-escritor, Benjamin mostrou que da arte combinatória dos leitores depende a sobrevivência das obras na posteridade. Assim, por exemplo, Sérgio Paulo Rouanet (1987) procede a uma montagem das “Notas e Materiais”, segundo a planta do *exposé* “Paris, Capital do Século XIX”<sup>52</sup>; enquanto Susan Buck-Morss (1989), utilizando o recurso benjaminiano de historiografia imagética, desloca o estudo da história social do século XIX para o século XX<sup>53</sup>. Em outras palavras: em vez de lamentar o caráter inacabado do Trabalho das Passagens, alguns pesquisadores consideram-no como “obra aberta” a ser continuada e “potenciada” pelos leitores.

## 1.2 A imagem dialética

É consenso na literatura sobre Benjamin considerar como categoria central de sua historiografia a imagem dialética. Daremos aqui uma introdução a esse conceito, acompanhando sua elaboração nas diversas etapas do Trabalho dos Passagens<sup>54</sup>.

1. A primeira menção do termo “imagem dialética”, enquanto instrumento para se decifrar a “mitologia da Modernidade”, encontra-se nos primeiros esboços do Projeto das Passagens, de 1927-1929<sup>55</sup>. Desde o início, Benjamin faz questão de diferenciar o seu trabalho em relação ao autor surrealista que o inspirou:

Diferenciação deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon permanece na esfera do sonho, propõe-se aqui encontrar a constelação do despertar. Enquanto em Aragon subsiste um elemento impressionista – a “mitologia” (e a esse impressionismo se devem os muitos filosofemas vazios do livro), trata-se aqui de dissolver a “mitologia” no espaço da história. O que, na verdade, só se pode realizar despertando um saber ainda não consciente do passado<sup>56</sup>.

51. A diferenciação entre “fragmentariedade contingente” e “fragmentariedade constitutiva” é de Walter Moser 1989, *Romantisme et crises de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le Brouillon de Novalis*, pp. 172ss.

52. Sérgio Paulo Rouanet, 1987, *As Razões do Iluminismo*, pp. 37-109.

53. Susan Buck-Morss, 1989, *The Dialectics of Seeing*.

54. Para sua teoria da história, Benjamin criou uma terminologia própria. Termos como “imagem dialética” (*dialektisches Bild*), “técnica do despertar” (*Technik des Erwachens*) e “agora da conhecibilidade” (*Jetzt der Erkennbarkeit*) têm um sentido muito específico que é preciso conhecer para torná-los operacionais. Uma das necessidades urgentes dos estudos benjaminianos é um glossário de todos esses termos, com uma discussão ponderada das soluções em português.

55. Cf. nota 6.

56. GS, V, 1014 <HP, 17> e 571s. [N 1, 9]. Vários fragmentos dos Primeiros Esboços são retomados no caderno “N - Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” dos “Materiais e Notas”, GS, V, 570-611.

Enquanto os surrealistas escolhem a forma do “sonho” para expressar a mitologia da época, o historiador materialista procura elaborar uma forma de “despertar”, como método para traduzir a linguagem inconsciente para o conhecimento consciente. O saber é obtido através de uma operação dialética: do “aihdá não-consciente” à consciência despertada, e vice-versa. O protagonista desse projeto são as passagens parisienses, enquanto vestígio arquitetônico mais importante da mitologia do século XIX. De um guia de Paris de 1852, Benjamin transcreve a seguinte caracterização:

As passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro, com as paredes em mármore, atravessando blocos inteiros de prédios, cujos proprietários se associaram para esse tipo de especulação. Dos dois lados dessas galerias, que recebem sua luz de cima, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura, onde o comprador pode encontrar tudo o que precisa<sup>57</sup>.

Espécie de síntese arquitetônica da metrópole surgida com a Revolução Industrial, as passagens são um “universo em miniatura” a serviço do consumidor, “arquipaisagem do consumo”<sup>58</sup>. Esses locais da mitologia moderna são lugares de sonhar<sup>59</sup>:

Passagens [...], Arquiteturas, nas quais revivemos, sonhando, a vida de nossos pais e avós, como o embrião dentro da mãe revive a vida dos bichos<sup>60</sup>.

O sonho da Modernidade – ancorado nas passagens, cujos últimos vestígios Benjamin, em meados dos anos 1920, ainda pôde testemunhar – leva o sujeito de volta até a época dos pais e avós, transpondo o limiar do século XX para o século XIX, e de lá, através da imagem do “embrião”, até os tempos arcaicos de uma mítica proto-história<sup>61</sup>. O sonho se torna modelo da mitologia moderna, na medida em que Benjamin analisa “sonhos da coletividade”:

57. GS, V, 1044 <a<sup>o</sup>,1>. Nas edições alemã, italiana e francesa da obra de Benjamin encontra-se uma pequena documentação fotográfica das passagens. Ver também *Passagen. Nach WB* [catálogo da exposição do Instituto Goethe de Paris], 1992.

58. GS, V, 993 <A<sup>o</sup>,5>.

59. Essa atmosfera onírica foi reproduzida na exposição “WB, Theoretiker der Moderne”, Werkbund-Archiv, Berlim, 1990-1991; uma das salas era dedicada à figura do Sonhador, e outra, às Passagens enquanto “sarcófago de vidro no fundo do mar”; ver o catálogo, *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte*, pp. 21-29 e 56-77.

60. GS, V, 1054 <c<sup>o</sup>,2>.

61. Sobre o conceito benjaminiano de “proto-história da Modernidade” (GS, V, 579 [N3a,2]), ver *Passagen. WBs Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, orgs. Norbert Bolz e Bernd Witte, 1984; e David Frisby, 1989, *Fragmente der Moderne: Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*.

[...] a coletividade sonhadora, que mergulha nas passagens como no interior de seu próprio corpo. Devemos segui-la, para interpretarmos o século XIX como sua visão onírica<sup>62</sup>.

Ao historiador cabe o papel de intérprete desses sonhos coletivos<sup>63</sup>. Para realizar esse trabalho, é necessário desenvolver um método próprio:

E assim apresentamos o novo método dialético da historiografia: atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de experimentar o presente com o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere<sup>64</sup>.

Além da psicanálise, Benjamin recorre também ao romance de Proust *Em Busca do Tempo Perdido*, como modelo para a compreensão da história. Construída no “dialético ponto de ruptura da vida: o despertar”<sup>65</sup>, a narrativa lhe permite constituir uma analogia entre o despertar e o recordar. A fixação do ponto de vista no momento do despertar provocaria uma reviravolta na historiografia:

[...] considerava se como ponto fixo o passado, atribuindo-se ao presente o esforço de levar o conhecimento a esse ponto fixo. Agora, essa relação deve ser invertida, recebendo o passado sua fixação dialética a partir da síntese operada pelo despertar sobre as imagens oníricas antitéticas. A política recebe o primado sobre a história. Os “fatos” históricos tornam-se algo que acaba de nos acontecer: fixá-los é uma questão de recordação [*Erinnerung*]. E o despertar é o caso exemplar do recordar<sup>66</sup>.

Com essa concepção, Benjamin desafia a historiografia tradicional burguesa, o historicismo, o qual, embora apresentado de modo algo esquemático, se constitui em alvo principal de sua crítica. Equivalente, na esfera intelectual, aos sonhos do consumidor nas passagens, o historicismo consiste num mergulho dentro do passado, com o esquecimento proposital do presente. Contra essa praxe, se dirige o trabalho do crítico:

Boa formulação de Bloch sobre o Trabalho das Passagens: a história mostra seu distintivo de Scotland Yard. Isso, durante uma conversa em que expliquei como este trabalho [...] deve libertar as imensas energias da história, postas para dormir com o “era uma vez”

62. GS, V, 1010 <G<sup>o</sup>,14>.

63. Cf. GS, V, 580 [N 4,1].

64. GS, V, 1006 <F<sup>o</sup>,6>. Sobre o uso do modelo onírico, por Benjamin, ver nota 69.

65. GS, V, 1012 <G<sup>o</sup>,26>. Cf. Cap. 8/2 (“Proust como modelo”).

66. GS, V, 1057, <h<sup>o</sup>,2>.



da narração histórica clássica. A história que procurou mostrar a coisa "tal como ela de fato aconteceu" era o mais forte narcótico do século<sup>67</sup>.

O historiador aparece aí no papel do detetive, prestes a investigar os rastros de um crime, que são os feitos da burguesia. Seu instrumento para desfazer o efeito do narcótico e fazer surgir os rastros é a análise dos sonhos e a fabricação de imagens dialéticas. No fim dos primeiros esboços do Trabalho das Passagens, o autor apresenta esta definição:

[Na imagem dialética] está contido o tempo. Ele já se encontra na dialética hegeliana. Esta, porém, só conhece o tempo como tempo de pensar propriamente histórico, senão psicológico. O diferencial de tempo, no qual a imagem dialética somente é autêntica, ainda não lhe era conhecido. Tentativa de mostrá-lo através da moda. [...] O momento temporal na imagem dialética só pode ser obtido integralmente pela confrontação com outro conceito. Esse conceito é o "agora da conhecibilidade"<sup>68</sup>.

Diferenciando-se de Hegel, Benjamin enfatiza um "diferencial de tempo" e um "agora da conhecibilidade" (*Jetzt der Erkennbarkeit*), substituído mais tarde pelo conceito de "tempo do agora" (*Jetztzeit*).

Resumindo a primeira etapa de elaboração do conceito de imagem dialética, vimos que prevaleceu a vinculação de Benjamin ao Surrealismo e ao conceito central de sonho. Nos "sonhos coletivos" do século XIX - que se materializam em construções como as passagens, nas modas e na produção de imagens - expressa-se a mitologia da Modernidade. A esse depósito de saber inconsciente, fundador da identidade do século XX, o historiador tem acesso, na medida em que sabe decifrar não aqueles sonhos em si, mas o seu próprio presente. As imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um "despertar" num "agora da conhecibilidade", ao qual aqueles sonhos se referem.

2. Quando Benjamin retoma o Projeto das Passagens em 1934, no contexto da teoria interdisciplinar do Institut für Sozialforschung, o objetivo teórico principal é a discussão do materialismo histórico, sobretudo do conceito de fetichismo da mercadoria. Outra questão importante é a relação entre imagem dialética e "imagem arcaica", de cujos teóricos, Klages e Jung, Benjamin procura se diferenciar por um método histórico apoiado em Marx

67. GS, V, 1033, <O<sup>o</sup>, 71> e 578 [N3, 4].

68. GS, V, 1037s. <Q<sup>o</sup>, 21>. Cf. nota 109.

e Freud<sup>69</sup>. Quais os resultados novos, quando ele apresenta ao Instituto, em 1935, seu *exposé* "Paris, Capital do século XIX"?<sup>70</sup> Há um notável acréscimo teórico, na medida em que a imagem dialética, além de ser trabalhada com base em materiais históricos muito mais ricos, é definida em relação a outras categorias imagéticas: imagem de desejo e utopia, fantasmagoria e fetichismo da mercadoria, imagem onírica e alegoria.

A metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem "o papel do subconsciente"<sup>71</sup>. Os primeiros monumentos da Revolução Industrial - construções em ferro, como as estações ferroviárias e os pavilhões de exposições, ou as passagens como precursoras das lojas de departamento - repercutem fortemente no imaginário coletivo:

A forma do meio novo de produção que, no começo, ainda é dominada pela do meio antigo (Marx), correspondem imagens na consciência coletiva, em que o novo se interpenetra com o antigo. Tais imagens são imagens de desejo, e nelas a coletividade procura tanto superar quanto idealizar o caráter não acabado do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção<sup>72</sup>.

O conceito de "imagem de desejo", introduzido nesse contexto como produto do inconsciente coletivo, é ambivalente, inclinando-se ora para a fantasmagoria idealizadora, ora para uma utopia social emancipatória. Benjamin enfatiza o segundo aspecto:

No sonho em que, diante dos olhos de cada época, aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última aparece intimamente ligada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Tais experiências, depositadas no inconsciente da coletividade, interpenetram-se com o novo, gerando a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, desde as construções duradouras até as modas fugazes<sup>73</sup>.

69. O método historiográfico de Benjamin se baseia num modelo onírico-mnemônico de inspiração freudiana. Como observa Freud, "a reprodução das experiências vividas como uma cadeia contínua" (*die Reproduktion des Erlebens als fortlaufende Erinnerungskette*) se dá aproximadamente dos cinco a oito anos em diante. O tempo anterior, decisivo para a formação do indivíduo - e comparável à proto-história na vida dos povos, articulada em mitos e lendas - permanece nas trevas. Só se torna acessível de forma fragmentária, com detalhes aparentemente irrelevantes, porém precisos, por meio de "lembranças encobridoras", ou atos de memória involuntária (como diria Proust), ou sonhos, ou um repentino despertar. Cf. Freud (1899) "Über Deckenrinnerungen", *GW*, 1, pp. 531-554; e (1904) "Über Kindheits- und Deckenrinnerungen", *GW*, 4, 51-60. Deste modelo, Benjamin extrai uma historiografia nova: um discurso não linear, constituído de fragmentos arrancados do continuum da história, facetas do cotidiano que são reveladoras do processo histórico-social. Cf. nota 211.

70. Ver nota 10.

71. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* (1928), cit. *GS*, V, 1027 <O<sup>o</sup>, 8>.

72. *GS*, V, 46s; *FK*, 32.

73. *GS*, V, 47; *FK*, 32.

A imagem do desejo, conforme mostrou Susan Buck-Morss (1989), procura relacionar as possibilidades revolucionárias dos meios modernos de produção com potenciais arcaicos de sentido, com utopias que visam uma ordem de produção a serviço da felicidade geral. Ou seja: a imagem do desejo é o sonho de uma futura sociedade sem classes, sem exploração do homem pelo homem, atualizando a imagem mítica da Idade de Ouro<sup>74</sup>. Na utopia de Fourier, porém, cujos "falanstérios" se inspiram na arquitetura das passagens, Benjamin vê somente uma "transformação reacionária", inspirada no "colorido idílico do Biedermeier"<sup>75</sup>.

A categoria central do "fetichismo da mercadoria" aparece no contexto das exposições universais:

Exposições universais são os locais de peregrinação ao fetiche da mercadoria<sup>76</sup>.

A imagem do "local de peregrinação" mostra a adoração da mercadoria, nos rituais de consumo, como "religião" da Modernidade, tomando claro também por que Benjamin considerou a teologia o instrumento metodológico adequado para comentar a realidade do século XIX<sup>77</sup>. As exposições universais, acompanhadas por uma zelosa indústria de diversões, promovem uma "idealização do valor de troca" e a "intronização da mercadoria"; o homem "entrega-se às suas manipulações, fruindo sua alienação em relação a si próprio e aos outros". Os rituais de adoração do fetiche Mercadoria são ditados pela Moda, secundada pela Publicidade, enquanto arte de expor as mercadorias. Grandville foi o primeiro grande mestre dessa nova arte. Tudo isso resulta na criação da

"fantasmagoria da cultura capitalista, [que] atinge seu máximo esplendor na exposição universal de 1867"<sup>78</sup>.

Tais fantasmagorias se prolongam na esfera particular. Também em sua moradia, o burguês deseja ser alimentado com ilusões:

74. Buck-Morss, 1989, pp. 145s; a autora analisa também o potencial utópico do messianismo em Benjamin, pp. 241-244.

75. GS, V, 47; FK, 32s.

76. GS, V, 50; FK, 35.

77. Cf. GS, V, 1028, <O<sup>o</sup>, 9>.

78. GS, V, 51; FK, 36. Cf. Introdução, 2 ("Metrópole - uma categoria do imperialismo oitocentista").

[O *intérieur*] representa para o burguês o universo. Ali, ele reúne o longínquo e o passado. Seu *salon* é para ele um camarote no teatro do mundo<sup>79</sup>.

O burguês assiste ao "espetáculo" dos acontecimentos históricos, como se fosse seu distante espectador. Ao lado do Colecionador, que reúne em sua moradia um fantástico abreviado do universo, surgem as figuras do *Flâneur* e do Jogador, cultivando respectivamente fantasmagorias do espaço e do tempo; tudo isso diante do horizonte de uma história da cultura que "acumula os bens culturais como tesouros nas costas da humanidade"<sup>80</sup>.

Imagem de desejo e fantasmagoria, ou seja, o lado utópico-emancipatório e o lado fetichista-alienante da imagética moderna, se sobrepõem num habitante da metrópole, que é uma imagem dialética por excelência: o *Flâneur*. Mediador entre o *intérieur* e as ruas de Paris, ele é uma figura alegórica essencialmente ambígua: ao mesmo tempo, sonhador e produtor de imagens, pois representa também o literato moderno. Na poesia de Baudelaire, que incorpora o *flâneur*, a imagem dialética está imbricada à imagem onírica:

A ambigüidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Essa imobilidade é utopia, e a imagem dialética, é portanto, uma imagem onírica. Uma imagem desse gênero é a mercadoria enquanto fetiche. Uma tal imagem são as passagens, que são ao mesmo tempo casa e rua; e também a prostituta, que é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria<sup>81</sup>.

O fato de Benjamin equacionar imagem dialética e imagem onírica surpreende, pois se esperaria uma nítida diferenciação dos dois conceitos; ao invés disso, há quase uma fusão. Isso provocou fortes críticas de Adorno, segundo o qual a imagem dialética não deveria ser localizada na "consciência coletiva" (que seria apenas uma construção mítica, inexistente como sujeito histórico); as imagens dialéticas, em vez de serem produtos sociais, existiriam como "constelações objetivas" do conhecimento<sup>82</sup>. Como se verá pela seqüência do debate entre os dois pensadores, aqui se delineiam concepções muito diferentes da Modernidade; Benjamin tornou-se cada vez mais dissidente em relação ao núcleo consensual do Instituto<sup>83</sup>.

79. GS, V, 52; FK, 37.

80. Cf. GS, V, 57 e 55; e o ensaio sobre Fuchs, GS, II, 478.

81. GS, V, 55; FK, 39s.

82. Cf. Carta de Adorno a Benjamin, de 2-8-1935, onde critica o *exposé* do Trabalho das Passagens; GS, V, 1127-1136.

83. Ulrich Gmünder, 1985, *Kritische Theorie*, não inclui Benjamin entre os pensadores da Escola de Frankfurt.

Olhando bem, tratava-se para Benjamin não de um equacionamento entre imagem dialética e imagem onírica, mas de uma aproximação, de uma exploração do limiar entre sonho e vigília, como numa macrofotografia ou filmagem em câmara lenta. Apesar da objetividade, a imagem dialética não se opõe em termos absolutos à imagem onírica, mas guarda dela um resíduo mítico. O saber obtido a partir do despertar tem raízes no inconsciente; o conhecimento é a revelação das imagens arcaicas. Outro pressuposto da teoria benjaminiana da imagem é sua localização em sujeitos históricos concretos; uma imagem dialética “objetiva”, existindo independentemente deles, seria uma ficção. O índice histórico atribuído por Benjamin a imagens oníricas e arquétipos não só marca uma diferença fundamental em relação aos teóricos da imagem arcaica, mas põe em xeque um dos tabus da historiografia.

A inovação metodológica do *exposé* de 1935 é o ancoramento histórico das imagens (imagem de desejo, utopia, fetiche, fantasmagoria, imagem onírica, imagem dialética) na consciência de produtores de imagens: utopistas como Fouquier, publicitários como Grandville, poetas como Baudelaire, e outros. Benjamin chega à conclusão de que

No século XIX, o desenvolvimento fez com que as diversas formas criativas se emancipassem da arte, assim como no século XVII as ciências se separaram da filosofia. A arquitetura [...] a fotografia [...] a gráfica publicitária [...] a literatura de *feuilleton* [...], todos esses produtos estão a ponto de se encaminharem ao mercado enquanto mercadorias. Mas ainda hesitam no limiar<sup>84</sup>.

O fato histórico novo é que, na Modernidade, se estabelece um mercado de imagens, que interage com o imaginário coletivo. Estudando esse espaço imagético, o crítico mede o grau de consciência histórica das diferentes classes sociais. Assim, por exemplo, os operários de Paris aparecem, num primeiro momento, como alienados executores do “embelezamento estratégico” da cidade, planejado pelo prefeito Haussmann: constroem largas avenidas que “impossibilitam o erguimento de barricadas” e “estabelecem o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários”. Num segundo momento, “tomam consciência do caráter inumano da capital”, o que se torna um elemento atuante na insurreição da Comuna<sup>85</sup>. A experiência

84. GS, V, 59; FK, 43.

85. Cf. GS, V, 57s; FK, 41s. O exemplo preferido de Benjamin para demonstrar o funcionamento da imagem dialética é a Revolução, que “faz explodir o *continuum* da história”; cf. *Thesen*, 15: GS, I, 701; OE, I, 23; FK, 161s.

histórica concreta de acontecimentos revolucionários, em que uma “época não apenas sonha a seguinte, mas sonhando tem urgência de despertar” – em que a ação política se torna “irmã do sonho” –, é a razão de ser da aproximação benjaminiana entre imagem onírica e imagem dialética<sup>86</sup>. Compreende-se também por que o crítico localiza sua imagética em personagens coletivos: se o sujeito do conhecimento histórico é a classe oprimida<sup>87</sup>, isso significa que ela tem a chave para sua emancipação em suas próprias mãos.

3. Qual é a conceituação de “imagem dialética” na fase final do Trabalho das Passagens, isto é, de 1935 em diante até 1940, quando Benjamin escreve seu último texto, as teses “Sobre o Conceito de História”? Em que medida ele levou em conta as críticas de Adorno, houve mudanças? Como vimos, o problema em aberto, entre 1935 e 1937, era o da “construção”; para solucioná-lo era preciso elaborar um diagnóstico mais exato da própria época<sup>88</sup>. Um avanço importante nesse sentido foi o ensaio sobre “A Obra de Arte...”; Benjamin afirma “ter realizado ali, num exemplo decisivo, o conceito do agora da conhecibilidade”<sup>89</sup>. Em carta a Horkheimer, ele comunica estar trabalhando em “novas reflexões construtivas” que “vão muito além” do *exposé* de 1935:

Trata-se de indicar o lugar preciso no presente, ao qual a minha construção histórica vai se referir como ao seu ponto de fuga<sup>90</sup>.

A ênfase dada ao “agora da conhecibilidade” e ao presente como “ponto de fuga” mostra que as imagens dialéticas não são “dadas” empiricamente, mas resultam de uma “construção”, por meio da qual elas se tornam objetos históricos<sup>91</sup>. Concluídos os trabalhos preliminares – exceto o estudo sobre os teóricos da imagem arcaica – e tomada a decisão, em 1937, pelo “artigo materialista sobre Baudelaire”<sup>92</sup>, Benjamin passou à aplicação prática de sua

86. GS, V, 59; FK, 43; GS, I, 604; FK, 122. A segunda citação é uma réplica a um verso de Baudelaire, “Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D’un monde où l’action n’est pas la soeur du rêve” (“Le Reniement de Saint Pierre”, *Œuvres*, p. 115).

87. Cf. *Thesen*, 12: GS, I, 700; OE, I, 228; FK, 160.

88. Cf. nota 14.

89. “Eu encontrei o aspecto da arte do século XIX, que é concebível só ‘agora’, que nunca o foi antes e nunca o será depois.” Carta a Gretel Adorno, de 9-10-1935, GS, V, 1148.

90. Carta de Benjamin a Horkheimer, de 16-10-1935, GS, V, 1149.

91. Cf. Buck-Morss, 1989, p. 221.

92. Cf. notas 17 e 18.

historiografia de imagens dialéticas: nasceu o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Como se sabe, foi sobre esse texto que incidiram as críticas mais duras do Instituto, formuladas por Adorno: excesso de materiais e fatos, “em detrimento da teoria”; preponderância da consciência e do comportamento dos caracteres sociais, com prejuízo da “objetividade”; imediatez de um materialismo antropológico que “confrontava cruamente o mundo das formas baudelaireanas com a penúria da vida”, em lugar de uma “mediação dialética pelo processo social como um todo”<sup>93</sup>.

Na réplica de Benjamin, há três pontos que resumem a importância da imagem dialética para o seu trabalho de historiador<sup>94</sup>:

a. Como ponto de fuga da construção do Trabalho das Passagens, ou seja, como o “agora da conhecibilidade”, Benjamin considerava a experiência de sua própria geração, lembrando a Adorno que a questão prioritária era a “solidariedade com as experiências que todos nós fizemos durante os últimos quinze anos” [1923-1938]. Isso significa que o estudo histórico sobre a Paris do Segundo Império em Baudelaire se propunha, em última instância, tornar legível um processo histórico-político muito próximo: a passagem de um estado republicano burguês (a República de Weimar) para uma ditadura fascista (o Terceiro Reich).

b. Uma vez que um dos fatores decisivos para a subida de Hitler ao poder foi o comportamento político da classe média<sup>95</sup>, Benjamin viu uma chave para a compreensão do fascismo numa investigação sobre a formação da mentalidade dessa classe. Assim, o Trabalho das Passagens é sobretudo um estudo do imaginário burguês e pequeno-burguês no século XIX, no contexto da sociedade inteira. Dentro desse quadro, Benjamin pergunta também pelo papel da intelectualidade. Os intelectuais alemães, em 1933, não estiveram só entre os derrotados; mas, com seus mitos políticos, também entre os co-responsáveis. Nas entrelinhas, a crítica benjaminiana é também autocrítica, inclusive, da “teoria crítica” dos frankfurtianos<sup>96</sup>.

c. Contra a recriminação adorniana de “falta de objetividade” e “falta de teoria”, Benjamin deixa claro que no seu ensaio a teoria está, sim, presente:

93. Carta de Adorno a Benjamin, de 10-11-1938, GS, I, 1093-1100.

94. Carta de Benjamin a Adorno, de 9-12-1938, GS, I, 1101-1107.

95. Cf. Richard F. Hamilton, 1982, *Who Voted for Hitler?*

96. A apresentação da intelectualidade, no ensaio *A Paris do Segundo Império...*, tem fortes acentos irônicos, insinuando que a própria Teoria Crítica poderia estar cultivando imagens oníricas e fantasmagorias... Horkheimer e Adorno podem ter tomado isso como provocação. Ver também nota 131.

O Sr. [Adorno] faz alusão à tensão frutífera [...] que existe entre a sua teoria do consumo do valor de troca e a minha teoria da empatia pela alma da mercadoria. Eu também acho que aqui se trata de teoria no sentido mais rigoroso da palavra, e o meu texto sobre o flâneur atinge seu ápice com ela. Aqui é o lugar, na verdade o único nesta segunda parte do livro, onde se faz juz à teoria de modo *não-camuflado*. Como um raio singular, ela incide numa câmara artificialmente obscurecida. Esse ralo, porém, decomposto num prisma, é suficiente para dar uma idéia da qualidade da luz, cujo foco se localiza na terceira parte do livro. Por isso, a minha teoria do flâneur - passível de ser aperfeiçoada em vários pontos, como mostrei em seguida - sempre essencialmente aquilo que, há muitos anos, eu imaginei como representação do flâneur<sup>97</sup>.

Dialogando com a teoria adorniana do consumo do valor de troca, Benjamin apresenta a sua teoria da “empatia pela alma da mercadoria” sob forma de uma imagem técnica: “uma câmara artificialmente obscurecida”, que pode ser um tipo de câmara obscura, como a dos desenhistas barrocos, ou uma máquina fotográfica; a incidência do “raio singular” sugere o momento de flagrar a imagem, um instantâneo teórico que “expe” o objeto ou a pessoa; a “luz” que “incide” e cujo “foco” se localiza na terceira parte, pode ser analiticamente “decomposta”, fazendo passar essa “luz” ou teoria pelo “prisma” de uma verificação. Enfim, a máquina inteira, como toda boa teoria, pode ser desmontada e verificada, além de ser “passível de melhorias”. À crítica adorniana de “falta de objetividade”, Benjamin responde com a “objetividade” das imagens dialéticas flagradas pela “objetiva” da máquina-teoria<sup>98</sup>.

Com essa “câmara” teórica podem ser apanhados, sucintamente, os elementos que faltam para elucidar o conceito de “imagem dialética”. Trata-se de três esferas imagéticas superpostas:

Num primeiro plano, temos o flâneur enquanto colecionador de sensações da grande cidade, um sonhador de imagens de desejo e fantasmagorias<sup>99</sup>. Sua mentalidade se expressa num gênero que estava em voga por volta de 1840, as “fisiologias”, que “teciam, a seu modo, a fantasmagoria da vida parisiense”<sup>100</sup>. Sobretudo, o flâneur é a ilustração da teoria benjaminiana da empatia pela alma da mercadoria:

97. GS, I, 1102.

98. A imagem da câmara aparece também num dos fragmentos de introdução ao livro sobre Baudelaire: “Temos aqui uma imagem de Baudelaire. Ela é comparável à imagem dentro de uma câmara. A tradição social é essa câmara. Ela faz parte dos instrumentos da teoria crítica. [...] O historiador materialista trabalha com essa câmara”. GS, I, 1164.

99. Limitamo-nos aqui a apresentar o flâneur como fetichista da mercadoria. Na obra benjaminiana, essa figura tem muitas outras funções. Como “guia” pelos gêneros literários urbanos, o flâneur será estudado no Cap. 1/3; como instrumento de percepção e mapeamento da sociedade, no capítulo final deste livro.

100. GS, I, 541; FK, 68; OE, III, 36.

A embriaguez a que se entrega o *flâneur*, é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses<sup>101</sup>.

O *flâneur* é o fetiche da mercadoria. Ele compartilha com ela a mesma condição, mas não sabe que ele também é mercadoria, "não tem consciência desse detalhe".

Num segundo plano, está a obra poética de Baudelaire, que se identifica em parte com o imaginário do *flâneur*, sobretudo em relação à multidão:

Se Baudelaire sucumbiu ao poder, com o qual a multidão da metrópole o atraía, incorporando-o enquanto *flâneur*, nem por isso deixou de sentir a natureza inumana dessa multidão. Ele se torna seu cúmplice e, quase no mesmo instante, separa-se dela<sup>102</sup>.

Enquanto o *flâneur* continua preso ao encanto da multidão e das mercadorias, o poeta percebe o caráter ilusório desse universo e o desencanta como produtor de imagens alegóricas. Como é que isso funciona, qual é a relação da alegoria com a mercadoria, o que Benjamin quer dizer quando afirma:

A mercadoria ocupou o lugar da forma de exposição alegórica?<sup>103</sup>

É preciso lembrar que, na Idade Média e no Barroco, a função da alegoria consistia na desvalorização de imagéticas estabelecidas; por exemplo, do *pantheon* dos antigos<sup>104</sup>. No século XIX, ela perdeu essa função; no universo capitalista, o jogo alternado entre valorização e desvalorização, que define o que é "novo" e o que é "vetusto", passa a ser comandado pelo trinômio Moda-Publicidade-Mercadoria:

A degradação do mundo das coisas pela alegoria é ultrapassada no próprio mundo das coisas pela mercadoria<sup>105</sup>.

Essa desvalorização atinge também a poesia. Baudelaire sentiu que estava

101. GS, I, 558; FK, 82; OE, III, 51s.

102. "Über einige Motive bei Baudelaire", GS, I, 626; OE, III, 121. Cf. também: "Emprestar uma alma a essa multidão é o desejo mais íntimo do *flâneur*. [...] Certos reflexos dessa ilusão não podem ser ignorados na obra de Baudelaire". GS, I, 618 n.; OE, III, 113.

103. "Zentralpark", GS, I, 686 <39>; FK, 148.

104. Ver também Cap. 2/4 ("Alegoria barroca e alegoria moderna").

105. GS, I, 660 <5>; FK, 126.

representando o papel de "poeta" diante de [...] uma sociedade que já não precisa do poeta de verdade<sup>106</sup>.

Contra a desvalorização do artista pela lei do mercado, Baudelaire reage, fazendo do mecanismo da degradação seu tema poético central. Contra os procedimentos de degradação surgidos com o capitalismo, o poeta mobiliza o poder corrosivo da alegoria, extraindo dela um potencial crítico<sup>107</sup>. Em síntese, o sentido da poesia alegórica em Baudelaire é construir significações novas com materiais desvalorizados. Com isso, a alegoria se aproxima da imagem dialética:

Se [...] a vida moderna é em Baudelaire o repertório das imagens dialéticas, isso implica que ele se posicionou diante dela de modo semelhante ao do século XVII diante da Antiguidade<sup>108</sup>.

Num terceiro plano, atua Benjamin como crítico e historiógrafo, interpretando as alegorias baudelairianas, transformando-as em imagens dialéticas. Sua relação com Baudelaire assemelha-se à do poeta com o *flâneur*: um enfoque móvel, combinando aproximação e distanciamento, empatia e diferença. A questão "Como se produzem imagens dialéticas?" pode ser elucidada por um estudo da prática benjaminiana da "crítica redentora", que desenvolve esse tipo de imagens<sup>109</sup>. A crítica redentora arranca a obra de Baudelaire das classificações convencionais, para transformá-la num instrumento de leitura do presente:

Dizem que o método dialético visa fazer jus à situação histórica concreta do objeto estudado. Mas trata-se também de fazer jus à situação histórica concreta que suscita o interesse pelo objeto estudado<sup>110</sup>.

O "interesse" do crítico pelo poeta se evidencia pela superposição da época da gênese da obra com aquela que a "revela e conhece": a época dele, Benjamin<sup>111</sup>. No seguinte comentário do ensaio *A Paris do Segundo Império*

106. GS, I, 662 <8>; FK, 128.

107. Cf. GS, I, 671 <20>; FK, 135.

108. GS, I, 657 <1>; FK, 123.

109. "A imagem dialética é um lampejo. Como uma imagem que lampeja, deve ser flagrado o passado, no 'agora da conhecibilidade'. A crítica redentora só se realiza com aquilo que no próximo instante já está perdido." GS, V, 591s. (N9, 7). Nas "teses", Benjamin fala de um "apropriar-se da imagem histórica autêntica (*das echte historische Bild*), que lampeja fugaz". GS, I, 696; OE, I, 225; FK, 156.

110. GS, V, 494 [K2, 3]. Ver também os esboços de capítulos "Recepção" e "Resgate", cuja planta se encontra em Espagne e Werner, 1984, pp. 649 e 657.

111. Cf. "Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft", GS, III, 290.

em Baudelaire, propõe-se estudar como as imagens dialéticas funcionam na prática, como o repertório baudelaireano de imagens é retrabalhado pelo historiógrafo materialista.

### 1.3 Historiografia como ensaio cinematográfico: *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*

Como paradigma da historiografia benjaminiana, apresenta-se, antes de mais nada, a parte efetivamente redigida do Trabalho das Passagens, o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*<sup>112</sup>. Sintetizando sua visão da Modernidade, Benjamin estuda ali a "era do capital", tal como ela se instaurou em meados do século XIX na metrópole Paris<sup>113</sup>. Como perspectiva de apresentação, escolhe a obra de um poeta exemplar da época, estabelecendo com ele uma afinidade eletiva: assim, Baudelaire se torna o *alter ego* de Benjamin. O subtexto do ensaio sobre o Segundo Império, que derrotou as forças democráticas de 1848, é a passagem da República de Weimar para o Terceiro Reich<sup>114</sup>. Analisaremos aqui a forma de construção do texto, ilustrando o funcionamento da historiografia benjaminiana baseada em imagens dialéticas. Completando as informações teóricas anteriores, mostraremos sua aplicação prática. Uma das características do texto é a combinação de ciência e poesia. A história social da cidade de Paris no século XIX é apresentada por uma seqüência de imagens dialéticas. Para qualificar esse tipo de discurso, optamos pela expressão "ensaio cinematográfico", cuja feitura passamos a descrever<sup>115</sup>.

112. "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" (1938), *GS*, I, 511-604; *FK*, 44-122; *OE*, III, 9-101. O texto escrito depois, "Über einige Motive bei Baudelaire" (1939), *GS*, I, 605-633; *P*, 35-62; *OE*, III, 103-149, não se situa no mesmo plano, pois nele Benjamin teve de fazer concessões, devido à recusa do primeiro. Ver também nota 145.

113. As datas da época estudada por Benjamin - o Segundo Império, 1851-1870 - praticamente coincidem com as da "Era do Capital", 1848-1875, descrita por Hobsbawm, 1976; em ambos os autores, o ponto de partida é a Revolução malograda de 1848, e o ponto de chegada, a expansão imperialista dos países industrializados.

114. As referências explícitas aos anos 1930 são poucas e discretas, mas balizam o ensaio todo, sinalizando o "diferencial de tempo" e a "superposição" da(s) Modernidade(s) de Baudelaire e de Benjamin.

115. Cf. Willi Bolle, 1987, "A Modernidade segundo WB", p. 52. Como observa Arlindo Machado, 1982, Eisenstein - *Geometria do Êxtase*, o diretor russo falava em "cinema conceitual" ou "intelectual"; através desses termos, considerava a possibilidade de construir um "ensaio cinematográfico". No segmento 4 deste capítulo, veremos a forte influência do cinema nos procedimentos benjaminianos de montagem. Assim como um filme pode ser recordado em seqüências e planos, também o "ensaio cinematográfico" pode ser subdividido em seqüências de imagens com citações e comentários, montagens contrastivas e imagens dialéticas singulares.

O grande sintagma da composição começa com um capítulo cujo protagonista é um personagem coletivo: "A *Bohème*"<sup>116</sup>. Aqui, como no ensaio todo, a perspectiva de apresentação é de maior importância. O ponto de vista do historiógrafo acompanha de perto o de Baudelaire. Em cada parágrafo, o poeta é sistematicamente citado, exemplificando as contradições e confusões de sua época. No limiar dos tempos novos, sua obra sintetiza uma indefinição, própria do seu meio,

toda essa massa indefinida, desarticulada, dispersa, que os franceses chamam *la bohème*<sup>117</sup>.

Da *bohème* provém a maioria dos literatos<sup>118</sup>. Focalizando esse meio, Benjamin ilustra o processo de proletarização do escritor autônomo, com Baudelaire em primeiro plano.

Na primeira seqüência do ensaio<sup>119</sup>, a visão política de Baudelaire é confrontada com a dos principais políticos seus contemporâneos: rebeldes e conspiradores, dentre os quais Blanqui, e representantes do poder: a polícia política e o próprio chefe do Estado, Napoleão III. O crítico registra a atitude ambígua do poeta diante da Revolução de 1848, seu *páthos* rebelde, que lembra os partidários de Blanqui, e, por outro lado, seu *culte de la blague*, retomado mais tarde pela propaganda fascista. A primeira seqüência de imagens desemboca num paralelo entre Baudelaire e Blanqui ("enigmático estoque do alegorista", "enigmática mania do conspirador"), enfatizado, mais tarde, como imagem final do ensaio. A apresentação do poeta da Modernidade no contexto dos conflitos políticos da época traduz uma visão da história como luta de classes.

Investigando a história social, Benjamin quer mostrar como ela se articula enquanto discurso, isto é, como expressão de sentimentos, mentalidade e consciência de classes. Com "tomadas" dos pontos de encontro da *bohème*, os bares, o ensaísta procura captar um *tableau* polifônico da história, onde têm a palavra conspiradores e agentes policiais, cidadãos cultos e catadores de lixo, historiógrafos oficiais e gente sem posses<sup>120</sup>. O

116. "Die Bohème", *GS*, I, 513-536; *FK*, 44-64; *OE*, III, 9-32. Benjamin avisa que faltam as páginas iniciais do texto; segundo os editores, não chegaram a ser escritas; *GS*, I, 1193s. De qualquer modo, existem informações complementares na planta de construção, nos esboços de capítulos "Mercado Literário" e "Rebelde e Alcaçute"; ver Espagne e Werner, 1984, pp. 651s.

117. Karl Marx, 1852, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, cit. *GS*, I, 513s; *FK*, 45; *OE*, III, 10.

118. Uma descrição mais detalhada da *bohème* será dada no Cap. final deste estudo.

119. Seqüência 1.1: *GS*, I, 513-519; *FK*, 44-50; *OE*, III, 9-15.

120. Seqüência 1.2: *GS*, I, 519-528; *FK*, 50-57; *OE*, III, 15-23.

eixo dessas tomadas é o poema de Baudelaire "O Vinho dos Trapeiros"<sup>121</sup>. Situado entre as classes, Baudelaire assimila, dos de baixo, o gesto de revolta, dos de cima, o cinismo. No satanismo encontrou uma forma poética própria para expressar essa contradição. Um traço marcante, na relação do poeta com outros autores, é sua atitude oscilante e dúbia: ora se posiciona contra o *l'art pour l'art*, ora contra a Revolução. Essa ambigüidade, ao invés de ser condenada por Benjamin, é valorizada:

A ruptura com o *l'art pour l'art* permitiu [a Baudelaire] transmitir uma idéia da amplitude de suas opções enquanto autor. Esta era sua vantagem sobre os escritores de sua época - sem excluir os maiores. Assim fica claro, o que o situava acima da vida literária ao seu redor<sup>122</sup>.

Ambigüidade e atitude de ruptura são resgatadas como valores heurísticos, como potenciais de conhecimento dialético da sociedade, e especialmente da mentalidade da classe a que pertence o poeta<sup>123</sup>.

Numa terceira seqüência de imagens, Benjamin mostra Baudelaire no contexto da formação do mercado literário<sup>124</sup>. Trata-se de uma modalidade nova de história literária, na medida em que a literatura é apresentada em estreita inter-relação com a história da imprensa e da informação<sup>125</sup>. A comparação com a Alemanha do período anterior ajuda a compreender melhor a amplitude das transformações ocorridas: lá, um país agrário, sem núcleo metropolitano; aqui, a "capital do século XIX", onde se fez sentir o pleno impacto da Revolução Industrial<sup>126</sup>. Assim como a invenção da fotografia modificou a situação da pintura, também as inovações técnicas no campo da informação repercutiram profundamente na literatura. A importância crescente dos jornais em detrimento das revistas sinalizou o início de um ritmo novo de escrever:

121. Baudelaire, "Le Vin des chiffonniers", *Œuvres*, pp. 101s, cit. GS, I, 520; FK, 51; OE, III, 16. Cf. notas 131 e 166.

122. GS, I, 528; FK, 57; OE, III, 23.

123. Na primeira redação do ensaio, Benjamin declara: "Faz pouco sentido querer incorporar Baudelaire na rede das mais avançadas posições pela luta de libertação da humanidade. Perspectivas melhores se oferecem quando se acompanha suas tramóias no seu próprio meio: no campo adversário. [...] Baudelaire era um agente secreto - um agente da insatisfação secreta de sua classe com sua própria dominação" (org. Heise, 1971, p. 26, nota).

124. Seqüência 1.3: GS, I, 528-536; FK, 57-64; OE, III, 23-30.

125. "Técnicamente falando, o jornal representa a posição literária mais importante", observa Benjamin na conferência "O Autor como Produtor" (1934), GS, II, 689; FK, 191.

126. Na radiopeça "O Que os Alemães Liam, enquanto Seus Clássicos Escreviam" (1932), apresenta-se a "Voz do Século XIX", ou "Voz da Cultura Média", podendo ser considerada como elo entre a vida literária na Alemanha por volta de 1800 e a Paris do Segundo Império; ver Cap. 6 deste estudo ("A Modernidade como Peça de Aprendizagem").

A informação curta e abrupta começou a fazer concorrência ao relato ponderado<sup>127</sup>.

Três inovações técnicas, introduzidas no jornal na década de 1830, definiram os rumos: a diminuição do preço de assinatura, a inserção cada vez maior de anúncios e o romance-folhetim, como isca para atrair mais leitores. A essas condições novas de produção, os literatos tiveram de se adaptar, aprendendo técnicas de escrever mais rápido, mais diversificado, mais leve: nasceu o "estilo folhetinesco". Não raramente tratava-se de mero "preenchimento de linhas"; e também não podiam faltar, ao lado das matérias "instrutivas", as fofocas sociais e as intrigas. Os cafés literários, a imprensa sensacionalista, o telégrafo elétrico, na metrópole do século XIX, são os sinais de um ritmo cada vez mais acelerado da indústria de informação. Para a literatura, como para o jornalismo, passaram a valer as mesmas condições de produção das demais mercadorias: era fabricada em ritmo industrial<sup>128</sup>. A produção mais adequada ao mercado era premiada, no romance-folhetim, com altos honorários: Alexandre Dumas, Eugène Sue e Lamartine tornaram-se os *best-sellers* de seu tempo<sup>129</sup>. Além do mais, abriam-se a esses autores lucrativas oportunidades políticas.

Definidas as novas condições de produção literária, marcadas pela implantação do sistema capitalista, Benjamin, na última seqüência do capítulo "A Bohème", mostra como a carreira política dos escritores se traduz na feitura de seus textos e como estes devem ser avaliados<sup>130</sup>. A título de exemplo, focaliza o "sentimento de classe" de Lamartine, que tentou equiparar sua prosperidade de autor de sucesso à situação dos pequenos camponeses, identificando sua criação poética com a atividade do viticultor. Numa montagem contrastiva, o crítico cita observações sarcásticas de Marx sobre o endividamento do campesinato - desnudando a retórica lamartiniana - e um comentário de Baudelaire, que considera o autor das *Meditações e Harmonias* "um tanto oferecido, um tanto prostituído". Essa passagem ilustra o modo de construção do capítulo todo: seu *leitmotiv* são as imagens sobre o "vinho"; elas organizam o texto e criam sua atmosfera. Retrospectivamente, percebe-se que Baudelaire, com o poema "O Vinho dos Trapei-

127. GS, I, 528s; FK, 57s; OE, III, 23s. No livro *Rua de Mão Única (Contramão)*, (1928), Benjamin mostra o que significa esse ritmo novo de escrever no século XX; cf. Cap. 7 ("A Cidade como Escrita").

128. Cf. Ch.-A. Sainte-Beuve, 1839, "De la Littérature industrielle", *Revue des deux mondes*, 19(4):681ss.

129. Honorários dos autores: Lamartine recebeu, entre 1838 e 1851, 5 milhões de francos; Baudelaire, pelo conjunto de sua obra, não mais do que 15 000 francos; GS, I, 531 e 535; FK, 60 e 64; OE, III, 25 e 29.

130. Seqüência 1.3.1: GS, I, 533-536; FK, 61-64; OE, 27-30 (subitem da seqüência "Mercado Literário").

ros”, se antecipou ao “brinde” de Lamartine aos viticultores. “Conhecedor dos alucinógenos”, ele superpõe à imagem do trapeiro bêbado o retrato (auto-)irônico do produtor de fantasmagorias e paraísos artificiais<sup>131</sup>. A auto-ironia marca também o fim do capítulo: o mercado literário é visto com o olhar desenganado de Baudelaire, que ali tem de ganhar sua vida. O trabalho literário é apresentado em duas imagens alegóricas: a Prostituta, uma vez que o poeta se dá conta de que ele também vende sua intimidade; e o *Flâneur*, um tipo de identificação que lhe permite contemporizar sua ambigüidade.

Para a leitura do capítulo central, O *Flâneur*<sup>132</sup>, o guia apropriado é o personagem-título – um típico caráter social do século XIX, que vive a metrópole como espetáculo, registrando ao vivo as sensações urbanas, e representando o escritor:

Como *flâneur*, [o literato] vai ao mercado, achando que é para olhar, mas na verdade, é para encontrar um comprador.

Uma vez no mercado, o escritor olhava ao seu redor como num panorama. Um gênero literário específico registrou suas primeiras tentativas de orientação<sup>133</sup>.

O *flâneur* é o *medium*, através do qual o historiógrafo lê o “texto da cidade”. Sensações e sonhos, devaneios e imagens de desejo, fantasmagorias e utopias dos habitantes da Grande Cidade encontram sua expressão em gêneros literários específicos: romance-folhetim, “fisiologias”, história de detetive e poesia do apache. A análise desses gêneros leva à compreensão do imaginário social e da mentalidade.

O tema urbano por excelência são “as massas”. Benjamin estuda sua representação nos escritores do século XIX. A posição literária mais importante, do ponto de vista do mercado, era o romance-folhetim, em torno do qual giravam os demais gêneros. O folhetim era a escola dos escritores da Modernidade, inclusive Baudelaire. Cronologicamente falando, a literatura fisiognômica urbana começa, em meados da década de 1830, com as “fisiologias”<sup>134</sup>. A seguinte estatística mostra a conjuntura do gênero no mercado:

131. Cf. nota 121. É possível que Adorno tenha sentido as passagens de Benjamin sobre o “vinho” como provocação. Ver também nota 96.

132. “Der Flâneur”, *GS*, I, 537-569; *FK*, 65-92; *OE*, III, 33-65.

133. *GS*, I, 536s; *FK*, 64s; *OE*, III, 30 e 33.

134. Sequência 2.1: *GS*, I, 537-542; *FK*, 65-69; *OE*, III, 33-38.

1836: 2 fisiologias

1838: 8 fisiologias

1841: 76 fisiologias

1842: 44 fisiologias

1843: 15 fisiologias

Da fisiologia dos indivíduos passou-se à fisiologia das cidades [...] Depois, veio a fisiologia dos povos [...], em seguida, a dos animais [...]. Finalmente, esgotados os temas, os autores passaram a se representar a si mesmos e nos deram a *Fisiologia dos fisiologistas*<sup>135</sup>.

O procedimento das fisiologias – precursoras das atuais revistas ilustradas e gêneros afins – consistia em “apresentar uma revista colossal da vida burguesa”. Não se trata só de “preenchimento de linhas”, mas de ocupar todo o espaço disponível – o trabalho da mídia que, no caso negativo, “isola os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor”<sup>136</sup>. Cultiva-se a ficção de uma comunicação “imediate”. Procura-se “transformar o *boulevard* em *intérieur*”, e o *flâneur* corresponde na medida em que sente a rua como parte de sua morada. Cria-se assim uma enorme fantasmagoria: uma coexistência harmoniosa entre a esfera particular burguesa e o mundo da rua. O trabalho do crítico consiste em desmontar esse sonho.

A principal crítica feita por Benjamin ao gênero pequeno-burguês das fisiologias é que elas idealizam as condições de vida na metrópole com retratos idílicos e “uma imagem amigável” das relações humanas. Essa visão é contestada em nome de uma realidade em que

as pessoas se conhecem como devedores e credores, vendedores e clientes, patrões e empregados e, sobretudo, como concorrentes<sup>137</sup>.

Como antídoto contra as fisiologias idealizadoras e inócuas, Benjamin propõe estudar

a literatura que se ateu aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana<sup>138</sup>.

Em vez de colecionar pitorescos “tipos urbanos”, trata-se de conhecer os “interesses” que movem as pessoas e “as funções da massa na grande

135. Charles Louandre, 1847, *Statistique littéraire*, cit. *GS*, V, 972 [p 1a, 1].

136. Cf. *GS*, I, 610; *P*, 37; *OE*, III, 106 (“Sobre Alguns Temas em Baudelaire”).

137. *GS*, I, 541; *FK*, 68; *OE*, III, 36s.

138. *GS*, I, 542; *FK*, 69; *OE*, III, 38.



cidade". Para tal fim, o crítico se vale de um instrumento literário mais apropriado: a história de detetive, gênero inventado na década de 1840 por Edgar Poe e assimilado por Baudelaire à sua maneira<sup>139</sup>. O novo gênero – graças à observação aguda e à exatidão de uma “narrativa científica” – permite focalizar a cidade no seu aspecto mais ameaçador e perigoso: como lugar do crime.

A história de detetive (como também a *frontier novel* de James Fenimore Cooper) não deixou de ser amplamente incorporada à literatura de consumo, na forma do romance-folhetim: haja vista *Les Mystères de Paris* (1842-1843), de Eugène Sue, e *Les Mohicans de Paris* (1859-1863), de Alexandre Dumas. Por outro lado, houve uma desmontagem do gênero por parte de Baudelaire que, a partir de seus *disiecta membra* – a vítima, o lugar do crime, a massa, o assassino –, construiu um gênero novo: a poesia do apache, que mostra o crime da perspectiva do marginal<sup>140</sup>. Benjamin, por sua vez, tenta fazer da história de detetive um instrumento de historiografia do cotidiano, complementado com informações da criminológica. Ambas lhe fornecem chaves para a leitura do *intérieur* burguês, do estilo de morar e do comportamento político-social. À busca burguesa de “identidade”, o crítico justapõe as medidas administrativas de “identificação”, com as quais o Estado controla o cidadão. Numa época em que os maiores crimes são praticados por Estados totalitários, o crítico-historiador assume o papel de detetive.

Os gêneros literários urbanos assim caracterizados são para Benjamin a base para uma leitura comparada das representações da Multidão nos escritores do século XIX<sup>141</sup>. Como texto-guia, escolhe o conto de Poe “O Homem da Multidão”, caracterizando-o como “radiografia de uma história de detetive”<sup>142</sup>. A partir daí, Benjamin define seu próprio projeto: elaborar uma radiografia da metrópole moderna, o que implica decifrar sua “figura oculta” ou “escrita secreta”: a Multidão<sup>143</sup>. Como se fabrica tal radiografia? Quais os procedimentos em jogo? Como princípio geral, deve ser lembrado que a crítica é concebida por Benjamin,

139. Sequência 2.2: GS, I, 542-550; FK, 69-76; OE, III, 38-45. Cf. a análise no segm. 4 deste Cap.

140. Sobre a poesia do apache, ver GS, I, 581-584; FK, 102-104; OE, III, 77-79 (“A Modernidade”).

141. Sequência 2.3: GS, I, 550-569; FK, 76-92; OE, III, 45-62.

142. Sequência 2.3.1: GS, I, 550-552; FK, 76; OE, III, 45-47 (subitem da sequência “Representações da Multidão”).

143. Sobre a multidão como “figura intrínseca” ou “figura oculta” da obra de Baudelaire, ver GS, I, 618 e 621s; P, 41 e 43s; OE, III, 113 e 115-117. A expressão da “multidão como escrita secreta”, aplicada à obra de Poe, é de Adorno; cf. carta a Benjamin, de 1-2-1939, GS, I, 1111.

de acordo com o Romantismo de Iéna, como uma “potenciação” da literatura já existente<sup>144</sup>. O projeto do crítico-escritor consiste em “revelar” os gêneros literários urbanos do século XIX, para tornar visíveis as estruturas profundas da metrópole no século XX. Isso implica um mergulho nos sonhos do século passado, codificados pela literatura, e um trabalho de “despertar”. Tecnicamente falando, o autor realiza uma série de montagens contrastivas ou montagens em choque, das quais seguem aqui algumas amostras<sup>145</sup>.

Uma das montagens contrastivas fala da “atmosfera” da cidade, mostrando-a – como uma encenação num palco – sob iluminações diferentes<sup>146</sup>. Na cidade pós-Revolução Industrial, onde “lua e estrelas não vêm mais ao caso”, mas onde o cenário urbano “surge, de um só golpe, ao fulgor da luz elétrica”, Benjamin registra a nostalgia do sistema antigo. Diferentemente dos lampiões a gás, que faziam com que “a multidão se sentisse em casa (*heimisch*) na rua, mesmo à noite”, cultivando o noctambulismo, a luz elétrica é sentida por um autor como Robert Louis Stevenson como um “choque brutal”, devendo “incidir apenas sobre assassinos e criminosos políticos ou iluminar os corredores de manicômios – um terror feito para aumentar o terror”. Mas nem todos os contemporâneos sentiam assim. Em Poe, as lamparinas de gás, com sua “luz trêmula e dura”, criam um cenário lúgubre e inquietante: *das Unheimliche*.

Numa outra passagem, há uma justaposição de visões da cidade: a ótica do *flâneur* e a perspectiva das classes operárias<sup>147</sup>. Em meio à civilização industrial, o *flâneur* cultiva o desejo de ócio, ilustrado pela moda, na Paris de 1840, de “levar tartarugas a passear pelas passagens”, deixando que elas ditassem o ritmo. Essa utopia teve uma certa repercussão no ceticismo de Baudelaire diante do progresso. Por outro lado, tem-se, na mesma década, uma descrição da multidão por Friedrich Engels (*A Situação da Classe Operária na Inglaterra*, 1848), para quem o tumulto nas ruas de Londres tem “algo de repugnante, algo contra que a natureza humana se revolta”. O contraste entre Paris e Londres se condensa nas figuras do *Flâneur*, um ocioso que se sente em casa nas passagens, e o Homem da Multidão, que

144. Cf. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik” (1920), GS, I, 7-122.

145. Sobre as técnicas de montagem, ver também Cap. 1/4. Seu uso consequente no “Baudelaire” de 1938 é uma das principais diferenças em relação ao de 1939; ver nota 112.

146. Sequência 2.3.2: GS, I, 552-555; FK, 78-80; OE, III, 47-49.

147. Sequência 2.3.3: GS, I, 555-557; FK, 80-82; OE, III, 49-51.

percorre compulsivamente a cidade, "errando pelo labirinto das mercadorias".

Através da montagem dos gêneros literários urbanos, o ensaísta acompanha de perto o fluxo de consciência do *flâneur*<sup>148</sup>. Por meio dessa figura, Benjamin expõe sua teoria da "empatia pela alma da mercadoria". A visão fantasmagórica que o *flâneur* tem da multidão é desmontada por uma "radiografia" crítica. O que confere à multidão seu "charme" é, na verdade, o fetiche da mercadoria:

A presença em massa dos clientes, que constitui o mercado e faz com que a mercadoria se torne mercadoria, aumenta o charme desta aos olhos do comprador<sup>149</sup>.

A teoria da empatia pela mercadoria é, para Benjamin, o instrumento para fazer uma crítica do *flâneur* enquanto alegoria da consciência pequeno-burguesa<sup>150</sup>.

As páginas finais do capítulo "O *Flâneur*" tratam da rivalidade entre Baudelaire e Victor Hugo quanto à representação da multidão<sup>151</sup>. Segundo Benjamin, nenhum dos dois autores enxergou, atrás da aparência, a essência da multidão. Nem Hugo que, enquanto *citoyen*, se identificava com a massa, idealizando-a e festejando-a como herói (em que pesava também o interesse pela sua clientela), nem Baudelaire, que cuidava dos valores do indivíduo, opondo à massa o herói. Ao ensaio de Benjamin sobre o *flâneur* subjaz uma reflexão sobre a relação dos intelectuais com as massas. Será que a intelectualidade alemã, nos anos finais da República de Weimar, compreendeu a essência política dos movimentos de massa? Será que fez tudo o que estava ao seu alcance para impedir que o potencial democrático fosse pervertido por um sistema ditatorial? Tais perguntas, levantadas pelo texto, mostram que a crítica benjaminiana da consciência do *flâneur* é uma tentativa de despertar: não só das fantasmagorias do século XIX, mas também das do século XX, das quais só se desperta na medida em que são decifrados os sonhos que o prepararam.

A denominação "ensaio cinematográfico" aplica-se plenamente ao terceiro e último capítulo do ensaio sobre a Paris do Segundo Império. Com efeito, o texto "A Modernidade" se apresenta, do começo ao fim, como uma

148. Seqüência 2.3.4: *GS*, I, 557-562; *FK*, 82-86; *OE*, III, 51-56.

149. *GS*, I, 559; *FK*, 83; *OE*, III, 53.

150. Ver a análise detalhada no Cap. 1/4.

151. Seqüência 2.3.5: *GS*, I, 562-569; *FK*, 86-92; *OE*, III, 56-62. Possivelmente, trata-se aqui também de uma alegoria das rivalidades entre os escritores nos anos finais da República de Weimar.

seqüência de imagens dialéticas<sup>152</sup>. Em nenhum outro texto, Benjamin deu uma amostra tão detalhada da operacionalidade de sua historiografia imagética. Logo no início são apresentados os dois conceitos-chave: o metodológico (a "imagem") e o temático (o "herói"):

Baudelaire moldou sua imagem do artista segundo a imagem do herói<sup>153</sup>.

Benjamin se mantém fiel ao espírito da obra do poeta, que escolheu o herói como ideal ou "imagem-guia" (*Leitbild*) para expressar sua experiência dos tempos modernos<sup>154</sup>. O ensaio "A Modernidade" propõe "tomar presente o ritmo e acompanhar o modo de trabalho de Baudelaire", passando em revista todas as encarnações do herói. O conjunto dessas figuras, tiradas da multidão da metrópole, forma uma constelação de imagens dialéticas que o crítico se propõe revelar.

Na primeira seqüência<sup>155</sup>, Benjamin mostra como Baudelaire representa seu trabalho artístico e como está vinculado à grande cidade ao seu redor. O poeta aparece sob "a metáfora do esgrimista", seu trabalho sob "a imagem da esgrima". O crítico vê ali uma certa idealização do trabalho poético, que "disfarça" uma penúria material e espiritual. Por isso, evoca a contra-imagem prosaica do "sem posses". Baudelaire é lido à luz de uma passagem de Marx, onde o sem posses aparece "sob a imagem do herói" - mas de forma irônica, integrando o exército do Segundo Império, imitação degradada da *Grande Armée* de Napoleão I. Aparentemente, a poesia de Baudelaire se aproximava do heroísmo oficial<sup>156</sup>. Precisamente esse é o momento de intervenção do crítico para resgatar a lucidez. Entre o poeta "esgrimista" e o "sem posses" - no caso, o *marodeur*, mercenário-lumpem de Napoleão III -, Benjamin constrói, por meio de um trocadilho, uma superposição de imagens:

O olhar que se volta dessa visão para a imagem do poeta esgrimista encontra-a, por um instante, sobreposta pela imagem do *marodeur*, o mercenário que erra pela região batalhando ("esgrimando") para sobreviver<sup>157</sup>.

152. "Die Moderne", *GS*, I, 570-604; *FK*, 92-122; *OE*, III, 67-101.

153. *GS*, I, 570; *FK*, 92; *OE*, III, 67.

154. "O Herói" é o esboço de capítulo que engendrou o texto "A Modernidade"; quanto à "heroína da Modernidade", ver o esboço "Lesbos".

155. Seqüência 3.1: *GS*, I, 570-577; *FK*, 92-98; *OE*, III, 67-73.

156. Fato tomado ao pé da letra por Peter Klassen (cit. *GS*, I, 575; *FK*, 97; *OE*, III, 72, em nota), que "apresenta Baudelaire por assim dizer sob o Stahlhelm (Capacete de Aço)", organização guerreira ultranacionalista na República de Weimar.

157. *GS*, I, 575; *FK*, 97; *OE*, III, 72. Evidentemente, a tradução "poeta esgrimista" e "mercenário batalhando para sobre-viver" fica aquém do trocadilho *der fechtende Dichter, der anders 'fechtende' Soldner*. A

Esse instantâneo é uma imagem dialética, destinada a despertar a atenção do leitor, fazendo-lhe perceber a discreta ironia no retrato baudelaireano das bandas militares, que

Poem um pouco de heroísmo no coração dos cidadãos<sup>158</sup>.

Nota-se o distanciamento do poeta em relação ao heroísmo oficial e a proximidade com o sentimento das mães que ouvem como seus filhos são chamados para a guerra. Esse é o momento do ensaio em que a imagem individual engendra a imagem coletiva: como pano de fundo diante do qual "se destaca o perfil do herói" aparece a "população doentia". O crítico mostra o trabalho do poeta da *modernité* contra o fundo das massas urbanas.

Na segunda seqüência de imagens<sup>159</sup>, a "reflexão do poeta sobre sua própria condição" proporciona um mergulho dentro do imaginário coletivo. A busca por um "herói moderno" se observa também em outros autores contemporâneos, como Balzac, que identifica o caixeiro-viajante com um gladiador. Aparentemente, Baudelaire usa uma imagem semelhante ("frêle athlète de la vie"); no entanto, não se trata de idealização, e sim - como Benjamin sugere com a palavra-montagem do "escravo-esgrimista" (*Fechtersklave*) - da apresentação do proletário, que não possui nada, a não ser sua força de trabalho.

Esta imagem é da mesma matéria de que são feitos os momentos de maior sagacidade em Baudelaire; ela nasceu da reflexão sobre sua própria condição<sup>160</sup>.

A poesia como auto-reflexão - com isso, a poesia urbana moderna reatualiza o gesto crítico da *Aufklärung* de Kant e do Romantismo de Léna. Através da imagem dialética do "escravo-esgrimista" - na qual sobrepõem as imagens do herói e do escravo, do poeta e do trabalhador explorado, todos eles lutadores sem perspectivas, Benjamin chega ao diagnóstico de que a Modernidade é essencialmente hostil ao desenvolvimento pleno do ser humano. Ele leva essa visão até o limite:

supressão da explicação do sentido de *fechten* na gíria - que constava do proto-texto, "O Herói" (cf. GS, V, 453 [173a, 5]) - mostra que o autor dificultou proposadamente o texto final.

158. "Versent quelque heroïsme au coeur des citadins", Baudelaire, "Les Petites vicilles" (*Œuvres*, p. 87), cit. GS, I, 576; FK, 98; OE, III, 72.

159. Seqüência 3.2: GS, I, 577-582; FK, 98-103; OE, III, 73-78.

160. GS, I, 577; FK, 99; OE, III, 74.

A Modernidade deve se colocar sob o signo do suicídio, chancela de um querer heroico, que nada concede à ideologia que lhe é hostil<sup>161</sup>.

O crítico procura corroborar essa sua visão por meio de documentos do imaginário coletivo -

Na mesma época [1845], a idéia do suicídio tomou-se familiar nas massas trabalhadoras<sup>162</sup>.

- e da teoria baudelaireana da *modernité*, que faz o diagnóstico da época a partir da leitura de sua epiderme, a moda. A vestimenta preta do herói moderno é interpretada como "símbolo de eterna tristeza" e "expressão do estado de espírito público", desembocando na visão de uma "imensa precisão de papa-defuntos" - é a Modernidade como *Trauerspiel*<sup>163</sup>. Na medida em que o poeta se distancia de "temas oficiais" e do "heroísmo político" de outros autores, ele se volta para "temas da vida privada": "A imagem do herói passa a ser preenchida pelo apache". Com isso, Baudelaire torna-se fundador de um gênero, a poesia do apache; ela perdura até a época de Benjamin, que comenta ironicamente:

Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade, e no próprio lixo o seu molde heroico<sup>164</sup>.

O lixo da sociedade enquanto modelo da produção literária? O trapeiro como herói? Nova imagem dialética, novo momento de reflexão.

Inicia-se uma terceira seqüência de imagens<sup>165</sup>, mostrando a Modernidade como época de degradação. A imagem anterior é completada por um texto de Baudelaire sobre o trapeiro:

Eis um homem que tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou e esmagou - ele registra e coleciona<sup>166</sup>.

161. GS, I, 578; FK, 99; OE, III, 74s.

162. GS, I, 579; FK, 100; OE, III, 75. Cf., na República de Weimar, o filme de Phil Jutzi *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) e a retomada do tema no filme de Slatan Dudow e Bertolt Brecht *Kuhle Wampe* (1932).

163. Cf. GS, I, 580; FK, 101; OE, III, 76. Ver Cap. 2 ("A Modernidade como *Trauerspiel*").

164. GS, I, 582; FK, 103; OE, III, 78.

165. Seqüência 3.3: GS, I, 582-593; FK, 103-112; OE, III, 78-88

166. Baudelaire, "Du Vin et du hashish" (*Œuvres*, p. 327), cit. GS, I, 582; FK, 103; OE, III, 78. Cf. o poema "Le Vin des chiffonniers", ver nota 121.

A interpretação benjaminiana dessa passagem como “metáfora do procedimento do poeta” não é aleatória. O autor do Trabalho das Passagens caracteriza seu próprio fazer em termos muito semelhantes:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar. Não surripiarei preciosidades nem me apropriarei de formulas espirituosas. Mas os farrapos e o lixo: estes não quero inventariar, mas fazer-lhes justiça do único modo possível: usando-os<sup>167</sup>.

Em nenhum momento do ensaio, o interesse do crítico-escritor pelas técnicas de representação da Metrópole é tão evidente como aqui<sup>168</sup>. A relação entre material e construtor, entre retratado e retratista, é tematizada. As alegorias do poeta são assimiladas pelo crítico em forma de imagens dialéticas: a metrópole atrai um número cada vez maior de habitantes e está se tornando “inabitável”; a capital modernizada pelas obras de Haussmann se transforma num “campo de escombros”; juntamente com o “embelezamento estratégico” da grande cidade são aperfeiçoados os “meios para arrasá-la”; à concentração fascinante de tantas pessoas num ponto privilegiado do planeta subjaz a crescente disposição ao suicídio coletivo... A visão baudelairiana da caducidade da metrópole moderna, sob o signo da Antigüidade, é potenciada por Benjamin sob o signo do *memento mori* barroco<sup>169</sup>. Comparando sua própria época com a de Baudelaire, observa o crítico:

É verdade que Paris ainda está de pé; e as grandes tendências do desenvolvimento social ainda são as mesmas. Porém, o fato de terem permanecido estáveis, tornou mais caduco, na experiência, tudo o que se apresentara sob o signo do “autenticamente novo”<sup>170</sup>.

Para essa visão das aglomerações humanas, em que “a necessidade [!] do suicídio [...] predomina sobre o instinto de sobrevivência”, o pano de fundo histórico são os preparativos de uma nova guerra mundial. A caducidade do cenário corresponde a degradação do herói; no fim da seqüência imagética do “esgrimista” está uma figura de tempos finais: o catador de lixo, espetando com sua vara as imundícies da rua<sup>171</sup>.

167. GS, V, 574 [N1a, 8].

168. Ver também: “Será que a escória fornece os heróis da grande cidade? Ou será que o herói não é muito mais o poeta que a partir desses materiais constrói sua obra?” GS, I, 583; FK, 104; OE, 79.

169. “Baudelaire quer ser lido como um clássico”, GS, I, 593; FK, 112; OE, III, 88. Antigüidade e Barroco são os modelos de ambos os escritores na luta por uma obra que deve registrar a memória coletiva e ser digna para encontrar nela o seu lugar.

170. GS, I, 593; FK, 112; OE, III, 88.

171. Cf. o catador de lixo como imagem final do ensaio “Politização da Intelectualidade” (1930), em que a perspectiva ainda era “o raiar do dia da Revolução”. GS, III, 225; DCDB, 120.

Como contraponto a esse quadro sombrio, são evocadas, na última seqüência do ensaio<sup>172</sup>, as imagens de desejo e utopias sociais do século XIX (saint-simonismo, fantasias de Infantín, manifestos feministas, teorias revolucionárias). Passa para o primeiro plano uma figura feminina: a “heroína da Modernidade”. Segundo Benjamin, ela encarna a lésbica dos poemas de Baudelaire, onde um ideal (*Leitbild*) erótico se interpenetra com um ideal histórico. A fim de esclarecer a apresentação contraditória e “confusa” da lésbica em Baudelaire, o crítico investiga o imaginário coletivo de onde ela se originou. À luz de um texto de Claire Demar (*Ma Loi d'avenir*, 1854), ele interpreta a lésbica como representação de uma utopia de emancipação: uma mulher “libertada dos homens, que lhe pagam o preço do seu corpo”, militando para que a humanidade “se liberte da lei da auto-espoliação”. Em seu estudo das imagens do poeta, o crítico procura extrair um potencial dialético mesmo das passagens mais obscuras; ou de preferência delas, pois aí estão codificadas as contradições da Modernidade<sup>173</sup>. O exame das imagens baudelairianas de desejo e de suas utopias – inclusive a tentativa (inútil) de embarcar para uma civilização melhor, em “L'Invitation au Voyage”<sup>174</sup> –, não faz senão reforçar a conclusão final:

O herói não está previsto na Modernidade; ela não tem emprego para ele<sup>175</sup>.

O herói como antítese da Modernidade, figura incompatível com ela e catalisadora de suas contradições – eis o balanço do estudo benjaminiano sobre Baudelaire e sua época. Diante da falta de perspectivas, o crítico opta, no final, por uma determinada interpretação. A partir do *gestus* de revolta, inerente à obra baudelairiana, ele sobrepõe, numa última imagem, as figuras de Baudelaire e Blanqui, o poeta e o revolucionário. Produto de um tempo de trevas da história alemã, o ensaio de Benjamin termina com o réquiem de uma luta perdida: uma revolução que não deu certo.

Ao lidar com a historiografia alegórica, com sua superposição de

172. Seqüência 3.4: GS, I, 593-604; FK, 113-122; OE, III, 88-98.

173. Como observam Plácido Alcântara e Ricardo Henrique Ferreira – “O Corpo, o Poeta e o Filósofo. WB, Leitor de Baudelaire”, *Perspectivas, Rev. de Ciências Sociais da UNESP*, (prelo) –, a imagem baudelairiana da lésbica é a única onde o crítico não perdoa ao poeta sua “obscuridade”, mas faz questão de “esclarecê-la”; assim fazendo, racionaliza o “amor proibido”, de acordo com uma determinada normatividade.

174. Cf. o comentário da “Invitation au Voyage” na “Introdução” deste estudo.

175. GS, I, 599; FK, 118; OE, III, 93.

épocas diferentes, é preciso insistir no diferencial de tempo entre as épocas envolvidas – em nome do conhecimento da história e da própria teoria da imagem dialética. Diante da opção final de Benjamin que, de alguma maneira, “dirige” a leitura, é legítimo recuperar o projeto de Baudelaire, ideologicamente indeciso, mas, por isso mesmo, mais aberto:

Diferentemente de Gautier, Baudelaire não encontrou satisfação em sua época; nem pôde, como Leconte de Lisle, enganar-se com relação a ela. Não dispunha do idealismo humanitário de um Lamartine ou Hugo, nem teve o dom de Verlaine de refugiar-se na devoção. Como não possuía nenhuma convicção, assumia sempre novos personagens<sup>176</sup>.

É assim que Benjamin caracteriza a poética baudelaireana, antes de confiná-la num parentesco com Blanqui. Ora, aquele “outro” Baudelaire, que experimentava sempre novos papéis, novas máscaras – o “poeta sem convicções” – torna-se novamente relevante, quando se trata de expressar uma época sem convicções e sem perspectivas de verdade. Um eco dessa figura se faz sentir na Modernidade latino-americana, desde “o herói sem nenhum caráter” e a visão do centro de decisões do Brasil, sob o signo do desvario<sup>177</sup>. Estudar as passagens urbanas de Benjamin sob esse ângulo é um exercício propício de percepção da metrópole no presente.

#### 1.4 Radiografia da Metrópole: Técnicas de montagem

Juntamente com a imagem dialética, o princípio de montagem é para Benjamin a base de sua historiografia<sup>178</sup>. A análise anterior do ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* será completada aqui por uma descrição das técnicas benjaminianas de montagem, através das quais são fabricadas, com os fragmentos da história da Modernidade, as imagens dialéticas. Se até agora foi vista sobretudo a parte concluída da Obra das Passagens; levar-se-á em conta, doravante, também seu aspecto fragmentário. Isso, também, porque os procedimentos de montagem sublinham o seu caráter de “obra aberta”, fazendo com que o leitor se torne co-autor do texto, efetuando a montagem por sua conta. Daremos inicialmente uma sinopse das tradições

e dos modelos de montagem aos quais recorre Benjamin (1-5) e, em seguida, um informe sobre as técnicas específicas que ele elaborou (6-10).

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema<sup>179</sup>. Há também influências do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem)<sup>180</sup>, do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construções-montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição<sup>181</sup>. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como procedimento construtivo.

*1. Conceito dadaísta de montagem e fotomontagem.* Entre os movimentos de vanguarda, foi o Dadaísmo que mais intensamente usou os procedimentos de montagem e colagem<sup>182</sup>, tanto no sentido de constituição da obra, quanto no sentido de ruptura:

A força revolucionária do Dadaísmo consistiu em submeter a arte ao teste da autenticidade. Compunham-se naturezas mortas com bilhetes, carretéis de linha, tocos de cigarro, juntamente com elementos de pintura. Colocava-se tudo isso dentro de uma moldura. E se dizia ao público: Vejam, a sua moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida cotidiana diz mais que a pintura. Assim como a sangrenta impressão digital de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto<sup>183</sup>.

Nessas poucas frases estão presentes vários conceitos-chave da estética benjaminiana: o potencial revolucionário das vanguardas; a questão da autenticidade da obra de arte e do documento; as partículas de realidade como elementos constitutivos da montagem; a moldura que separa o espaço

179. Esta sinopse deve sugestões importantes a Ansgar Hillach, 1976, “Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen”, em *Theorie der Avantgarde. Antworten...*, org. Martin Lüdke, pp. 105-142.

180. Georg Lukács, 1972, *Ästhetik*, e Peter Bürger, 1974, *Theorie der Avantgarde*, interpretam o livro de Benjamin sobre o Barroco como uma “teoria da vanguarda”.

181. Esse momento de “ruptura” é enfatizado por Hillach, 1976, que critica Bürger, 1974, *Theorie der Avantgarde*, por ver a montagem benjaminiana sobretudo como um procedimento “constitutivo da obra”.

182. Ver Norval Baitello, 1987, *Die Dada-Internationale*; e Richard Faber, 1979, *Der Collage- Essay. Eine wissenschaftliche Darstellungsform. Hommage à WB*.

183. “Der Autor als Produzent”, *GS*, II, 692; *FK*, 194.

176. *GS*, I, 600; *FK*, 119; *OE*, III, 94.

177. Cf. o comentário de Macunaima e Paulicéia Desvairada, na “Introdução”.

178. Cf. notas 167 e 199.

da arte da práxis da vida, e que pode ser rompida – e com isso, *in nuce*: a imagem dialética; o estilhaço e o estilhaçar; o indício da violência. Como resultado especialmente relevante do Dadaísmo, Benjamin realça a fotomontagem de John Heartfield, que arrancou as fotos do “desgaste módicó”, para conferir-lhes um “valor de uso revolucionário”<sup>184</sup>.

2. *Conceito surrealista de montagem.* A construção de *Contramão* (1928), livro de estreia de Benjamin como escritor, segue princípios de montagem<sup>185</sup>. Na época, o autor acompanhou intensamente o processo de evolução do Surrealismo: da experimentação inicial ligada ao mito e ao sonho, até a politização em direção ao comunismo<sup>186</sup>. *Contramão* – um livro de iniciação à mitologia da Metrópole Moderna – contém uma série experimental de imagens oníricas. Esse esboço é retomado, em grande escala, no Trabalho das Passagens, onde Benjamin passa a colecionar sistematicamente os sonhos coletivos de uma época, para decifrá-los. Aliás, sua postura diante da obra de Aragon foi de uma coerência notável. É verdade que ele criticou a permanência desse escritor na esfera do sonho e do mito, opondo-lhe um projeto de “despertar”, inspirado no materialismo dialético. Quando, porém, Aragon se converte ao comunismo, renegando suas obras surrealistas experimentais, entre elas *Le Paysan de Paris*, Benjamin resgata aquela obra “jogada fora” pelo autor, incorporando seus impulsos em forma potenciada no Trabalho das Passagens<sup>187</sup>.

3. *Conceito de montagem do teatro épico.* Um contraponto ao Surrealismo é o teatro épico de Brecht, com quem Benjamin travou conhecimento em 1929, ligando-se à sua obra com a mesma intensidade que aos surrealistas. Enquanto estes mergulhavam no sonho e no mito, Brecht cultivava a sobriedade, a consciência vigilante, a lucidez da *Aufklärung*. Numa época em que continuavam sendo celebrados os tradicionais rituais burgueses da arte e em que irrompeu a teatralidade do fascismo, com suas encenações de massas, Brecht concebeu como função primordial do teatro romper o círculo “hipnótico” de tais eventos<sup>188</sup>. Daí, seu conceito de montagem como ruptura:

184. GS, II, 692s. Ver Eckhard Siepmann, 1977, *Montage: John Heartfield. Sobre o uso alegórico da fotomontagem*, ver Buck-Morss, 1989, pp. 60-63.

185. Ver a análise de *Contramão* no Cap. 7 (“A Cidade como Escrita”).

186. Cf. “Der Surrealismus”, GS, II, 295-310; DCDB, 106-115.

187. Cf. GS, V, 579s. [N3a, 4] (Esboço de cap. “Recepção”).

188. Ver Bertolt Brecht: “Anmerkungen zur Oper ‘Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny’”, GW, 17, pp. 1004-1016; e “Über die Theatralik des Faschismus”, GW, 16, pp. 558-568.

Assim, [Brecht] conseguiu transformar a relação das funções entre palco e público, texto e encenação, diretor e ator. [...] Aqui, o teatro épico – com o princípio da interrupção – retoma um procedimento que se tornou familiar aos Senhores, nos últimos anos, através de cinema e rádio, imprensa e fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o elemento montado interrompe o contexto em que está montado<sup>189</sup>.

As técnicas brechtianas de montagem são descritas detalhadamente por Benjamin nas duas versões do seu ensaio “O que é o Teatro Épico?": ruptura vs. hipnose; espanto vs. empatia; arranjo experimental vs. esquetes prontos; extração do *gestus* a partir do comportamento cotidiano<sup>190</sup>. O “*gestus* citável”, ou seja, o instantâneo da postura emotiva do sujeito, é um elemento fundamental para a construção da imagem dialética.

4. *Conceito jornalístico de montagem.* “Tecnicamente falando”, o jornal era para Benjamin “a posição literária mais importante”<sup>191</sup>. Seu *lay-out* não linear e, sim, espacial, sua disposição multidimensional da escrita, constituiu um enorme desafio para a cultura tradicional do livro. Benjamin evoca Mallarmé, o primeiro a incorporar na poesia “as tensões gráficas da publicidade”, ou seja, o princípio de composição simultânea, constelacional<sup>192</sup>. Contudo, o jornal não serve só à causa da emancipação: “Karl Kraus não se cansou de demonstrar até que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação do leitor” – efeito provocado sobretudo pela atomização das notícias:

[O objetivo da imprensa] consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios de informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado tanto quanto a diagramação e o estilo<sup>193</sup>.

A montagem aparece aí sob o signo da “falta de conexão” entre os elementos: um caos de informações que impede a “formação” de experiência. Cabe ao escritor recuperá-la através da arte de citar. A técnica da “citação desmascadora”, desenvolvida por Karl Kraus, foi incorporada por Benjamin<sup>194</sup>. Como

189. GS, II, 697s; FK, 198.

190. “Was ist das epische Theater?”, 1ª versão (1931), GS, II, 519-531; OE, I, 78-90; FK, 202-212; 2ª versão (1939), GS, II, 532-539; FK, 212-218.

191. Ver nota 125.

192. *Einbahnstraße*, GS, IV, 102; OE, II, 27.

193. GS, I, 610s; P, 37; OE, III, 106s.

194. Sobre a importância de Karl Kraus para o estilo de Benjamin, ver Josef Fürkäs, 1988, *Surrealismus als Erkenntnis*, pp. 252-287.

precursor deve ser lembrado também o conto de detetive de Edgar A. Poe, "O Mistério de Marie Rogêt", em que a descoberta do criminoso se dá por uma montagem de citações tiradas da imprensa<sup>195</sup>.

5. *Conceito cinematográfico de montagem.* O princípio de montagem é representado de modo exemplar pelo cinema, que deve a ele sua existência. Como mostra Benjamin no ensaio "A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica", o cinema realiza de forma radical o princípio de fragmentação: os elementos isolados "não significam nada", o sentido nasce a partir de uma combinatória "segundo uma lei nova". Por causa de seus princípios de construção, o cinema transformou o caráter geral da arte, produzindo, inclusive, uma "outra" natureza, uma "natureza de segundo grau":

A natureza ilusória [do cinema] é uma natureza de segundo grau; é o resultado de uma montagem.

[...]

O roteiro pode exigir, por exemplo, que um personagem se assuste, quando ouve uma batida na porta. A interpretação pode não ter sido satisfatória. Nesse caso, o diretor [...] poderá ocasionalmente, sem aviso prévio, mandar disparar um tiro às costas do ator. Seu susto nesse momento pode ser registrado e incorporado ao filme<sup>196</sup>.

O olhar da câmara conquista novas esferas de percepção -

Na tomada em close, amplia-se o espaço, em câmara lenta, o movimento [...] Assim fica evidente que a natureza que fala para a câmara é diferente da que fala para o olho<sup>197</sup>.

- em particular a do "inconsciente ótico", complementando o "inconsciente instintivo" descoberto pela psicanálise<sup>198</sup>. Com isso, o princípio cinematográfico da montagem - que pode ser combinado com os procedimentos do trabalho onírico - torna-se um meio muito adequado para a investigação do imaginário coletivo.

Todas essas técnicas de montagem desenvolvidas pelas vanguardas e pela mídia convergem na ensaística benjaminiana. Desde os primeiros

esboços (1927-1929) da Obra das Passagens, o autor optou pela montagem como método; na retomada do projeto, nos anos 1930, tratou de elaborar os detalhes:

A primeira etapa consistirá em transpor o princípio de montagem para a história. Isto é: as grandes construções serão realizadas com elementos mínimos, confeccionados de modo agudo e cortante<sup>199</sup>.

Operando dessa forma, com imagens dialéticas montadas a partir de fragmentos, a historiografia materialista deveria provar sua superioridade em relação ao método tradicional<sup>200</sup>. Ora, os resultados parciais dessa historiografia nova - o *exposé* "Paris, Capital do Século XIX" e, sobretudo, o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* - suscitaram críticas veementes, como foi mostrado. Aliás, a carta de Adorno, de 1938 - fazendo-se abstração do seu caráter de recusa - contém uma descrição magistral das técnicas benjaminianas de montagem: "eliminação da teoria e da interpretação", "falta de mediação através do processo social integral", "relacionamento materialista de traços concretos singulares", "uso de categorias materialistas que não coincidem com as marxistas", "confronto abrupto das formas poéticas baudelaianas com a penúria da vida", "localização do trabalho na encruzilhada entre magia e positivismo"<sup>201</sup>. Os procedimentos são identificados com precisão, porém sem a disposição de atribuir-lhes o mesmo valor construtivo como queria o autor do Trabalho das Passagens.

Em sua resposta, Benjamin lembrou a Adorno que a "aparência de um universo fechado de fatos" se dissolve, na medida em que o objeto - a história social da Paris oitocentista - é "construído dentro da perspectiva histórica", sendo que as linhas de fuga dessa construção convergem "na nossa própria experiência histórica"<sup>202</sup>. Ora, "construção na perspectiva histórica" significava: compor o Trabalho das Passagens como uma montagem de imagens dialéticas. Benjamin redigiu a parte central, mas, com o veto do Instituto, em 1938, ficou impossibilitado de levar esse trabalho a termo; seu ensaio de 1939 é um compromisso, onde a teoria é explicitada, porém em detrimento da estética fragmentária-constelacional e do princípio

195. Ver a análise desse conto por Willi Bolle 1978, "Narrativa e Persuasão. Um Modelo de Formação de Opluário Pública num Conto Policial de E. A. Poe", *Através* (2): 109-120.

196. "Das Kunstwerk...", 2ª versão, *GS*, VII, 373 e 368. Cf. trad. da 1ª versão, *OE*, I, 186 e 181.

197. *GS*, VII, 376; cf. *OE*, I, 189.

198. Ver Sérgio Paulo Rouanet, 1981, *Édipo e o Anjo. Itinerários Freudianos em WB*, pp. 11-13.

199. *GS*, V, 575 [N 2, 6].

200. Cf. *GS*, V, 578 [N 3, 3].

201. Cf. Carta de Adorno a Benjamin, de 10-11-1938, *GS*, I, 1093-1100.

202. Carta de Benjamin a Adorno, de 9-12-1938, *GS*, I, 1104.

de montagem<sup>203</sup>. A tarefa da crítica atual consiste em resgatar esses elementos. Nesse sentido, mostraremos em seguida o funcionamento das principais técnicas benjaminianas de montagem.

6. *Coletânea de materiais e montagem*. "Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar"<sup>204</sup>. Essa declaração de Benjamin sobre o método da *Obra das Passagens* deu margem a equívocos. Adorno estava inclinado a ver os manuscritos do espólio como um "imenso tesouro de citações" – portanto, uma coletânea de materiais – e não como um trabalho de construção<sup>205</sup>. Benjamin, porém, tinha deixado claro que não pretendia "inventariar", e sim "utilizar" os materiais<sup>206</sup>. O problema foi retomado, como vimos, na polêmica entre Espagne/Werner (1984) e Tiedemann (1989), no confronto da "planta de construção" do livro sobre Baudelaire com os "Materiais e Notas" editados como "a *Obra*" das *Passagens*<sup>207</sup>.

Mostra a planta que a montagem benjaminiana da obra se faz a partir de determinados grupos temáticos e imagéticos – Rebelde e Alcaçute, Mercado literário, o *Flâneur* e a Massa, o Tédio, o Herói etc. – em que se expressa a vida social da época. Diferentemente dos "Materiais e Notas", em que os fragmentos ainda se encontram em estado de dicionário, a planta da construção mostra a sintaxe segundo a qual eles se articulam. E embora as partes I e III do livro sobre Baudelaire não pudessem concretizar-se, os esboços de capítulos, como Recepção, Sensitividade, Paixão Estética e A Mercadoria, *Nouveauté*, Eterno Retorno etc., traçam um perfil dos textos não escritos, "Baudelaire, Poeta Alegórico" e "A Mercadoria como Objeto Poético". Nas "imagens reagrupadas" nessas constelações aparece ao menos a silhueta da "proto-história do século XIX"<sup>208</sup>.

Não é uma razão, porém, para desvalorizar os materiais publicados por Tiedemann, uma vez que são eles que dão à planta de construção o seu pleno valor. Na verdade, os dois tipos de texto se complementam. O *working lexikon* de Benjamin, organizado segundo a "sintaxe" da planta de construção, configura

203. Cf. Carta de Benjamin a Horkheimer, de 1-8-1939: "Eu me esforcei, nesse ensaio, de evitar tudo o que é fragmento", *GS*, I, 1123; e carta de Benjamin a Adorno, de 6-8-1939: "De bom grado aceitei a sua sugestão de trocar a visão panorâmica dos materiais por uma maior explicitação teórica" *GS*, I, 1124.

204. *GS*, V, 1030 <O<sup>o</sup>, 36> e V, 574 [N1a, 8]. Ver nota 167.

205. Carta de Adorno a Scholem, de 9-5-1949, *GS*, V, 1072; e Adorno, 1970, *Über WB*, p. 26.

206. *GS*, V, 1030 <O<sup>o</sup>, 36> e V, 574 [N1a, 8]. Importa também o tipo de materiais usados: "farrapos" e "lixo". Na tradição dos alegoristas barrocos e de Baudelaire, Benjamin mostra como construir significações a partir de materiais desvalorizados; ver Irving Wohlfahrt, 1986, "Et Cetera? De l'historien comme chiffonnier", *WB et Paris*, pp. 559-609.

207. Cf. Cap. 1/1.

208. Cf. *GS*, V, 579 [N3a, 2].

uma "obra", na medida em que os materiais, fragmentos, citações, notas – todos os elementos isolados que, por si, não significam "nada" – ganham um sentido novo através da "remontagem" pelos leitores.

7. *Montagem como desmontagem*. A historiografia como construção pressupõe um trabalho de "destruição" e "desmontagem"<sup>209</sup>. O objetivo dessa "destruição construtiva" é formar "uma constelação, onde o passado se junta, como num relâmpago, com o agora". Para tal fim, os dois principais procedimentos são o fazer explodir o *continuum* da história, para arrancar-lhe os objetos, e a citação<sup>210</sup>:

Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de tempo do agora [*Jetztzeit*], arrancado por ele do *continuum* da história que ele fez explodir [*heraussprengen*]. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo<sup>211</sup>.

Assim como os fundadores da República Francesa estabeleceram afinidades com a *res publica* antiga, também Benjamin constrói analogias entre Segundo Império e Terceiro Reich, no sentido de tornar tais "legíveis" a própria época. Citando Baudelaire, que procura os heróis da Modernidade entre criminosos e prostitutas, o crítico observa:

O poeta, o suplente do herói antigo [...] teve de recuar diante do herói moderno, cujos feitos são noticiados pela *Gazette des Tribunaux*<sup>212</sup>.

A "poesia do apache" torna-se objeto de uma revisão crítica, como mostra a nota que complementa a citação:

Três-quartos de século depois, se reatualizou o confronto do cafetão com o literato. Quando os escritores foram expulsos da Alemanha, instaurou-se na literatura alemã a lenda de um Horst Wessel<sup>213</sup>.

Trata-se de um cafetão, nazista, morto por outro cafetão, e transformado pela propaganda em mártir e herói: "um jovem idealista, militando junto ao povo

209. Cf. *GS*, V, 587 [N7, 6].

210. Cf. *GS*, V, 578 [N3, 1]; 592s [N9a, 6]; 594 [N10, 3]; [N10a, 1]; 595 [N11, 3].

211. *Thesen*, 14; *GS*, I, 701; *OE*, I, 229s; *FK*, 161.

212. *GS*, I, 584; *FK*, 104; *OE*, III, 79.

213. *Ibidem*, nota.



e assassinado pelos comunistas<sup>214</sup>. Num contexto histórico onde elementos do submundo dirigem os negócios do Estado, o crítico mostra o absurdo de uma idealização do apache. É um exemplo de que, para o historiador materialista, “cada época estudada por ele é apenas pré-história da época que lhe interessa”<sup>215</sup>. “Escrever a história” é para Benjamin “citar a história”, e o conceito de citação implica que o objeto histórico seja “arrancado do seu contexto”<sup>216</sup>.

8. *Montagem como arte combinatória: “ensaio cinematográfico” e “radiografia da Metrópole”*. Cinema e sonho forneceram a Benjamin os modelos para construir, a partir dos fragmentos das Passagens, um “órganon da história”. Já foi explicado em que medida o texto *A Paris do Segundo Império...* é uma montagem de imagens dialéticas que se pode chamar de “ensaio cinematográfico”. Combinando a sintaxe do cinema com a semântica do sonho, chega-se a uma síntese dos dois modelos: o ensaio “radiográfico”. Pois o “inconsciente ótico” do século XIX se revela, na medida em que o autor decifra as imagens oníricas coletivas<sup>217</sup>. Apoiado nos procedimentos do cinema e do sonho, a ensaística benjaminiana – como forma de “narrativa científica” – penetra no imaginário coletivo da Modernidade, dialogando com o mito.

Dos sonhos coletivos, como expressão do inconsciente social, é extraído o conhecimento histórico, através da “técnica do despertar”. Como isso é feito? Na esteira de Poe – caçador do saber inconsciente, que soube decifrar a multidão como “escrita secreta” da metrópole num conto que é uma “radiografia da história de detetive”<sup>218</sup> – Benjamin procura combinar o elemento cognitivo arcaico, contido na “narrativa através de imagens”, com os conhecimentos da ciência moderna. Seu objetivo é a elaboração de um ensaio que “radiografe” os sonhos coletivos, ou seja, a mitologia do século XIX.

Como se fabrica tal radiografia? De um modo geral, a ensaística benjaminiana é uma arte de transitar entre a esfera do sonho e da vigília. Trata-se de uma compreensão mimética do imaginário coletivo. Como um

214. Sobre os mecanismos de fabricação dessa lenda, ver Bertolt Brecht, 1935, “Die Horst-Wessel-Legende”, *GW*, 20, pp. 209-219.

215. *GS*, V, 593 [N9a, 8].

216. *GS*, V, 595 [N11, 3]. - Arrancar o objeto do *continuum* da história faz parte da construção da imagem dialética; cf. V, 595 [N10a, 3].

217. A partir dessa perspectiva fica mais claro por que Benjamin, no *exposé* de 1935, tinha equacionado imagem dialética e imagem onírica. Cf. nota 81.

218. Cf. nota 142.

autor surrealista ou como um ator, o escritor mergulha nesse mundo de imagens (sonhos, devaneios, fantasmagorias, desejos etc.) para vivê-las; como um cientista, ele submete essas amostras do inconsciente a testes no laboratório da crítica. Os dois procedimentos específicos usados são: a montagem em forma de choque e a técnica de superposição.

9. *Montagem em forma de choque (schockhafte Montage)*. O termo é de Adorno, que caracteriza assim a técnica benjaminiana de “renunciar a qualquer interpretação explícita, realçando as significações somente por uma montagem dos materiais em forma de choque”<sup>219</sup>. Esse tipo de montagem é uma técnica de despertar de fantasmagorias, assim como a superposição; mas, diferentemente desta, onde a tomada de consciência se dá aos poucos, a montagem por meio de contraste, antítese e choque provoca a irrupção imediata do despertar<sup>220</sup>. Sua função consiste em confrontar a visão amena da metrópole, expressa na mentalidade de *flânerie*, com seus “aspectos inquietantes e ameaçadores”<sup>221</sup>:

A rua se torna moradia para o *flâneur*, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa como o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, as reluzentes placas esmaltadas das firmas são uma decoração tão boa ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia seu caderno de notas; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, ele contempla sua esfera doméstica<sup>222</sup>.

Essa visão pitoresca é abalada pela montagem em choque com informes sobre o mercado imobiliário, onde repercutem os efeitos da haussmannização:

Por mais que se construísse, os prédios novos eram insuficientes para receber os desapropriados. Disso resultou uma grave crise dos preços de aluguel: eles duplicaram<sup>223</sup>.

A especulação repugnante, desenfreada, que a cada ano diminui o pé-direito dos andares, que comprime um apartamento inteiro no que antigamente era um salão, que faz desaparecer os jardins – não deixará de repercutir nos costumes. Logo mais, as pessoas estarão obrigadas a viver mais fora de casa do que dentro<sup>224</sup>.

219. Adorno, 1970, *Über WB*, p. 26.

220. “A imagem dialética [...], a meu ver, contém o ponto de irrupção do despertar”, carta de Benjamin a Gretel Adorno, de 16-08-1935, *GS*, V, 1140.

221. Alguns exemplos de montagem em choque já foram vistos no Cap. 1/3.

222. *GS*, I, 539; *FK*, 66s; *OE*, III, 35.

223. L. Dubech e P. D'Espèzel, 1926, *Histoire de Paris*, cit. *GS*, V, 192 [E5, 3].

224. Balzac, *Les Petits bourgeois*, cit. *GS*, V, 296 [16, 4].

A rua, em vez de ser uma agradável extensão do apartamento para passear e desfrutar do espetáculo da cidade, é mostrada da perspectiva daqueles que são obrigados a morar na rua, porque não têm outra opção<sup>225</sup>.

Uma montagem em forma de choque, combinada com a superposição, encontra-se no comentário benjaminiano do conto de Poe "O Homem da Multidão". Depois de descrever como se comportam os pequeno-burgueses, quando recebem empurrões no meio da multidão, o crítico observa:

Poder-se-ia pensar que se trata de indivíduos semibêbados, miseráveis. Na verdade, trata-se de "pessoas de boa família, comerciantes, advogados e especuladores da bolsa de valores"<sup>226</sup>.

Na esteira da "imaginação conscientemente deformadora" de Poe (propícia para radiografar estruturas sociais latentes), a leitura de Benjamin projeta sobre a imagem das pessoas de boa condição a visão de pobres e miseráveis. Esse tipo de montagem visa abalar a certeza burguesa ligada à "boa educação" e à "esfera particular"; tais refúgios estão cada vez mais ameaçados na Modernidade. A situação da classe dos pequeno-burgueses é comentada de modo pessimista:

Na escala social em questão, essa classe se encontrava apenas no início de seu declínio. Inevitavelmente, muitos tinham de, um dia, sentir o choque [*ihnen mußte aufstoßen*] da natureza mercantil de sua força de trabalho<sup>227</sup>.

Presa a suas ilusões, a classe média cultivava fantasmagorias, objetivamente ela se proletariza<sup>228</sup>.

10. *Montagem como superposição* (Überblendung). A superposição de imagens é a mais propícia, entre as técnicas benjaminianas de montagem, para "radiografar" o imaginário coletivo. Em parte, ela se inspira no cinema, em que a "fusão" de duas imagens é obtida pelo esvanecer (*fading out*) da primeira, da qual surgem, cada vez mais nítidos (*fading in*), os contornos da segunda. Ao lado dessa passagem "suave", existe a "superposição" propria-

225. Essa seria logo mais também a situação de Baudelaire: "Fugindo dos credores, escondeu-se em cafés ou em círculos de leitura. Chegou a morar em dois domicílios ao mesmo tempo - mas no dia em que venceu o aluguel, pernoitava num terceiro, em casa de amigos. Perambulava, assim, pela cidade que, há muito tempo, deixara de ser um lar para o *offshore*. Cada cama em que deitava, havia se tornado para ele um 'leito arriscado'. Crépel conta catorze endereços de Baudelaire, entre 1842 e 1858." *GS*, I, 550; *FK*, 75; *OE*, III, 44s.

226. *GS*, I, 555; *FK*, 80; *OE*, III, 49.

227. *GS*, I, 561; *FK*, 85; *OE*, III, 55.

228. Nessa visão da história pesa também a experiência de pauperização do autor.

mente dita, que consiste no encavalamento de um plano em cima de outro: por exemplo, a projeção de uma transeunte contra um fundo de multidão<sup>229</sup>. Ambas as técnicas são incorporadas à *Überblendung* benjaminiana, que expressa tanto a simultaneidade de percepções diferentes, quanto um processo cognitivo no limiar entre inconsciente e consciência. Além do cinema, há também a influência de modelos de superposição mais antigos: o sonho (condensação e deslocamento de imagens), a língua (ambigüidade, ironia, tradução, palavras sob as palavras) e a escrita (*palimpsesto*). Para alcançar o objetivo de extrair o saber da esfera do inconsciente ou semiconsciente, procura-se reproduzir o mecanismo do despertar, quando o indivíduo esfrega os olhos, como se quisesse certificar-se de sua percepção:

Als sie ausgezogen war [...]

Como traduzir esta passagem do fragmento "Porcelanas da China"? -

Quando ela se mudou

ou:

Quando estava despida?<sup>230</sup>

O que é alucinação e o que é realidade? Eis um exemplo de oscilação individual, subjetiva da percepção, tirado do livro *Contramão*; no Trabalho das Passagens são apresentadas oscilações do imaginário coletivo, tentando-se decifrar esses processos em termos de história das mentalidades. À superposição de palavras, no nível micrológico do texto, correspondem, no grande sintagma da composição, superposições de personagens e caracteres sociais, de perspectivas e gêneros literários - e de épocas, uma vez que se trata de historiografia alegórica.

Um exemplo de superposição de gêneros é a transformação da história de detetive em poesia de apache<sup>231</sup>. Benjamin mostra esse processo através de uma leitura simultânea do conto de Poe "O Mistério de Marie Rogêt", e do soneto de Baudelaire "A uma Passante"<sup>232</sup>. Em primeiro lugar, trata-se de

229. Agradeço a Arlindo Machado e Ismail Xavier os esclarecimentos quanto à terminologia cinematográfica.

230. *Einbahnstraße*, *GS*, IV, 90; *OE*, II, 15s.

231. Cf. *GS*, I, 544-548; *FK*, 71-74; *OE*, III, 40-43.

232. Cf. Edgar A. Poe, "The Mystery of Marie Rogêt", *Collected Works*, org. Th. O. Mabbott, 1978, vol. 3, pp. 715-788; e Charles Baudelaire, "A une Passante", *Œuvres*, pp. 88s.

arrancar o poema da tradição das leituras imprecisas: da superficialidade de um Thibaudet e da visão preconcebida de um Stefan George, que o traduziu nos moldes de uma "tímida elegia". De fato, a construção desse soneto sobre o encontro do poeta com uma desconhecida, no meio da multidão, favorece despistamentos – assim como, no conto, os artigos de jornal sobre Marie Rogêt, que são examinados pelo detetive Auguste Dupin para descobrir o rastro do assassino<sup>233</sup>. "Na verdade, existe uma profunda ruptura entre os quartetos, que apresentam o acontecimento, e os tercetos, que o idealizam." O poema esconde e revela algo ao mesmo tempo: o espírito do crime. A chave está nos versos 6 a 8:

Moi, je fuvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue<sup>234</sup>.

O verso 8 costuma ser interpretado metaforicamente, no sentido de que o poeta queira "morrer de amor" pela dama fascinante que passa. Não é essa a leitura de Benjamin:

O que faz com que o corpo se retese num espasmo não é o impacto de uma imagem que se apodera do sujeito em todas as células do seu ser; é o choque de um desejo imperioso, que subitamente acomete o homem solitário<sup>235</sup>.

De que natureza é esse desejo que, de repente, toma conta do indivíduo, impulsionando-o à ação? A tradução benjaminiana do verso decisivo:

Und habe Lust zum Tode dran genossen<sup>236</sup>  
- Senti o desejo de morte [o desejo de matar] -,

como também a leitura paralela do poema e da história do assassinato de Marie Rogêt sugerem o sentido verdadeiro. A atração pela mulher que passa é tão forte que o sujeito é capaz de ir até as últimas consequências. Enquanto o crime, no

233. Ver nota 195.

234. "A uma Passante", trad. Jamil Almansur Haddad: "Eu bebia perdido em minha crispação / No seu olhar, céu livido que germina o furacão, / A doçura que embala e o frenesi que mata".

235. GS, I, 548; FK, 74; OE, III, 43.

236. "Charles Baudelaire, 'Tableaux parisiens'. Deutsche Übertragung [...] von Walter Benjamin" (1923), GS, IV, 41. Nas traduções de Guilherme de Almeida e de Ivan Junqueira, respectivamente, o sentido da ação torna-se explícito pela escolha do verbo final: "A doçura que encanta e o prazer que assassina"; "A doçura que envolve e o prazer que assassina".



conto de Poe, é decifrado *a posteriori* e "de fora", da perspectiva do detetive, em Baudelaire, ele é flagrado no momento em que está para acontecer, "de dentro" do sujeito, quando "a atmosfera carregada de impulsos" está para desencadear o mecanismo de satisfação irrefreada do prazer. Assim, o poema se revela como uma potenciação do conto, pela montagem do crítico, que esclarece:

Baudelaire não escreveu nenhuma história de detetive porque, pela sua estrutura instintiva, a identificação com o detetive lhe era impossível. O cálculo, o elemento construtivo de sua obra, está do lado do personagem associial. Está inteiramente a serviço da crueldade<sup>237</sup>.

Deslocando a visão do crime para dentro de um personagem virtualmente associial e violento, Baudelaire cria um gênero novo, a poesia do apache; Benjamin resgata esse instrumento, para penetrar mais profundamente dentro do tecido social<sup>238</sup>.

A técnica de superposição é usada por Benjamin em última instância para decifrar o espaço imagético político-social. Isso se mostra na maneira como ele acompanha, no meio da multidão, o rumo do *flâneur*, personagem alegórico da mentalidade pequeno-burguesa. A perspectiva é escolhida de tal modo que o leitor possa participar do fluxo de consciência do *flâneur*<sup>239</sup>. Num primeiro momento, a multidão é vista, na ótica do *flâneur*, "de dentro", como um "alucinógeno"; ela tem "charme", ela é erotizada. Em seguida, num contraplano de "visão de fora", o *flâneur* é mostrado como

ein Preisgegebener in der Menge

- expressão ambígua, que significa, ao mesmo tempo,

um indivíduo abandonado

e

um que tem o seu preço no meio da multidão<sup>240</sup>.

Uma superposição de significações como essa tem uma função-chave na caracterização benjaminiana de processos mentais. A ambigüidade da pala-

237. GS, I, 545; FK, 72; OE, III, 41. O fato de a passante aparecer vestida de luto não só projeta sobre ela a idéia de morte, como sugere um erotismo perverso.

238. Na resenha do *Romanço dos Três Vinténs*, de Brecht (1934), Benjamin mostra como "a poesia do apache" é desmontada, cedendo lugar a um retrato da sociedade burguesa como sociedade criminosa. GS, III, 440-449.

239. Cf. GS, I, 557-562; FK, 82-86; OE, III, 51-56. Completamos aqui a análise do *flâneur*, do Cap. 1/3.

240. GS, I, 557; FK, 82; OE, III, 51.

vra máscara a realidade e, ao mesmo tempo, a revela. A identificação do *flâneur* com a multidão é proporcional ao seu grau de inconsciência e alienação. Objetivamente, o *Preisgegebener* "compartilha a situação da mercadoria", mas "não tem consciência desse detalhe". Ele é uma representação alegórica da classe média alemã, sacudida pela crise econômica dos anos 1929 a 1933; uma classe que estava cada vez mais se proletarizando, mas procurou mascarar esse fato com fantasmagorias, acabando por engajar-se na aventura política do nazismo. A representação fisiognômica desse tipo de mentalidade foi visionariamente antecipada na figura do Homem da Multidão, como revela a técnica benjaminiana de montagem. Pois o Homem da Multidão é "um desconhecido, que escolhe seu caminho de modo a se manter sempre no meio da multidão"<sup>241</sup>. Ocorre aí uma superposição alegórica de épocas. Através do conto de Poe, Benjamin faz o retrato do oportunista anônimo (*Mitläufer*); aquele que procura estar sempre "no meio da maioria". Não foi esse o elemento constitutivo da "massa" na época de ascensão e triunfo do nazismo<sup>242</sup>? No meio da massa, o pequeno-burguês sente-se protegido, isento de responsabilidade e a salvo de identificação (assim como o criminoso que nela procura refúgio). Com um verso de Baudelaire o crítico evoca a imagem cambiante dessa multidão:

où tout, même l'horreur tourne aux enchantements<sup>243</sup>.

De um lado, a multidão como espetáculo fascinante (para quem caminha junto com ela), do outro, essa massa compacta como encarnação de um movimento de terror. Do olhar fascinado do *flâneur* sobre a multidão, distancia-se o crítico que analisa o *marketing* político dos "Estados totalitários, que utilizam para seus fins de modo permanente e obrigatório o ajuntamento em massa de seus clientes". Disso resulta uma imagem da multidão, sem o véu do fascínio:

O que é realmente o Novo, o *flâneur* o ensina melhor que ninguém. O que sacia sua sede pelo Novo é a aparência de uma Multidão que tem seu próprio movimento e sua alma. Na verdade, essa coletividade não passa de aparência. Essa "Multidão", com a qual se deleita

241. GS, I, 550; FK, 76; OE, III, 45

242. Ver Wilhelm Reich, 1946, *The Mass Psychology of Fascism*; e Sigmund Freud, 1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*.

243. Trata-se de um verso (do poema "Les Petites vieilles", Baudelaire, *Œuvres*, p. 85) incorporado ao texto; GS, I, 562; FK, 86; OE, III, 56. Ver epígrafe e nota 1 do Cap. 2 deste estudo.

o *flâneur*, é o molde onde se forjou, setenta anos depois, a "nação unida" [*Volksgemeinschaft*]. O *flâneur*, que se vangloriou de sua esperteza e originalidade, ficou também na vanguarda de seu tempo, por ter sido a primeira vítima de uma fantasmagoria que, desde então, iludiu milhões de pessoas<sup>244</sup>.

Conforme mostra a montagem benjaminiana de textos, aquele que caminha junto com essa multidão (o *Mitläufer*) pode tornar-se co-autor de um crime coletivo; mas pode tornar-se também uma das vítimas, já que é apenas peça de manobra num cálculo político (*Preisgegebener*). Lembrando a teoria benjaminiana da empatia pela mercadoria: aquele que vive fascinado pelas mercadorias, é, ele próprio, mercadoria. Quanto mais consciente de sua condição de "ter um preço no meio da multidão", "menos empatia sentira pela mercadoria"<sup>245</sup>. Só que o *flâneur* - como representante da mentalidade pequeno-burguesa - não sabe disso; ou, no fundo sabe, mas não quer saber. O ensaio-montagem de Benjamin contém ambos os tipos de leitura: a história real e a história possível.

A Metrópole Moderna como espaço imagético: pela superposição de palavras, gêneros literários e perspectivas de apresentação, Benjamin cria uma radiografia da mentalidade das classes médias, que marcará decisivamente a fisionomia da Modernidade. Os fragmentos da Metrópole são reunidos como provas num dossiê sobre a história social da Modernidade, por um historiógrafo que se comporta como um detetive que desconfia de que a história está mal contada<sup>246</sup>.

244. GS, V, 436 [166, 1] (Esboço de cap. "Nouveauté").

245. Cf. GS, I, 561; FK, 85; OE, III, 55.

246. Sobre o historiador como detetive, ver Carlo Ginzburg, 1989, *Mitos, Emblemas, Sinais*, pp. 143-179.