

WALTER BENJAMIN: A RESISTÊNCIA LIMITADA DO HABITANTE DA CIDADE MODERNA

[WALTER BENJAMIN: THE LIMITED RESISTANCE OF THE INHABITANT OF THE MODERN CITY]

*Edilene Maria Carvalho Leal **

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

*Rogério Proença de Sousa Leite ***

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

RESUMO: Este artigo faz uma incursão analítica sobre o tema benjaminiano cidade moderna e liberdade. Para tanto, discute o fenômeno da despersonalização das relações humanas e do aparecimento do individualismo nas cidades modernas, dominadas pela lógica do capitalismo. As cidades da oferta de mercadorias e do consumo exigem de seus habitantes, de acordo com Benjamin, uma constituição heroica para que não sucumbam ao excesso de estímulos visuais e de choques cotidianos. Por isso, surgiu a figura típica do *flâneur*, que, movimentando-se pelos espaços sociais, assume a condição contraditória de adaptação e de resistência à objetificação e à alienação da modernidade. Essa possibilidade de resistência e liberdade desentranhada pelo *flâneur* encontra condições viáveis até mesmo no contexto da tecnificação da cultura, o que chamou de “arte como reprodutibilidade técnica”.

PALAVRAS-CHAVE: cidade moderna; *flâneur*; capitalismo; liberdade

ABSTRACT: This paper makes an analytical itinerary on the theme Benjaminian modern city and freedom. To this end, it discusses the phenomenon of the depersonalization of human relations and the emergence of individualism in modern cities, dominated by the logic of capitalism. The cities of the supply of goods and consumption require of their inhabitants, according to Benjamin, a heroic constitution so that they do not succumb to the excess of visual stimuli and of daily shocks. For this reason, the typical figure of the *flâneur* appeared, who, moving through the social spaces, assumed the contradictory condition of adaptation and resistance to the objectification and to the alienation of modernity. This possibility of resistance and freedom revealed by the *flâneur* finds viable conditions even in the context of the technification of culture, called "art as technical reproducibility."

KEYWORDS: modern city; *flâneur*; capitalism; freedom

Walter Benjamin, em algum momento do conjunto de ensaios intitulado *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*¹, cita uma passagem do texto de Simmel *Contribuição à Cultura Filosófica* em que o pensador da sociologia do dinheiro discute as transformações ocorridas tanto no domínio da percepção humana sobre o mundo circundante, ou seja, na estética; quanto no domínio das relações recíprocas entre os seres humanos na cidade grande. O que está aqui em jogo é o modo como analisa o processo de mudanças do espaço social da cidade do

* Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe - UFSE. m@ilto: edileneleal@gmail.com. ** Professor Titular do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

século XIX a partir de dois elementos constitutivos da percepção: psíquico-subjetivo e objetivo. Na contramão de qualquer interesse pela análise sociológica sobre a cidade como efeito estruturante do racionalismo do dinheiro e do individualismo, Simmel e Benjamin apostaram no exame atento dos modos mediante os quais os indivíduos percebem esse espaço e elaboram maneiras diversas de estar no mundo, sob o impacto determinante das novíssimas configurações sociais, políticas, econômicas e técnico-científicas da modernidade. O que interessa particularmente ao Benjamin dos ensaios sobre a cidade é a formulação de uma teoria filosófica e sociológica que dê conta de apreender a modernidade em suas contradições imanentes e que, no enfrentamento dessas contradições, seja possível visualizar possibilidades de redenção.

Para Simmel, existe uma distinção valorativa entre as cidades tradicionais nas quais os cidadãos reagem ao cotidiano social e individual com seus sentimentos, e as cidades grandes que exigem de seus habitantes “uma consciência elevada e uma predominância da inteligência”. Essa característica da pequena cidade se deve ao fato de que os indivíduos se mantêm num círculo estreito de relações no qual todos se conhecem e são regidos por um tempo que transcorre lentamente; é o tempo natural como chama Benjamin. Ao contrário da cidade grande, cuja base de relacionamentos pressupõe o dinheiro e o domínio do intelecto; por conseguinte, são relações regidas pela racionalidade que não valorizam a singularidade de cada e muito menos a afetividade como mola propulsora das relações. O indivíduo da metrópole vive num ritmo frenético, precisa constantemente atender às demandas que lhe são totalmente externas: produção de mercadorias para consumidores desconhecidos e profissões que atendem aos interesses meramente materiais. Tudo na vida desse indivíduo é rápido, calculado, anônimo, padronizado.

Esse fenômeno da despersonalização das relações humanas e do aparecimento do individualismo anda de mãos dadas na cidade grande. E por individualismo, tanto Simmel quanto Benjamin, entendem num sentido diverso daquele conhecido pelos pensadores do liberalismo: não se trata de uma pessoa de direitos e deveres, com sua liberdade e sua carga de sentimentos e histórias próprias. Na cidade moderna o indivíduo passou a ser uma unidade amorfa no grande mercado das mercadorias disponíveis. Benjamin: “As pessoas se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregado – sobretudo como concorrentes” (1989, pág. 36-7). Composto uma das contradições da modernidade, anonimato e individualismo apresentam-se numa relação indissociável. As fisiologias que se formam na Paris do século XIX chocam-se, no mais sublime do anonimato e da solidão, com o acontecimento da multidão. O indivíduo isolado precisa lidar, cotidianamente, com a multidão na rua, na casa, no trabalho, em todos os seus espaços de existência. Indivíduo e multidão tornaram-se, na perspectiva de Benjamin, o principal tema da lírica de Baudelaire, mas também de Proust, Poe e Balzac.

E como a leitura desses poetas fomentou a sua própria percepção de mundo, Benjamin elegeu Paris como o objeto alegórico por excelência da modernidade (Ortiz, 2000). Alegoria é uma figura de linguagem e, enquanto tal, significa que dizemos uma coisa para significar outra. Isto é, para explicar a origem do mal radical o cristianismo criou o acontecimento alegórico de Adão e Eva. Do mesmo modo, Benjamin, como o historiador da cultura, descobre na análise das particularidades e dos pequenos momentos de uma cidade a alegoria do acontecimento total; Paris como signo das estruturas que caracterizam a modernidade do século XIX. E para tanto, volta-se para os elementos mais concretos e singulares do cotidiano da cidade, desde a invenção da

iluminação a gás à invenção das galerias e bulevares, com o objetivo de apreender no exame do singular, o geral.

Em função dessa visada metodológica sobre o cotidiano, sua percepção de Paris é perpassada, de forma mais sub-reptícia do que sistemática, pela diferenciação entre duas cidades e, portanto, dois processos de modernização. A primeira resultou do que se convencionou chamar de primeira revolução industrial com o advento do vapor e ferrovias, grandes indústrias, mecanização, etc. A cidade que emerge dessas mudanças é aquela das passagens, em que ruas e calçadas largas facilitam o transporte urbano, o trânsito de mercadorias e de compradores, de modo a substituírem o plano fechado e compartimentalizado da cidade tradicional. Com essa estrutura urbanística o *flâneur* e os passantes dispunham de certa liberdade de locomoção entre um choque ou outro com a multidão. O *flâneur*, para Benjamin, distingue-se dos habitantes e transeuntes comuns de Paris, pois, ao contrário desses tipos que se constituíram no calor da modernidade triunfante, ele não apenas passeia anonimamente, sem propósito definido, sem consciência de seu lugar no espaço social. “O *flâneur* como tipo o criou Paris” (pág.186), e isso quer dizer que o criou como uma de suas incontáveis contradições, ou seja, como uma forma de resistência ao mal-estar generalizado que suas estruturas causam à existência humana. A *flânerie* - ou a prática de se misturar à multidão de cidadãos, e observar os mecanismos de funcionalmente da cidade, perscrutando seus mistérios, suas múltiplas facetas recônditas – é o trabalho desse homem da multidão parisiense que ainda conseguia vagar, errantemente, pela cidade das passagens. Mas isso não durou por muito tempo. Escreve: “Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter apreendido esse passo” (Benjamin, 1989, pág.51).

Entretanto, não foi isso que aconteceu. As demandas do capitalismo impuseram um ritmo cada vez mais frenético às transformações materiais de existência com a segunda onda de revolução. O chamado segundo século XIX ou segundo império contou com o aprimoramento de sistemas técnicos: telégrafo sem fio, eletricidade, automóvel, surgimento da fotografia, do cinema, etc. A cidade das passagens, que caracterizou o período anterior, foi superado porque limitava o acesso sedutor das mercadorias aos passantes; as mercadorias ficavam em espaços restritos, nas galerias, de maneira a ainda manter uma separação entre consumidor e mercadoria. Haussmann, o grande arquiteto da Paris do segundo império, transformou Paris, efetivamente, em uma cidade plenamente moderna. Pois, orientado pelos interesses do capital, racionalizou o espaço urbano através da construção de bulevares que permitiam a circulação ilimitada de transeuntes. E com isso dois fenômenos correlatos se depreendem: o primeiro é a consumação da transformação das ruas em interiores em que “butiques parecem armários”, os “aposentos são os quarteirões” e “cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras” (Benjamin, 1989, pág. 192-3). Não é que durante a primeira cidade, e o primeiro processo de modernização, os parisienses já não habitassem a rua como sua casa, como seu interior. Existe, no entanto, uma particularidade na Paris de Haussmann: se antes as galerias eram o meio-termo entre a casa e a rua, com os bulevares, as lojas de departamento e as calçadas amplas, “os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas”, a rua se oferece como o único interior habitável do *flâneur* e de uma parte grande de habitantes, isto é, a grande massa de trabalhadores e despauperizados. A burguesia, segundo Benjamin (1989, pág. 43), refugiava-se entre suas quatro paredes, com suas pinturas a óleo, suas bibliotecas

privadas, seus salões de festa.

O segundo fenômeno, que também é acentuado na Paris do segundo império, é o aparecimento de um número cada vez maior de pessoas habitando Paris. Ao contrário das formas de convivência que marcaram a cidade do passado, a multidão se apresenta como uma realidade mediante a qual os indivíduos sentem-se, simultaneamente, próximos e isolados uns dos outros. Simmel, como já assinalado acima, foi um dos primeiros a se debruçar sobre esse acontecimento da cidade grande, ou seja, de como essa situação muda, fundamentalmente, o modo de percepção do indivíduo, seus sentidos, a configuração de seu olhar e de seu entreolhar. Se antes havia a expectativa, em geral atendida, da reciprocidade do olhar e do perceber, com o advento da multidão perde-se a possibilidade de se compartilhar a percepção: o indivíduo nem vê efetivamente e nem tão pouco é visto. Benjamin analisa, a partir desse novo modo de comportamento dos sentidos na modernidade, como o espaço social da cidade constituiu-se de uma infinidade de coisas para serem vistas e desejadas, os encontros com outros habitantes que exigem a atenção, o movimento veloz das ruas, o ritmo automático das fábricas. Esses acontecimentos, e tantos outros, caracterizam o que Benjamin chama de choques aos com os quais o habitante depara-se cotidianamente e contra os quais nada pode fazer. Os choques traduzem, primeiro, a visão como o sentido por excelência da modernidade em detrimento dos outros; mas isso não significou que o indivíduo tenha potencializado mais esse sentido, apenas que diante de tantos estímulos visuais não distingue o que ver e não consegue entender o que é visto. Segundo, traduzem o sentimento de solidão e de isolamento porque não existe mais reciprocidade no olhar, não há mais encontro entre os olhares, o olhar está perdido na multidão. Escreve:

O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência de choque, ele chama esse homem de um 'caleidoscópio dotado de consciência'. Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa (Benjamin, 1989, pág. 124-5).

Desse modo, a Paris do segundo império é uma cidade símbolo das contradições da modernidade, uma vez que, ao passo que instaura formas diversas de existência, reelaborando uma nova concepção de tempo e uma nova forma de estar no espaço, também produz formas diversas de dominação e alienação social. O ato arquitetônico e político de espalhar bulevares pela cidade produziu muito mais do que a singela locomoção ilimitada e sem peias dos consumidores passantes. Estes se tornam massas de consumidores, levados pela sedução das mercadorias a sua volta, pelos choques (encontros) vazios e assustadores da civilização, e pela normatização e padronização que os despoja de toda singularidade. Benjamin, o leitor de Marx e Simmel, lembra-nos que se todas mercadorias foram reduzidas a seu valor de troca – o dinheiro, essa abstração universal do capitalismo -, também os habitantes da cidade tornaram-se mercadorias na medida em que sucumbiram às demandas padronizadas do capitalismo. Um dos emblemas dessa condição de massificação desses habitantes é “a numeração dos imóveis na cidade grande que fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização” (Benjamin, 1989, pág. 4). Nem mesmo o *flâneur*, outrora

livre para perscrutar os segredos mais recônditos da cidade, escapou inteiramente a esse novo “florescimento do segundo império”. ”O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria” (Benjamin, 1989, pág. 51).

Se os choques substituíram os encontros genuínos e a multidão submeteu as singularidades, viver na cidade moderna tornou-se uma experiência que faz exigências sobre-humanas aos seus habitantes. Por isso, Benjamin fala através de Baudelaire quando nos diz, citando-o, que para “viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (pág. 73). Para justificar uma afirmação tão contundente, Benjamin (1989, pág. 74) levanta mais uma das contradições da modernidade: se de um lado a modernidade caracterizou o homem como um ser que produz, e com isso enfatizou que a realização dessa função compõe sua constituição essencial; por outro, criou simultaneamente mecanismos que o impedem de realizar tal função. Pois, o sistema econômico que a rege pressupõe a efemeridade, a transitoriedade e a perecibilidade de seus produtos, de forma a gerar mais necessidades e, por conseguinte, mais lucro. Nada é feito para durar e permanecer no capitalismo urbano. Essa condição trás angústia e desespero ao ser humano moderno porque continuamente precisa lidar com a impermanência e o sempre-novo que informam o modo de vida do capitalismo urbano.

Se o tempo da modernidade é um tempo de vivências rápidas e transitórias no qual o indivíduo perde-se na multidão amorfa e desencantada que o caracteriza, o tempo do herói benjaminiano é outro tempo. É o tempo em que se pode seguir os passos de uma tartaruga, é um tempo de outra era, o tempo fora do calendário, o tempo do passado. E esse tempo, fora do compasso do tempo das máquinas, é o tempo do mais importante dos heróis modernos, para Benjamin, é o tempo do *flâneur*; que vivendo a experiência dialética da modernidade, é um dos poucos que consegue está dentro e fora da cidade capitalista. Sua própria disposição de matar o tempo - a prática do ócio, de nada fazer na dimensão do que seja considerado utilidade, do perambular pelas ruas sem objetivo - é uma ação de confronto com a lógica do “tempo é dinheiro” do capitalismo. O *flâneur*, junto com o dândi, o trapeiro e o estrangeiro, é o mais típico personagem da cidade grande, que a habita dando e recebendo seus choques cotidianos, no entanto, o faz distanciando-se da massa, para melhor pensar sobre ela. Como um detetive de romance policial, ele vê, observa e descreve, tudo que está ao seu redor; sem se deixar apanhar pelo automatismo das grandes massas. Sua *flânerie* é um exercício de reflexão sobre o que é a atualidade e de resistência ao modo de vida imposto pelas estruturas modernas.

Essa capacidade de distanciamento, de reflexão e de resistência que é própria do paisagista da cidade, todavia, encontram limites insondáveis - vimos acima - com o capitalismo e a técnica já plenamente constituídos. Num mundo em que tudo se transforma em reprodução técnica, ou seja, em cópia, e os objetos já não possuem mais sua singularidade, deixaram de ser criados para um fim último e incomensurável, a tendência comum é que os indivíduos se apropriem das mercadorias sem distanciamento, inclusive tornando-se suas partes inseparáveis. Em “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1969), Benjamin discute o fenômeno do fim da dasaturação da arte na modernidade. Ou seja, com as técnicas de reprodução que consagraram a arte da fotografia e do cinema, por exemplo, já não podemos falar em arte como o aparecimento de uma figura única, indisponível à apropriação sensível porque se coloca no espectro de um espaço e tempo distantes. Escreve:

“O que separa a fotografia da pintura, e o motivo de não haver um princípio único

e extensível de criação para ambas, está claro, portanto: para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede” (pág.138-9).

O fim da aura na era da modernidade, detectado por Benjamin, contribuiu enormemente com o debate, iniciado por Adorno e Horkheimer, sobre o fenômeno da mercadorização da cultura. Em “A Dialética do Esclarecimento” escrevem sobre o processo de universalização da massificação da cultura e, por conseguinte, de como passa a compor o universo do mundo administrado dos tempos modernos. “O denominador comum ‘cultura’ já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração” (Adorno & Horkheimer, 1985, pág.123). Porém, há de se notar, que Benjamin (1969, pág. 171) apresenta diferenças fundamentais em relação à conhecida tendência pessimista que esses filósofos da teoria crítica insistiram em manter até o fim de suas vidas. Pois, apesar de destacar o caráter destruidor que a técnica imprime à vida moderna também insistiu sobre o aspecto em que ela pode possibilitar a emancipação dos indivíduos. Somente essa arte pós-aurática, reproduzida ao infinito e feita para apreciação instantânea e consumo massificado, consegue atender às demandas da nova sensibilidade e das novas relações, baseadas nos choques cotidianos. Um livro e um quadro podem até dispor de linguagens mais profundas, mais ricas e mais singulares que o cinema, porém, este último é dotado de uma linguagem didática que alcança as massas, aprimorando sua percepção. O cinema transforma o olhar do indivíduo que, exaurido das exigências de seu trabalho repetitivo e saturado pela percepção homogênea da vida, pode abrir-se a um novo campo de ação, mais reflexivo e livre. Benjamin: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (1969, pág. 180).

Essa visada positiva sobre a possibilidade emancipatória aberta pela tecnificação da arte pode até ser considerada excessivamente utópica. Porque esse fenômeno, pode-se constatar na atualidade, trouxe mais empobrecimento cultural do que propriamente vias de redenção. Não discordo. Entretanto, o que se deseja destacar aqui é, primeiro, o afastamento positivo e produtivo de concepções benjaminianas da cultura de qualquer viés aristocrático que concede a apenas pequenos grupos de privilegiados o usufruto da arte e que pressupõe que somente a arte aurática, elevada e distante, pode ser considerada efetivamente arte. Exemplo desse caráter aristocrático da arte é a tomada de posição de Adorno em relação ao jazz ao qual considerava ser o exemplo mais acabado da degeneração da arte. No entanto, o jazz, assim como outros estilos musicais criados nos EUA a partir da década de 1920, contribuiu enormemente para a composição do olhar do negro americano sobre si mesmo e sobre as formas de transformação de sua realidade. Segundo, na medida em que defende que a arte pode transformar nossa percepção do mundo ele a localiza não apenas no domínio da estética, mas primordialmente no domínio da ação política. Ora, se a arte fica reservada à sua forma aurática em que gênios inspirados cumprem um ritual para que seus objetos sejam criados em sua forma singular e irrepetível, ela não tem uma função social porque não chega às massas, não alcança seu entendimento, não diz nada sobre suas condições específicas de existência. Isto é, encontra-se fora da estrutura “choquiforme” que caracteriza a cidade moderna, que caracteriza a cidade de Paris, Londres, São Paulo, Nova Iorque. Para Benjamin:

Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte corresponde aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (1969, pág.192).

Vale lembrar que essa perspectiva revolucionária da cultura em tempos de reprodutibilidade técnica permanece ativa, para Benjamin, ainda que o fenômeno de perda da aura esteja vinculado a outro fenômeno igualmente fundamental de perda da experiência e da memória no mundo moderno. A experiência, em alemão *Erfahrung*, relaciona-se à ideia de memória coletiva da qual todos nós dispomos e de um passado escondido ou inconsciente ao qual podemos recorrer. Ao contrário da ideia de vivência, *Erlebnis*, associada à existência singular, à memória instantânea, à solidão; portanto, associada aos choques. “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina” (pág. 126). Mas também com os jogos de azar, acrescenta Benjamin. Assim como operário, especialmente o não qualificado, que têm seu trabalho repartido, de modo que a operação atual nada tem a ver com a anterior, executa suas tarefas automaticamente; também a ação dos jogadores de azar é desprovida de memória porque “uma partida não depende de qualquer precedente...o jogo ignora qualquer posição conquistada”. Por conseguinte, os transeuntes que passam, arrastados pelos choques, os operários e jogadores, cuja função nega-lhes o recurso da memória, perdem-se em suas vivências cotidianas, entregues ao tempo vazio, homogêneo e unificador da modernidade. Quando a memória se perde, perde-se junto com ela o conhecimento de injustiças cometidas no passado, a possibilidade de tornar-se empático com o sofrimento do outro, mas fundamentalmente, perde-se a possibilidade de revoltar-se contra as práticas de dominação.

Benjamin estava plenamente consciente dessa perda da memória vivida pelos modernos quando escreveu:

O poeta não toma parte do jogo; está em seu canto, não mais feliz do que eles – o que estão jogando. Também ele é um espoliado em sua experiência – um homem moderno. Apenas recusa o entorpecente com que os jogadores procuram embotar o consciente, que os tornou vulneráveis à marcha do ponteiro dos segundos (1989, pág. 130).

Essa é a particularidade do poeta, o *flâneur*, a quem cabe à tarefa de reintroduzir, na cena urbana, o poder do olhar distanciado, de imprimir sobre as mercadorias sua aura perdida, de perceber nas criações técnicas novos modos de perceber o mundo. Porque “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”. Esse é o poder disponível apenas aos heróis, aqueles que não se deixam cooptar pelas estruturas que, sorradeira e programaticamente, tentaram por fim à prática livre da *flânerie*. E isso porque o herói moderno é aquele que se mostra inadaptado às exigências práticas do cotidiano moderno, aquele que escapa aos seus padrões de sociabilidade, que permanece à margem do funcionamento da cidade. Então é aquele que não encontrou satisfação em sua época e aquele que, dentro do espectro do que espera a sociedade capitalista, “não deu certo”. Benjamin: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. (...) Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos” (1989,

pág.78-9).

Se essa é a condição existencial do herói, viver à margem da cidade capitalista, também se apresenta como uma de suas experiências próprias viver o sentimento da melancolia em relação à modernidade. Esse sentimento - apreendido do poema introdutório de *As Flores do Mal, Spleen* -, é dirigido aos leitores que preferem deleitar-se com os sentidos a sucumbir à racionalização moderna e que, portanto, “anulam o interesse e a receptividade” diante da sedução mercadológica. A melancolia possibilita ao poeta e a qualquer outro que queira ocupar o lugar vago do herói, na esteira do afastamento da uniformização da cidade, de ter outro tipo de experiência do tempo que não seja aquele do tempo da modernidade. Isso porque, para Baudelaire, não basta ter consciência de que o tempo da modernidade é descontínuo em relação à tradição, porque é fugidivo, transitório e contingente. Essa constatação exige uma tomada de posição que começa com a recusa da transitoriedade do tempo, que requer uma escolha deliberada pela busca da eternidade no instante presente. Nesse sentido, a atitude de distanciamento da modernidade, de suas mercadorias e de sua multidão, ou seja, a atitude melancólica do poeta lírico ou do *flâneur*, é aquela que permite a “emancipação com respeito às vivências” porque conseguiu reter suas lembranças. Só quem faz essa experiência consegue apreender a experiência do instante e o eternizá-lo. Benjamin ressalta o comentário feito por Baudelaire aos pintores de sua época que se vestiam de togas porque achavam que as roupas modernas lhes eram inadequadas. O poeta defendeu tal atitude, pois entendia que os trajes pretos eram a vestimenta necessária de sua época, época essa marcada pela obsessão pela morte; os trajes pretos seriam uma alegoria da modernidade. E a posição dos pintores revelaria a pretensão deliberada de mostrar a verdade da realidade e de libertar-se dela.

A atitude de proteger-se das frêmitas demandas da cidade grande, portanto, leva à melancolia. Pensadores e escritores existencialistas também se debruçaram sobre a experiência da modernidade como aguçamento dos sentidos e dos sentimentos: como angústia (Heidegger), como náusea (Sartre e Camus), como melancolia (Kierkegaard). Para um resumo grosseiro, pode-se dizer que: diante do cotidiano sempre igual e padronizado, com seus objetos sempre à mão e as demandas e preocupações que o ocupam permanentemente, o indivíduo, saturado dessas vivências, pode ter a experiência da estranheza desse mundo que o circunda, perceber sua constituição contingente e, sabendo-se um nada, dispor da experiência radical e reveladora de si mesmo. Tal como a tem o melancólico de Baudelaire que, segundo Benjamin, quis realizar algo notável “a emancipação com respeito às vivências. A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia” (1989, pág. 110).

Entretanto, não é à literatura e à filosofia existencialista que Benjamin associa a concepção baudelaireana de melancolia como a experiência radical da eternidade do instante, mas em Proust e em sua principal obra *Em busca do tempo perdido* (em tradução brasileira, 7 volumes). Posto que, a melancolia é o sentimento que possibilita fazer outro tipo de experiência com o tempo que não aquela aprendida pela cidade de Haussmann: a experiência de rememoração. Ao contrário da ação contínua de sempre recomeçar do zero do tempo como vivência do operário e do jogador em que, como vimos, encerra-se na esfera do vivido, em sua plena finitude e morte; a narrativa proustiana ensinou a Benjamin que a lembrança abre à dimensão da infinitude. No primeiro volume, *No Caminho de Swan*, Proust² introduz sua concepção de memória involuntária. É nesse volume que aparece a primeira experiência do narrador com o

tempo, possivelmente uma das mais citadas, em que, enquanto mergulha uma Madeleine numa xícara de chá, é invadido por uma sensação de felicidade. Mais do que feliz, o narrador “já não se sentia medíocre, contingente, mortal”. Diante dessa experiência inusitada, reflete sobre ela, deseja saber de onde veio essa sensação singular de felicidade e de infinitude. Dessa reflexão sobreveio a memória de quando sua tia lhe dava o bolo misturado com o chá. Com essa lembrança, todo um passado esquecido no inconsciente surge sem a contribuição da consciência para tal. Para Proust, a rememoração acontece de maneira involuntária e responde a um tempo descontínuo. Ou seja, aquém e além do tempo do capitalismo e da racionalização moderna, por conseguinte, aquém e além do ato de vontade. É apenas a experiência não planejada, fortuita e contingente que trás à tona o passado esquecido. Uma passagem em que o narrador se refere à morte de sua avó é emblemática desse conceito de memória involuntária. “Então, passou-se de maneira inversa a mesma coisa que com relação a minha avó: ao saber que ela morrerá, a princípio não senti o menor desgosto. Não senti efetivamente com a sua morte, senão quando lembranças involuntárias a tornaram viva para mim” (Proust, 1988, pág.208).

Para Proust, o ato de recordar o passado acontece por meio do corpo e não da consciência. Nos objetos sentidos, ouvidos e cheirados persistem memórias significativas do passado que são acessadas ao acaso, no confronto imprevisto com tais objetos. Essas memórias corporais fincadas nas sensações ressuscitam um passado já esquecido, e elas simplesmente invadem o curso cronológico do tempo do presente, podendo reclamar ou não, uma vez que é obra do acaso, outros modos de existência. Porém, e isso é fundamental na análise benjaminiana, para Benjamin essas lembranças referem-se ao passado coletivo de todos os seres humanos e, enquanto tais não podem ser limitadas à contingência. Escreve:

Os oito volumes da obra de Proust nos dão ideia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade. Proust empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração de sua própria infância. Mensurou toda a dificuldade da tarefa ao apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realiza-la. No contexto destas reflexões forja o termo *mémoire involontaire*. Esse conceito trás as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. S cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziram reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida. As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca (Benjamin, 1989, pág. 107).

Na perspectiva de Benjamin, o que *Em Busca do Tempo Perdido* restaura é a arte da narrativa que foi, paulatinamente, destruída pelo mundo moderno. A narração funda-se na experiência. E esta, como se sabe, relaciona-se à tradição coletivamente compartilhada que caracteriza as comunidades pré-capitalistas, cuja experiência coletiva do passado se sobrepõe à vivência do indivíduo isolado em seu trabalho e em sua história pessoal. A construção de uma narrativa comum, transmitida através, por exemplo, da fábula, foi confrontada pelas exigências de rapidez e de fragmentação do capitalismo moderno. Os jornais ocupam, na modernidade de Baudelaire, Proust e Benjamin, a função de desintegração e esfacelamento da experiência humana. O

propósito do jornalismo “consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico” (Benjamin, 1989, pág. 106-7). Ora, o narrador, e o narrador proustiano é exemplo disso, é uma espécie de sábio que comunica sua experiência ao leitor. E este, a partir da experiência da narrativa, elabora sua própria narrativa.

Assim, a narração é profícua, para Benjamin, na medida em que cria outras experiências e outras percepções do presente; e na medida em que essa criação é obra também da memória voluntária e não apenas da memória involuntária, como em Baudelaire. Em Proust, vimos, a ação de rememorar está entregue ao acaso e dispensa a consciência, portanto, não pode ser uma ação desejada e planejada. Não é um ato da vontade, é um ato por assim dizer da existência fluida dos acontecimentos. Porém, Baudelaire não está interessado nesse limite contingente e individual da memória, uma vez que, o que filosófica e sociologicamente o persegue como matéria do pensar, é a possibilidade de redenção dos seres humanos diante da tragédia da modernidade. A mesma matéria enfrentada por tantos pensadores que se voltaram à modernidade: Simmel, Marx, Freud, Edgar Allan Poe e Baudelaire, para citar apenas alguns. Por isso, é de novo em Baudelaire que encontra a disposição para fazer *o salto do tigre* e projetar-se para além dos limites da temporalidade precária da modernidade. Escreve:

Que a vontade restauradora de Proust permaneça cerrada nos limites da existência terrena, e que a de Baudelaire se projete para além deles, pode ser interpretado como indício de que as forças adversas se anunciaram a Baudelaire eram mais primitivas e poderosas. Dificilmente alcançou êxito mais completo, do que quando, subjogado por elas, parece ter-se resignado. O *Recolhimento* reproduz no céu profundo as alegorias dos anos passados,

...Vem ver curvarem-se os Anos passados

Nas varandas do céu, em trajes antiquados. (1989, pág. 134).

Ou seja, as reminiscências de Baudelaire, ao contrário daquelas de Proust, são mais numerosas porque não são apenas obra do acaso. No seu confronto diário com a multidão que o cerca, o oprime e satura seu olhar na cidade grande o herói baudelairiano, o *flâneur*, esforça-se por exercitar seu olhar distanciado. Mesmo o *flâneur* da urbanização de Haussmann, responsável pela ordenação e padronização da paisagem social e por garantir a circulação de mercadorias, é capaz de ver nas grandes avenidas e bulevares, espaços abertos à experiência, à imaginação e ao sonho. Ele se transmuta em um detetive, fareja rastros, descobre correspondências e tem um olhar aprimorado para apontar o criminoso. Como fisionomista na multidão, ele consegue entender as pessoas lendo seus traços. *Flâneur* e cidade compõem uma mesma constituição, ele e ela se interpenetram de tal maneira que somente ele consegue colocá-la à distância, observá-la de longe, tornando-a uma cidade estrangeira, uma cidade antiga. E essa ação de distanciamento da cidade é o que ainda lhe permitia refletir sobre ela, recorrer voluntariamente às memórias nela depositadas, de reter – por meio de cheiros, sabores e visões -, a memória de experiências passadas.

Porém, é exatamente esse esforço voluntário para reter o passado no presente que torna impossível ao poeta libertar-se da potência destruidora do tempo moderno. O poeta-herói-*flâneur* entrega-se de tal sorte à atividade deliberada de resistência às

vivências precárias, aos choques da cidade e à morte do tempo que sua vida inteira se transmuta em um dia de domingo ou feriado, ou seja, naquele tempo em que a experiência se perdeu e o ser humano se sente fora do calendário; o tédio parece substituir à melancolia. Escreve:

No *spleen*, o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neves. Esse tempo é sem história, do mesmo modo que o da *meémoire involontaire*. No *spleen*, no entanto, a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque (Benjamin, 1989, pág. 136).

Se essa passagem mostra que Benjamin tinha consciência de que Baudelaire não conseguiu, efetivamente, encontrar saídas emancipatórias às condições opressoras e padronizadoras da modernidade - porque de tão determinado a encontrar a eternidade no instante de suas vivências acabou por se perder suas inextrincáveis estruturas temporais -, em outras evoca um Baudelaire que, no período de efervescência das técnicas de reprodução da arte e da comunicação, se tornou um poeta moderno porque rompeu com a concepção de arte reverente, distante das pessoas e de seus problemas efetivos, que impunha uma arte quase sagrada, alheia à atividade política. Ou seja, Baudelaire é um típico exemplo da desaturação da arte. E, enquanto tal, produziu, no enfrentamento das condições da cidade moderna, a recuperação de um olhar poderoso capaz de apreender a totalidade de um rosto em seus pequenos fragmentos. “Em Baudelaire, a ‘modernidade’ não se baseia única e primordialmente na sensibilidade. Nela se exprime uma espontaneidade suprema; a modernidade em Baudelaire é uma longa conquista; possui uma armadura” (Benjamin, 1989, pág. 155).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: *A ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin: estética e experiência histórica. IN: *Pensamento alemão no século XX*. ALMEIDA, J de & BADER, Wolfgang (orgs). São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- ORTIZ, Renato. *Walter Benjamin e Paris- individualidade e trabalho intelectual*. Revista Sociológica Tempo social. São Paulo, 12 (1):11-28, maio de 2000.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. 19ª ed. Rio de Janeiro, 1998.
- PROUST, Marcel. *A Fugitiva*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora globo.1988.
- SIMMEL, GEORG. A metrópole e a vida mental. IN: VELHO, Gilberto (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro : Zahar, 1979.
- SIMMEL, GEORG. *Questões fundamentais de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SIMMEL, GEORG. *Sociologia: estudos sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista Occidente, 1977.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo, Editora 34, 2000.

NOTAS

- 1 “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo

característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir uma palavra umas às outras” (1989, p.36).

- 2 Escreve: “Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conserva nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante Combray. Na verdade, tudo isso estaria morto para mim” Proust, 1998:48.