

Fantasmagorias e “imagens de desejo”: anseios modernos na arte e estética oitocentista

Resenha de BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In___: **Passagens**. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Beatriz Carazzai Pereira

O texto “Paris: Capital do Século XIX”, de Walter Benjamin, explora o fenômeno da modernidade e da industrialização na Europa oitocentista a partir de Paris, analisando sua arquitetura e estabelecimentos, sua relação com a moda e seus movimentos artísticos, em conjunto com os fenômenos políticos, econômicos e sociais que marcaram o período.

Considerando o *boom* do comércio têxtil na 1ª metade do século XIX, boa parte das galerias parisienses surgem a partir de 1822. Em frente à industrialização crescente, um número cada vez maior de mercadorias adentra o mercado. Para atender a novas demandas da indústria e de consumidores, os *magasins de nouveautés* precedem as grandes casas comerciais, sendo os primeiros estabelecimentos a possuírem grandes estoques de produtos. As galerias são majoritariamente espaços burgueses, destinados a mercadorias de luxo, em que a "arte põe-se a serviço do comerciante" (BENJAMIN, 2006, p. 31). Elas simbolizam a consolidação do capitalismo nas metrópoles industrializadas, e o triunfo do modo de produção capitalista sobre o modo de produção artesanal. Nestes *magasins*, pequenos burgueses que se fascinam por novos produtos industrializados, cuja origem e produção desconhecida lhe conferem uma aura misteriosa, quase exótica.

Esta aura de mistério é intrínseca à alienação dos meios de produção e do rompimento com o modo de produção artesanal. Na nova era do Progresso, ditado pelo tempo mecânico, o exótico é o artificial, desde o mármore e aço da arquitetura das galerias, até as crinolinas e *corsets* que criam ilusões fantasmagóricas sobre o corpo. Se o belo é ditado pela classe dominante, e esta detém os meios de produção industriais, os novos padrões estéticos (seja na arquitetura, na decoração ou na moda)

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email:

beatrizcarazzaip@gmail.com

devem refletir a civilidade do novo e melhorado homem europeu, guiado pela razão e o Progresso. (BENJAMIN, 2006, p. 31).

Conforme um Guia Ilustrado de Paris afirma, as galerias são mundos em miniatura (ibid.) Uma miniatura que cabe (figurativamente) na palma da mão, assim como o novo homem civilizado vê o mundo à sua mercê, a natureza moldada pela máquina, a posição do sol submissa às badaladas do relógio, a História a serviço do capital. Como o candeeiro, que protege com vidro sua chama regulável, as galerias protegem um setor privilegiado da população, que transita com seus corpos cobertos e disciplinados por estes “mundos em miniatura”.

Ao apontar estas galerias como cenário das primeiras iluminações a gás (BENJAMIN, 2006, p. 31), Benjamin pinta na mente do leitor um cenário impressionista, remetente à obra “Boulevard Montmartre de noite” de Pissarro. A técnica impressionista de pintura a óleo utilizada retrata os efeitos visuais da poluição e das iluminações a gás em Paris, assim como o estado de movimento constante em que a cidade industrializada e moderna se encontra. Os indivíduos representados na tela se mesclam com o cenário, como figurantes do próprio espaço que habitam.

Figura 1 - (PISSARRO, Jacob-Abraham-Camille. Boulevard Montmartre de noite. 1897. Original de arte, óleo sobre tela, 53,3 cm x 64,8 cm.)



(Fonte: The National Gallery¹)

O ferro é outro aliado dos candeeiros na construção desse cenário impressionista das galerias. As duras vigas são moldadas no estilo de colunas romanas, referenciando uma estética antiga que se põe acima da funcionalidade, ainda que a funcionalidade tenha sido fundamental para o triunfo do ferro na arquitetura, e para o surgimento das galerias (BENJAMIN, 2006, p. 31). Esse moldar da matéria bruta a fim de criar uma ilusão é visível em outras estruturas para além das galerias, conforme aponta Benjamin:

Nas vigas de sustentação esses construtores imitam colunas pompeianas e nas fábricas eles imitam moradias, assim como mais tarde as primeiras

¹ Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/camille-pissarro-the-boulevard-montmartre-at-night> Acesso em: 15 jun. 2023

estações ferroviárias tomam por modelo os chalés. A construção adota o papel de subconsciente (ibid.).

O emprego do ferro é primordial para o que, ao lado do relógio mecânico e da fábrica, é um dos maiores “símbolos” da modernidade do século XIX: o trem, cujos trilhos precedem as próprias vigas de sustentação (BENJAMIN, 2006, p. 32). Este também simboliza o triunfo do homem sobre a natureza e suas limitações temporais e geográficas, conectando o interior às capitais, provendo (à uma parcela privilegiada da população) a sensação de chegada do fim da história. Esta mesma locomotiva é construída pelas mãos dos trabalhadores que jamais gozariam integralmente de suas construções, tendo seus trabalhos alienados. Neste sentido, o trem representa o Progresso pois cumpre sua promessa da modernidade somente à burguesia.

Em contraste com o uso moderno do ferro, há o emprego crescente do vidro nas estruturas das estações de trem, galerias e salas de exposições. O vidro permite a entrada da luz natural nos espaços (função que já desempenhava há séculos), carregando também um propósito decorativo. Observa-se que estes espaços modernos demonstram uma mescla de técnicas modernas e antigas, e funcionam como exposições da própria modernidade enquanto atração, referenciando um passado utópico, uma "proto-história" sem classes (ibid.).

Aqui Benjamin aponta um aspecto fundamental do século XIX: a interpenetração do novo com o antigo (BENJAMIN, 2006, p. 32). Há uma mistura de anseios por um passado distante do caos do presente, ao mesmo tempo em que a hegemonia dos ideais positivistas deposita na marcha para o Progresso a esperança de um futuro ideal. Este mal-estar se traduz em necessidade de controle sobre a própria História. Controle este que escapa pelos dedos conforme o trabalho humano é progressivamente alienado. O presente escorre do homem moderno como a areia da ampulheta, que já não serve para contar minuciosamente os minutos e segundos. Sob o capitalismo, homem torna-se máquina. Então busca num passado distante, na nostalgia e no consumo um escape destas angústias.

Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção. Além disso, nessas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado - mas isto quer dizer: do passado recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto da fantasia imagética impulsionada pelo novo (ibid.).

Estas “imagens do desejo” anestesiam o indivíduo e o coletivo como ópio, embriagando através das aparências, ao mesmo tempo que refletem o anseio por mudança. Proporcionam alternativas ideais à alienação do trabalho sob o capitalismo, que impõe uma nova percepção de tempo e humanidade. Benjamin relaciona esse desejo de mudança com a utopia de Charles Fourier, socialista utópico da primeira metade do século XIX. Seu pensamento é profundamente influenciado pelo surgimento das máquinas, ainda que este fato não apareça explicitamente em suas obras. Condenando tanto a "imoralidade da atividade comercial quanto a falsa moral posta a seu serviço", Fourier cria uma série de soluções ideais para problemas concretos causados pelo capitalismo, propondo um modelo que guie a humanidade até uma condição material que torne a moral desnecessária. Este modelo é o falanstério (*phalanstère*), que traz consigo tamanha complexidade que, de acordo com Benjamin, remete à uma maquinaria (BENJAMIN, 2006, p. 32). Uma organização social em que cada engrenagem cumpre funções específicas, permitindo que a máquina funcione como projetada.

As engrenagens das passions, a intrincada interação das passions mécanistes com a passion cabaliste são primitivas elaborações teóricas feitas, por analogia com a máquina, no âmbito da psicologia. Essa maquinaria feita de seres humanos produz Cocagne, o país onde corre leite e mel, o primevo símbolo do desejo a que a utopia de Fourier deu um novo alento (ibid).

Mas a análise benjaminiana do falanstério não se limita à analogia das máquinas. Ele observa o "cânone arquitetônico" dos falanstérios que, inicialmente voltados a finalidades comerciais, se tornariam moradias. Neste molde, "o *phalanstère* se torna uma cidade feita de galerias". Contrastando com as formas rigorosas do *Empire* napoleônico, o falanstério de Fourier se volta ao "colorido idílio" do estilo

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email: beatrizcarazzaip@gmail.com

Biedermeier, presente na primeira metade do século XIX e dotado de um conservadorismo frente o estilo imperial, opondo-se aos adornos de bronze e linhas curvas com a "comodidade e descontração" do ambiente doméstico privado. Benjamin também lembra que o próprio Marx defendeu Fourier ao citar sua "colossal visão dos homens", e menciona a influência de Fourier na obra *Travail* (1901) de Émile Zola, que já em 1867 "se despede das grandes galerias" com o romance *Thérèse Raquin*, consagrado como inaugurador do movimento literário naturalista. Zola se inspirava nas novidades científicas do período para propor uma análise (também científica) do comportamento e temperamento humano (BENJAMIN, 2006, p. 33).

O autor aqui demonstra não só o impacto da utopia moderna sobre a filosofia e as artes do século XIX, mas também o impacto do paradigma científico, que pautará toda a modernidade e seus frutos. De um lado, Fourier com seu sonho remetente à complexas estruturas maquinárias, de outro, Zola, com sua análise naturalista do ser humano, desprendida da moral cristã ocidental. Dois autores que, num primeiro relance, aparentam distantes, mas são ligados pela modernidade, que não se restringe a invenções tecnológicas e novos movimentos artísticos e filosóficos, moldando toda uma concepção de mundo, sociedade e humanidade.

A partir desta nova perspectiva de mundo, surge também uma nova forma de retratá-lo: a fotografia. Sua crescente popularização está diretamente ligada às inovações da pintura, particularmente na segunda metade do século XIX. Se antes a pintura era responsável por retratar do mundo, a consolidação da fotografia gera, através da necessidade, a invenção de novos movimentos artísticos como o expressionismo e o cubismo. Há mais espaço para a experimentação, onde a fotografia possui um "retrato fiel", a pintura possui a cor. E se à fotografia cabe a representação da realidade, agora cabe à pintura a representação da emoção, da subjetividade, do sonho. Nessa batalha constante entre a câmera e o pincel, a fotografia populariza, na esfera mercantil, imagens "sequer utilizáveis", que por vezes tinham como única função a ilustração de uma mensagem. Este fenômeno impacta toda a história posterior da fotografia conforme novas técnicas surgem, se anulam e se sobrepõem (BENJAMIN, 2006, p. 34).

Por meio de suas análises das galerias, panoramas e da fotografia, Benjamin nos encaminha à terceira parte de seu texto, onde aborda uma espécie de evento fundamental para a compreensão do século XIX: as exposições universais. Em conjunto com o trem e as indústrias, as exposições universais também simbolizam a hegemonia burguesa do século XIX. Se o conceito de universalidade já tomava corpo durante o auge do Iluminismo (observável, por exemplo, na obra "Ideia para uma História Universal com um Propósito Cosmopolita" de Kant, publicada em 1784), a influência iluminista sobre o positivismo comtiano se reflete de na estrutura destas exposições. As exposições universais são grandes centros de "peregrinação ao fetiche da mercadoria", sendo precedidas pelas exposições nacionais da indústria. Curiosamente, os saint-simonianos acolheram as exposições universais por fruto de suas ambições em industrializar o planeta como um todo. Nas palavras de Benjamin, eles "previram a evolução econômica mundial, mas não a luta de classes", encarando a industrialização com otimismo utópico (BENJAMIN, 2006, p. 35). Em crítica a esta postura, o autor afirma que:

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da sua mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros (BENJAMIN, 2006, p. 35-36).

Se antes as festas populares entretinham os camponeses e proletários com música e comidas, as exposições universais instituem uma forma de entretenimento que gira em torno de produtos (BENJAMIN, 2006, 35). Funcionam como eventos de divulgação das inovações tecnológicas e artísticas do período, numa tentativa de unificar o mundo sob um só parâmetro europeu ocidental de evolução universal. São centros de atração alienantes porque estas exposições dependem do distanciamento dos expectadores para com os objetos observados, da fantasmagoria.

Esta aura fantasmagórica a que Benjamin se referirá por todo seu texto é causada pela alienação. As atrações são exóticas porque são distantes, e misteriosas

porque o público pouco ou nada sabe sobre a origem, construção e funcionamento destes objetos. Algo tão naturalizado em nosso século XXI, mas que é um fenômeno historicamente inédito até o século XIX. As exposições universais nos levam a questionar por que, na era do triunfo do capital, entretenimento, diversão e descanso são indissociáveis do consumo.

Em paralelo com nossa modernidade, as exposições universais, assim como as galerias, remetem aos shopping centers. Toda a atração destes locais é pautada pelo consumo e pelo distanciamento dos objetos que são consumidos. As roupas, cuja origem dos tecidos e do trabalho por trás de suas confecções são desconhecidos, vêm em moldes P, M, G, e são expostas em vitrines com cenários, nos prometendo um sonho de identidade fugaz ("sexy", "profissional", "descolado"), assim como a validação de que nossos corpos, tão distintos e em constante mudança, podem se encaixar nestas peças como uma engrenagem se encaixa em outra. "Lanches felizes" nos vendem um sabor salgado que é impossível de replicar com mãos humanas e ingredientes naturais. E o cinema, presente em quase todos estes shopping centers, exhibe histórias hollywoodianas de autorrealização, que muitas vezes alienam o público com discursos liberais e imperialistas, nos quais o proletário (e principalmente seu setor colonizado) não se reconhece. "Nós, os vitorianos" (como diria Foucault) não somos tão diferentes dos humanos oitocentistas que transitavam pelas galerias e exposições universais.

Já no campo das artes visuais, essa relação entre mercadoria, fugacidade, entretenimento e socialização é evidente nas obras do ilustrador e caricaturista J. J. Grandville (1803 - 1843). Numa mistura de utopia e cinismo, as caricaturas de Grandville ironizam a frivolidade burguesa. A sua sutileza na representação de objetos mortos corresponde ao que Marx chamou de "argueiros teológicos" da mercadoria. Eles se sedimentam marcadamente na "*specialité*" - designação de uma espécie de mercadoria surgida a essa época na indústria de luxo. Sob o lápis de Grandville, a natureza toda se transforma em "especialidades", em especiarias. (BENJAMIN, 2006, p. 36).

A ilustração “*Voyage pour l'éternité n° 1*”, de Granville, introduz ao próximo tópico do texto de Benjamin: a relação entre morte e modernidade. Nesta caricatura, um esqueleto convida uma dama abastada para um passeio. A legenda diz: "sim, madame, é o passeio mais delicioso e no mais novo dos coches".

Figura 2 - (GRANDVILLE, J. J. *Voyage pour l'éternité n° 1*. Ca. 1839. Litografia de Langlumé em papel 25.6 x 34.1 cm)



(Fonte: The Met Museum²)

A figura da morte e os ritos fúnebres são elementos recorrentes em diversas obras oitocentistas, como observa-se em Baudelaire e Granville. Este uso da simbologia da morte se relaciona com o renovo constante do presente, que também é observável nas tendências da moda. Ao representar a morte, trajada como um dândi, oferecendo um passeio no “mais novo dos coches”, Grandville contrapõe o natural

² Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/812698>> Acesso em: 15 jun. 2023

(morte) ao artificial (moda ou consumo), seguindo a tendência oitocentista de interpenetração do novo com o antigo.

Ao citar a clássica frase de Leopardi "Moda: Dona Morte! Dona Morte!", Benjamin discorre sobre um dos objetos centrais de suas análises. Em suas palavras: "a moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche da mercadoria pretende ser venerado". A indumentária existiu desde os primórdios da humanidade, mas a moda como o próprio nome sugere) só é possível através da modernidade. "Ela (moda) relaciona o corpo vivo ao mundo inorgânico. Percebe no ser vivo os direitos do cadáver. Seu nervo vital é o fetichismo, subjacente ao sex-appeal do inorgânico. O culto à mercadoria coloca-a a seu serviço." (BENJAMIN, 2006, p. 36)

A moda, ao contrário da indumentária, é indissociável da tendência. Este conceito de "tendência" depende da aceleração capitalista, artificial como o relógio mecânico. Para que haja o novo, o velho tem de morrer, assim como uma nova tendência de moda desqualifica as tendências anteriores.

Assim como a moda demonstra uma forma moderna de se relacionar com o corpo, proporcionando escape através de tendências, os espaços domésticos oitocentistas também trazem uma fuga para o privado. Este aspecto é abordado no seguinte tópico do texto, "Luís Filipe ou o *interieur*", ainda dialogando com Grandville. Os ambientes majoritários de suas caricaturas são domésticos, como salas de estar e jantar. Na era do culto à propriedade privada, o que distingue o homem moderno do homem "primitivo" é sua relação com o espaço privado e sua privacidade. Benjamin demonstra, no cenário político, como esse "homem privado pisa o palco da história" sob o reinado de Luís Filipe. A classe dominante é protegida pela corrupção parlamentar e pela ampliação do aparelho democrático por via da justiça eleitoral, conforme o estímulo à construção de ferrovias visa beneficiar as ações burguesas. O governo de Luís Filipe foi "o governo do empresário" (BENJAMIN, 2006, p. 37). Benjamin explica, a seguir, essa criação e consolidação do homem privado no cenário político burguês:

Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho. Organiza-se no interior da moradia. O escritório é seu complemento. O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur*

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email:

beatrizcarazzaip@gmail.com

sustente suas ilusões. (...) Disso se originam as fantasmagorias do "interior", da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo. Nele se reúne o longínquo e o pretérito. O seu salon é um camarote no teatro do mundo" (ibid.)

Não por acaso a virada do século XIX para o século XX nos traz o movimento *art nouveau*. Enquanto demonstra um "abalo do *interieur*", o *art nouveau* escancara o desejo por utopia realizado através do espaço privado. Este movimento "representa a última tentativa de fuga de uma arte sitiada em sua torre de marfim pela técnica". Contrapondo suas curvas suaves às duras vigas de metal, suas flores evocam uma relação íntima com a natureza que jaz distante. Tenta se apropriar das inovações arquitetônicas industriais para criar uma fantasia de retorno a um passado artesanal (BENJAMIN, 2006, p. 37). A peça *Baumeister Solness* mostra, para Benjamin, "a tentativa do indivíduo no sentido de rivalizar, com sua interioridade, a técnica, o que o acaba levando ao naufrágio". Se o fetiche da mercadoria subverte o valor de uso do objeto, o que resta é o valor afetivo sobre os objetos acumulados no âmbito doméstico. Uma vez que se deterioram os espaços públicos e coletivos, havendo cada vez mais espaços privados, o conceito de coletividade também se deteriora. Como consequência deste fenômeno, surge a figura do colecionador, habitante do "refúgio da arte" que é sua residência. (BENJAMIN, 2006, p. 38).

O colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor, em que os homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano, estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis. (ibid.)

Quando Benjamin afirma que "habitar significa deixar rastros", ele demonstra como esse foco no interior é integral ao surgimento das histórias de detetives. Afinal, o detetive constrói um todo a partir de rastros. Edgar Allan Poe, pai dos contos de detetive, é "o primeiro fisionomista de tal *interieur*". E nas primeiras novelas de detetive, os criminosos não são os típicos transeuntes dos espaços públicos ("cavalheiros" ou "apaches"), mas sim burgueses, pessoas que representam o âmago desse espaço privado (BENJAMIN, 2006, p. 38).

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email: beatrizcarazzaip@gmail.com

A análise benjaminiana das galerias e do *interieur* se converge na figura de Baudelaire. Grande nome do que hoje pode se considerar "literatura gótica", foi um dos precursores do simbolismo. O simbolismo foi uma escola literária influenciada pelo romantismo, se opondo aos ideais positivistas e às escolas literárias do realismo e naturalismo. Com elementos místicos e transcendentais, a literatura simbolista foca na subjetividade e na relação entre mundo e indivíduo, que frequentemente aparece isolado do coletivo, fechado em si mesmo.

Esse foco na individualidade descende deste contexto oitocentista do homem privado. Em oposição à tentativa de construção identitária por meio do nacionalismo e/ou núcleo familiar, o indivíduo baudelairiano reconhece ativamente sua solidão e isolamento da sociedade. Este homem baudelairiano é o *flâneur*: o errante, "vadio", observador, que transita pelos espaços marginalizados, pelas beiradas da sociedade. Seu olhar observador é de estranhamento, pois não se reconhece nestes espaços que habita (BENJAMIN, 2006, p. 39)

É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o seu asilo na multidão." (BENJAMIN, 2006 p. 39)

Conforme Benjamin aponta, Poe e Engels trazem as primeiras contribuições para uma fisionomia da multidão. A multidão funciona, em Baudelaire, como uma espécie de véu fantasmagórico. "Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor", e nesta cidade a casa comercial vê no *flâneur* um consumidor, comprador. "A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur*" (ibid.). Pode-se observar uma semelhança entre o *flâneur* e o *bohème* (boêmio). O autor demonstra essa semelhança ao identificar no boêmio uma "fase intermediária" entre o artista que ainda possui um mecenas, mas que agora se familiariza com o mercado. Sua posição econômica indefinida corresponde à sua posição política indefinida. É como se, socialmente, esse indivíduo fosse também ele próprio um vulto. Enquanto os "conspiradores profissionais" pertencem integralmente à boemia (trabalhando

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email: beatrizcarazzaip@gmail.com

inicialmente no exército, posteriormente com a pequena burguesia e, "ocasionalmente o proletariado"), o *flâneur* advém do impacto do Manifesto Comunista, que supera a existência política do boêmio, cujos adversários estão entre "os autênticos líderes do proletariado". De acordo com Benjamin: "a poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada. Alinha-se no lado do associal. A sua única comunhão sexual ele a realiza com uma prostituta" (BENJAMIN, 2006, p.39)

Logo, a poesia de Baudelaire tem três elementos centrais dialogando entre si: a figura feminina, a morte e Paris. O moderno de Baudelaire é um "idílio fúnebre" urbano, cuja modernidade serve como cenário e foco de sua obra. "A Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais submarina do que subterrânea. Aí estão bem marcados os elementos primevos da cidade - a sua formação topográfica, o antigo leito abandonado do rio Sena" (ibid.)

Baudelaire cria uma "quimera" ao traçar uma imagem dialética entre a história primeva e a modernidade contemporânea, numa ambiguidade e paralisia "utópica". Retomando a crítica marxista do fetiche da mercadoria, Benjamin explica o papel fundamental da prostituta na poesia baudelairiana: ela reflete uma efemeridade e fragilidade das relações afetivas, que se pautam na transação econômica. A prostituta é a figura ambígua perfeita para simbolizar esse sonho sombrio parisiense, pois "é vendedora e mercadoria" (BENJAMIN, 2006, p. 40), e Baudelaire se vale dela como metáfora para a própria Paris, conforme seu poema "Epílogo":

De coração contente escalei a montanha,
De onde se vê – prisão, hospital, lupanar,
Inferno, purgatório – a cidade tamanha,

Em que o vício, como uma flor, floresce no ar.
Bem sabes, ó Satã, senhor de minha sina,
Que eu não vim aqui para lacrimar.

Como o amásio senil de velha concubina,
Vim para me embriagar da meretriz enorme,
Cujo encanto infernal me remoça e fascina.

Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme,
Rouca, obscura, pesada, ou quando em rosiclères
E áureos brilhos venais pompeia multiforme,

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email: beatrizcarazzaip@gmail.com

– Amo-a, a infame capital! Às vezes dais,
Ó prostitutas e facínoras, prazeres
Que nunca há de entender o comum dos mortais.
(BAUDELAIRE, 1995. Tradução de Manuel Bandeira.)

Nota-se na obra de Baudelaire o uso de simbologias fúnebres em conjunto com a personagem da prostituta. Em "*Le voyage*", último poema de sua maior obra *Les Fleurs du Mal*, ele brada: "Ó morte, velha capitã, já é tempo! Alcemos a âncora! (...) Ao fundo do desconhecido para encontrar o novo!" (BENJAMIN, 2006, p. 40). O *flâneur* viaja através da morte para alcançar seu destino: o novo. A morte não é um fim em si mesma numa concepção de tempo cíclico, típica do espaço rural camponês. Mas no espaço urbano burguês, a novidade constante, que depende do esquecimento do passado, permite um enfoque e até admiração da morte.

O novo é uma qualidade que independe do valor de uso da mercadoria. É a origem da falsa aparência, que pertence de modo inalienável e intransferível às imagens geradas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência, cujo incansável agente é a moda. Essa falsa aparência de novidade se reflete, como um espelho em outro, na falsa aparência do sempre-igual, do eterno retorno do mesmo. (ibid.)

Baudelaire aponta como a arte passa a ser "inseparável da utilidade". A partir desta relação, a arte extrai da novidade seu valor máximo (BENJAMIN, 2006, p. 40). Associa-se a ideia da qualidade de uma obra a seu aspecto inovador e vanguardista. Baudelaire observa esse fenômeno conforme se desenrola, com o olhar astuto de um artista que vê a consolidação da modernidade perante seus próprios olhos. Ao demonstrar a visão de Baudelaire não apenas sobre Paris, mas sobre a própria arte em seu contexto, Benjamin convida o leitor a questionar a naturalização dessa obsessão pela novidade na contemporaneidade.

Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, no século XIX é a nouveauté que exerce o mesmo papel. Do lado dos magasins de nouveautés se colocam os jornais. A imprensa organiza o mercado dos valores espirituais, provocando logo uma alta. Os inconformados protestam contra a entrega da arte ao mercado. Eles se agrupam em torno da bandeira de l'art pour l'art. Os ritos de consagração com

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email: beatrizcarazzaip@gmail.com

que a arte é celebrada são o contrapeso da dispersão que caracteriza a mercadoria. Ambas fazem abstração da existência social do homem. Baudelaire sucumbe à sedução de Wagner." (ibid.)

Seguindo a solidão do *flâneur* no espaço urbano, o último tópico do texto de Benjamin conclui seu raciocínio ao tratar novamente da arquitetura parisiense, desta vez com maior enfoque ao planejamento urbano e sua relação com o capital. Sob a justificativa de trazer o "novo" e moderno à Paris, Haussman construiu uma cidade que buscava barrar as barricadas populares. Aqui há também o fenômeno da inauguração de novas construções como se inauguram monumentos, que eram descobertas das lonas no momento de inauguração. No contexto do imperialismo napoleônico, Haussman não está preocupado com uma cidade democrática, que sirva aos interesses proletários, mas é leal à classe dominante burguesa e ao capital (BENJAMIN, 2006, p. 41).

Paris vivencia um florescimento da especulação. Especular na Bolsa ocupa o lugar dos jogos de azar herdados da sociedade feudal. Às fantasmagorias do espaço a que o flâneur se entrega correspondem as fantasmagorias do tempo pelas quais o jogador se deixa levar. O jogo transforma o tempo em ópio. (ibid.)

As casas de jogos nesse período imitam, como uma miniatura, a instabilidade do capital. Concomitantemente, a população proletária é progressivamente empurrada para as margens da cidade, por conta da elevação de aluguéis. O próprio Haussman se denominou "artista demolidor" pela demolição em massa das velhas estruturas da cidade. Se reconhece como "chamado para a sua obra", um agente da modernidade. Sob seu projeto, Paris se torna estranha para os próprios parisienses. "Não se sentem mais em casa nela". (BENJAMIN, 2006, p. 41). Uma alienação tão evidente que é impossível de ser ignorada, vide exemplo da obra "Paris" de Maxime Du Champs. Ainda assim, o proletário parisiense não se dá por vencido ao fazer ressurgir a estratégia das barricadas com a Comuna.

Mais fortes e mais seguras do que nunca. Atravessam as grandes avenidas, chegando com frequência à altura do primeiro andar e protegendo as fronteiras que se encontram atrás delas. Assim como o Manifesto comunista encerrava a era dos conspiradores profissionais, assim também a Comuna liquida com a fantasmagoria que domina a primeira época do proletariado. (BENJAMIN, 2006, 42)

Benjamin coloca a Comuna como um marco do rompimento proletário com a ilusão de uma revolução em conjunto com a burguesia, um despertar popular da fantasmagoria. Aproximando-se o final do século, é impossível acobertar, sob ações filantrópicas ou monumentos, a verdadeira posição da classe dominante enquanto defensora dos seus interesses. Essa desilusão também imbuí os proletários da Comuna de nova esperança de uma revolução proletária (ibid.). Numa conclusão tão trágica quanto a empreitada capitalista de industrialização e modernização da cidade e da sociedade, Benjamin fecha seu texto citando o incêndio de Paris, que destrói a "obra de destruição" de Haussman. Incêndio que consome essa fantasia onírica, e despertar do sonho de uma época (BENJAMIN, 2006, p. 43).

Cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e - como Hegel já o reconheceu - desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem. (ibid.)

Se o século XIX se inicia com o sonho da modernidade, ele se encerra com seu despertar, que se demonstrará no século XX com a intensificação das lutas proletárias e a conseqüente reação dos fenômenos fascistas. Mas a fantasmagoria permanece, em constante atualização, como conseqüência do capitalismo. Segue ainda o embate entre luta e fuga, sonho e realidade, que só pode ser resolvido pela tomada de consciência e ação das camadas trabalhadoras, protagonista de sua história. Através das chamas do incêndio de Paris, Benjamin convida o leitor contemporâneo a também despertar deste sonho moderno.

REFERÊNCIAS:

Mestranda em História pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante do Grupo de Estudos Odisseia (UNESPAR). Brasileira, residente em Guarapuava - PR. Email: beatrizcarazzaip@gmail.com

BENJAMIN, Walter. Paris: A Capital do Século XIX. In__: **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

BAUDELAIRE, CHARLES. Epílogo. In__: **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

GRANVILLE, J. J. **Voyage pour l'éternité nº 1**. Ca. 1839. Litografia de Langlumé em papel 25.6 x 34.1 cm. Disponível em: Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/812698> Acesso em: 15 jun. 2023

PISSARRO, Jacob-Abraham-Camille. **Boulevard Montmartre de noite**. 1897. original de arte, óleo sobre tela, 53,3 cm x 64,8 cm. Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/camille-pissarro-the-boulevard-montmartre-at-night> Acesso em: 15 jun. 2023