

Baudelaire desabrigado — A questão do espaço em *Paris do Segundo Império* de Walter Benjamin*

Georg Otte**

RESUMO: O artigo comenta o ensaio “Paris do Segundo Império” de Walter Benjamin a partir da questão do espaço urbano e a partir da oposição que o autor estabelece entre o espaço do burguês (a casa) e o do *flâneur* (a rua), este último representado por Baudelaire tanto como cidadão quanto poeta. O ensaio de Benjamin evidencia uma ambigüidade entre sua posição marxista declarada e suas simpatias pelo anarquismo político e poético de Baudelaire.

A SITUAÇÃO

O ensaio *Paris do Segundo Império* de Walter Benjamin é um texto sobre o espaço, sobre o espaço da cidade grande e o espaço subjetivo de cada um dos seus moradores. A relação entre o sujeito e os objetos do seu espaço é marcada por uma necessidade de orientação. Fixados como pontos de referência, estes objetos passam a fazer parte de uma ordem estável, assegurando ao sujeito a

* Recebido para publicação em julho de 1996.

** Professor Adjunto do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG.

possibilidade de transitar pela cidade. Sendo o criador de seu espaço, o sujeito determina também os limites e os pontos de referência. É ele quem decide sobre a integração de cada objeto novo que ameaça alterar a ordem estabelecida, uma vez que o novo, por definição, se caracteriza pela falta de relação com o ambiente pessoal; o novo é novo porque ainda não tem ‘seu lugar’.

Pelo seu tamanho e sua diversidade, esse espaço da cidade grande transcende o horizonte do sujeito, que não ‘domina’ mais sua cidade e se sente, por isso, ameaçado por seu lado desconhecido. Ele se defende contra esta ameaça criando interiores, espaços próprios, dividindo o mundo em espaço conhecido e desconhecido, familiar e estranho.¹ A grande cidade, como Paris, põe em dúvida as referências do espaço urbano e seu domínio pelos seus moradores. Mesmo conhecendo bem a topografia desta cidade, mesmo escolhendo bem seus pontos de referência, a necessidade de locomoção dentro desse espaço fixo, a própria mobilidade do sujeito, leva-o a enfrentar o desconhecido, o não-relacionado. Saindo do seu interior, ele tem que lidar com uma esfera ‘sem espaço’, uma esfera inassimilável, onde ele mesmo passa a ser um desconhecido que ameaça a ordem dos outros. A velocidade e a frequência desses encontros entre pessoas sem espaço tornam-nos desprotegidos e vulneráveis. Por isto, as quatro paredes são como uma casca para se preservar uma ilha de identidade, onde cada objeto tem seu lugar e sua própria casa:

[a burguesia] procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato. Para o estilo Makart do final do Segundo Império, a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estajo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta. [43/44;² grifo nosso]

O burguês “tira o molde de uma multidão de objetos” [43], criando vestígios que vinculam estes objetos a um lugar fixo dentro de uma ordem inalterável. Sempre no mesmo lugar, o “molde” é como uma proteção contra o dinamismo permanente da grande cidade, pois ele designa ao objeto ausente um

1 Cf. o ensaio “Das Unheimliche” de Freud [cf. bibliografia], onde o autor, através de um estudo etimológico, mostra a mudança de sentido do termo *unheimlich* de ‘aquilo que não faz parte da casa [*Heim*]’ para ‘estranho, angustiante’.

2 Números simples se referem à tradução brasileira do texto de Benjamin (cf. bibliografia).

lugar para onde voltar. O estojo é tanto o refúgio do objeto como a “cápsula” das quatro paredes é o refúgio do seu morador. Os objetos “são subtraídos à visão *pro-fana* do não-proprietário” [44] que fica ‘fora do *fanum*’, do templo. O templo das quatro paredes é uma área sagrada imune às vicissitudes e contingências da vida urbana.

A LITERATURA

O mundo exterior entra no lar burguês através dos folhetins dos “fisiologistas”, que são “mezinhas calmantes” [38] que fornecem uma visão tranqüilizadora da cidade. O mero fato de se ter uma visão, uma compreensão prévia das coisas, tranqüiliza. Classificando a multidão numa série de tipos humanos, ou seja, de “fisiologias”, e enquadrando a cidade numa série de ambientes locais, pessoas e lugares perdem seu caráter contingente, tornando-se familiares. Quando se descobrem, num indivíduo anônimo, os vestígios de um determinado temperamento humano, quando este indivíduo se encaixa num tipo conhecido como o chinelo se encaixa no seu estojo, ele se torna inofensivo: na literatura dos fisiologistas, não se tratava de inquietar o burguês com os imprevistos da vida parisiense, mas “o que importava era a inofensividade.” [34] Partindo de um determinado esquema de fisiologias, cada indivíduo se torna exemplar de algum caráter preexistente que, para o leitor do folhetim, deixa de ser novo e inquietante; o mundo exterior torna-se um pouco menos hostil.

Talvez seja ao caráter frágil deste pseudo-conhecimento fornecido pelos fisiologistas que se deve o surgimento de outro gênero, o do romance policial, consequência da “supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” [41]. Na passagem de um gênero para outro, acontece uma inversão da perspectiva: não se trata mais de impor um conhecimento prévio a uma pessoa ou a uma situação particular, como era o caso da ficção fisiologista, onde os personagens eram o produto de uma visão preconcebida da sociedade urbana. O romance policial parte do fato casual para chegar a outro fato até então desconhecido. Seguindo uma determinada pista, o detetive relaciona objetos e pessoas aparentemente desconexos, mostrando assim que, atrás do caos, há na verdade uma rede muito complexa de pistas; são estes vestígios que fazem com que os objetos percam seu caráter acidental. O sucesso do romance policial talvez se deva a esta expectativa otimista do leitor de que cada objeto, por mais microscópico e ínfimo que seja, faça parte de uma rede de conexões que organizam um espaço aparentemente caótico. A frustração do transeunte, também confrontado diariamente com fatos casuais, é, de certa maneira, compensada

pela segurança tranqüilizadora de Sherlock Holmes e seus colegas que provam que cada fato se encaixa numa lógica, mesmo sendo a lógica perversa do crime. Lendo o romance policial dentro da “cápsula” segura das suas quatro paredes, o burguês se assegura da ‘legibilidade’ do mundo urbano. O detetive tornou-se uma espécie de herói urbano que, através da leitura das pistas, garante ao burguês que, por trás dos fatos contingentes, há uma ordem. Basta ser suficientemente qualificado para descobri-la.

BAUDELAIRE

Baudelaire também se isola. No entanto, ele não se retira, como o burguês, para um universo fechado, delineado por limites e traçado por vestígios, mas se isola dentro da multidão, ou seja enquanto *flâneur*. Ele não se isola fisicamente criando um interior privado que o proteja contra um mundo externo ameaçador, ele não constrói um lugar ao qual poderia pertencer, que o identificaria, por exemplo, como escritor; muito pelo contrário: ele baniu “de seu quarto todos os vestígios de trabalho, a começar pela escrivainha.” [70]

Mesmo se o motivo aparente desta falta de um espaço definido é a perseguição pelos credores do poeta, não resta dúvida, porém, que Baudelaire, cultivando sua situação de eterno fugitivo, foi além da condição de um simples devedor. Fazendo da “necessidade uma virtude” [70], ele se transforma num herói da modernidade, num ‘Hércules para quem não há nenhum trabalho’ [93; Baudelaire, citado por Benjamin], a não ser o de manter sua diferença, o seu incógnito, e de evitar sua localização, ou seja, a identificação através de algum lugar fixo. Ao contrário do heroísmo do detetive burguês, que luta pelo reestabelecimento da ordem, o heroísmo baudelaireano consiste em enfrentar a desordem existente, uma vez que a ordem burguesa tornou-se algo ilusório para ele. Se a criação de um espaço individual protegido é consequência da derrota da burguesia diante do espaço caótico da cidade grande, o heroísmo de Baudelaire se destaca da ‘covardia’ do burguês por se expor às ameaças de uma cidade desorientadora. A ‘perversão’ do burguês consistiria no fato de ele, ao invés de enfrentar o desconhecido, construir um mundo, o mundinho de sua ‘cápsula’.

No seu ensaio, Benjamin persegue as pistas de Baudelaire à maneira de um detetive que procura localizá-lo e identificá-lo, tornando-o, assim, mais compreensível. Uma vez, no entanto, que Baudelaire foge às identificações a busca é condenada ao fracasso. Sua característica é a falta de características, sua identidade é fragmentada e anulada por uma série de papéis: “*Flâneur*,

apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros.” [94] Cada papel novo de Baudelaire anula o papel anterior e faz com que a pista se perca. Ele não passa de um portador de máscaras, sendo que, por trás destas máscaras, não existe algo como o ‘verdadeiro Baudelaire’. Seu pintor, Coubert, confirma este fato quando faz o comentário um tanto desesperado: “a cada dia Baudelaire tem uma aparência diferente.” [95]

Os papéis que Baudelaire assume são papéis ‘negativos’, papéis de ‘diferença’, que se definem apenas pela sua oposição ao contrato social, ou seja, que *não* se definem. É o papel do *flâneur*, do “abandonado na multidão” [51], que, renunciando ao espaço privado do burguês, faz das galerias seu novo interior, um interior dinâmico, sem vestígios, onde, numa atitude passiva, se deixa “narcotizar” pela multidão. É também o papel do conspirador, espécie de anarquista, que monta barricadas por mera paixão conspirativa. É a pura paixão de representar, de fazer um papel que o leva a dizer ‘Seria feliz não só como vítima; tampouco me desagradaria representar um carrasco, a fim de sentir a revolução pelos dois lados!’ [11; Baudelaire, citado por Benjamin]

Tanto no caso do *flâneur*, quanto no caso do conspirador, Benjamin deixa a entender que eles se encontram num estado de “ebriedade” [51]. A passividade do *flâneur* e a paixão do revolucionário das barricadas são resultado de uma falta de consciência diante dos acontecimentos e diante das próprias atividades que exercem, conscientização esta que seria necessária para se chegar a uma compreensão da situação histórica e para tomar uma posição a partir desta compreensão. A crítica de Marx aos “conspiradores profissionais” visa principalmente a esta falta de uma posição definida, ao fato de eles terem caído num mero ativismo. Maravilhados com a magia da luta de rua (“paralelepípedos mágicos” [13]), eles se esquecem de qualquer fundamento teórico e de qualquer objetivo político que vá além da derrubada do governo no poder. São os meios que justificam o fim. Tomando o partido de Marx, Benjamin dirige a mesma crítica a Baudelaire, associando a figura do poeta aos conspiradores:

Em princípio, os vislumbres políticos de Baudelaire não excedem os desses conspiradores profissionais. Se dirige suas simpatias ao reacionarismo clerical, ou se as oferece à insurreição de 1848, sua expressão desconhece mediações, e seu fundamento permanece frágil. [11; grifo nosso]

Para “sentir a revolução pelos dois lados” nem pode haver mediações, pois o sentimento tem que ser não-mediado, ou seja, imediato. A mediação, a consciência clara para compreender os acontecimentos impediria ao mesmo tempo o contato direto com estes, a “paixão” cederia lugar ao distanciamento

de um julgamento crítico. Baudelaire muda de posição na medida em que os acontecimentos mudam, ou seja, ele não toma posição. Para “sentir” os acontecimentos, ele tem que acompanhá-los de perto. Qualquer distância crítica significaria a perda desta proximidade, qualquer tomada de posição, um afastamento. Como Baudelaire não dispõe de um ‘lugar’ teórico, ele também não tem como colocar os acontecimentos ‘no seu lugar’. A própria oposição (cartesiana) entre sujeito e objeto se torna questionável a partir do momento em que o sujeito perde sua posição soberana como centro para onde convergem os vestígios deixados pelos objetos. São os acontecimentos que assumem um papel ativo na vida da grande cidade, provocando o “comportamento automático”:³ “Uma rua, um incêndio, um acidente de trânsito, reúnem pessoas como tais, livres de determinação de classe.” [58]

Falta a Baudelaire, portanto, um ‘domicílio político’, para onde ele poderia se retirar e o qual estaria protegido contra a ‘invasão’ de fatos desconhecidos. Daí a afinidade com o *flâneur*, esse ‘sem-casa’ voluntário, que se abstém de qualquer envolvimento político e fica à espera de algum acontecimento imprevisto, de alguma surpresa que poderia tirá-lo do seu estado de sonâmbulo. Ele precisa dos “encontros” [57] dos transeuntes da rua para manter vivo um resto de autoconsciência e evitar a imobilidade ‘morta’ da moradia própria, onde não acontecem os “choques”, indispensáveis para a conscientização.⁴ Baudelaire se expõe aos golpes e reage à maneira de um esgrimista:

O Baudelaire-poeta reproduz, nos artifícios de sua prosódia, os golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhecer sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações. [70]

Os choques são interrupções na continuidade do tempo, da mesma maneira que as pessoas estranhas são invasores na homogeneidade do espaço. Expor-se aos choques permanentes sem se defender através de alguma prote-

3 Tradução de “reflektorisches Handeln” [565], do “agir por reflexos”, ao pé da letra; a articulação desta idéia por Benjamin tornou-se decisiva para o pensamento de Adorno: “Posso dizer que todas minhas idéias em torno da antropologia materialista são centradas no ‘caráter reflexivo’ [...] o seu Baudelaire poderia ser chamado de pré-história do caráter reflexivo.” [Adorno, p. 174; tradução minha]

4 Lembramos aqui que o “choque” é um *topos* ao qual Benjamin recorreu também no seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para caracterizar o efeito do cinema no espectador e nas teses “Sobre o conceito de história”, onde choque serve como arma contra o pensamento linear (Cf. Otte, 1994)

ção é, em termos temporais, a mesma coisa como abrir mão do espaço protetor que evita a invasão de elementos estranhos. O Baudelaire-esgrimista não só renuncia a qualquer mecanismo de defesa que consistiria em antecipar todas as eventualidades, mas procura tanto o contato do imediato das coisas (os “esbarrões” dos transeuntes) quanto o imprevisto dos acontecimentos. A coragem do esgrimista consiste no fato de ele, com toda falta de preparação, enfrentar o imprevisto, pois, em termos psicológicos, toda preparação que consiste na conceituação antecipada das eventualidades é, ao mesmo tempo, uma maneira de fugir delas, da sua contingência.

O que acontece a nível físico e psicológico se repete no âmbito intelectual: o intelectual-esgrimista não tem preparo ideológico, não tem “convicção” [94] para lidar com as adversidades políticas. Vivendo numa determinada sociedade, ele não se esforça em entender seus mecanismos, mas a enfrenta simplesmente em sua forma mais cotidiana, ou seja, na rua. Baudelaire não se retira para pensar, ‘alugando’ (ou até projetando) uma determinada teoria que forneça a segurança necessária para entender o caos da rua. Na perspectiva marxista, adotada por Benjamin esporadicamente,⁵ esta lacuna faz de Baudelaire um falso herói:

Como [Baudelaire] não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói - apenas representa o papel do herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível. [94]

O verdadeiro herói, portanto, seria aquele que defende alguma “convicção” justificando qualquer de seus atos, por esta ‘causa nobre’. O herói da modernidade, no entanto, não dispõe de nenhum sistema de referências para fundamentar e justificar seus atos. Vivendo numa permanente crise de valores, qualquer sistema ‘fechado’ lhe é suspeito, pois significaria a exclusão daqueles fatos para os quais não há lugar no sistema. O heroísmo baudelairiano, porém,

⁵ O uso “esporádico” do marxismo é, por si só, problemático, uma vez que o marxismo sempre reclamou um caráter científico para si, exigindo dos seus seguidores um procedimento coerente que não se limita a ingredientes ocasionais do pensamento marxista. Cf. também as críticas de Adorno à argumentação marxista de Benjamin: “A solidariedade do Sr. com o Instituto [de Pesquisas Sociais da Escola de Frankfurt; ...] o levou a pagar tributos ao marxismo que não se adequam bem ao marxismo nem ao Sr. [...] . Aplicando uma espécie de pré-censura conforme a categorias materialistas (que não coincidem, de maneira alguma, com as marxistas), o Sr. proibiu-se a si mesmo suas idéias mais audazes e férteis.” [ADORNO 1990, p. 160; tradução minha]

consiste justamente numa postura aberta, numa recusa de se retirar para uma posição fixa e cômoda que se sustenta através da proscricção de fatos indesejáveis. A causa nobre de Baudelaire é a desconstrução dos valores já existentes, ou simplesmente a ‘não-construção’ de domicílios ideológicos. É o ‘encapsulamento do indivíduo em sua *diferença*’ [78; Bounoure, citado por Benjamin; grifo nosso] que o preserva da solução fácil de se acomodar numa “cápsula” ideológica.

O DILEMA

A leitura atenta do ensaio em questão evidencia as ‘afinidades eletivas’ entre Benjamin e Baudelaire. Há uma analogia evidente entre a maneira repentina como Benjamin introduz seus assuntos e o “choque” das alegorias que surpreendem o leitor da obra baudelaireana. A falta de “mediação” constatada por Adorno no pensamento de Benjamin⁶ aplica-se também à obra de Baudelaire, cujos “imprevistos” se chocam com as expectativas de uma leitura convencional. O parentesco espiritual entre os dois autores, a simpatia comum por um certo anarquismo intelectual é óbvio, tornando as objeções críticas, que Benjamin faz a partir de uma posição pseudo-marxista, pouco convincentes. As “energias teóricas” esporádicas [10] que Benjamin observa em Baudelaire são ao mesmo tempo suas próprias marcas, sendo que a dificuldade de transformá-las num pensamento sistemático e fechado certamente é uma das razões dos atritos que Benjamin teve com a academia oficial (e seus amigos da “Escola de Frankfurt”). Ambos os autores são coerentes apenas em sua incoerência que começa pela dificuldade de se alojar num domicílio fixo e acaba pela impossibilidade de se enquadrar numa linha política solidificada.

Herói sem causa ou covarde sem convicção — a postura ambivalente de Benjamin diante da figura de Baudelaire se torna manifesta quando, depois de destacar as qualidades do poeta, se obriga a recorrer a conceitos marxistas para denunciar seu “fundamento frágil”. A causa desta fragilidade seria nada mais que uma profunda “ignorância” [71] com relação à História e outras ciências. O maior poeta francês do século XIX é um fracassado em termos de consciência histórica e política, a criação poética, uma maneira de se iludir sobre a própria alienação da realidade socio-econômica em que vive. Fazendo parte da pequena burguesia [55], que tem seu espaço reservado dentro da grande cida-

⁶ ADORNO 1990, p. 157-159.

de, os jardins públicos, Baudelaire garantiu seu “espaço”⁷ no meio literário. Vacilando entre *l'art pour l'art* e uma literatura moralista, ele evidencia uma vez mais sua falta de convicção; a “brusca ruptura com a *l'art pour l'art* tinha valor apenas como postura” [23] - ou melhor como pose.

Benjamin não poupa Baudelaire da costumeira crítica marxista de não ter consciência da sua própria situação, de não ter ‘consciência de classe’. Nas ocasiões em que adota uma posição pretensamente marxista, Benjamin considera o espaço (*Spielraum*) no qual Baudelaire se movimenta não como uma margem de liberdade e de criatividade, porém como o espaço que ele estaria dividindo com a pequena-burguesia parisiense, ou seja, determinado pelas condições socio-econômicas do seu tempo. A liberdade do Baudelaire pequeno-burguês, que lhe permitiria seguir, modernisticamente, sua obsessão de criar sempre algo de novo, não passaria de uma ilusão que resulta de uma atitude isolacionista.⁸

A crítica de Adorno ao ensaio sobre Baudelaire visa exatamente o dilema de Benjamin de apresentar o poeta ora como herói da modernidade, ora como vítima do capitalismo. De acordo com Adorno, Benjamin fracassa em sua tentativa de chegar a uma compreensão teórica adequada quando estabelece uma relação direta entre os fatos concretos e determinados teoremas marxistas. Além de provocar o protesto de Adorno, que era um conhecedor incontestável do marxismo, Benjamin investe contra o ‘heroísmo’ de um autor com quem tem muito coisa em comum. O heroísmo de Baudelaire consiste justamente na recusa de encaixar uma determinada realidade nos chavões de uma teoria qualquer, inclusive de um marxismo primário. Adorno até chega a encorajar Benjamin a confiar mais nas próprias idéias, mesmo se estas surgem de uma maneira pouco sistemática:

Acredito que o Sr. [confiando em seu próprio pensamento] não precisa se preocupar com a estabilidade da sua casa [Gehäuse], nem temer sua profanação. [Adorno, 1990, p. 161]

7 Tradução de *Spielraum*, que aponta para um espaço livre.

8 Adorno manifesta seu mal-estar com a qualificação de Baudelaire como pequeno-burguês (ADORNO 1990, p. 172). Cf. também a ‘crítica à crítica’ de Flávio Kothe, procurando estabelecer uma oposição entre os “frankfurtianos”, que teriam falsificado o ‘verdadeiro Benjamin’, e os pesquisadores da antiga Alemanha Oriental. Com a afirmação de que Adorno “queria que Benjamin desistisse da ‘terminologia’ marxista e voltasse mais à teologia!” [KOTHE 1978, p. 85] ele dá provas do seu desconhecimento dos textos adornianos.

Cabe esclarecer que *Gehäuse*, um derivado de *Haus*, normalmente é usado no sentido de ‘cápsula’, também de ‘estojo’. Lembrando que Benjamin usou praticamente o mesmo termo para criticar a postura do burguês parisiense que quer se proteger contra qualquer “profanação” de fora, o ‘estímulo’ de Adorno vai um pouco contra sua boa intenção. É justamente a tentativa de Benjamin de encaixar as coisas no *Gehäuse* marxista que fracassou; Adorno não viu que o problema do seu amigo não é o uso do *Gehäuse* errado, mas a falta de *Gehäuse*, ou seja, a impossibilidade de se retirar para um lugar seguro que garanta uma postura sólida. Demolir o *Gehäuse* adotado por Benjamin é como tirar a máscara de Baudelaire: não há mais nada que pudesse preencher o vazio.

A “ignorância” que Benjamin constata em Baudelaire é uma ignorância socrática que muitas vezes preservou também o próprio Benjamin das soluções fáceis das ideologias existentes. É quando ignoram os conceitos fixos de um saber preestabelecido que tanto Benjamin quanto Baudelaire dão provas de sua originalidade. É ignorando os conceitos poetológicos que Baudelaire consegue produzir uma poesia que reage diretamente às exigências do momento. O postulado do “sempre novo”, defendido pelo poeta, faz com que a ‘defesa poética’ sempre tenha um efeito surpreendente. Segundo Benjamin, a alegoria é o recurso principal de Baudelaire para surtir o efeito do imprevisto. Seguindo a “metafísica do provocador” [11], o poeta desafia os hábitos do leitor, ‘assaltando-o’ com alegorias bruscas que ferem os padrões da tradição literária. Transformando elementos do cotidiano em alegoria e inserindo estas alegorias num ambiente estranho a ela, a poesia baudelaireana surpreende o leitor, obrigando-o a abrir mão dos seus hábitos de leitura:

Assim se substitui o vocabulário lírico no qual, de súbito e sem nenhuma preparação, aparece uma alegoria. [...] Nenhuma palavra de seu vocabulário está de antemão destinada à alegoria; recebe esse encargo caso a caso; segundo o assunto tratado, segundo o tema do momento, é espreitada, sitiada, ocupada. Neste ataque surpresa que para ele se chama poesia, Baudelaire faz das alegorias suas confidentes. São as únicas a partilharem o segredo. [...] O aparecimento fulminante dessas incumbências [...] revela a mão de Baudelaire. Sua técnica é a do putsch. [97]

Encerrando seu ensaio, Benjamin volta, portanto, à imagem do conspirador anarquista, esse *enfant terrible* que atrapalha a ordem burguesa porque não tem ‘lugar certo’ no espaço parisiense. Do mesmo modo que a alegoria, que incomoda o leitor por aparecer num “ambiente lingüístico” inesperado [96], o conspirador-*flâneur* irrita o burguês pela sua recusa de criar qualquer tipo de

laço social ou ideológico. Para este, pior que uma posição política contrária é a ausência de posição, pois não há detetive que pudesse lhe mostrar uma ordem por trás das alegorias e das ações imprevisíveis dos anarquistas.

RÉSUMÉE: L'article commente l'essai "Paris du Second Empire" de Walter Benjamin à partir de la question de l'espace urbain et l'opposition que l'auteur établit entre l'espace du bourgeois (la maison) et celui du flâneur (la rue), représenté par Baudelaire comme citoyen et comme poète. L'essai de Benjamin met en évidence une ambiguïté entre sa position marxiste déclarée et ses sympathies pour l'anarquisme politique et poétique de Baudelaire.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter: "Paris do Segundo Império". In: *Obras escolhidas. Vol. III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter: "Das Paris de Second Empire bei Baudelaire." In: *Gesammelte Schriften*. Vol. I-2. Ed. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. p. 511-604
- BAUDELAIRE, Charles: "Le peintre de la vie moderne". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961, p. 1152-1192.
- ADORNO, Theodor W.: "Über 'Das Paris de Second Empire' und 'Über einige Motive bei Baudelaire'". In: *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990.
- FREUD, Sigmund: "Das Unheimliche". In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 12. Frankfurt/M.: Fischer, 1986, p. 227-268.
- JAUB, Hans-Robert: "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität." In: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- KOTHE, Flávio René: *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo, Ed. Ática, 1978.
- Otte, Georg: *Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 1994.