

Walter Benjamin
PASSAGENS

Edição alemã
ROLF TIEDEMANN

Edição brasileira

WILLI BOLLE [Organização]
OLGÁRIA CHAIN FÉRES MATOS [Colaboração]

IRENE ARON [Tradução do alemão]
CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO [Tradução do francês]
PATRÍCIA DE FREITAS CAMARGO [Revisão técnica]

WILLI BOLLE e OLGÁRIA CHAIN FÉRES MATOS [Posfácios]

2ª reimpressão

Belo Horizonte
EDITORA UFMG

São Paulo
IMPrensa OFICIAL DO
ESTADO DE SÃO PAULO

2009



© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982

Título original: *Das Passagen-Werk*

© Léxico de nomes, conceitos, instituições, reimpresso com permissão de THE ARCADES PROJECT, de Walter Benjamin, tradução de Howard Eiland e Kevin MacLaughlin, Cambridge, Mass.: The Belknap Press da Harvard University Press, 1999 da edição da President and Fellows of Harvard College.

© 2006, da tradução brasileira, Editora UFMG

© 2006, da tradução brasileira, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
2007 - 1ª reimpressão, 2009 - 2ª reimpressão

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita dos Editores.

B468p Benjamin, Walter, 1892-1940
Passagens / Walter Benjamin; edição alemã de Rolf Tiedemann;
organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização
da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene
Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica
Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos.
- Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São
Paulo, 2009.

1.168 p.

Título original: *Das Passagen-Werk*

Inclui referências.

ISBN: 978-85-7041-477-9 (Editora UFMG)

ISBN: 978-85-7060-421-7 (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo)

1. Filosofia alemã – Século XX 2. Filosofia moderna – Século XX
3. Arte – Filosofia 4. Estética I. Tiedemann, Rolf II. Bolle, Willi
III. Matos, Olgária Chain Féres IV. Título

CDD: 193.9
CDU: 1(4.30)

Elaborada pela Central de Controle de Qualidade da Catalogação da Biblioteca Universitária da UFMG

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627

Aia direita da Biblioteca Central Térreo

Campus Pampulha 31270-901 Belo Horizonte MG

Tel. +55 31 3409 4650 Fax +55 31 3409 4768

editora@ufmg.br

www.editora.ufmg.br

IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO

Rua da Mooca, 1921 Mooca

03103 902 São Paulo SP

livros@imprensaoficial.com.br

www.imprensaoficial.com.br

SAC Grande São Paulo 11 5013 5108 / 5109

SAC Demais Localidades 0800 0123 401

PASSAGENS

SUMÁRIO

ABREVIATURAS DAS OBRAS CITADAS NO APARATO EDITORIAL	11
INTRODUÇÃO À EDIÇÃO ALEMÃ (1982) Rolf Tiedemann	13
EXPOSÉS	35
NOTA INTRODUTÓRIA Willi Bolle	37
PARIS, A CAPITAL DO SÉCULO XIX <Exposé de 1935>	39
PARIS, CAPITAL DO SÉCULO XIX <Exposé de 1939>	53
NOTAS E MATERIAIS	69
NOTA INTRODUTÓRIA Willi Bolle	71
A – PASSAGENS, <i>MAGASINS DE NOUVEAUTÉS, CALICOTS</i>	77
B – MODA	101
C – PARIS ANTIGA, CATACUMBAS, DEMOLIÇÕES, DECLÍNIO DE PARIS	121
D – O TÉDIO, ETERNO RETORNO	141
E – HAUSSMANNIZAÇÃO, LUTAS DE BARRICADAS	161
F – CONSTRUÇÃO EM FERRO	189

G – EXPOSIÇÕES, RECLAME, GRANDVILLE	207
H – O COLECIONADOR	237
I – O <i>INTÉRIEUR</i> , O RASTRO	247
J – BAUDELAIRE	263
K – CIDADE DE SONHO E MORADA DE SONHO, SONHOS DE FUTURO, NIILISMO ANTROPOLÓGICO, JUNG	433
L – MORADA DE SONHO, MUSEU, PAVILHÃO TERMAL	449
M – O FLÂNEUR	461
N – TEORIA DO CONHECIMENTO, TEORIA DO PROGRESSO	499
O – PROSTITUIÇÃO, JOGO	531
P – AS RUAS DE PARIS	557
Q – PANORAMA	569
R – ESPELHOS	579
S – PINTURA, <i>JUGENDSTIL</i> , NOVIDADE	585
T – TIPOS DE ILUMINAÇÃO	605
U – SAINT-SIMON, FERROVIAS	615
V – CONSPIRAÇÕES, <i>COMPAGNONNAGE</i>	647
W – FOURIER	663
X – MARX	693
Y – A FOTOGRAFIA	713
Z – A BONECA, O AUTÔMATO	733
a – MOVIMENTO SOCIAL	739
b – DAUMIER	781
d – HISTÓRIA LITERÁRIA, HUGO	785
g – A BOLSA DE VALORES, HISTÓRIA ECONÔMICA	817
i – TÉCNICA DE REPRODUÇÃO, LITOGRAFIA	823
k – A COMUNA	827
l – O SENA, A PARIS MAIS ANTIGA	835
m – ÓCIO E OCIOSIDADE	839
p – MATERIALISMO ANTROPOLÓGICO, HISTÓRIA DAS SEITAS	847
r – ÉCOLE POLYTECHNIQUE	857

PRIMEIRO ESBOÇO	897
NOTA INTRODUTÓRIA Willi Bolle	899
PASSAGENS	901
PASSAGENS PARISIENSES < I >	903
PASSAGENS PARISIENSES < II >	953
O ANEL DE SATURNO OU SOBRE A CONSTRUÇÃO EM FERRO	965
PARALIPÔMENOS	969
 ANEXOS	 977
PRIMEIRA VERSÃO E MATERIAIS DO EXPOSÉ DE 1935	979
MATERIAIS PARA O LIVRO-MODELO DAS PASSAGENS (O BAUDELAIRE)	1009
BIBLIOGRAFIA UTILIZADA POR WALTER BENJAMIN	1025
LÉXICO DE NOMES, CONCEITOS, INSTITUIÇÕES	1057
GLOSSÁRIO DA TERMINOLOGIA BENJAMINIANA	1111
 POSFÁCIOS À EDIÇÃO BRASILEIRA	 1121
<i>AUFKLÄRUNG</i> NA METRÓPOLE Paris e a Via Láctea Olgária Chain Féres Matos	1123
"UM PAINEL COM MILHARES DE LÂMPADAS" Metrópole & Megacidade Willi Bolle	1141

NOTA INTRODUTÓRIA

Willi Bolle

Por escolha do editor alemão, os textos que compõem o projeto das Passagens “não foram reproduzidos na ordem de sua gênese cronológica” (GS V, 1074; ver a sinopse cronológica dos textos, p. 1073-1074). Em vez disso, a edição se inicia com os dois *exposés*: “Paris, a Capital do Século XIX” (Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, GS V, 45-59), de 1935, e “Paris, Capital do Século XIX” (Paris, Capitale du XIX^e Siècle, GS V, 60-77), de 1939. A opção é justificada pelo fato de se tratar de redações “concluídas” e de “apresentações resumidas do projeto das Passagens; o que Benjamin intentava fazer nesse projeto só se pode apreender com alguma clareza a partir destes dois textos” (GS V, 1074).

O *exposé* “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” foi escrito por Benjamin em maio de 1935, por solicitação de Friedrich Pollock. Este dirigiu, junto com Max Horkheimer, o Instituto de Pesquisa Social que se transferiu em 1933 de Frankfurt via Genebra para Nova Iorque. “Com este *exposé*”, afirma Benjamin em carta de 20/05/1935 a Gershom Scholem, “o trabalho [das Passagens] entrou em uma nova fase, a primeira que – de longe – a aproxima de um livro”. E acrescenta: “O título ‘Passagens Parisienses’ desapareceu e o esboço se chama ‘Paris, a Capital do Século XIX’, sendo que secretamente eu o chamo ‘Paris, Capitale du XIX^e Siècle’.” (GS V, 1112-1113) Na carta de 31/05/1935, que acompanha o envio de uma versão do *exposé* para Adorno, Benjamin relembra os momentos decisivos da fase inicial do projeto das Passagens: a leitura do *Paysan de Paris*, de Aragon; as primeiras anotações; a amizade com Franz Hessel; as conversas com Adorno e Horkheimer; e o contato com Brecht. Comparado àquela fase, de “um filosofar despreocupado, arcaico, enleado pela natureza”, o projeto das Passagens passou por um “processo de refundição” e por “conceituações filosóficas” visando o estudo da “história primeva do século XIX” (GS V, 1116-1119). Em carta de 02/08/1935, de Hornberg, Adorno comenta detalhadamente o *exposé*, criticando sobretudo a concepção benjaminiana da “imagem dialética” (GS V, 1127-1136). Para maiores detalhes sobre a gênese e recepção do *exposé*, o leitor poderá consultar o volumoso material que se encontra na edição alemã (GS V, 1112-1144) e que não foi possível reproduzir aqui. Assinalemos ainda que, graças ao *exposé*, o projeto

de Benjamin foi incluído no programa oficial do Instituto de Pesquisa Social com o título “The Social History of the City of Paris in the 19th Century”, o que implicou também num auxílio financeiro (GS V, 1097).

O segundo *exposé*, “Paris, Capitale du XIX^e Siècle”, foi escrito em março de 1939 por solicitação de Max Horkheimer. O Instituto passava então por dificuldades financeiras e o seu diretor tinha esperança de que um banqueiro nova-iorquino, que também atuava como mecenas, pudesse interessar-se pelo projeto das Passagens (cf. GS V, 1168-1178); os esforços, no entanto, não trouxeram resultados. – Em comparação com o *exposé* de 1935, o de 1939 apresenta uma Introdução e uma Conclusão, que, segundo Rolf Tiedemann, “contêm certamente a argumentação mais compacta, talvez mesmo a mais lúcida, de Benjamin sobre suas intenções teóricas a respeito das *Passagens*” (GS V, 1255). Boa parte dos parágrafos de “Paris, Capitale du XIX^e Siècle” representa uma tradução do *exposé* em língua alemã de 1935, embora com matizações, das quais a tradução brasileira procura transmitir uma idéia. Houve também – como assinalam os tradutores e estudiosos Howard Eiland e Kevin McLaughlin – uma série de “modificações significativas, especialmente referentes a Fourier (A, II), Luís Filipe (C, II e III) e Baudelaire (D, II e III), além da supressão de numerosos materiais”. Como já observara Tiedemann, “as modificações em relação ao texto anterior são especialmente esclarecedoras para o desenvolvimento das reflexões teóricas de Benjamin nos quatro anos que se situam entre as versões dos dois *exposés*; por um lado, ele não renunciou ao aprofundamento das imagens dialéticas no inconsciente coletivo, embora o fizesse de modo muito mais comedido; por outro, procurou tornar frutífera para as *Passagens* a especulação cosmológica de Blanqui em *L'Éternité par les Astres* – um livro que Benjamin veio a descobrir em 1937” (GS V, 1255).

Chamamos a atenção, finalmente, para a existência de variantes e notas avulsas do *exposé* de 1935; estes materiais são reproduzidos e comentados mais adiante.

PARIS, A CAPITAL DO SÉCULO XIX

<Exposé de 1935>¹

“As águas são azuis e as plantas rosadas; é
doce contemplar o entardecer;
É a hora do passeio. As grandes damas vão passear;
atrás delas caminham pequenas damas.”
Nguyen-Trong-Hiep, Paris Capitale de la France:

Recueil de Vers, Hanoi, 1897. Poésie XXV.

I. Fourier ou as passagens

“Desses palácios as colunas mágicas
Ao amador mostram por todas as partes
Nos objetos que seus pórticos exibem
Que a indústria é rival das artes.”

Nouveaux Tableaux de Paris, Paris, 1828, 1, p. 27.

A maioria das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é a conjuntura favorável do comércio têxtil. Os *magasins de nouveautés*,² os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamentos. É a época sobre a qual Balzac escreveu: “O grande poema das vitrines canta suas estrofes coloridas da

¹ Abreviaturas utilizadas nas notas RT = Rolf Tiedemann, JL = Jean Lacoste (tradutor da versão francesa), E/M = Howard Eiland e Kevin McLaughlin (tradutores da versão norte-americana) e w b = Willi Bolle – Na revisão da tradução deste texto foi consultada também a tradução anteriormente publicada em W Benjamin, *Sociologia*, ed e trad de Flávio R Kothe, São Paulo, Ática, 1985, pp 30-43 (w b)

² Grandes lojas que ofereciam uma seleção completa de mercadorias em várias especialidades. Divididas em setores específicos, estendiam-se por vários andares, ocupando um grande número de empregados. O primeiro *magasin de nouveauté*, Pygmalion, foi inaugurado em Paris, em 1793 (E/M)

³ Honoré de Balzac, “Histoire et Physiologie des Boulevards de Paris”, in George Sand, Honoré de Balzac, Eugène Sue et al, *Le Diable à Paris*, vol 2, Paris, 1946, p 91 Cf, nas “Notas e Materiais”, o fragmento A 1, 4 (RT, E/M)

Madelcine à Porte Saint-Denis”.³ As passagens são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros. Um *Guia Ilustrado de Paris* diz: “Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.” As passagens são o cenário da primeira iluminação a gás.

A segunda condição para o surgimento das passagens advém dos primórdios das construções de ferro. O Império percebeu nesta técnica uma contribuição para renovar a arquitetura no espírito da Grécia antiga. Boetticher, o teórico da arquitetura, expressa a convicção geral ao afirmar que “quanto às formas artísticas do novo sistema”, deveria entrar em vigor “o princípio formal do estilo helênico”.⁴ O Império é o estilo do terrorismo revolucionário, para o qual o Estado é um fim em si. Assim como Napoleão não percebeu a natureza funcional do Estado como instrumento de dominação da classe burguesa, tampouco os arquitetos de seu tempo reconheceram a natureza funcional do ferro, com o qual o princípio construtivo inicia sua dominação na arquitetura. Nas vigas de sustentação esses arquitetos imitam as colunas pompeanas e suas fábricas parecem moradias, assim como mais tarde as primeiras estações ferroviárias imitavam chalés. “A construção desempenha o papel do subconsciente.”⁵ Apesar disso, o conceito de engenheiro, que tem suas origens nas guerras da revolução, começa a se impor e têm início as rivalidades entre o construtor e o decorador, entre a École Polytechnique e a École des Beaux-Arts.

Pela primeira vez na história da arquitetura, surge com o ferro um material de construção artificial. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século. Esta recebe o impulso decisivo quando se evidencia que a locomotiva, objeto de experimentos desde o final dos anos vinte, só poderia ser utilizada sobre trilhos de ferro. O trilho torna-se a primeira peça de ferro moldado, precursor da viga de ferro. Evita-se o ferro em construções residenciais, mas é utilizado em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem – construções que serviam para fins transitórios. Simultaneamente, amplia-se o campo arquitetônico de aplicação do vidro. As condições sociais de sua utilização em larga escala como material de construção, porém, surgirão apenas um século mais tarde. Ainda na *Glasarchitektur* [Arquitetura de Vidro] (1914), de Scheerbart,⁶ o vidro aparece em um quadro utópico.

³ Karl Boetticher, “Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage”, in: *Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Boettichers*, Berlin, 1914, p. 46 (RT, LM).

⁴ Carl Friedrich Schinkel, *Bauen in Frankreich*, Leipzig, 1928, p. 3 (RT).

⁶ Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlin, 1914 (RT).

“Cada época sonha a seguinte.”

Michelet, *Avenir! Avenir!*⁷

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx),⁸ correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.

Estas relações podem ser identificadas na utopia de Fourier. Seu impulso mais íntimo se deve ao aparecimento das máquinas. Mas isso não se expressa de imediato em seus escritos; estes partem da imoralidade da atividade comercial, bem como da falsa moral posta a seu serviço. O falanstério deve reconduzir as pessoas a condições de vida nas quais a moralidade se torna desnecessária. Sua organização altamente complexa aparece como maquinaria. As engrenagens das *paixões*, a intrincada combinação das *paixões mecanistas* com a *paixão cabalista*, são primitivas elaborações teóricas de criar analogias com a máquina no domínio psicológico. Essa maquinaria feita de seres humanos produz o país das maravilhas, o primevo símbolo do desejo ao qual a utopia de Fourier deu nova vida.

Nas passagens, Fourier viu o cânone arquitetônico do falanstério. Sua interpretação em chave reacionária por Fourier é significativa: enquanto originalmente serviam a fins comerciais, em Fourier elas se transformam em residências. O falanstério torna-se uma cidade feita de passagens. Fourier estabelece no rígido mundo das formas do *Empire* o idílio colorido da época do *Biedermeier*.⁹ Seu brilho mantém-se, embora menos vivo, até Zola. Este retoma as idéias de Fourier em seu *Travail*, assim como em *Thérèse Raquin* ele se despede das passagens. – Contraopondo-se a Carl Grün, Marx defendeu Fourier, destacando sua “colossal visão do ser humano”.¹⁰ Também chamou a atenção para o humor de Fourier. De fato, em *Levana*, Jean Paul¹¹ está próximo do pedagogo Fourier, assim como Scheerbart em sua *Glasmarchitektur* (Arquitetura de Vidro) se aproxima do Fourier utópico.

⁷ Jules Michelet, *Avenir! Avenir!*, *Europe*, 19, n.º 73, p. 6, 15/01/1929 (RT)

⁸ Karl Marx, *Das Kapital*, I, in MEW, vol. XXIII, 3ª ed., Berlin, 1969, p. 404, nota 103 (RT)

⁹ O estilo Biedermeier, que abrange, na história alemã, o período entre o Congresso de Viena (1815) e a Revolução de 1848, é essencialmente conservador, voltando-se para os valores domésticos, a moradia, o idílio burguês e pequeno-burguês, em detrimento da preocupação com os problemas sociais.

¹⁰ Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, MEW, vol. III, Berlin, 1958, p. 502 (RT)

¹¹ Jean Paul, *Levana oder Erziehungslehre*, 1807 (EM)

II Daquerre ou os panoramas

"Sol, toma cuidado!"

A. J. Wiertz, *Œuvres Littéraires*, Paris, 1870, p. 374

Assim como a arquitetura começa a emancipar-se da arte com a construção de ferro, assim a pintura por sua vez o fez com os panoramas. O apogeu da difusão dos panoramas coincide com o surgimento das passagens. Foi incansável o esforço de tornar os panoramas, por meio de artifícios técnicos, locais de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir na paisagem as mudanças da luz do dia, o nascer da lua, o murmurar das cascatas. David aconselha seus discípulos a desenharem os panoramas segundo a natureza. Ao tentar reproduzir na natureza representada as transformações de maneira enganosamente similar, os panoramas abrem o caminho, para além da fotografia, ao cinema mudo e ao cinema sonoro.

Contemporânea aos panoramas, existe uma literatura panorâmica. *Le Livre des Cent-et-un*, *Les Français Peints par Eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande Ville* são exemplos dela. Prepara-se nestes livros o trabalho beletrístico coletivo, para o qual Girardin criou, nos anos 1830, um espaço próprio no folhetim. Compõem-se de esboços isolados cuja roupagem anedótica corresponde às figuras situadas plasticamente no primeiro plano dos panoramas e cujo fundo informativo corresponde ao segundo plano pintado. Esta literatura é panorâmica também do ponto de vista social. Pela última vez, aparece o operário fora de sua classe como figurante de um idílio.

Os panoramas, que anunciam uma revolução nas relações da arte com a técnica, são ao mesmo tempo expressão de um novo sentimento de vida. O habitante da cidade, cuja superioridade política em relação ao morador do campo se manifesta inúmeras vezes no decorrer do século, tenta inserir o campo na cidade. Nos panoramas, a cidade amplia-se, transformando-se em paisagem, como ela o fará mais tarde e de maneira mais sutil para o flâneur. Daquerre é um discípulo de Prévost, o pintor de panoramas, cujo estabelecimento situa-se na Passage des Panoramas. Descrição dos panoramas de Prévost e Daquerre. Em 1839, o panorama de Daquerre é destruído por um incêndio. No mesmo ano, ele anuncia a invenção do daguerreótipo.

Arago apresenta a fotografia num discurso na Câmara. Prenuncia seu lugar na história da técnica. Prevê suas aplicações científicas. Os artistas, ao contrário, começam a debater seu valor artístico. A fotografia provoca a ruína da grande corporação dos pintores miniaturistas. Isto ocorre não apenas por razões econômicas. Em seus primórdios, a fotografia era artisticamente superior ao retrato em miniatura. A razão técnica para tanto reside no longo tempo de exposição que exige a máxima concentração por parte do retratado. A razão social disso situa-se no fato de os primeiros fotógrafos pertencerem à vanguarda, de onde provinha a maior parte de sua clientela. O avanço de Nadar em comparação a seus colegas de profissão caracteriza-se por seu empenho em tirar fotografias no interior do sistema de canalização de Paris.¹² Com isso, pela

¹² Cf. o excerto de Nadar sobre as fotografias tiradas nas catacumbas Y 2. 2 (UL)

universais foram precedidas por exposições nacionais da indústria, a primeira das quais se realiza em 1798, no Campo de Marte. Ela nasce do desejo de “divertir as classes trabalhadoras, tornando-se para elas uma festa de emancipação”.¹⁶ O operariado situa-se em primeiro plano como clientela. Ainda não se constituíra o quadro da indústria de entretenimento. Esse quadro é formado pela festa popular. A exposição universal é inaugurada pelo discurso de Chaptal sobre a indústria. – Os saint-simonianos, que planejam a industrialização do mundo, acolhem a idéia das exposições universais. Chevalier, a primeira autoridade neste novo domínio, é um discípulo de Enfantin e editor do jornal saint-simoniano *Le Globe*. Os saint-simonianos previram o desenvolvimento da economia mundial, mas não a luta de classes. Sua participação nos empreendimentos industriais e comerciais em meados do século contrasta com sua impotência nas questões relativas ao proletariado.

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros. – A entronização da mercadoria e o brilho da distração que a cerca é o tema secreto da arte de Grandville. A isso corresponde a discrepância entre seu elemento utópico e seu elemento cínico. Suas especificidades na representação de objetos inanimados correspondem àquilo que Marx denomina de “argúcias teológicas” da mercadoria.¹⁷ Estas se manifestam claramente na *spécialité* – designação de uma mercadoria que surge nesta época na indústria de luxo.¹⁸ Sob o lápis de Grandville, a natureza inteira se transforma em especialidades. Ele as apresenta no mesmo espírito no qual o reclame – também esta palavra surge naquela época – começa a apresentar seus artigos. Ele acaba demente.

“A Moda: Senhora Morte! Senhora Morte!”

Leopardi, Diálogo Entre a Moda e a Morte.¹⁹

As exposições universais constroem o universo das mercadorias. As fantasias de Grandville transferem para o universo o caráter de mercadoria. Elas o modernizam. O anel de Saturno torna-se uma sacada de ferro fundido, na qual à noite os habitantes de Saturno tomam ar fresco.²⁰ O contraponto literário desta utopia gráfica é representado pelos livros do naturalista Toussenel,²¹ seguidor de Fourier. – A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria deseja ser adorado. Grandville

¹⁶ Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*, Hamburgo, 1864, vol. 4, p. 52 (R T)

¹⁷ Karl Marx, *Das Kapital*, I, p. 85 (R T)

¹⁸ *Spécialité* ramo especializado da fabricação e do comércio, incluindo também restaurantes e confeitarias (w b)

¹⁹ Giacomo Leopardi, “Dialogo della Moda e della Morte” (1827), in *Operette Morali*, ed. por Alessandro Bruniati, Bari, 1928, p. 23 (R T)

²⁰ Citação tomada de empréstimo a Grandville, *Un Autre Monde*, 1844, cf. “O Anel de Saturno” e F. I, 7 (J L)

²¹ Ver os excertos de A. Toussenel, *L'Esprit des Bêtes*, 1847, de G 11, 4 a G 12a, 1 (J L)

estende a autoridade da moda aos objetos de uso diário, tanto quanto ao cosmos. Levando-a até os extremos, ele desvenda sua natureza. Ela se encontra em conflito com o orgânico, unindo o corpo vivo ao mundo inorgânico e fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver. O fetichismo subjacente ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço.

Por ocasião da exposição universal de 1867, em Paris, Victor Hugo lança um manifesto “Aos povos da Europa”. Os interesses deles foram defendidos antes e de modo menos equívoco pelas delegações de trabalhadores franceses, cuja primeira participou da exposição universal de Londres, em 1851, e a segunda, com 750 representantes, da exposição de 1862. Esta última foi importante, pois contribuiu indiretamente para a fundação da Associação Internacional dos Trabalhadores, por Marx. – A fantasmagoria da cultura capitalista alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867. O Império está no auge de seu poder. Paris afirma-se como a capital do luxo e das modas. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense. A opereta é a irônica utopia de um domínio duradouro do capital.

IV. Luís Filipe ou o *intérieur*

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

Baudelaire, *Uma Mártir*.

Sob Luís Filipe o homem privado adentra o palco da história. A ampliação do sistema democrático graças a um novo direito de voto coincide com a corrupção parlamentar, organizada por Guizot. Sob sua proteção, a classe dominante faz história ao fazer seus negócios. Ela estimula a construção de ferrovias para melhorar seu capital em ações. Apóia o poder de Luís Filipe como o reino do homem privado que administra seus próprios negócios. Com a revolução de julho [de 1830],²² a burguesia alcança os objetivos de 1789 (Marx).

Para o homem privado, o espaço em que vive se opõe pela primeira vez ao local de trabalho. O primeiro constitui-se com o *intérieur*. O escritório é seu complemento. O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas. Disso originam-se as fantasmagorias do *intérieur*. Este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne o longínquo e o passado. Seu salão é um camarote no teatro do mundo.

Excursão sobre o *Jugendstil*.²³ O abalo do *intérieur* dá-se na virada do século com o *Jugendstil*. Na verdade, de acordo com sua ideologia, ele parece acarretar o

²² Nota w b

²³ Sobre o *Jugendstil*, ver G°, 7 e o arquivo temático “S” subtítulo 5 Ba, 1 (w b - 1 L)

aperfeiçoamento do *intérieur*. A transfiguração da alma solitária parece ser seu objetivo. O individualismo é sua teoria. Em Van de Velde, a casa aparece como expressão da personalidade. O ornamento é, para esta casa, o que a assinatura representa para um quadro. O verdadeiro significado do *Jugendstil* não encontra sua expressão nessa ideologia. Ele representa a última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim. Ele mobiliza todas as reservas da interioridade. Estas encontram sua expressão na linguagem mediúnica das linhas, na flor como símbolo da natureza nua, vegetativa, que se contrapõe ao meio ambiente armado com a técnica. O *Jugendstil* se interessa pelos novos elementos da construção de ferro, suas formas de sustentação. Através do ornamento, procura recuperar estas formas para a arte. O concreto oferece-lhe novas possibilidades de criação plástica na arquitetura. Por volta dessa época, o escritório torna-se o verdadeiro centro de gravidade do espaço de vida. O homem desrealizado constrói um refúgio no seu domicílio. O balanço do *Jugendstil* é feito pelo *Arquiteto Solness*, de Ibsen: a tentativa do indivíduo de enfrentar a técnica, respaldado pela sua interioridade, acaba levando-o à derrota.²⁴

"Creio em minha alma: a Coisa."

Léon Deubel, *Œuvres*, Paris, 1929, p. 193.

O *intérieur* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumba de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez do valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano –, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis.

O *intérieur* não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*. Surge a história de detetive que investiga esses rastros. A *Filosofia do Mobiliário*, assim como suas novelas de detetive, apontam Poe como o primeiro fisiognomonista do *intérieur*. Os criminosos dos primeiros romances policiais não são *gentlemen* nem apaches, e sim pessoas privadas pertencentes à burguesia.

²⁴ Na referida peça (1891) de Henrik Ibsen, o arquiteto cai do alto da torre que ele próprio construiu, porque seu medo das alturas entra em conflito com sua ousadia técnica (w b)

V. Baudelaire ou as ruas de Paris

"Tudo para mim torna-se alegoria."

Baudelaire, *Le Cygne*.²⁵

O engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flânar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do flâneur.

Com o flâneur, a intelectualidade encaminha-se para o mercado. Como ela pensa, é para olhá-lo, mas na verdade já o faz para encontrar um comprador. Nesse estágio intermediário no qual ela ainda tem um mecenas, porém já começa a familiarizar-se com o mercado, ela aparece como *bohème*. À indefinição de sua posição econômica corresponde a indefinição de sua função política. Esta se expressa de modo mais palpável entre os conspiradores profissionais, que pertencem de maneira geral à *bohème*. Seu campo de trabalho inicial é o exército, mais tarde, será a pequena-burguesia, ocasionalmente, o proletariado. Aquela camada social, todavia, considera os líderes autênticos do proletariado como seus adversários. O *Manifesto Comunista* põe fim à sua existência política. A poesia de Baudelaire extrai sua força do *páthos* rebelde dessa camada social. Ele pende para o lado dos elementos associiais. Sua única comunhão sexual, ele a realiza com uma prostituta.

"Facilis descensus Averno."

Virgílio, *Eneida*.²⁶

O que é único na poesia de Baudelaire é o fato de que as imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris. A Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais subaquática que subterrânea. Os elementos tônicos da cidade – sua formação topográfica, o antigo leito abandonado do Sena – sem dúvida deixaram marcas em sua poesia. Entretanto, o aspecto decisivo em Baudelaire é o substrato social, moderno, do "idílio fúnebre" da cidade. O moderno é um acento

²⁵ Mantivemos o título original, para guardar o duplo sentido de "Cygne" e "signo" (w b)

²⁶ "É fácil descer o Averno." Virgílio, *Eneida* VI, vol. 126 (R 1)

capital de sua poesia. Como *spleen*, ele estilhaça o ideal ("Spleen e ideal"). Mas é sempre a modernidade que cita a história primeva. Aqui isso se dá através da ambigüidade própria das relações sociais e dos produtos dessa época. A ambigüidade e a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche. Tal imagem é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua. Tal imagem é representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa.

"Viajo para conhecer minha geografia."

Anotações de um louco

(Marcel Réja, *L'Art Chez les Fous*, Paris, 1907, p. 131.)

O último poema das *Flores do Mal*: "A Viagem". "Ó Morte, velho capitão, já é tempo! Levantemos a âncora!" A última viagem do flâneur: a morte. Seu destino: o novo. "Ao fundo do desconhecido para encontrar o Novo!" O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre-igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da "história cultural", em que a burguesia saboreia sua falsa consciência. A arte, que começa a duvidar de sua tarefa e deixa de ser "inseparável da utilidade" (Baudelaire),²⁷ precisa fazer do novo o seu valor supremo. O *arbiter novarum rerum*²⁸ torna-se para a arte o esnobe. Ele é para a arte o que o dândi é para a moda. Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, assim acontece no século XIX com a *nouveauté*. Os jornais aliam-se aos *magasins de nouveautés*. A imprensa organiza o mercado de valores espirituais provocando no primeiro momento uma alta. Os inconformados rebelam-se contra a entrega da arte ao mercado. Agrupam-se sob a bandeira da "arte pela arte". Deste lema origina-se a concepção da obra de arte total, que tenta proteger a arte contra o desenvolvimento da técnica. A solenidade com a qual esse culto é celebrado encontra sua correspondência no divertimento que transfigura a mercadoria. Ambos fazem abstração da existência social do ser humano. Baudelaire sucumbe à sedução de Wagner.

²⁷ Baudelaire *Op. II*, p. 27 ("Pierre Dupont") (RT)

²⁸ "O árbitro das coisas novas" (wb)

VI. Haussmann ou as barricadas

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

(Baron Haussmann)
*Confession d'un Lion Devenu Vieux*²⁹

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

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

O ideal urbanístico de Haussmann eram as visões em perspectiva através de longos traçados de ruas. Isso corresponde à tendência continuamente manifesta no século XIX de enobrecer necessidades técnicas por meio de objetivos artísticos. As instituições do poder laico e espiritual da burguesia deveriam encontrar sua apoteose no enquadramento das avenidas; antes de sua conclusão, estas eram recobertas por lonas e descerradas qual monumentos. – A eficiência de Haussmann insere-se no imperialismo napoleônico. Este favorece o capital financeiro. Paris vive o auge da especulação. A atividade especulativa nas bolsas supera as formas do jogo de azar herdadas da sociedade feudal. Às fantasmagorias do espaço, às quais se rende o flâneur, correspondem as fantasmagorias do tempo, às quais se entrega o jogador. O jogo transforma o tempo em narcótico. Lafargue explica o jogo como uma reprodução em miniatura dos mistérios da conjuntura.³⁰ As expropriações feitas por Haussmann fazem surgir uma especulação fraudulenta. A jurisdição da Corte de Cassação, inspirada pela oposição burguesa e orleanista, aumenta o risco financeiro da haussmannização.

Haussmann tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção. Em 1864, em um discurso na Câmara, expressa seu ódio pela população desenraizada da grande cidade. Esta cresce constantemente devido aos próprios empreendimentos de Haussmann. O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o "cinturão vermelho" operário. Haussmann denomina a si mesmo de "artista demolidor". Sentia-se predestinado à sua obra, fato que enfatiza em suas memórias. Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade. A obra monumental de Maxime Du Camp, *Paris*, deve seu nascimento a esta consciência.³¹ As *Jérémiades d'un Haussmannisé* dão-lhe a forma de uma lamentação bíblica.³²

²⁹ A edição (Paris, 1888) foi publicada anonimamente, sem indicação de tempo e lugar (R T)

³⁰ Cf. O 4, 1 (R T)

³¹ Maxime Du Camp, *Paris. Ses Organes, ses Fonctions et sa Vie dans la Seconde Moitié du XIX^e siècle*, 6 vols., Paris, 1869-1875 (R T)

³² Anônimo, *Paris Désert. Lamentations d'un Jérémie Haussmannisé*, Paris, 1868

A verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger a cidade contra a guerra civil. Queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris. Com a mesma intenção, Luís Filipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam seu papel na revolução de fevereiro [de 1848].³³ Engels trata dos problemas de tática nas lutas de barricadas.³⁴ Haussmann pretende impedi-las de duas maneiras. A largura das ruas deve impossibilitar que sejam erguidas barricadas, e novas ruas devem estabelecer o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários. Os contemporâneos batizam o empreendimento de “embelezamento estratégico”.

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

Chanson d'Ouvriers Vers 1850 (Adolf Stahr,
Zwei Monate in Paris, Oldenburg, 1851, II, p. 199.)³⁵

A barricada ressurge na Comuna, mais forte e mais protegida do que nunca. Estende-se pelos grandes *boulevards*, atingindo muitas vezes a altura do primeiro andar e escondendo trincheiras situadas atrás dela. Assim como o *Manifesto Comunista* encerra a época dos conspiradores profissionais, também a Comuna põe fim à fantasmagoria que domina o primeiro período do proletariado. Ela desfaz a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária concluir a obra de 1789 de mãos dadas com a burguesia. Esta ilusão domina a época de 1831 a 1871, da insurreição de Lyon até a Comuna. A burguesia nunca compartilhou desse erro. Sua luta contra os direitos sociais do proletariado inicia-se já na Grande Revolução e coincide com o movimento filantrópico que a encobre e que experimenta sua máxima expansão sob Napoleão III. Durante seu reinado, surge a obra monumental deste movimento: *Les Ouvriers Européens*, de Le Play.³⁶ Ao lado da posição encoberta da filantropia, a burguesia sempre assumiu a posição aberta da luta de classes. Já em 1831, ela reconhece no *Journal des Débats*: “Cada fabricante vive em sua fábrica como os donos de plantações entre seus escravos.” Se foi a desgraça dos antigos levantes operários o fato de nenhuma teoria lhes indicar o caminho, por outro lado, foi também a condição da força imediata e do entusiasmo com que assumem a construção de uma sociedade nova. Este entusiasmo, que atinge seu auge na Comuna, conquista temporariamente para o operariado os melhores elementos da burguesia, mas no fim leva-o a sujeitar-se a seus piores elementos. Rimbaud e Courbet posicionam-se a favor da Comuna. O incêndio de Paris é o digno desfecho da obra de destruição de Haussmann.

³³ Nota w b

³⁴ Cf. o excerto de Friedrich Engels em E 1a, 5 (RT)

³⁵ Os versos são de Pierre Dupont, “Le Chant du Vote”, Paris, 1850, cf. a. 7, 3 (RT, w b.)

³⁶ Frédéric Le Play, *Les Ouvriers Européens Études sur les Travaux, la Vie Domestique et la Condition Morale des Populations Ouvrières de l'Europe, Précédées d'un Exposé de la Méthode d'Observation*, Paris, 1855, (K 1)

"Meu bom pai esteve em Paris."

Karl Gutzkow *Briefe aus Paris*, Leipzig, 1842, I, p. 58

Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia.³⁷ Mas apenas o Surrealismo permitiu vê-las com os olhos livres. O desenvolvimento das forças produtivas fez cair em ruínas os símbolos do desejo do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam. No século XIX, esse desenvolvimento emancipou da arte as formas de construção, assim como no século XVI as ciências se libertaram da filosofia. O início é dado pela arquitetura enquanto obra de engenharia. Segue-se a fotografia enquanto reprodução da natureza. A criação imaginária prepara-se para tornar-se prática ao colocar-se como arte gráfica a serviço da publicidade. No folhetim, a poesia submete-se à montagem. Todos esses produtos estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. Contudo hesitam ainda no limiar. Desta época originam-se as passagens e os *intérieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas. São resquícios de um mundo onírico. A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento.

³⁷ Cf. C. 2a. B. (1904)