

A alegoria moderna de Walter Benjamin: *Passagens, Baudelaire e mercadoria*

Jorge Freitas¹

Resumo: O objetivo deste artigo é o de apresentar a teoria da alegoria moderna desenvolvida pelo filósofo Walter Benjamin com ênfase na figura do poeta francês Charles Baudelaire e no conceito de mercadoria. Para tal recorreremos ao Projeto das *Passagens* de Benjamin e aos ensaios benjaminianos escritos no final da década de 1930, a saber, "Paris do Segundo Império" e "Sobre alguns temas em Baudelaire".

Palavras-chave: Benjamin; Baudelaire; Alegoria.

Abstract: The aim of this article is to present modern allegory theory developed by the philosopher Walter Benjamin with emphasis on the figure of the french poet Charles Baudelaire and the concept of merchandise. To this end we resorted to the *Arcades Project* of Benjamin and rehearsals benjaminianos written in the late 1930, namely, "Paris of the second empire" and "On some themes in Baudelaire".

Keywords: Benjamin; Baudelaire; Allegory.

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar la teoría de la alegoría moderna por el filósofo Walter Benjamin desarrolló con énfasis en la figura del poeta francés Charles Baudelaire y el concepto de mercancía. Para ello nos dirigimos a lo *Libro de los Pasajes* de Benjamin y a los ensayos benjaminianos escritos en finales de 1930, a saber, "París del Segundo Imperio" y "Sobre algunos motivos en Baudelaire".

Palabras clave: Benjamin; Baudelaire; Alegoría.

¹ Doutorando/Universidade Federal de Minas Gerais.

O Projeto das *Passagens*

O inacabado Projeto das *Passagens* (2009), estudo que acompanhou a vida de Walter Benjamin no período de 1927 a 1940, compreende as investigações do filósofo das modificações do imaginário do século XIX. O Projeto é composto por fragmentos e citações; por isso, ao lidarmos com uma obra de constituição fragmentária, podemos, como aponta Willi Bolle no artigo “Um painel com milhares de lâmpadas”:

[...] distinguir basicamente dois tipos de uso [do Projeto das *Passagens*]: 1) como coletânea provisória de materiais em função de um livro a ser redigido, para depois ser dispensada; 2) como banco de dados com valor permanente, dispositivo para formas sempre novas de escrita da História (BOLLE, 2009a:1146).

Bolle menciona que a organização desses fragmentos apresenta um “dispositivo de historiografia polifônica, representado pela rede de arquivos temáticos” (BOLLE, 2009a:1148). O Projeto das *Passagens* foi organizado pelos textos das *exposés* de 1935 e 1939 e pelas “Notas e Materiais”, conjunto de arquivos temáticos que o servem como “caixa de construção” (BOLLE, 2009:71). A obra possui 36 arquivos temáticos que compõem, em uma rede de fragmentos interligados, um verdadeiro arquivo sobre a modernidade. Destacaremos o arquivo “J - Baudelaire”, de longe a coleção mais extensa de citações e fragmentos que compõem o Projeto das *Passagens*, por sua posição modelar na “obra” e pela importância dada por Benjamin ao poeta Baudelaire como representante da modernidade. Willi Bolle destaca uma importante questão acerca da edição desses fragmentos, qual seja, a não inclusão

dos textos de Benjamin sobre Baudelaire produzidos a pedido do Instituto de Pesquisa Social entre 1938 e 1939². Segundo Bolle, no artigo “Materiais para o Livro Modelo das Passagens (O Baudelaire)”,

[...] a questão mais complexa e mais controvertida da gênese, edição e recepção da obra de Walter Benjamin é sem dúvida a relação das *Passagens* propriamente ditas com o *Livro sobre Baudelaire*, isto é, *Charles Baudelaire – Um Poeta Lírico no Auge do Capitalismo*, que o autor qualificou como um “modelo muito exato do trabalho das *Passagens*” (GS V/2, 1165), mas que não chegou a terminar (BOLLE, 2009b:1009).

O *Charles Baudelaire – Um Poeta Lírico no Auge do Capitalismo*, “livro que seria um modelo em miniatura do *Projeto das Passagens*”, denominado assim pelo próprio Benjamin em carta a Horkheimer³, seria composto por três partes: “I – Baudelaire como autor alegórico”, “II – A Paris do Segundo Império” e “III – A Mercadoria como objeto poético”. Das três partes que Benjamin pretendia escrever, apenas a segunda foi concretizada. A colocação dos ensaios “Paris do Segundo Império” e “Sobre alguns temas em Baudelaire” – a segunda parte a que Benjamin chegou a escrever – como parte do modelo para a “obra” das *Passagens* ressalta a sua importância como uma espécie de origem da produção teórica de Benjamin sobre o poeta francês, além de levantar os principais aspectos da concepção de modernidade para o filósofo.

Diferentemente dos ensaios não incluídos no Projeto das *Passagens*, o texto da *exposé* 1935, “Paris Capital do Século XIX”,⁴ ofereceria, segundo Tiedmann, “um esboço dos temas e matérias que

² Os ensaios “Paris do Segundo Império” (1938) e “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” (1939).

³ “Em carta a Horkheimer de 28-3-1938, Benjamin explica que seu livro sobre Baudelaire seria um ‘modelo em miniatura’ das *Passagens*, GS V, p. 1164; em carta a Gershom Scholem de 8-7-1938, diz que se trata de ‘um modelo muito exato das *Passagens*’ /GS I, p. 1079” (BOLLE, 1996:74).

⁴ A pedido de Horkheimer e com a intenção de encontrar um “mecenas”, Benjamin reformula essa exposição do Projeto das *Passagens* em 1939, acrescentando uma introdução e uma conclusão.

Benjamin pretendia abordar” (TIEDMANN, 2009:13) no Projeto das *Passagens*. A *exposé* de 1935, escrita a pedido do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), representava para Benjamin um “novo estádio, aliás o primeiro que vagamente se aproxima de um livro” (BENJAMIN, 1993:218), conforme o filósofo revela em carta a Gershom Scholem. A *exposé* está diretamente relacionada com os temas de interesse primordial do Projeto que seriam revelados em carta a Scholem de 20 de maio de 1935, na qual Benjamin destaca o interesse no “caráter de fetiche da mercadoria” (BENJAMIN, 1993:219). Posteriormente, em carta a Adorno de 31 de maio de 1935, Benjamin depositaria seu interesse “sobretudo na ‘história primeva do século XIX’” (BENJAMIN apud ADORNO, 2012:158).

A *exposé* “Paris Capital do Século XIX” procede da seguinte maneira: o filósofo dividiu o ensaio em seis seções compostas da interpenetração entre um personagem característico da Paris do século XIX e um fenômeno da sociedade, ou, nas palavras de Benjamin, “a exposição completa dos fundamentos epistemológicos [...] seguia-se à sua comprovação no material” (BENJAMIN apud ADORNO, 2012: 157). Por exemplo, a fundamentação epistemológica de Charles Fourier como um utopista liga-se à base material das passagens parisienses como utopias do consumo, ou catedrais da mercadoria. Nesse sentido, a construção da *exposé* remete ao procedimento imagético de Benjamin, pois a teoria é vista através das imagens nas seções. Assim, os pensamentos benjaminianos não se hierarquizam e não se ligam através de conceitos, mas submetem-se a um princípio de montagem que revela a sua figura final acabada. No caso da *exposé* de 1935, a tentativa da montagem benjaminiana visa revelar os primórdios, ou a

“história primeva”,⁵ das relações industriais na produção de fantasmagorias, bem como tornar visível o caráter de fetiche da mercadoria detrás das emergentes fantasmagorias do século XIX.

Cada uma das seis seções – “Fourier ou as passagens”; “Daguerre ou os panoramas”; “Grandeville ou as exposições universais”; “Luís Filipe ou o *intérieur*”; “Baudelaire ou as ruas de Paris” e “Hausmann ou as barricadas” – apresenta uma fantasmagoria típica da Paris do século XIX. As passagens, impulsionadas pelo desenvolvimento da indústria têxtil e pelas inovações na técnica da construção arquitetônica à base do ferro, são, segundo Benjamin,

[...] uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura (BENJAMIN, 2009:40).

É justamente nas passagens, que apresentam-se como a última novidade produzida pelo luxo industrial, que repousam as principais fantasmagorias da modernidade, a saber, *as mercadorias*. Nas passagens, as mercadorias resplandecem com toda a sua força nas vitrines, brilham e envolvem os passantes, tornam-se “imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem

⁵ Podemos entender a história primeva a partir da leitura do fragmento [N 3a, 2]: “‘História primeva do século XIX’ – esta não teria interesse, se apenas significasse que formas da história primeva deveriam ser encontradas nos repertórios do século XIX. Somente onde o século XIX fosse apresentado como forma originária da história primeva – isto é, como forma na qual toda a história primeva se agrupa de maneira nova em imagens que pertencem àquele século – o conceito de história primeva teria sentido” (BENJAMIN, 2009:505). Entendemos que Benjamin buscou a revelação da história primeva nas fantasmagorias mercadológicas construídas no século XIX que, de certo modo, agrupavam todas as nascentes relações sociais daquela época. Dessa forma, as fantasmagorias traziam em si a imagem acabada da sociedade do século XIX, composta principalmente da ilusão de progresso depositada nos avanços técnicos e no consumo das próprias fantasmagorias.

social de produção” (BENJAMIN, 2009:41). Nesse sentido, as mercadorias tornam-se, uma vez expostas na vitrine, o objeto de desejo capaz de prometer saciar e resolver as vontades e as adversidades do sujeito. Promessa que se dá exatamente pelo fato de as passagens, ao configurarem-se como a novidade, oferecerem um novo aspecto da vida do ser-humano, capaz de distanciá-lo “daquilo que se tornou antiquado” (BENJAMIN, 2009:41).

Benjamin trabalha, em cada uma das seções, a fantasmagoria numa relação direta com o conceito de fetiche da mercadoria, demonstrando que, por trás das fantasmagorias da modernidade, esconde-se o caráter fetichista que determina, não apenas a sua condição como mercadoria, como também a condição da estrutura social de Paris no século XIX, pois, a partir da evolução das esferas da técnica e do consumo, a estrutura social da realidade se manterá, sobretudo, através da fantasia. A *exposé* antecipa – ou expõe – o propósito de Benjamin visualizado no Projeto das *Passagens*, qual seja, o de revelar que detrás dessa realidade composta por fantasias, perpetua-se o duro processo de produção das mercadorias.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, no artigo “Quando a teoria reencontra o campo visual: *Passagens* de Walter Benjamin”, o Projeto das “*Passagens* (ao lado de *Mnemosyne*, de Warburg) é uma das primeiras obras a enfrentar o desafio de reestruturar o pensamento e a historiografia da cultura a partir do princípio de arquivo” (SELIGMANN-SILVA, 2007:111). Nesse desafio, poderíamos destacar, inicialmente, o arquivo temático “N - Teoria do conhecimento, Teoria do progresso”, pelo fato de o filósofo, nesse arquivo, revelar uma espécie de epistemologia do Projeto das *Passagens*, em que, a partir de

alguns fragmentos, é possível visualizar o “método” estabelecido por Benjamin em sua construção, como, por exemplo, no fragmento [N 1, 4]:

Tornar cultiváveis regiões onde até agora viceja apenas a loucura. Avançar com o machado afiado da razão, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao horror que acena das profundezas da selva. Todo solo deve alguma vez ter sido revolvido pela razão, carpido do desvario e do mito. É o que deve ser realizado aqui para o solo do século XIX (BENJAMIN, 2009:499).

Benjamin evidencia a necessidade da oposição entre razão e mito para fazer com que o ser humano desperte do sonho de progresso, proporcionado pelas inovações, pautado, principalmente, na premissa de que com os avanços técnicos as desigualdades entre os homens diminuiriam e a manutenção das necessidades vitais seriam suavizadas. Os mitos que envolvem a temporalidade do século XIX e mergulham o homem em um estado de sonho são, sobretudo, as fantasmagorias modernas do avanço do capitalismo, da técnica e, principalmente, da crença inquestionável no progresso. O filósofo inicia esse arquivo com a seguinte citação de Karl Marx: “A reforma da consciência consiste apenas em despertar o mundo... do sonho de si mesmo” (MARX apud BENJAMIN, 2009:499). É possível perceber uma relação direta da citação de Marx com o fragmento supracitado ([N 1, 4]) quanto à necessidade da razão de expulsar o mito do solo do século XIX, pois o sonho, ou o mito que submerge o mundo, é o paradigma de que com o avanço do capitalismo, o homem, ao dominar e instrumentalizar a natureza, seria capaz de diminuir as dificuldades na luta pela sobrevivência, assim como traçar um caminho rumo a um progresso *ad infinitum*. Porém a realidade mostra que o sonho do capitalismo torna-se uma fantasia que esconde o “horror que acena das profundezas da

selva” (BENJAMIN, 2009:499). Em outras palavras, o mito do progresso esconde que por trás das promessas capitalistas reside a exploração do homem pelo homem e a sujeição desse à condição de mercadoria. O progresso da técnica – com a constante produção das mercadorias – suaviza as relações do homem com a manutenção da sua existência, mas, por outro lado, torna-o escravo dessas mercadorias. Benjamin, com o Projeto das *Passagens*, intencionava despertar o homem desse sonho, indo além do escritor surrealista Louis Aragon⁶, conforme apresenta no seguinte fragmento: “Delimitação da tendência deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar” (BENJAMIN, 2009:500). Tal despertar deveria realizar-se através da interpretação da constelação⁷ de fantasmagorias modernas que relegam o homem ao estado onírico.

O “método” de interpretação benjaminiano é evidenciado no fragmento [N 1, 10]: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (Benjamin 2009: 500). Nesse sentido, a teoria da citação sem usar aspas liga-se diretamente à teoria do princípio da montagem, utilizada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, para quem o princípio de montagem estaria relacionado não apenas ao cinema, como também

⁶ Louis Aragon, escritor surrealista autor do livro romance *Le Paysan de Paris* (1926) (*O Camponês de Paris*), cuja influência sobre Benjamin é notória.

⁷ O conceito de constelação aparece inicialmente em Benjamin no Prólogo epistemológico-crítico de *Origem do Drama Trágico Alemão*. Segundo a analogia de que a relação das ideias com os fenômenos se faz pela mesma constituição que a relação entre as estrelas. Para Benjamin, “as ideias são constelações eternas, e se os elementos podem se conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos” (BENJAMIN, 2011:23). Ademais, o traçado da constelação, no sentido proposto por Benjamin no fragmento [N 1, 9], adquire uma potência crítica que visa interpretar os movimentos históricos no espaço e no tempo, de modo que a ideia benjaminiana de constelação seja capaz de implodir a forma anterior de organização dos fenômenos, nesse caso, as imagens oníricas, a fim de que os fragmentos unam-se em uma “outra” constelação.

a todo tipo de criação artística. No cinema, a montagem refere-se, sobretudo, ao encadeamento de imagens fotográficas que devido à velocidade com que se sucedem diante do espectador criam a sensação de movimento. Na pintura, a montagem constitui-se da mescla de duas ou mais técnicas diferentes, como a colagem de elementos gráficos sob a pintura⁸ visando um efeito estético próprio. Na literatura, destaca-se o procedimento da escrita automática⁹ – método determinante nos textos dos vanguardistas Aragon e André Breton¹⁰ – como resultado de uma técnica de montagem capaz de destruir as relações de sentido imediatas de modo que as relações lógicas entre os acontecimentos são substituídas, em grau de importância para o sujeito (o leitor), pelo processo de construção ou montagem do texto. Parece-nos que Benjamin apropriou-se, no Projeto das *Passagens*, das três vertentes da montagem enquanto criações artísticas, compactuando, assim, com a visão de Eisenstein. O Projeto das *Passagens*, em paralelo com a montagem cinematográfica no encadeamento dos fragmentos, produz no leitor a sensação da criação de um sentido que se move dentro de sua organização; em paralelo com a pintura, observamos que a “técnica” benjaminiana de construção do texto remete à interpenetração entre categorias textuais diferentes, contando com citações de diversos autores e escritos próprios; o paralelo com a montagem literária parece-nos o mais importante, pois o Projeto das *Passagens* não se constitui como um texto cujo sentido é encontrado imediatamente e, muito

⁸ A técnica conhecida como *Assemblage* é um exemplo desse movimento de montagem.

⁹ Basicamente é um processo de escrita que tem por objetivo transportar para o papel o fluxo de pensamentos inconscientes do autor, evitando a construção da escrita consciente. O movimento dadaísta é um exemplo claro disso.

¹⁰ O vanguardista André Breton também possui grande influência nos escritos de Benjamin. No Projeto das *Passagens*, destaca-se ao lado do romance de Aragon, o romance surrealista *Nadja*, publicado por Breton em 1928.

menos, é possível priorizar as relações lógicas entre os arquivos. Destarte, aponta para a necessidade de priorizar a constituição do Projeto das *Passagens* enquanto um arquivo, cuja importância revela-se na montagem dos fragmentos, visando a construção de uma imagem do século XIX. Desse modo, o fragmento [N 1a, 8] corrobora para a importância da montagem na estrutura fragmentária para o entendimento de um suposto “método” do Projeto, que se constituiria através da “montagem literária”, onde o filósofo afirma que não tem “nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009:502).

Nesse sentido, Benjamin pretende organizar os fragmentos, utilizando-os, montando-os em constelações que iluminem os aspectos escuros por trás das fantasmagorias através da interpretação das próprias fantasmagorias e, ao mesmo tempo, procura demonstrar – por meio da oposição realizada pelo historiador materialista – que a concepção de progresso como norteador da história e das relações humanas coloca a humanidade sob o efeito de um sonho nefasto, do qual é necessário despertar.

O conceito de alegoria aparece no Projeto das *Passagens* principalmente no arquivo “J - Baudelaire”¹¹, visando o desenvolvimento de uma ideia em que Baudelaire aparece como poeta alegórico e destacando os jogos de significação que as relações da modernidade apresentam, jogos esses que podem ser revelados através da

¹¹ Se determinarmos um mapeamento dos fragmentos referentes ao conceito de alegoria no Projeto das *Passagens*, podemos explicitar que o conceito é mencionado nos textos do *exposé* de 1935 e 1939, no “Primeiro esboço” e nos seguintes arquivos temáticos: “H- O colecionador”, “J-Baudelaire”, “S- Pintura, *Jugendstil*, Novidade” e “X-Marx”.

interpretação das alegorias baudelairianas, cujas temáticas principais residem, especialmente, em mostrar a metrópole de Paris e seus habitantes. Cabe ressaltar, contudo, que esse processo ocorre dentro de uma perspectiva alegórica, ou seja, o poeta nunca se refere a esses temas de maneira imediata, mas, sim, os coloca sob uma outra roupagem. Segundo Gagnebin (2011), em *História e narração em Walter Benjamin*, a ligação entre a poesia da cidade e a teoria da modernidade se dá na manutenção do tema barroco em Baudelaire, evidenciado pelas temáticas do “transitório, da caducidade e da morte” (GAGNEBIN, 2011:47). Ademais, para Benjamin, conforme apresentado no ensaio “Paris do Segundo Império”, o poeta francês, em seu fazer poético, assumiu a “‘tarefa’ do herói antigo, dos ‘trabalhos’ de um Hércules, [...] que se impôs a si mesmo como sua: dar forma à modernidade” (BENJAMIN, 1989:80). Porém, o filósofo deixa claro que a tarefa de dar forma à modernidade é realizada com primazia nos poemas de Baudelaire e não em seus ensaios estéticos.

Para Gagnebin (2011:51), o achado dialético que Benjamin realizou ao depositar a sua teoria da modernidade na interpretação das alegorias poéticas de Baudelaire reside no procedimento de “desvalorização dos objetos – até dos seres humanos, qual a prostituta – transformados em mercadorias, quebra a relação de imediaticidade do sujeito poético com as coisas e com as palavras que as dizem”. Portanto, como alegorista, Baudelaire violenta os objetos e os desvaloriza; ao desconstruir a relação imediata entre significado e significante, o poeta exige a interpretação das suas imagens poéticas, fazendo jus à definição da alegoria. Desse modo, o poeta sem lugar na sociedade moderna, desvalorizado tal como seus objetos da lírica, busca na alegoria a potência de aniquilar violentamente a “aparência baseada na ‘ordem

estabelecida' seja da arte, seja da vida – a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico que transfigura essa ordem, para torná-la suportável” (BENJAMIN, 2009:377). Nesse sentido, a “alegoria em Baudelaire contém traços da violência que era necessária para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o cercava” (BENJAMIN, 2009:375). Cabe dizer, então, que a alegoria baudelairiana apresenta a possibilidade de expressar uma outra construção de visão de mundo e a potência de revelar as iniquidades que se encontram detrás dessa falsa totalidade harmoniosa, pautada, sobretudo, nas fantasmagorias das relações sociais e econômica entre os seres humanos.

Baudelaire, poeta alegórico

Para Walter Benjamin, o poeta Charles Baudelaire, em seu enfrentamento com a modernidade, “fez da alegoria a armadura de sua poesia” (BENJAMIN, 2009:368) e, através dela, adotou “uma máscara sob a qual, pode-se mesmo dizer por pudor, ele tentava ocultar a necessidade supra-individual de sua vida e, até certo ponto, também o curso de sua vida” (BENJAMIN, 2009:363). Segundo Maria Filomena Molder (2011:152), em *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire*, “a máscara”, ou as diversas máscaras que o poeta adota ao longo de sua vida, “é um recurso” para a ocultação da sua “identidade e da sua vulnerabilidade” nessa sociedade onde ele é um dos excluídos. É também um movimento de defesa que, a seu modo, “reforça a estranheza da palavra poética num mundo onde reina a linguagem mercantil” (MOLDER, 2011:152). Estendemos a afirmação benjaminiana

– reforçada pelas palavras de Molder –, ao fato de que além de ocultar o curso de sua vida, o poeta busca, por meio das alegorias, ocultar não apenas as intenções de seu trabalho poético, como também os métodos de construção desse trabalho. O trabalho poético de Baudelaire marca-se pela inconstância da vida do poeta assinalada pela necessidade material, ocasionada pelo gasto da herança recebida pela morte do pai em orgias, prostitutas e vícios da cidade parisiense. Em carta a sua mãe, Caroline Archimbaut-Dufays, datada de 26 de dezembro de 1853, o poeta descreve a sua situação de penúria:

Aliás, estou tão acostumado aos sofrimentos físicos, sei tão bem ajustar duas camisas sob uma calça e um casaco rasgado que o vento atravessa; sei tão habilmente adaptar as solas de palha ou mesmo de papel em sapatos furados, que quase não sinto senão dores morais. Entretanto, é preciso confessar, cheguei a ponto de não ousar fazer movimentos bruscos nem mesmo caminhar demais, com medo de me dilacerar ainda mais (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2009:336).

A esta situação de penúria material, evidenciada pela carta, unem-se à constituição do trabalho poético de Baudelaire a inconstância do poeta na manutenção de um endereço fixo¹² e o banimento de qualquer “vestígio de trabalho, a começar pela escrivaninha” (BENJAMIN, 1989:70) do quarto do poeta. Segundo Benjamin, a penúria material, a inconstância no domicílio, e o apagamento dos rastros de seu trabalho poético forneceram “os traços essenciais para a imagem do poeta que perdurou na tradição” (BENJAMIN, 2009:377) e, conseqüentemente, estão presentes na poesia de Baudelaire.

¹² “Segundo Charles Toubin, Baudelaire tinha dois domicílios em 1847: *Rue de Seine* e *Rue de Babylone*. Em dias de término de prazo, dormia frequentemente em casa de amigos em um terceiro domicílio.” (Toubin apud Benjamin 2009: 334).

Baudelaire, de acordo com Benjamin (1989:68), revela o seu trabalho poético, somente uma vez, na alegoria da estranha esgrima presente na estrofe inicial do poema “O sol” (*Le soleil*). Esta estranha esgrima seria, diz o filósofo, “talvez a única passagem de *As Flores do Mal* que o mostra no trabalho poético” (BENJAMIN, 1989:68). A configuração desse trabalho – o qual Baudelaire, armado de alegorias, visualizava como um verdadeiro duelo na busca pela presa poética – é retratada na seguinte estrofe de “O sol”:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.
(BAUDELAIRE, 2006:295)

Nesses versos, o poeta revela uma espécie de método de construção poética, o método do duelo com os elementos constituintes de sua poesia – “duelo em que o artista dá um grito de pavor antes de ser vencido” (BENJAMIN, 2009:348) –, método poético que anuncia a incorporação de uma experiência própria da época moderna no processo de construção poética: a experiência do choque. Essa experiência se caracterizaria pela transitoriedade, velocidade e violência com que objetos, pessoas e relações apresentam-se ao cidadão da sociedade moderna, o qual não encontra recursos para evitá-las, e, por isso, acaba incorporando-as, tornando-as, enquanto sujeito moderno, sua experiência dominante. O poeta tenta, por meio da atitude de esgrimista, aparar os golpes que recebe dessa experiência. Nesse movimento de aparar golpes, tenta abrir caminho em meio à sucessão

de imagens que a ele advêm por meio da experiência do choque. É nesse sentido que o poeta, vencido e desesperado, “inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho poético” (BENJAMIN, 1989:111), ocasionando uma revolução na poesia lírica ao atribuir a ela novos temas tipicamente modernos. Também, é nessa primeira estrofe que Baudelaire revela onde iria buscar esses novos temas para a lírica, temas que depositam-se nos cantos escuros da cidade, nos lugares e personagens excluídos da metrópole, ou seja, nas ruínas que a modernização de Paris deixou em seu caminho. Pode-se dizer que a esgrima, ou a relação de Baudelaire com esses novos elementos esquecidos e arruinados, é realizada pela alegoria, já que o poeta, em sua tentativa de recolher os objetos perdidos da sua totalidade habitual e imputar-lhes outras significações, o faz através da meditação alegórica. Diferenciando a atitude do poeta da atitude do colecionador, que, por sua vez, visa elucidar cientificamente o sentido das coisas e devolvê-las ao seu lugar de origem através da coleção de fragmentos, Baudelaire, como alegorista, desliga as coisas “de seu contexto [...] para elucidar seu significado [...] [e isso] nunca passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria”, aponta Benjamin (2009:245).

A virada da poesia lírica ocorrida na modernidade advém, para Benjamin, por três motivos:

Primeiro, porque o lírico deixou de ser considerado poeta em si. [...] Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa na poesia lírica. [...] Uma terceira circunstância, decorrente das duas primeiras: o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado (BENJAMIN, 1989:104).

Baudelaire constatou que na sociedade moderna não havia mais lugar para o lírico, assim, “viu-se obrigado a reivindicar a dignidade do poeta em uma sociedade que não tinha mais nenhum tipo de dignidade a oferecer” (BENJAMIN, 2009:385). Sem escolha, o poeta se vende como mercadoria para alcançar seu sustento não precisando mais conquistar o mecenas, como anteriormente, mas, sim, o mercado. A lírica, por sua vez, encontrava-se em desvantagem frente aos romances de folhetins, literatura que proporcionava maior deleite ao sujeito moderno, imerso em uma experiência reificada. O sujeito, que agora constitui-se como o público, torna-se esquivo às experiências transmitidas pelo passado, inclusive às experiências da lírica, pois, imerso em sua condição de proletário, alienado pelo contato com a fábrica e preso no tempo da produção material, não é capaz de desenvolver a sensibilidade necessária para acumular as experiências do passado que, por sua vez, são substituídas pelas experiências normatizadas adquiridas no choque diário da vivência social e econômica. O êxito alcançado por Baudelaire, segundo a ideia de Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, refere-se à sua incorporação dos temas, citados anteriormente, na constituição de sua lírica. Temas antes tidos como impróprios para a linguagem poética, como, por exemplo, o trapeiro, o vinho, a prostituta, a multidão e a cidade, tornam-se o carro chefe da poesia baudelairiana e, ao serem determinados através da representação alegórica, segundo Katia Muricy em *Alegorias da dialética* (2009), são capazes de destituir “o tom elevado da lírica convencional” (MURICY, 2009:223). Para Benjamin, Baudelaire “designou como sua meta ‘criar um padrão’” (BENJAMIN, 1989:143), quando se dirigiu para esses temas, ou ruínas poéticas, a fim

de dirigir às suas imagens poético-alegóricas aqueles leitores que “se veem em dificuldades ante a leitura de poesia lírica” (BENJAMIN, 1989:104). Isso pode ser constatado na redução do distanciamento entre o poeta e o leitor quando, no poema “Ao leitor” (*Au lecteur*), Baudelaire se declara semelhante a esse que tem dificuldades frente à poesia lírica “ao dirigir-se ao público de modo inteiramente inabitual. Ele se avilta e o avilta, ainda que o faça sem bonomia. Poder-se-ia dizer que ele reúne em torno de si os leitores como uma camarilha” (BENJAMIN, 2009:397). Tal encurtamento da distância é também evidenciado pelo verso final desse poema supracitado “– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2006:113).

É nessa modificação do paradigma da poesia lírica que Baudelaire rompe com a tradição poética romântica e com a exaltação do orgânico, afastando-se da busca da relação harmoniosa e idílica com a natureza e construindo a poesia através dos elementos arruinados e fragmentários da cidade moderna. Baudelaire procura na modernidade os elementos capazes de romper com a idealização da harmonia entre o homem e a natureza, em suma, capazes de romper e questionar a primazia do orgânico. Benjamin põe em evidência a empatia do poeta com o material inorgânico, como no fragmento vigésimo sexto da coletânea “Parque Central”, onde ele afirma que na “declarada oposição de Baudelaire à natureza se esconde, antes de mais nada, um profundo protesto contra o ‘orgânico’. Em comparação com o inorgânico, a qualidade ‘instrumental’ do orgânico é inteiramente limitada, possui menos disponibilidade” (BENJAMIN, 1989:168).

É possível estender a empatia do poeta com o inorgânico na interpretação realizada por Benjamin de poemas como o segundo que compõe a série *Spleen*, entendido pelo filósofo como um poema que

“está totalmente voltado para a empatia com uma matéria que está morta em duplo sentido: é matéria inorgânica e, ademais, está excluída do processo de circulação” (BENJAMIN, 1989:52). A empatia revela-se especialmente no fato de Baudelaire tematizar uma galeria decadente e seus objetos abandonados, condenados a definharem pelo decurso do tempo e distantes do mercado. O poeta dá voz a esses objetos ao revelar, especificamente na estrofe inicial composta apenas pelo verso “Eu tenho mais recordações do que há em mil anos” (BAUDELAIRE, 2006:271), que tais objetos arruinados trazem em si a lembrança dos tempos idos de outrora e podem oferecer uma outra leitura do agora. Ademais, segundo Muricy, essa predileção pelo inorgânico, que também está fadado ao perecimento e à morte através do processo de transitoriedade de suas constituições, revela que a “melancolia moderna não encontra a sua expressão alegórica corporificada no cadáver, como a melancolia barroca, mas interiorizada na lembrança”, conforme sugere o lamento da galeria em decadência (MURICY, 2009: 221).

Benjamin, segundo Gagnebin (2011: 39), considera que a grandeza de Baudelaire reside na tematização da “transformação em mercadoria de todo objeto, inclusive da poesia, dentro do próprio poema”. É possível visualizar, na interpretação benjaminiana da poesia de Baudelaire, a desvalorização dos objetos e do poeta e a redução das relações sociais aos traços determinantes do mercado. De acordo com Gagnebin (2011:39), amparada em Benjamin, é contra essa desvalorização que reside a fonte da “intenção alegórica” do poeta. Tal fonte repousa não só na atitude heroica com que o poeta responde a essa mercantilização (a saber, com um livro de poemas) como também

em sua recusa de ser visto apenas como mais uma mercadoria qualquer a ser exposta no mercado. Sendo assim, Baudelaire, com a violência de suas alegorias capazes de “interromper o curso do mundo” (BENJAMIN, 2009:363) e demolir a fachada harmoniosa da realidade, busca reivindicar um traço de dignidade em uma sociedade na qual a dignidade já não era mais oferecida. Numa sociedade regida pelas mercadorias e pelo movimento constante de significações, a alegoria baudelairiana situa-se na manifestação de um “sentido de totalidade que se perdeu”; situa-se, ainda, no “fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade” (GAGNEBIN, 2011:42). Nesse contexto, marcada pelo movimento de transitoriedade, a alegoria de Baudelaire une-se à melancolia e ao estado de luto, ambos os sentimentos gerados pela perda de significações. Para Gagnebin (2011:43), “a verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de destruição da enganosa totalidade histórica”, movimento que Baudelaire incorporou em sua poesia ao realizar uma leitura alegórica e a contrapelo da modernidade.

Alegoria e mercadoria

Karl Marx (2012:57), em *O Capital (Das Kapital)*, define a mercadoria como, “antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, origem delas, provenham do estômago ou da fantasia”. O

objeto de satisfação advém do trabalho social humano que une o valor-de-uso¹³ ao valor-de-troca. Esse último

[...] revela-se, de início, na relação quantitativa entre valores-de-uso de espécies diferentes, na proporção em que se trocam, relação que muda constantemente no tempo e no espaço. Por isso, o valor-de-troca parece algo causal e puramente relativo, e, portanto, uma contradição em termos, um valor-de-troca, imante à mercadoria (MARX, 2012: 58).

Nesse sentido, no valor-de-troca os valores-de-uso são medidos e trocados em proporções equivalentes. O exemplo dado por Marx é o seguinte: “uma quarta de trigo por x de graxa, ou por y de seda ou z de ouro” (MARX, 2012:58). Dessa forma, o filósofo desvela o caráter relativo do valor-de-troca, pois uma quarta de trigo não vale o mesmo se trocada por graxa ou ouro. A distinção entre os valores-de-uso e os valores-de-troca reside no fato de que os valores-de-uso diferem enquanto mercadorias, já os valores-de-troca, diferem apenas na quantidade e não possuem nenhum valor-de-uso.

Segundo Marx (2012: 69), as mercadorias aparecem no mundo “sob a forma de valor-de-uso, de objetos materiais, como ferro, linho, trigo etc. É a sua forma natural, prosaica, todavia, só são mercadorias por sua duplicidade, por serem ao mesmo tempo objetos úteis e veículos de valor”. A aquisição do caráter de “veículo de valor” à mercadoria natural se dá na medida em que a mercadoria encarna-se como expressão de uma “mesma substância, o trabalho humano” (MARX, 2012:69). Nesse sentido, como expressão do trabalho humano, a mercadoria situa-se como ponto estruturante do funcionamento do sistema capitalista, em que a produção e o consumo giram em torno da

¹³ Refere-se à utilidade de uma coisa (mercadoria) determinada pelas “propriedades materialmente inerentes à mercadoria” (MARX, 2012:58).

mercadoria. Ao caráter material de utilidade e ao abstrato de valor soma-se a presença de algo misterioso na constituição da mercadoria, culminando no atestado que Marx confere à forma mercadoria, na qual repousariam “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas” (MARX, 2012:92). O filósofo alemão deixa claro que nada existe de misterioso no valor-de-uso, visto que ele se limita ao aspecto de satisfazer as necessidades humanas. Porém, o mistério que ronda a mercadoria reside na própria mercadoria, no fato de que a mercadoria é capaz de

[...] encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos e do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos (MARX, 2012:94).

Desse modo, a forma mercadoria adquire a possibilidade de encobrir as relações sociais inerentes à sua produção, ocultando o duro processo de exploração do proletariado e as relações econômicas e sociais existentes entre os homens. Assim, a mercadoria, como “um hieróglifo social” (BENJAMIN, 2009:699), transforma as relações econômicas e sociais em algo indecifrável. A lógica mercantil, pautada na produção, ocultação e consumo torna-se a única racionalidade possível e o fetiche, torna-se um componente inseparável da produção das mercadorias. A relação social entre os homens, sob a “forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2012:94), adota as mercadorias como mediadoras das relações estruturantes da sociedade “num processo histórico que define as condições sociais e econômicas a

partir da transformação do trabalho humano em mercadoria” (KANGUSSU, 1996:24).

A mercadoria, em sua gênese marxiana, apresenta peculiaridades de natureza alegórica, uma vez que a mercadoria, no intento de satisfazer às necessidades humanas, é capaz de assumir qualquer forma no jogo transitório de significações da sociedade moderna. A significação da mercadoria repousa no seu preço, no valor com que a mercadoria apresenta-se ao mercado, e, como o caráter desse valor é relativo, as significações da mercadoria tornam-se contingentes. Benjamin põe em evidência esse caráter contingente da significação da mercadoria pautada na transitoriedade ao afirmar que

o alegorista pega uma peça aqui e ali do depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma e outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para essa imagem ou esta imagem para aquele significado. O resultado nunca pode ser previsto, pois não existe uma mediação natural entre os dois. Dá-se o mesmo com a mercadoria e o preço. [...] Nunca se poderá saber ao certo por que tal mercadoria tem tal preço, nem no curso de sua fabricação, nem mais tarde quando ela se encontra no mercado. Ocorre exatamente o mesmo com o objeto em sua existência alegórica. Nenhuma fada determinou em seu nascimento qual significado que lhe atribuirá a meditação absorta do alegorista. Porém, uma vez adquirido tal significado, este pode ser substituído por outro a qualquer momento. [...] De fato, o significado da mercadoria é seu preço; como mercadoria, ela não possui outro significado. Por isso o alegorista está em seu elemento com a mercadoria (BENJAMIN, 2009:414).

Nesse sentido, a relação estabelecida entre a mercadoria e seu preço no mercado aproxima-se da proposta nos emblemas do barroco, cujas significações tornam-se voláteis e cada relação ou cada coisa poderia significar outra coisa, promovendo a separação entre significado e significante. No caso, a mercadoria, como alegoria

moderna, possui a capacidade de preencher ilusoriamente o vazio do fragmentado sujeito moderno pelo fato de poder significar qualquer coisa, qualquer promessa, qualquer desejo desse sujeito. Para Benjamin, a mercadoria exposta no mercado aproxima-se do interesse originário da alegoria. O interesse não verbal, mas, sim, “ótico” (BENJAMIN, 2009:380), ao manifestar-se como “o conteúdo social da forma alegórica da percepção” (BENJAMIN, 2009:380), torna-se, por meio da percepção de suas formas expostas, a via de regra para o ocultamento das relações da sociedade moderna. Ademais, situando-se como capaz de preencher a realidade esvaziada de sentido, adequa-se perfeitamente ao movimento transitório do jogo de significações alegóricas.

De acordo com Benjamin (2009:390), “Baudelaire idealiza a experiência da mercadoria ao indicar-lhe como cânone a experiência da alegoria” em uma expressão que visa a demolição da fachada harmoniosa da realidade e a contraposição ao movimento de mercantilização de todas as esferas da sociedade moderna. O poeta, com a violência peculiar de suas alegorias que arrancam as coisas “de seu contexto habitual” (BENJAMIN, 1989:163), apresenta imagens que percorrem a contramão da entronização da mercadoria e de sua exposição ritualística na vitrine. A apropriação benjaminiana da poética de Baudelaire visa demonstrar que, por trás do culto à mercadoria em seu estado de exposição, reside a ocultação e a depreciação das relações sociais estabelecidas entre os sujeitos. Para Molder (2011:166), “Benjamin nos ajuda a surpreender a alegoria baudelairiana como uma forma de libertação poética, um esforço de saúde em relação aos efeitos devastadores da impotência”. Nesse sentido, entendemos que os efeitos da libertação poética de Baudelaire estendem-se a uma posição de

saúde e contraposição em relação aos efeitos devastadores da mercadoria e da mercantilização das relações sociais humanas.

As mercadorias entram na sociedade como portadoras de um sentido oculto – um caráter misterioso – capaz de velar a fria realidade da produção material e a coisificação das relações sociais. A própria percepção de Benjamin, que enxerga as mercadorias como alegorias, segundo Kangussu (1996:54), “revela-nos a existência de um processo de encobrimento do sentido” presente na forma mercadoria. Pois, uma vez que as mercadorias adentram no mundo do mercado, elas são capazes de construir leis próprias e “esvaziadas de seu significado original, passam a ser portadoras de sentidos contingentes que lhe são atribuídos arbitrariamente”. Desse modo, a fantasmagoria da mercadoria que esconde o seu sentido parece apropriar-se do mesmo mecanismo que Baudelaire destaca, a saber:

Mostra-se ao público... o mecanismo que está atrás dos efeitos?... Revelam-se-lhe todos os panos velhos, as maquiagens, as roldanas, as correntes, os arrependimentos, as provas rabiscadas, enfim, todos os horrores que compõem o santuário da arte? (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2009:375).

Nesse sentido, alegoricamente, a mercadoria esconde o sentido que se encontra por trás de sua produção, pois, de modo análogo à citação acima, não se revelará ao consumidor a sujeira das relações de exploração entre os homens, o lucro às custas do trabalho do outro e, principalmente, não se revelará, jamais, que a mercadoria é produção de trabalho humano, uma vez que seu caráter metafísico, teológico, fetichista e fantasioso, é o que mantém as roldanas do capitalismo em movimento.

Referências

- ADORNO, Theodor W. 2012. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP.
- BENJAMIN, Walter. 2009. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- _____. 2011. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. 1989. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- _____.; SCHOLEM, Gershom. 1993. *Correspondência*. Trad. Neuza Soliz. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- BOLLE, Willi. 2009a. Um painel com milhares de lâmpadas: Metrópole & Megacidade. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____. 2009b. Materiais para o Livro Modelo das Passagens (O Baudelaire). In: *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____. 1996. As siglas em cores no trabalho das Passagens, de W. Benjamin. In: *Estudos Avançados*, v. 10, n. 27, p. 41-77. São Paulo, jan-abr de 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. 2011. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- KANGUSSU, Imaculada. 1996. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG.
- MARX, Karl. 2012. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Livro 1, Volume I.
- MOLDER, Maria Filomena. 2011. *O químico e o alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D'água.
- MURICY, Katia. 2009. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2007. Quando a teoria reencontra o campo visual: *Passagens* de Walter Benjamin. In: *Concinnitas* (Rio de Janeiro), vol. 2, Rio de Janeiro, 2007, p. 103-114.
- TIEDMANN, Rolf. 2009. Introdução. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Recebido em: 28/02/2014. Aprovado em: 22/04/2014.