

WALTER BENJAMIN: LITERATURA E CIDADE

Caio Yurgel*

RESUMO:

A partir da Paris do séc. XIX, e tendo a obra de Walter Benjamin como fio condutor, o presente artigo busca situar o lócus físico da literatura daquele período e demonstrar sua conversão em lócus imaginário. Na encruzilhada desta transição encontra-se o flâneur: mais do que uma figura historicamente específica como Baudelaire ou Poe, o flâneur representa uma ferramenta teórica contra a histeria de massa — ele acolhe a massa e com ela busca construir uma narrativa comum, digna, autêntica. O habitante da cidade é acordado de seu pesadelo não através do choque vazio imposto pela mercadoria (pelo espetáculo), mas através da possibilidade de encontrar na cidade uma experiência em comum (o espírito crítico: a *Erfahrung benjaminiana*). Geografia urbana convertida em geografia da experiência — em pequenos fragmentos críticos, em distintas formas de reação ao isolamento.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade; Flâneur; Literatura; Walter Benjamin.

Do lado de cá do bulevar

Pois os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoiévski. (WB2, p. 15)¹

Paris, *circa* 1836: Émile de Girardin lança o *La Presse* e a época dourada do periódico impresso tem seu início. Émile de Girardin que foi uma espécie de *self-made man* napo-

* Mestrando em Teoria da Literatura / Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul — PUC-RS. Bolsista CNPQ.

¹ De maneira a facilitar a consulta aos originais, as principais fontes de pesquisa deste artigo estão abreviadas da seguinte maneira: WB1 para *Obras Escolhidas vol.1, 1996*; WB2 para *Obras Escolhidas vol.2, 2004a*; e WB3 para *Obras Escolhidas vol. 3, 2004b* (todas publicadas pela editora Brasiliense, e devidamente referenciadas na bibliografia).

leônico, tendo dividido seu tempo entre fundar jornais e duelar com cavalheiros cujas honras ofendera aqui e ali. De uma mão, foi responsável pelas publicações dos primeiros textos de Honoré de Balzac e Alexandre Dumas pai, em 1825, no jornal *La Mode* (MIRECOURT, 1869, p. 35); de outra, baleou fatalmente o adversário que ousou alvejá-lo na coxa durante um duelo (MIRECOURT, 1869, p. 48). Havia muito mais corpo-a-corpo na literatura de então, e um preço a se pagar por certas filiações literárias.

É também no preço a se pagar que o *La Presse* subverte a até então vigente lógica do mercado editorial francês: numa época em que os jornais não podiam ser comercializados avulsamente, em bancas, o *La Presse* reduz a 40 francos anuais o preço de sua assinatura, a metade do valor praticado pela concorrência (GUILLAUMA, 1988, p. 12). Porém não o faz impunemente: a 40 francos anuais, o novo empreendimento não seria capaz de cobrir a totalidade de seus custos operacionais, e o risco de perder dinheiro (motivo sem dúvida muito mais premente que uma eventual paixão pela literatura) leva Girardin a introduzir duas inovações decisivas em seu negócio: o anúncio (o *réclame*) e o romance-folhetim. Quando se há um preço a pagar, não é surpreendente que as decisões escapem do âmbito artístico para dependerem exclusivamente do mercantil.

E isto foi apenas isto — em um século tão movimentado quanto foi o décimo nono, um século que testemunhou a invenção de locomotivas (cortesia de George Stephenson) e revólveres (cortesia de Samuel Colt), que diferença poderiam fazer duas pequenas inovações circunscritas à bidimensionalidade de uma folha de papel? Toda, sugere Walter Benjamin, um século mais tarde. Em texto publicado em 1938, e referindo-se justamente ao *La Presse*, o filósofo alemão constata o movimento ascendente no qual fora lançada a literatura: “as belas-letas lograram um mercado nos diários” (WB3, p. 23). Benjamin não se vexa em recorrer a números para sublinhar o mercantilismo subjacente a um tal movimento: se “em 1824 havia em Paris 47 mil assinantes de jornal, em 1836 eram 70 mil, e em 1846, 200 mil” (WB3, p. 23). Havia (alguma) literatura, sim — Balzac, Dumas, Hugo —, mas havia também uma nova lógica de consumo da palavra impressa: “a informação curta e brusca começou a fazer concorrência ao relato comedido. Recomendava-se pela sua utilidade mercantil” (WB3, p. 23).

A palavra impressa destituída de seus últimos fiapos de inocência — restava saber se um mundo que ruía ou outro que surgia.

DO LADO DE LÁ DO BULEVAR

Paris, *circa* 1852: a revolução urbanística da cidade tem seu início. Durante 18 anos (1852-1870), o político e funcionário público Georges Eugène Haussmann, no melhor espírito cartesiano, orchestra a impensável tarefa de atravessar a capital francesa com bulevares, largas calçadas e comportadas praças. Segundo Benjamin, Haussmann

realizou sua transformação da imagem da cidade de Paris com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do provir já não evocam! — Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos. (WB3, p. 84)

A cidade-luz é convertida em canteiro de obras: pás descem às raízes da cidade e dão forma a uma outra ordem sócio-política (ou a manutenção de uma mesma, mas reorganizada, instalada em novos prédios de cúpulas douradas cintilantes); novos focos de tensão eclodem e velhos vícios se sedimentam. (Reflexo dos novos tempos, ou marco da metade do caminho desta Paris posta às avessas, Victor Hugo publica em 1862 sua obra-prima, *Os Miseráveis*.) Benjamin, atento, escreve:

No início da década de [18]50, a população parisiense começou a aceitar a idéia de uma grande e inevitável expurgação da imagem urbana. Pode-se supor que, em seu período de incubação, essa limpeza fosse capaz de agir sobre uma fantasia significativa com tanta força, se não mais, quanto o espetáculo dos próprios trabalhos urbanísticos. (WB3, p. 85)

A expurgação da imagem urbana; o espetáculo dos trabalhos urbanísticos — definitivamente um novo mundo que surgia.

O BULEVAR INTEIRO

O espetáculo dos trabalhos urbanísticos — pois que o bulevar instaura na cidade uma nova dinâmica: veloz, urbana, fundamentalmente moderna. As ruelas escuras, insalubres e estreitas são convertidas em largas vias iluminadas a gás; praças oferecem bancos, espaços de convívio, jardins milimetricamente podados (à francesa, *évidement*). A cidade reinventa-se — Paris ganha na base da pá e do suor os contornos da hoje mítica e cerebral Paris. E com a cidade, também os periódicos: também os periódicos devem dar prova de pertinência e de sintonia urbana. A cidade passa a oferecer-se como assunto, como uma fonte primeira, privilegiada e rica em “mexericos urbanos, intrigas do meio teatral e mesmo “curiosidades”” (WB3, p. 24), e os periódicos somente seriam capazes de manter “o aspecto a cada dia novo e inteligentemente variado da paginação, no qual residia uma parte de seu encanto” (WB3, p. 24), se lograssem refletir o dinamismo desta nova geografia urbana.

A palavra impressa — já encurtada pelas pressões mercantis — passa também a falar do cotidiano mais próximo do leitor: de rápido consumo, de fácil identificação. Nasce aí o que Benjamin chama de “imprensa do bulevar” (WB3, p. 24). Era no bulevar que o leitor “tinha à disposição o primeiro incidente, chiste ou boato” (WB3, p. 25), e era ali por onde um maior número de pessoas circulava. Em cafês e bistrôs, ao redor de mesas, acompanhadas ou não por uma garrafa de vinho (francês, *bien sûr*): eis os locais privilegiados do debate das notícias diárias. Com a redução do preço de assinatura, os periódicos se tornam dependentes da renda advinda dos reclames, e tanto mais gente tomasse contato com os anúncios impressos a cada página, tanto mais lucro gerariam. Ao habitante desta cidade em obras, desta cidade que era aos poucos convertida em luz, o pedido era claro e distinto: reagir ao periódico, comentá-lo, maldizê-lo, pedir mais uma garrafa de vinho e virar mais uma página. A informação do jornal deveria ser atrativa, estar ao alcance dos dedos. O silêncio não faria vender mais quotas de anúncio.

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre

espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. (WB2, p. 55)

Não apenas o vinho, como também o circo: eis o artista, o escritor, que através de sua pena cria capítulos cujas tramas só são desvendadas no capítulo seguinte, e então no seguinte, e então ainda no seguinte — o leitor ali, segurando a respiração. Eis no bulevar “a assimilação do literato à sociedade” (WB3, p. 24). Eis o folhetim: no limite, a conceder ao escritor uma função social bastante clara, embora artisticamente ambígua. Através do folhetim, este gênero apesar de tudo — alerta-nos Benjamin — “radicalmente pequeno-burguês” (WB3, p. 34), a literatura pôs em andamento dois movimentos. Em um primeiro momento, vanguarda: questionou sua posição e seu papel ao abandonar um meio consagrado e — com o perdão da expressão, fazemo-lo por Benjamin — *pequeno-burguês* (o livro), para propor-se como experiência da massa e da urbe (o periódico). Balzac e Dumas, para dar dois exemplos de folhetinescos de primeira hora, aumentaram a difusão e a inserção da literatura no cotidiano através das páginas impressas dos jornais.

Em um segundo momento, todavia: acomodação. As conquistas das primeiras gerações de folhetinescos foram cristalizadas pelas gerações subsequentes, e os textos passaram a acomodar-se dentro de uma fórmula pronta e previsível (dando origem à acepção menos gloriosa que hoje em dia guardamos do termo “folhetim”). O que havia de instigante na inserção de formas altamente narrativas dentro do âmbito informativo e superficial do periódico foi perdido quando também a literatura passou a optar pelo superficial, pelo facilmente assimilável, pela “linha da menor resistência possível entre os consumidores” (ADORNO, 2003, p. 158). Estes dois movimentos demonstram justamente a dinâmica dos dois polos de uma mesma cultura: o polo crítico, que desafia, e o polo do espetáculo, que repete.

Dois polos, portanto: informação e narrativa; periódico e livro. “Nem todos os livros se leem da mesma maneira,” propõe um espirituoso Benjamin. “Romances, por

exemplo, existem para serem devorados. Lê-los é uma volúpia da incorporação. Não é empatia. [...] Ao comer, se for preciso, leia-se o jornal. Mas jamais um romance. São obrigações que se excluem” (WB2, p. 275). À informação caberia o império do fisiológico; à narrativa, o da cura:

A criança está doente. A mãe a leva para cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. [...] A cura através da narrativa [...]. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe — até a foz — na correnteza da narração. (WB2, p. 269)

A narrativa impulsiona, recria-se com o tempo. A atitude de Balzac e Dumas é uma de transgressão: impor uma quebra onde havia apenas continuidade; sugerir ruptura entre um anúncio de espaltilhos e uma nota sobre um criminoso guilhotinado.

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. [...] A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. (WB2, p. 276²)

Balzac e Dumas representam o folhetim antes do folhetim — a força breve de uma literatura que não se deixa facilmente dobrar, como facilmente se dobra um jornal lido: esquecido sobre a mesa, não faz mais que indicar sutilmente o elemento que está na raiz de dias e histórias pouco notáveis: a redução da experiência da realidade. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (WB1, p. 203) — e a informação mercantil não

² Uma versão semelhante desta passagem pode ser encontrada também em WB1, p. 203.

faz senão instaurar-se como uma barreira entre homem e mundo: um mundo por demais controlado, e um homem por demais automatizado.

Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução [da experiência da realidade]. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornecesse, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. 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. (WB3, p. 106-107)

O jornal ficou esquecido sobre a mesa, mas algumas ideias não se deixam tão facilmente dobrar.

O habitante do bulevar

Entre 1836 e 1870, Paris deixa de ser Paris para ser *Paris*. *Paris* em itálico, iluminada, efervescente, reinventada ao redor de uma dinâmica urbana que dá origem a uma nova geração de escritores — “a geração de Baudelaire” (WB3, p. 34). A geração de Baudelaire não acompanha somente a ascensão e o ocaso do folhetim enquanto vanguarda literária, como também — e sobretudo — acompanha a trajetória da renovação da capital francesa: “Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos” (WB3, p. 34). Dizer “proteção contra os veículos” significa dizer “segurança do pedestre”, significa afirmar que o habitante do bulevar passa efetivamente a descer à rua e habitá-la, como nunca antes pôde fazer plenamente. Eis a ocupação das calçadas; eis o surgimento de uma figura-chave do século 19: o *flâneur*.

“A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (WB3, p. 35). Este burguês³

³ O termo “burguês” está historicamente comprometido pelo discurso marxista e suas variantes — seu emprego, aqui, busca preservar a coerência do texto benjaminiano. Deste modo, sugere-se compreender “burguês”

que lê o folhetim sobretudo depois de tornado vazio de significados, que não desperdiça ocasião para deliberar sobre as idades de consumo dos mais variados tipos de conhaque, e que prefere sua arte comodamente etiquetada em paredes, em ambientes climatizados. Quando Benjamin afirma que o folhetim tornou-se um gênero “pequeno-burguês”, ele refere-se justamente a uma mentalidade que domou o que havia de crítico na inserção de um texto altamente narrativo dentro da lógica superficial do periódico: “Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes” (WB3, p. 43). A acomodação da arte é o medo da cidade: fechar-se dentre quatro paredes na tentativa de preservar valores que rapidamente encontravam sua obsolescência (e um copo de conhaque entre os dedos). E quando esta mentalidade quis buscar conforto em espaços fechados, o *flâneur* ergueu-se para subvertê-la: tendo descido às ruas, tendo passado a habitar os bulevares, o *flâneur* os converteu “em interiores” (WB3, p. 35).

Baudelaire representa a literatura que soube apropriar-se da rua, fazê-la urbana. Este (nada) simples movimento de afirmar a coincidência entre arte e mundo reinstaura o componente crítico ausente, pavimentando o caminho para o bordão surrealista formulado por Breton, e citado pelo próprio Benjamin: “La rue... seul champ d’expérience valable” (WB2, p. 198). ““O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?”” pergunta-se Baudelaire, em citação de Benjamin. ““Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?”” (WB3, p. 37).

Em termos mais amplos, a manobra iniciada por Balzac e Dumas encontra continuidade em Baudelaire: a contraposição radical ao ideal romântico (WB3, p. 73). Esquecido seria o idílio utópico das verdejantes paisagens, dos dourados campos de trigo e das pequenas vilas rurais, de rouxinóis e cachoeiras e pilhas de feno displicentemente espa-

não por sua condição sociofinanceira, mas por seu espírito domesticador — o burguês benjaminiano é todo aquele que opta pelo vazio do espetáculo e tenta, de lá, adaptar o mundo ao seu redor.

lhadas pelos campos. Toda a literatura diria respeito à realidade concreta ou não seria. Caberia à literatura — e, por extensão, à arte como um todo — abrir-se ao urbano, à experiência dos bulevares e da multidão. E abrir-se ao mundo significava acolher a massa — acolhê-la *criticamente*.

...à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas procede de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que já por volta da transição para o século XIX é destacada num relatório policial: “É quase impossível — escreve um agente secreto parisiense em 1798 — manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém”. Aqui, a massa desponta como o asilo que protege o antissocial contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais. (WB3, p. 38)

Assim como a arquitetura moderna cria espaços que privilegiavam o anonimato, efeito semelhante é engendrado pela massa: diferentemente das pequenas (e, talvez, ainda idílicas e românticas) cidades do interior onde todos se conhecem, do prefeito ao padeiro ao amante da Marquesa (em sua casa de campo), as novas aglomerações urbanas convertem-se em macrocosmos do anonimato. O habitante desta cidade, o habitante do bulevar, assemelha-se ao ator de cinema mudo, para quem o gesto significa tudo e as palavras, quando muito, não passam de um adendo à imagem. Elas interrompem o fluxo apenas para confirmar o próprio fluxo, de forma tautológica. O gestual do habitante do bulevar exprime, de um único golpe, a necessidade de provar sua identidade e a desnecessidade de explicá-la.

À maneira do ator, que se dirige apenas à câmera, mas sabe-se controlado por uma massa anônima e invisível (WB1, p. 180), também o habitante da cidade deve dar constante prova de si para, devidamente controlado, poder finalmente usufruir de seu anonimato. Pois a cidade moderna não mais constitui uma experiência verbal — o contato que

o homem mantém com o outro é puramente residual: a respiração do sujeito que o precede na fila, o silêncio constrangido dentro dos recém-inventados elevadores modernos. Não mais é necessário dizer-se a realidade para compreendê-la — ela passa a ser um processo fundamentalmente visual, um conjunto de reações a estímulos imediatos, como a de um ator perante as deixas que lhe são fornecidas. Do ator — e, por extensão, do habitante do bulevar — não é exigido *sentir* a experiência de suas ações, mas apenas executá-las corretamente.

De onde a necessidade de abordar *criticamente* a massa: descer até ela e inserir-se nos processos cotidianos, analisando-os a partir de um ponto de vista criativo, criador. Eis, novamente, Baudelaire: amar a solidão, mas querê-la na multidão (WB2, p. 47). Eis a figura do *flâneur*, este instigador das multidões que, em última análise, propõe uma experiência do cotidiano que impeça a desumanização das identidades, a criminalização das narrativas. Afinal de contas, lembra-nos Benjamin, “para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (WB2, p. 73). Contudo, “o herói moderno não é o herói — apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (WB2, p. 94).

Antes de mais nada, e apesar de tudo: a criação de heróis.

O herói do bulevar

No anonimato da cidade, cada esquina representa uma possível cena do crime, e cada homem é um criminoso que precisa dar prova de sua inocência. Acusado de vilipendiar a narrativa, de abraçar cegamente o espetáculo e suas formas vazias, este homem converte-se em caso de polícia, e “...o *flâneur* se torna sem querer detetive” — isto é, “um observador que não perde de vista o malfeitor [e] desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande” (WB3, p. 38).

Uma primeira forma de reação a esta transição vertiginosa ao anonimato surge com outro *flâneur*, Edgar Allan Poe — de quem Baudelaire foi tradutor. O gênero policial introduzido por Poe tenciona explodir com os muros desta nova sociedade que surge, deste mundo repentinamente expandido no qual vizinhos deixam de conhecer-se, no qual

a familiaridade deixa de ser pressuposto dos relacionamentos humanos. “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (WB3, p. 41). Poe, o detetive, deseja rastrear os vestígios ocultos, fazer o caminho inverso e expor os culpados como maneira de inserir ruptura onde há apenas continuidade; estranhamento em meio a um mar de acomodação.

A força do bulevar, todavia, é ambígua: propulSIONA tanto quanto cimenta. O gênero policial proposto por Poe não demora até ser extirpado de sua potência narrativa e convertido em subterfúgio. A nova organização urbana, impelida por bulevares e locomotivas, inquieta o habitante da cidade — a velocidade das coisas, a lógica do mundo: há medo em suas arestas. A única maneira de espantar o medo da cidade é movimentar-se tão rapidamente quanto ela. Uma simples viagem de trem converte-se em pesadelo — enquanto move-se o trem, paralisa-se o passageiro: abandonado à sua própria sorte e a seus próprios pensamentos. O medo de estar atrasado, o medo da solidão na cabine, o medo de perder a baldeação, o medo da estação de destino desconhecida (WB2, p. 220) — pouco espaço sobra para o que não seja consolo. Este passageiro torna-se cliente preferencial de livrarias de estação de trem, ricas em livros pobres em narrativa, em romances policiais que não mais questionam, apenas resolvem. “São uma minoria os que, no trem, leem livros que possuem na estante, em casa” (WB2, p. 220). A anestesia de um medo por meio de outro passa a ser a salvação do passageiro: “Entre as folhas recém-separadas dos romances policiais, ele procura as angústias ociosas, de certo modo virgínicas, que poderiam ajudá-lo a superar as angústias arcaicas da viagem” (WB2, p. 220).

Incorporado ao espetáculo da velocidade, o romance policial — à maneira do folhetim — é domesticado e convertido em uma forma previsível e esquemática. A fórmula narrativa idealizada por Poe não tinha por intenção alhear o leitor do mundo, e sim o oposto: lembrá-lo da multidão, afirmá-lo enquanto identidade individual, para então dar forma à massa. “Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão” (WB3, p. 45). Quão mais anônima torna-se uma sociedade, tão mais ela precisa ser observada, pensada de forma crítica. O *flâneur* — é dizer: o escritor — não pode furta-se do mundo: deve humanizar o bulevar à

medida que uma mentalidade domesticadora faz justamente o contrário. Nas palavras de Baudelaire, citadas por Benjamin: ““Quem é capaz [...] de se entediar em meio à multidão humana é um imbecil. Um imbecil, repito, e desprezível”” (WB3, p. 35).

Humanizar o bulevar, convertê-lo em moradia. Além das calçadas largas que protegem contra os carros, Napoleão III — para quem obraava Haussmann — fez instalar por toda Paris um sistema de iluminação a gás, o qual “elevou o grau de segurança da cidade; fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa” (WB3, p. 47). Esta luz a gás que bruxuleia, desenha sombras, ao mesmo tempo revela e esconde, mantém algum mistério — este o espírito antiespetáculo que surge na base do pensamento do *flâneur*. Neste contexto que o escritor, o observador, o detetive coleta material para sua produção, acolhe técnica e massa, busca a potência de uma síntese. Através da construção narrativa, da observação atenta do cotidiano, o escritor propõe uma experiência não-exaustiva de mundo, uma que deixa margem para o leitor construir-se ao redor. Quando não há mais espaço para o leitor em um livro, é porque não há mais mistério, apenas conforto. E o conforto isola (WB3, p. 124).

O conforto literário é como uma sala amplamente iluminada, na qual tudo é exatamente tal qual se apresenta — como informação, portanto, e não narrativa. As coisas estão dadas, e não há a fazer senão aceitá-las.

Também Paris caminha em direção ao conforto da clarividência, e em 1878 introduz-se a iluminação elétrica. Se os lampiões a gás preservavam algum mistério na noite, o novo sistema de iluminação pública surge como um “choque brutal que fez cidades inteiras se acharem de repente sob o brilho da luz elétrica” (WB3, p. 48). A multidão “aparece sombria e confusa como a luz na qual se move” (WB3, p. 48), e até mesmo a noite é domesticada. Até mesmo a noite pode ser dada como apenas isto, “a noite”, como outra coisa mais com a qual o habitante do bulevar não precisa perder tempo decifrando.

(E, do ponto de vista da literatura, começar a não se preocupar é o primeiro dos últimos passos.)

A vista do bulevar

Há sempre uma centelha que resiste, uma ideia que vinga. O herói-detetive de Poe e Baudelaire mantém-se se vivo, espia por detrás de pesadas cortinas de veludo, mergulha mais um bolinho na xícara de chá e rabisca longas e circulares frases numa caligrafia igualmente labiríntica. “Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores” (WB1, p. 44). Marcel Proust pertence a uma terceira geração, uma que surge e cresce já em uma Paris reconstruída, porém ainda fortemente abalada pelo anonimato e pela nova velocidade das coisas (ou, em francês: *l'esprit du temps*). Herdeiro de uma *flânerie* às avessas, uma *flânerie* convertida em frases e linhas e parágrafos, Proust é um detetive do anonimato: capaz de contar “histórias de cocheiro [...] de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado” (WB1, p. 39). Em outras palavras, Proust, através de sua narrativa vertiginosa, amplamente imagética, continua o esforço de Balzac, Dumas, Poe e Baudelaire⁴: dar forma à multidão, dar espaço ao leitor (“O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos” (WB1, p. 43), subverter a fácil e cômoda compreensão de mundo.

O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro de sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. (WB1, p. 41)

Proust, todavia, enxerga o bulevar da janela — com sete anos de idade a luz elétrica já faz parte de seu cotidiano, e isto o diferencia fundamental e definitivamente de Poe

⁴ Convém aludir ao *A propos de Baudelaire*, escrito por Proust “no ponto mais alto de sua glória e no ponto mais baixo de sua vida, no leito de morte” (WB1, p. 47).

e Baudelaire. Proust cresce sob a luz ofuscante dos postes, caminha por ruas devidamente domadas, vive dia e noite esvaziados de novidade. “Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial...” (WB1, p. 37). A *flânerie* proustiana é mental — testemunha da domesticação de uma cidade que em algum momento pôde ser comparada a florestas e pradarias; de uma multidão ofuscada que aos poucos permite banalizar-se. O escritor, que um dia fez da rua um interior, agora faz do interior uma rua, um mundo. “Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano” (WB3, p. 51).

Através da janela, Proust não vê somente o bulevar, mas também a “camorra dos consumidores” presa no “labirinto das mercadorias”⁵. Proust é fruto da ambiguidade do bulevar e de suas noites iluminadas: o bulevar que conduz a literatura rumo a novas formas expressivas é o mesmo que inevitavelmente coloca a literatura em perigo.

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. [...] E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. (WB2, p. 27-28)

A derrota da quietude é a glória do espetáculo — não há silêncio que resista à força domesticadora do reclame, das vitrines, das galerias. Debaixo do turbilhão de luzes, tudo perde sua identidade. Estar iluminado é estar possuído — é estar às ordens de outra entidade, é repetir um padrão de comportamento. O espetáculo se revela na capacidade

⁵ Benjamin diz “mercadoria” tendo em mente o produto físico resultante dos processos de produção em massa, porém há na maneira em que ele emprega o termo a possibilidade de uma interpretação mais atual: “mercadoria” como aquele produto acrílico, aquele produto (físico ou não) que se contenta em ficar debaixo da luz excessiva ao fio de dias e noites — um espetáculo do conforto.

de produzir a mesma luz, a mesma lâmpada, tantas vezes quantas. O espetáculo despreza as zonas escuras, refuta o mistério e o contrassenso. O espetáculo não constitui conhecimento: “Todo conhecimento [disse Schuler] deve conter um mínimo de contrassenso. [...] É a marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo um padrão” (WB2, p. 264).

O espetáculo conforta sem pedir nada de volta, sem pedir nada que não seja sua manutenção. Um pedido razoável — fazer rodar a engrenagem torna-se tanto mais simples quanto mais gente houver para ajudar. Até o ponto em que não mais possa ser interrompida, e então todo o processo passa a se retroalimentar. “A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante a seu redor. A massificação dos fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria aumenta o encanto desta para o comprador mediano” (WB3, p. 53).

Primeiro o poder dos números (o poder da multidão), para depois a perda de poder (a engrenagem já gira sozinha). O *flâneur* é expulso das ruas e substituído pela mercadoria. Esta tem a vantagem de não incomodar ninguém com perguntas, não lembrar ninguém que o anonimato é apenas um lado da moeda — o outro é a indiferença brutal, a solidão dos pequenos espaços. Para ilustrá-lo, Benjamin recorre a Engels, e desta única vez permitiremos que ele o faça:

“Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto centuplicou a força desses dois milhões e meio... [...] e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo”. (WB3, p. 54)

Eis uma multidão que passa a aturar-se mutuamente em um tácito acordo de indiferença — não a autenticidade, portanto, mas a indiferença passa a ser regra. A repetição de um padrão. Pois o olhar indiferente não é aquele que humaniza — é aquele que objetiva, converte tudo, espiritualmente, em mercadoria. A multidão faz sua escolha, e, ao fa-

zê-la, rechaça o espírito crítico. Passa a ser “massa” no sentido mais nocivo (e até mesmo obsoleto) do termo. Massa disforme, massa falida.

Um estranho paradoxo: as pessoas só têm em mente o mais estreito interesse privado quando agem, mas ao mesmo tempo são determinadas mais que nunca em seu comportamento pelos instintos da massa. E mais que nunca os instintos de massa se tornaram desatinados e alheios à vida. (WB2, p. 21)

O espetáculo conforta; o conforto isola. Os habitantes do bulevar agora são frequentadores de galerias, eles “se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (WB3, p. 126). Pois é a isto que se resume o espetáculo: ao choque, ao espanto, e depois nada. Depois apenas a repetição dos dias iguais.

De janelas, de limiars, a literatura observa. Observará inclusive de dentro de vitrines e galerias, se a situação exigir. O escritor estará disposto a partilhar “a situação da mercadoria” (WB3, p. 51), se com isso for capaz de subvertê-la. Se com isso for capaz de promover uma autêntica experiência, capaz de interromper a cadeia mecânica de ações cotidianas. A literatura — e, por extensão, a arte — deve ser autêntica ou não será. O risco da arte é apegar-se ao choque, ao espanto, e depois nada. O artista é o detetive, ele representa o último recurso da crítica, o último recenseador do contrassenso: “O pensador que reflete sobre esse espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão” (WB3, p. 56).

Breve conclusão em forma de adendo

Poe morre em 1849; Balzac, em 1850; Baudelaire, em 1867 — todos eles mais ou menos pobres, mais ou menos amargurados. Em 1863 o *Salon de Paris* rejeita o óleo *Dejeuner sur l'herbe*, de Manet, e ao grupo dos impressionistas não resta senão agrupar-se sob o simbólico telhado do *Salon des refusés*. Manet morre em 1886; Sisley, na miséria, em 1899. Na esteira do impressionismo surge o pós-impressionismo e a multidão prontamente o rejeita — querem ver Manet. Em 1871 nasce Proust; em 1883, Kafka; e em 1896, Breton. Van Gogh morre em 1890; Cézanne, em 1906. Em 1915 *A Metamorfose* é

publicada e o pós-impressionismo cai nas graças da multidão — tarde demais: Van Gogh já havia cortado apenas uma orelha e vendido apenas um quadro. *A Metamorfose* é rechaçada e Kafka não encontra qualquer reconhecimento em vida. Em 1916 eclode o movimento dadaísta, pronta e violentamente criticado por uma multidão ainda mesmerizada por Van Gogh e Manet. Em 1924 surge o manifesto surrealista, para escândalo da população bem pensante, que está agora às voltas com esta maravilha que é o dadaísmo.

A história da arte é a história de sua rejeição.

WALTER BENJAMIN: LITERATURE AND THE CITY

ABSTRACT:

Both the 19th century Paris and the work of Walter Benjamin serve as leitmotif to this article, in which it is attempted to seek and locate the physical locus of that time's literature in order to demonstrate its conversion into an imaginary locus. In the core of this transition one finds the mythical flâneur: going beyond a historically-specific figure such as Baudelaire or Poe, the flâneur represents a theoretical tool against mass hysteria, as the one who not only takes in the mass, but who seeks to construct with it a common, dignified, and authentic narrative. The modern-day dweller would be woken from his nightmare not through the empty shock forced upon him by the mercantile goods (by the spectacle), but through the possibility of finding in the city this common experience (the critical spirit: Benjamin's *Erfahrung*). The urban geography turned into the geography of experience — turned into small critical fragments, into different ways to react against isolation.

KEYWORDS: City; Flâneur; Literature; Walter Benjamin.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I* — magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Obras escolhidas II* — Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. *Obras Escolhidas III* — Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004b.

GUILLAUMA, Yves. *La presse en France*. Paris: Éditions la découverte, 1988.

MIRECOURT, Eugène de. *Émile de Girardin*. Paris: Librairie des contemporains, 1869.

Recebido em 20/08/2012.
Aprovado em 23/01/2013.