

## 12. CONSUMISMO, ESPETÁCULO E LAZER

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

Por outro lado, o espetáculo do Império tinha um aspecto puramente político que se conectava ao populismo da lenda napoleônica e na apresentação do poder imperial. Haussmann era responsável por fazer Paris assumir a posição da Roma imperial e renovar o cérebro e o coração da civilização europeia. Cerimônias na corte, casamentos imperiais, enterros e visitas de autoridades estrangeiras, desfiles militares (de 1804) e a presença com o imperador cavalgando na vanguarda após algum empreendimento glorioso, como no retorno da Itália em 1859), tudo isso proporcionava ocasiões para realizar espetáculos de apoio ao poder imperial. Haussmann foi nomeado para a prefeitura do Sena principalmente devido à sua orquestração bem-sucedida da espedição de entrada de Luís Bonaparte em Bordeaux no outono de 1852, pouco antes de o Império ser declarado. Haussmann era um mestre na organização de apresentações desse tipo e transformou o Hôtel de Ville em um centro permanente de espetáculos, com bailes e galas para toda ocasião. As aberturas dos bulevares — Sébastopol (1858), Malherbes (1861) e Prince-Eugène (1862) — foram eventos organizados e decorados de forma elaborada, assim como a inauguração de monumentos (a fonte de St. Michel, em 1860). Todos esses acontecimentos foram transformados em celebrações populares nas quais um público enlevado podia aplaudir a magnificência, a elegância e o poder imperiais. O apoio popular ao imperador também era mobilizado em festas, festas e bailes (até as mulheres de Les Halles, reconhecidamente republicanas organizaram um grande baile público para celebrar o advento do Império, em 1861). O 15 de Agosto foi declarado um dia de *fête impériale*.

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

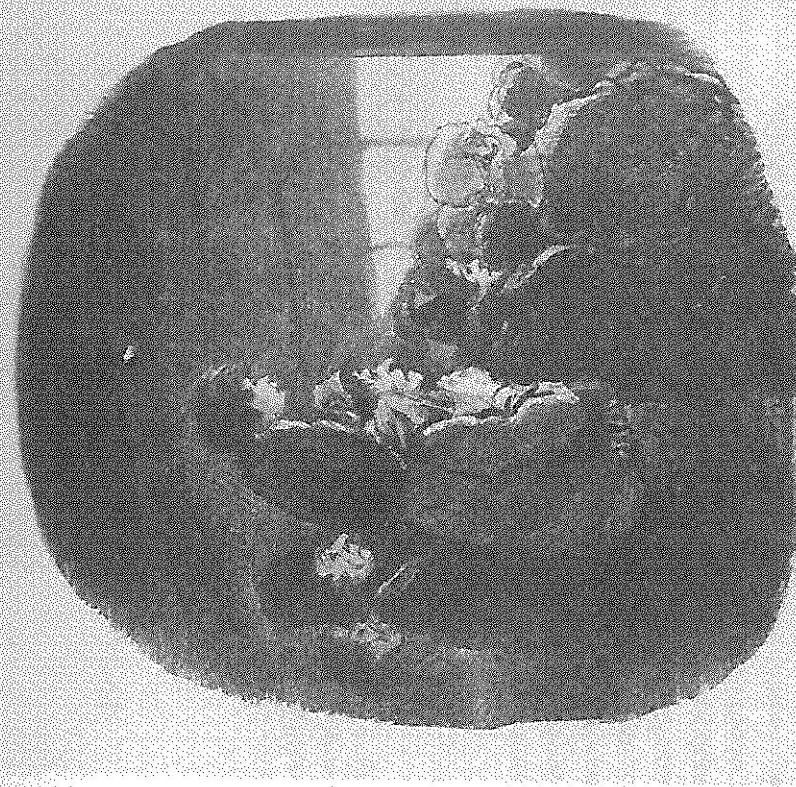


FIGURA 71: Em 1849, Daubigny já notava que os espetáculos podiam ser bons para as classes populares após um dia de trabalho árduo.

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

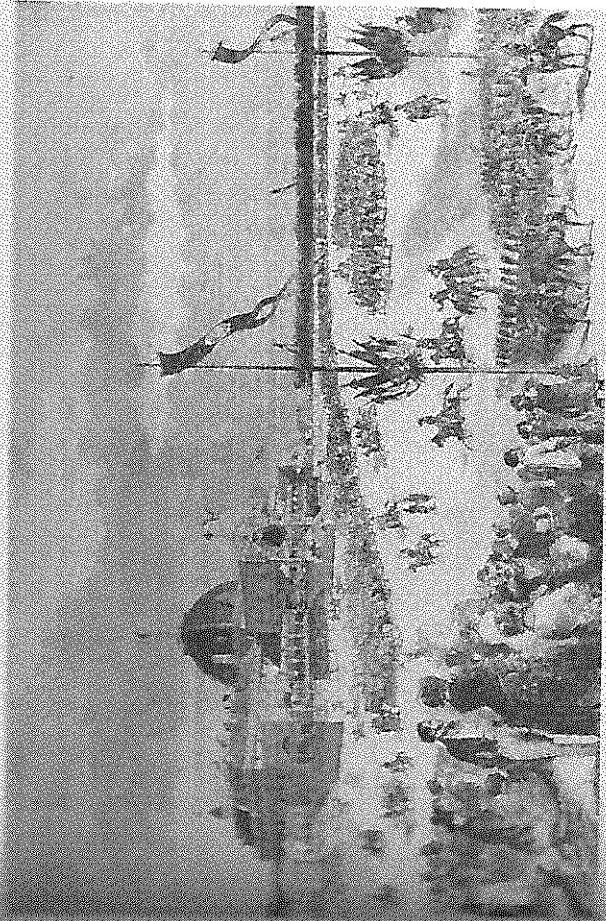


FIGURA 72: As paradas militares desempenharam um papel vital na construção do espetáculo imperial. Este, realizada em maio de 1852, precedeu a declaração formal do Império.

manutenção da recém-concluída fachada de sua nova casa de ópera sem ajuda da participação pública.

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

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

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

era insolente demais em suas zombarias das cuidadosas nuances entre espetáculo e vida urbana delimitadas pela cidade. Ao tornar gestos, olhares e aparências tanto mais explícitos quanto evidentemente falsos e misturá-los de modo desordenado, como se desse embaralhamento nenhum mal pudesse surgir, ele expunha o blefe do *Bonaparte des Italiens*, o *Chaussée d'Antin*.

As autoridades e os burgueses, que não se sentiam tão atraídos pelo *foyer*, ficavam atemorizados e horrorizados<sup>2</sup>. A macabra maneira carnavalesca na qual os corpos dos que haviam sido abatidos no Boulevard des Capucines, na noite de fevereiro de 1848, foram exibidos pela cidade como uma incitação à revolução retomou essas tradições. Era isso que os espetáculos socialmente controlados do Segundo Império planejavam substituir, transformando participantes ativos em espectadores passivos. O declínio do Carnaval de Belleville durante o Segundo Império se deveu à mistura entre deslocamento, repressão ariva e mudança administrativa (como a incorporação de Belleville à cidade por meio da anexação de 1860). Entretanto, a imagem perturbadora da "descida de Belleville" perdurou ao ser finalmente resuscitada no fim da década de 1860, foi com a clara intenção de pôr fim ao Império e fazer a revolução.

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

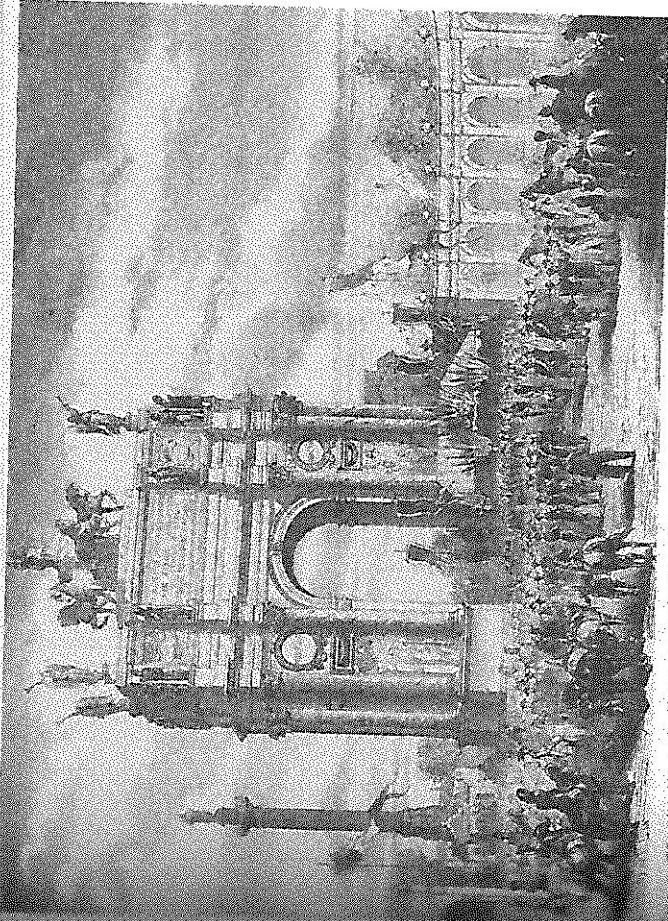
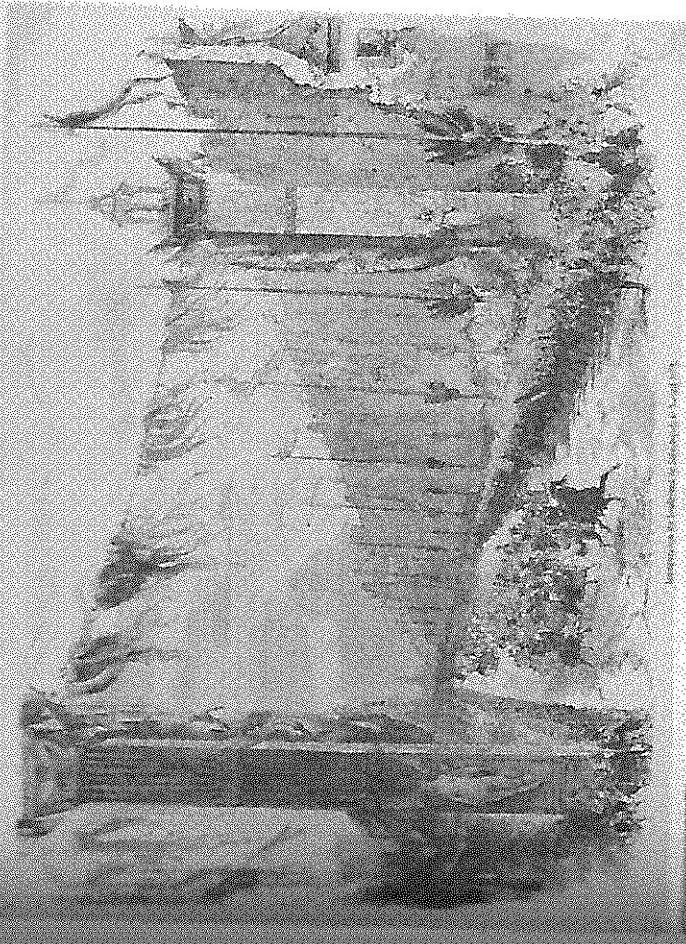


Fig. 73: As inaugurações dos bulevares – Sébastopol, em 1858 (acima, autor anônimo), e Prince-Genève, em 1862 (abaixo, de autoria de Thorigny e Lix) – eram também ocasiões de exibição.

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

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

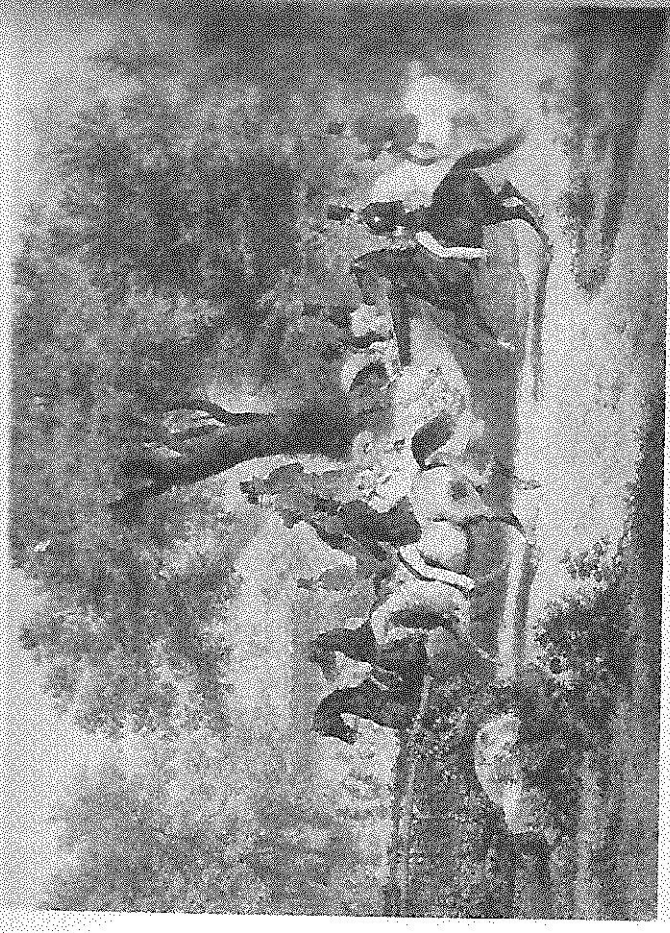


FIGURA 74: Os passeios ao Bois de Boulogne de dia e ao Opéra à noite (ambas as ilustrações são de Guérard), entreteniam aqueles que podiam frequentá-los.

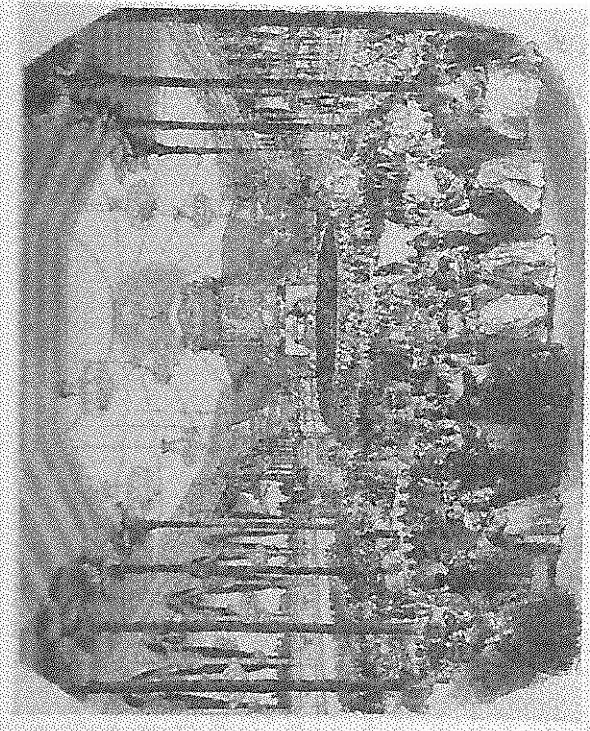


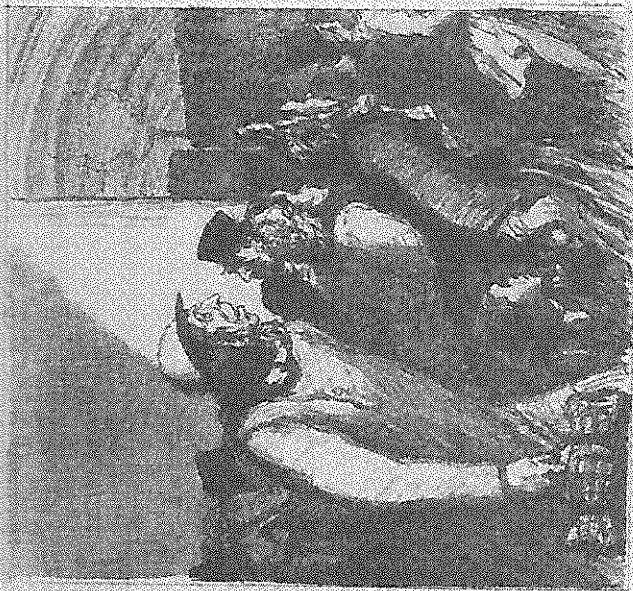
FIGURA 75: Festas e bailes eram organizados como eventos comemorativos, em geral concentrados no mês de 15 de Agosto. Até as mulheres de Les Halles e Le Marché de Innocents (historicamente habitadas por mulheres da República) organizaram um evento em agosto de 1853 para celebrar o advento do Império. Mais tarde, o jardim das Tulherias passou a ser regularmente escolhido para as comemorações do 15 de Agosto e a exibição de fogos de artifício.

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

Haussmann trabalhou simultaneamente em todos esses níveis. Os novos bulevares criaram suas próprias formas de espetáculo, com a agitação das carruagens, dos transportes públicos em superfícies recém-macadamizadas (que, segundo alguns radicais, serviam para impedi-los de erguer barricadas com os paralelepípedos). A chegada das novas lojas de departamentos e dos cafés, que invadiram as calçadas dos novos bulevares, tornava poroso o limite entre espaços públicos e privados. A proliferação de cabarés, circos, concertos, teatros e das populações de ópera produziu um frenesi de entretenimento popular (a frivolidade de Offenbach à ópera italiana na forma de ópera-bufa). A transformação de Paris, como Bois de Boulogne e Monceau, e até de praças, como a Square du Louvre, em locais de socialização e lazer também contribuiu para estimular uma forma extrovertida de urbanização que destacava a exibição pública da opulência pessoal. A socialização do grande número de pessoas atraídas aos bulevares era agora controlada pelos imperativos do comércio quanto pelo poder policial.

As novas lojas de departamentos eram a expressão máxima do crescente poder da própria mercadoria como espetáculo. O Bon Marché, inaugurado em 1855, foi o pioneiro, seguido pelo Louvre, em 1855 (embora os protótipos remontem à década de 1840). Lojas de giro tão alto precisavam atrair uma grande clientela de todas as partes da cidade, e os novos bulevares facilitaram esse movimento. As vitrines das lojas eram organizadas de forma tentadora para fugar a atenção às mercadorias visível e fartamente empilhadas nas lojas de departamentos se tornaram por si só um espetáculo. Com as portas abertas para a rua, as lojas estimulavam a entrada do público e o exímio de qualquer obrigação de compra. Um exército de atendentes e vendedores (particularmente jovens atraentes de ambos os sexos) patrulhava o comportamento no interior da loja, ao mesmo tempo que buscava atender aos desejos do consumidor. A sexualidade envolvida era flagrante. Por isso as mulheres tiveram um papel muito mais importante, tanto como compradoras quanto como vendedoras. Mouret, proprietário ficcional de uma loja como a Bon Marché no romance retrospectivo de Zola, *O paraíso das damas*, explica “o mesmo do grande comércio moderno” para um barão (inspirado, muito obviamente, em Haussmann). Dizia Mouret,

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



Grand boulevard de Paris. Pintura enviada ao Festival de Mouscron (1885).

... a pensar das de  
... tempo tornou-se uma  
... vida no Segundo  
... aqui Daumier  
... competitivo de  
... em três superlotados,  
... com as  
... tipicamente  
... pelos pintores  
....

Os bulxos que atraem, a marcação em cifras conchectadas que tranquiliza. Era a mulher que os magazines disputavam, a mulher que capturavam na armadilha de seus preços, depois de tê-las atordoado diante das vitrines. Os grandes magazines haviam despertado novos desejos na carne feminina, eram uma tentação constante, à qual a mulher sucumbia fatalmente, cedendo inicialmente a suas compras de boa dona de casa, conquistada em seguida pela vaidade, e finalmente devorada. Ao decuplicar as vendas, ao democratizar o luxo, essas lojas se tornavam um terrível agente de gastos, devastavam os lares, tirando proveito da loucura da moda, cada vez mais cara. [...] “Domine a mulher — disse baixinho ao barão — “é venderá o mundo.”<sup>134</sup>

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

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

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

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

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

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

A ordem capitalista tinha o poder de atirar os materiais de aparências para dentro de um estado permanentemente problemático, permanentemente “mistificador” [...]. Em privado aprovar, não como resultado de uma interação contínua, mas após um período de atenção passiva, silenciosa, concentrada. Por contraste, o “privado” significava um mundo onde a pessoa poderia se expressar diretamente, assim como seria tocada por outra pessoa; o privado significava um mundo onde reinava a interação, mas que precisava ser secreto.<sup>5</sup>

No entanto, o mundo privado espelhava o público de formas importantes, mesmo quando o invertia. Baudelaire, por exemplo, reconhecia plenamente o poder do espetáculo sobre os estados íntimos da mente. “Em alguns estados interiores mais ‘sobrenaturais”, escreveu ele, “a profundidade da vida é quase inteiramente perdida no espetáculo, embora comum, que temos diante dos olhos, e que se torna o objeto dela.”<sup>6</sup>

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

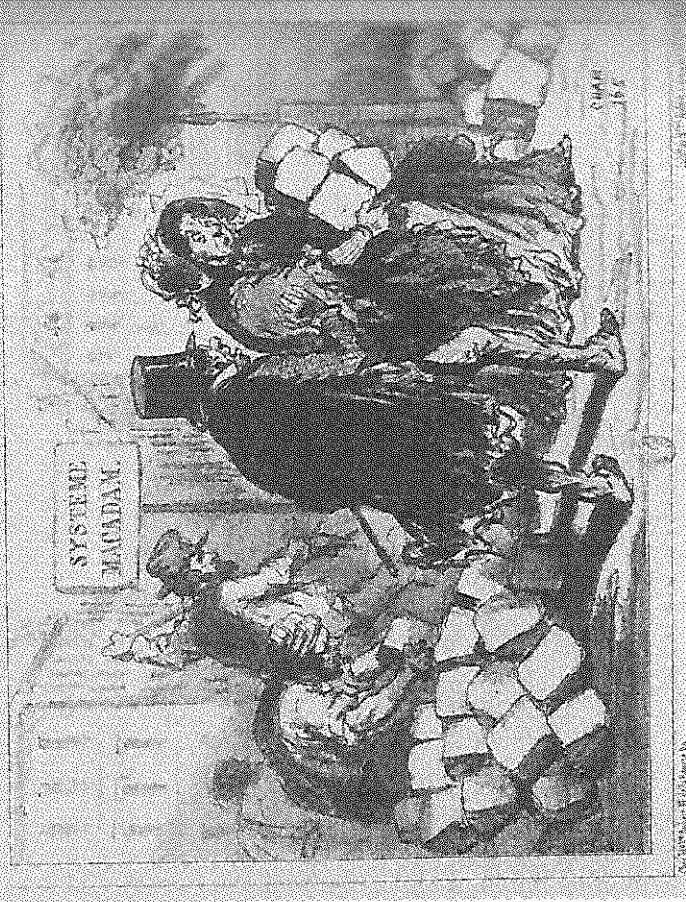


FIGURA 77: O cartunista Cham abordou as consequências da substituição dos paralelepípedos por pavimentação macadamizada das ruas. Nesta imagem, a mulher está cuidadosamente empilhando paralelepípedos na lateral da via, “caso eles sejam necessários para barricações”.

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

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

L. QUÉRET - 1871 - 1872



MUSEUMS-VIENNA - DEUSHEIM-RECHENBERG-GRÜNIGER-1870

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

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

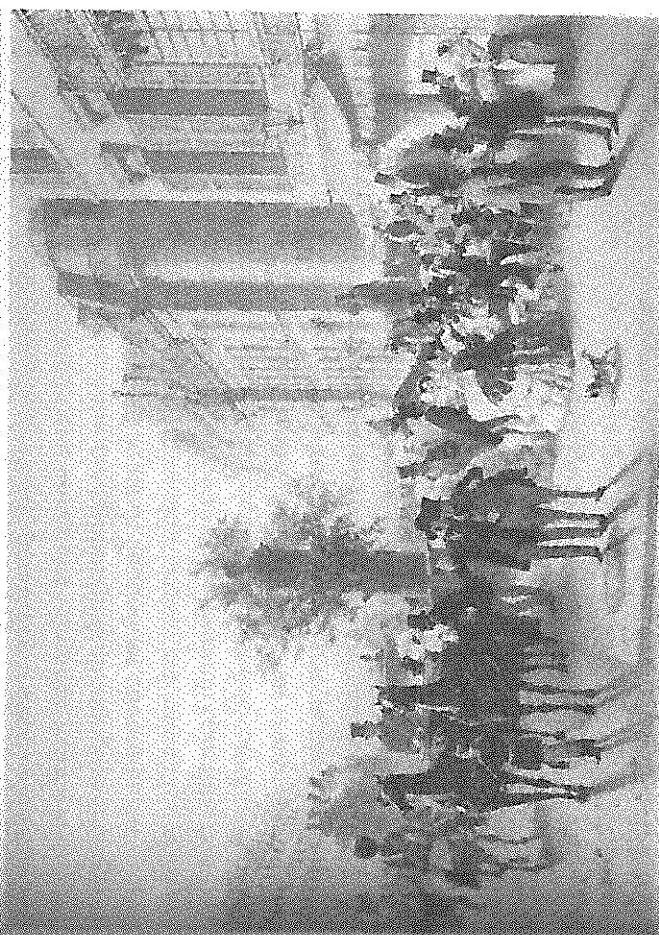
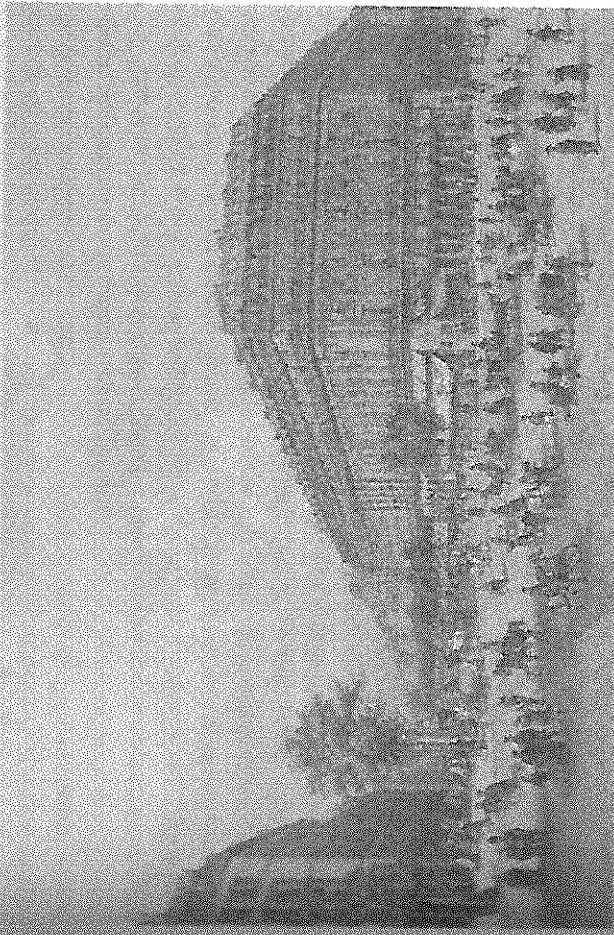


FIGURA 79: A vida no bulevar — em torno do famoso café Tortoni (de autoria de Gréuard) e dos grandes hotéis (autor anônimo) — tornou-se parte do urbanismo consumista predominante no século XIX.

se bordam para seu interior. O limite entre os espaços público e privado aparece como algo poroso. O poema sinaliza a ambiguidade do direito à propriedade, da guerra, vulnerabilidade, ansiedade e até anomia, por trás da máscara tubular de espetáculo e da reificação nos espaços públicos.

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

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

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

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

E o poeta conclui: "Tão difícil é se entender, meu anjo querido, e tão inenunciável é o pensamento, mesmo entre quem se ama!"<sup>8</sup>

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

atribuído pela segregação.

O espetáculo, insiste T. J. Clark, "nunca é uma imagem armada firmemente no lugar, e sempre um relato do mundo competindo com outros e se confrontando com a resistência de formas diferentes, às vezes tenazes, de prática social"<sup>9</sup>. A domesticação, sustenta ele, fracassou "em unir um relato de anomia com aquele da ordem social, em mapear uma forma de controle sobre outra". É esse fracasso que "Os olhos dos pobres" sublinha. O controle social da reificação e do espetáculo leva a história e toda a mitologia a serviço da glotonaria" se depara com os sinais do ato da exploração dos pobres, incitando a raiva ("Não suportou essa gente [...] Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?") ou a culpa ("Eu me sentia não só comovido com aquela família de olhos, como envergonhado com nossos copos e jarras, maiores que a nossa sede"). A ansiedade e insegurança dos burgueses em meio ao espetáculo são palpáveis. A ansiedade em parte reflete o surgimento de novas percepções de distinção de classe baseadas no consumo e nas aparências, em vez de nas relações com a produção. As divisões de classe se faziam mais do que nunca, a máscara agora se torna mais importante do que a realidade, na medida em que a vida cotidiana passa a imitar as fachadas exibidas no baile de máscaras ou durante o Carnaval. "As fachadas são eclipsadas pelas roupas, os sentimentos pelas paisagens", escreveu Goncourt.<sup>10</sup>

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

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

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

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

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



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

A massa de trabalhadores, na maioria condenada a viver com salários miseráveis e sob condições de emprego notoriamente instáveis, tinha de viver e trabalhar em algum outro lugar. Uma população predominantemente masculina e imigrante buscou suporte nos inúmeros pequenos estabelecimentos que forneciam comida e bebida e voltou-se para os cafés, salões de dança, cabarés e bares em busca de prazer. Transformados no que Balzac chamou de "o parlamento do povo", onde todos "os notáveis do bairro se reúnem", os cafés da classe trabalhadora tornaram sujeitos a muita regulação e vigilância durante o Segundo Império. No entanto, sua inexorável expansão numérica (de 4 mil em 1851 para 42 mil em 1860) garantia sua florescente importância na vida social e política. "O café pode ser tomado o espaço mais estável e acessível na existência de muitos trabalhadores. E as mulheres e famílias não eram de modo algum excluídas — muitos casamentos aconteciam nos cafés (cujos donos atuavam como testemunhas). Portanto, ou a taberna desempenharam um papel tanto institucional quanto político na vida da classe trabalhadora. Os trabalhadores "que frequentemente moravam de residência em geral permaneciam na mesma vizinhança e continuavam frequentar o mesmo café". Em resumo, o café ou a taberna tornaram-se um espaço por meio do qual a solidariedade da classe trabalhadora era construída e fortalecida na vizinhança<sup>10</sup>. Para as mulheres da classe trabalhadora, as lavanderias que proliferaram após 1850 também se tornaram centros exclusivos de interação social

solidária, solidariedade, momentos e conflitos ocasionais (como os descritos tão brilhantemente por Zola em *A tuberculose*<sup>11</sup>).

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

O Segundo Império começou dando enorme destaque aos espetáculos impecáveis, mas, à medida que o tempo passava, o espetáculo da mercadoria era cada vez mais prevalente. Nem todos apreciavam essas mudanças. Ernest Renan, um crítico de certo renome, as atacava com veemência, assim como condenava a fraude das mulheres diante das sordidas tentações comerciais que as assediavam. Os críticos de Goncourt estavam igualmente horrivelmente; segundo relato de Edmond no *Journal des Goncourts*, em 1860:

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

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

<sup>10</sup> Jean-Pierre Goubert, *The Conquest of Water: the Advent of Health in the Industrial Age* (Cambridge, Polity, 1986), p. 74-6.

<sup>11</sup> Henriette Vanier, *La mode et ses métiers*, cit., p. 178-80; Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, *Pages from the Goncourt Journal*, cit., p. 53.

<sup>12</sup> W. Scott Haine, *The World of the Paris Café: Sociability among the French Working Class, 1814-1914* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996), p. 37, 162-3.

A maravilhosa análise de Benjamin sobre o fascínio de Baudelaire pelo homem em multidão — o *flâneur* e o dândi, arrastados pela multidão, inflamados por ela, não de alguma forma dela separados — oferece um interessante ponto de referência marxista-culino<sup>13</sup>. A tendência cada vez maior à circulação de mercadorias e dinheiro não pode ser contida. O anonimato da multidão e do dinheiro pode ocultar todo tipo de segredo pessoal. Encontros casuais no meio da multidão nos ajudam a pensar o fetichismo. Esses eram os momentos que Baudelaire saboteava, embora não com ansiedade. A prostituta, o trapeiro, o velho palhaço pobre e obsoleto, um velho respeitável vestido com farrapos, a bela mulher misteriosa, todos se tornam personagens vitais no drama urbano. O poeta fica estarecido com um encontro em um parque público: “É impossível não ficar emocionado com o espetáculo da multidão doentia, que traga a poeta das fábricas, inspira partículas de alpendre que se deixa penetrar pelo alvaide; pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas”<sup>14</sup>. Aberto a encontros casuais, o poeta pode recusar-se pelo menos para o homem burguês que busca o prazer, as inúmeras interações na miscelânea de mãos que o dinheiro toca. A insegurança era algo com que se deleitar, mais do que algo a se temer.

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

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

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit.

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