

**Nem os ociosos escapam ao inferno: notas sobre
vivência do choque, automatismo e modernidade em
Walter Benjamin.**

Neither the idlers escape to hell: notes on *lived
experience of the shock, automatism and modernity* in
Walter Benjamin.

Fernando Araújo Del Lama
Mestrando em Filosofia/USP
Bolsista FAPESP

RESUMO: Trata-se de reconstituir alguns aspectos centrais da figura do ocioso nos escritos de Walter Benjamin, cujos contornos são delineados a partir de sua interpretação alegórica do personagem do jogador na poesia de Charles Baudelaire. Tomando como parâmetro suas relações com os conceitos de *vivência do choque, automatismo e modernidade*, busca-se compreender o lugar ocupado pelo ocioso em meio ao diagnóstico crítico benjaminiano e como ele é afetado, mesmo num âmbito para além da fábrica, pela lógica infernal capitalista.

PALAVRAS-CHAVE: WALTER BENJAMIN; VIVÊNCIA DO CHOQUE; AUTOMATISMO; MODERNIDADE; JOGADOR.

ABSTRACT: We intend to reconstitute some central aspects of the figure of the idler on Walter Benjamin's writings, whose outlines are delineated from his allegorical interpretation of the character of the gambler in Charles Baudelaire's poetry. Taking the relations between the idler and the concepts of *lived experience of shock, automatism and modernity* as a parameter, we seek to understand his place amid the benjaminian critic diagnosis and how he is affected by the infernal logic of capitalism, even in a context beyond the factory.

KEY-WORDS: WALTER BENJAMIN; LIVED EXPERIENCE OF SHOCK; AUTOMATISMO; MODERNITY; GAMBLER.

“Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate”¹

Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Inferno, Canto III

Introdução

Em seus ensaios sobre Charles Baudelaire, Walter Benjamin² vê a poesia lírica baudelairiana como um espelho da modernidade, refletindo suas ambivalências e contradições e expondo em toda a nudez seus paradoxos. Segundo o filósofo, a experiência lírica do poeta é até mais verossímil e condizente com a situação moderna do que sua tentativa de apreensão teórica ou conceitual dela, realizada em seus ensaios de crítica de arte, em especial no célebre ensaio sobre Constantin Guys, *O pintor da vida moderna*³. Nesse

1 “Deixai toda esperança, ó vós que entrais”. Estas palavras encontram-se escritas acima da entrada do inferno.

2 Os textos de Benjamin serão citados de acordo com a edição *Gesammelte Schriften*, estabelecida por Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser e editada em sete volumes pela editora Surkamp entre 1972 e 1991, abreviada doravante nas referências por *GS*, seguida da indicação do volume em algarismos romanos e do tomo em algarismos arábicos, além da página, também em números arábicos. Quando necessário, serão indicados na sequência, entre colchetes, o ano e página da tradução utilizada, que pode ser conferida na bibliografia ao final do texto. Além disso, no caso específico dos fragmentos que integram os cadernos das *Passagens*, serão indicados os códigos pelos quais eles são catalogados.

3 Nesse ensaio, Baudelaire define o conceito de modernidade no capítulo IV do seguinte modo: “A modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). E, na continuidade de sua argumentação, Baudelaire apenas reitera sua faceta entusiasta em relação a modernidade; já sua poesia lírica e seus poemas em prosa são mais críticos em relação ao advento desta. É o que Benjamin percebe na seguinte passagem: “A teoria da arte moderna é, na visão baudelairiana da modernidade, o ponto mais fraco. Essa visão apresenta os temas modernos; já a teoria da arte moderna deveria ter visado a um debate com a arte antiga. (...) Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelairiana expõe a modernidade em sua interpenetração com a

contexto da apropriação benjaminiana de Baudelaire, pretende-se, neste artigo, focar apenas um de seus aspectos, qual seja, as especulações do filósofo a respeito da figura baudelaيرية do *jogador*. Procurar-se-á explorar de que modo Benjamin vê cristalizada, na lógica que envolve as ações deste personagem, a essência do homem na modernidade: ele se pauta pela ausência de ligação com o passado e pela temporalidade entrecortada pelos choques, que minam a possibilidade da experiência (*Erfahrung*), e também pelo automatismo, que condena até mesmo o ocioso ao eterno recomeçar do sempre-igual (*Immergleichen*). Assim, este homem moderno se vê entregue à quintessência da lógica infernal produzida pela modernidade, sob a égide poderosa do feticchismo da mercadoria, ilusoriamente mascarada, porém, enquanto novidade.

Apesar dos conceitos de *vivência do choque, automatismo e modernidade* transpassarem todo o diagnóstico benjaminiano, em consonância com o escopo delimitado pelo título proposto, será tratada aqui, especificamente, a maneira como eles operam no âmbito do ocioso (*Müßiggänger*), daquele que não trabalha. É por esta razão que este artigo parte e se desdobra a partir da análise do capítulo IX de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, dedicado exclusivamente a esta problemática. Nesse sentido, partindo de temas nele sugeridos, trata-se aqui de buscar, através da análise de passagens dedicadas aos temas do *jogo* e do *jogador*, bem como suas relações com os conceitos orientadores desta investigação, acima mencionados, compreender o sentido assumido por eles no interior da constelação conceitual proposta por Benjamin.

antiguidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*” (BENJAMIN, *GS* I-2, p. 585 [1989, p. 81]). Ainda sobre essa discrepância entre as reflexões teóricas e o fazer poético de Baudelaire, cabe citar a interpretação de Jeanne Marie Gagnebin: “A nossa hipótese é (...) que Benjamin descobre ‘em’ Baudelaire uma modernidade que não coincide com a modernidade ‘segundo’ Baudelaire, notadamente com as descrições entusiastas do ‘Pintor da Vida Moderna’. Nas *Flores do Mal* e no *Spleen de Paris*, o heroísmo de C. Guys é substituído pela alternativa dilacerante entre conquista do belo e do novo e o triunfo do Aborrecimento, do tempo que tudo derrota e devora” (GAGNEBIN, 1997, p. 149).

Posto isso, propõe-se como percurso expositivo, seguir os passos da argumentação de Benjamin no texto principal, apresentando, em primeiro lugar, a relação entre as temáticas do jogo e do automatismo; em segundo lugar, será explorada a relação entre a fantasmagoria e o heroísmo do jogador. Além disso, alguns elementos em textos que auxiliam na iluminação do tema principal serão pontuados e parte da bibliografia secundária será contextualizada e relativizada ao longo do texto.

O jogo como expressão da generalização do automatismo capitalista.

A temática do *jogo* foi um dos temas fundantes das *Passagens*⁴, o grandioso projeto, infelizmente inacabado, de construir uma história materialista do século XIX. Há um arquivo – Arquivo O – dedicado a ele e ao tema da *prostituição* entre as *Notas e materiais* deste projeto. O ensaio do qual se parte, embora seja de 1939 e pertença a outro contexto teórico, a saber, o livro sobre *Baudelaire*, contém citações e referências aos fragmentos coligidos ali, o que mostra haver menos um movimento de ruptura do que uma continuidade descontínua,

⁴ Cf., por exemplo, a carta de Adorno a Benjamin, datada de 29 de fevereiro de 1940, onde ele diz: “Mas você terá adivinhado que o oitavo [sobre a multidão e o automatismo] e nono [sobre o tema do jogador] capítulos são os meus preferidos. A teoria dos jogadores, se me permite a metáfora, é o primeiro fruto maduro a cair da árvore totêmica das *Passagens*” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 449), ou ainda, alguns dos fragmentos coligidos sob a rubrica de *Passagens Parisienses I*, a primeira reunião de fragmentos textuais relativa ao projeto, feita provavelmente entre 1927 e 1929, como por exemplo o fragmento *Oº, 74* – reaproveitado *ipsis litteris* na última versão dos fragmentos, chamada de *Notas e Materiais*, sob o código *O 3, 6* (cf. BENJAMIN, *GS* V-2, p. 1033; V-1, p. 620 [2006, p. 947; 537]). Na reconstituição genealógica feita por Rolf Tiedemann, editor das *Gesammelte Schriften*, do mesmo modo, é indicado que as primeiras notas sobre este tema datam da primeira fase do projeto, iniciada em 1927.

uma leve inflexão, entre as *Passagens* e o livro sobre *Baudelaire*⁵, como pode-se supor.

⁵ A centralidade de Baudelaire em relação aos últimos anos da produção teórica benjaminiana pode ser constatada, por exemplo, a partir do estudo recentemente empreendido por uma equipe encabeçada por Giorgio Agamben, num monumental livro publicado por ela em 2012, em italiano, e em 2013, em francês (cf. BENJAMIN, 2013). O objetivo é compreender, baseando-se numa perspectiva histórico-genética para interpretar cada ensaio, nota e indicação que consta nos escritos de Benjamin acerca de Baudelaire, o que teria animado seu espírito em direção à composição de um livro sobre Baudelaire, deixando o projeto sobre as *Passagens* em segundo plano. Em sua introdução ao livro, Agamben reconstitui os principais passos desta trajetória: em carta a Horkheimer datada de 16 de abril 1938, Benjamin diz que a parte dedicada a Baudelaire no trabalho sobre as *Passagens* tende a assumir “uma espécie de modelo em miniatura do livro” (BENJAMIN, 2000, p. 64-5). Em agosto do mesmo ano, Benjamin percebe que “o modelo em miniatura” tornou-se um livro autônomo que acabaria por englobar uma parte importante dos materiais e dos temas previstos para as *Passagens*” (BENJAMIN, 2013, p. 9). Dois anos depois, em cartas dirigidas tanto a Horkheimer, em 22 de fevereiro de 1940 (cf. BENJAMIN, 2000, p. 400-1), quanto a Gretel Adorno, entre o final de abril e o início de maio de 1940 (cf. BENJAMIN, 2000, p. 436; ADORNO; BENJAMIN, 2011, p. 446-7), e a seu esposo, Theodor Adorno, em 07 de maio de 1940 (cf. ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 459), ele afirma haver uma estreita conexão teórica entre as teses *Sobre o conceito de História* e os trabalhos sobre Baudelaire, e não mais como uma espécie de síntese das “cogitações epistemológicas, cujo desenvolvimento acompanhou o projeto do *Trabalho das passagens*” (ADORNO, 1986, p. 197), cuja necessidade teórica havia sido anunciada pelo próprio Benjamin em carta de 20 de maio de 1935 a seu amigo Gershom Scholem (cf. BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 219). Essa inflexão não teria se dado por razões exteriores – nas cartas à direção do *Instituto*, a iniciativa é sempre de Benjamin –, mas pela evolução própria de seu pensamento: é preciso levar em conta o prisma pelo qual Benjamin concebe seu método de investigação, a saber, a ideia de que o objeto empírico é monadológico, isto é, de que ele contém em si uma imagem cristalizada da totalidade do mundo e que se exprime neles próprios. Assim, pode-

Benjamin abre o capítulo com uma afirmação decisiva para a sua interpretação: “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina” (BENJAMIN, GS I-2, p. 632 [1989, p. 126]). A importância dessa afirmação se dá na medida em que ela é uma espécie de conclusão dos capítulos anteriores, dedicados ao fenômeno moderno da multidão que povoava as grandes cidades no século XIX, ao mesmo tempo em que antecipa o cerne da temática a ser desenvolvida neste capítulo, quais sejam, as *correspondências* generalizantes da condição desumanizante da experiência na modernidade, cuja gênese se dá no trabalho nas fábricas, sob a forma de “vivência”. Os esforços de Benjamin consistirão em mostrar, partindo das imagens sobre o *jogo* e o *jogador* contidas na poesia de Baudelaire, de que modo o automatismo que aprisiona no presente e o abalo desmemoriado das relações com o passado, que outrora asseguravam a relação com a tradição, fazem parte não só do trabalho do homem moderno, mas também se apresentam em suas atividades mais banais e avessas ao trabalho, como o lazer e o ócio, tolhendo as potencialidades criativas que lhe são inerentes⁶. Segundo

se dizer que os escritos dedicados a Baudelaire oferecem uma via alternativa, e de certo modo privilegiada, para a compreensão das problemáticas que ocupariam a função de “teatro de todos os meus combates e de todas as minhas ideias” (BENJAMIN, 1978, p. 506), própria das *Passagens*, conforme descrito numa carta a Scholem datada de 20 de janeiro de 1930.

⁶ Relembre-se, por exemplo, o elogio ao “bom tédio”, bem como suas relações com a germinação da experiência, tal como é apresentado em seu ensaio sobre Leskov: “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. *Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio -*

Benjamin, Baudelaire “estava (...) fascinado por um processo, em que o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. Esse processo é representado pelos jogos de azar” (BENJAMIN, GS I-2, p. 632 [1989, p. 127]). Ele ressalta, na sequência, o caráter paradoxal desta conexão entre trabalhador e indivíduo ocioso, mas explica a correlação, se apoiando num excerto⁷ de Alain:

O conceito ... do jogo ... encerra em si o traço de que uma partida não depende de qualquer outra precedente... O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada. Méritos adquiridos anteriormente não são levados em consideração, e é nisto que o jogo se distingue do trabalho. O jogo... liquida rapidamente a importância do passado, sobre o qual se apoia o trabalho (BENJAMIN, GS I-2, p. 633 [1989, p. 127])

Ora: neste excerto, Alain estabelece uma distinção entre *jogo* e *trabalho*, que parece ir na via oposta do Benjamin sugerira. O filósofo, então, não tarda a explicar que a concepção de trabalho da qual se vale Alain é a do “trabalho altamente diferenciado (que pôde preservar certos traços do artesanal, da mesma forma que o trabalho intelectual); não é o mesmo dos operários de fábrica e menos ainda o dos não-qualificados” (BENJAMIN, GS I-2, p. 633 [1989, p. 127]). No interior da constelação conceitual proposta por Benjamin, isso faz todo o sentido, sobretudo se se levar em conta o elogio ao trabalho artesanal feito em seu ensaio sobre Leskov, bem como sua propensão natural à transmissão e manutenção da experiência (*Erfahrung*) no seio da comunidade (*Gemeinschaft*), opondo-se diametralmente à mutilação aniquiladora da experiência tradicional do trabalho fabril, típico da organização sob a forma de sociedade (*Gesellschaft*), que dá ensejo ao advento da vivência (*Erlebnis*). Ambos se assemelham, ainda, pela “inutilidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do

já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo (...)” (BENJAMIN, GS II-2, p. 446 [1985, pp. 204-5], grifo nosso)

⁷ De modo a corroborar a tese aqui defendida de uma “continuidade descontínua” entre os escritos sobre Baudelaire e as *Passagens*, cabe mencionar que este excerto também se encontra nos materiais das *Passagens* (cf. BENJAMIN, GS V-1, p. 638 [2006, p. 553] – O 12, 3)

trabalhador assalariado na fábrica. Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta. O arranque”, compara Benjamin,

está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada (*Fron*) do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à fêria (*Fron*) do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo (BENJAMIN, *GS I-2*, p. 633 [1989, p. 127])

Na passagem citada, tanto “jornada” quanto “fêria” correspondem, no alemão, à *die Fron*, isto é, trabalho extenuante e compulsório, escravidão. A tradução, convém esclarecer, é feliz ao adaptar o termo alemão às respectivas ocupações, mas pode obscurecer a proximidade entre o jogador e o operário, dada pela submissão ao mesmo julgo. Ainda sobre esta correlação entre jogador e trabalhador, Georg Otte comenta:

Provavelmente, essa passagem [o primeiro parágrafo] é a que mais se coaduna com o *a priori* marxista do texto, pois não é difícil relacionar a passividade do operário de fábrica com os conceitos marxistas de reificação e alienação. Mas Benjamin, ao invés de alinhar suas reflexões a esses conceitos, se dedica muito mais a evidenciar que, apesar da aparente oposição entre o trabalhador e o jogador, isto é, alguém que *não* trabalha, ambos têm uma coisa em comum: o fato de suas ações não terem nenhuma relação com as ações anteriores ou posteriores. Os choques aos quais essas duas figuras são expostas e que lhes impõem um comportamento “reflexo” se refletem ao mesmo tempo através de “correspondências” mútuas (OTTE, 2007, p. 236)

Benjamin procura pensar o comportamento dos jogadores a partir da de uma litografia de Senefelder. Ele observa que, não obstante estarem todos os retratados se comportando de maneira diversa do habitual com relação ao jogo – um tomado por uma imensa alegria,

outro expressando sua desconfiança com relação ao parceiro, por exemplo –,

há algo de comum oculto nos vários comportamentos: as figuras em questão demonstram como o mecanismo, a que se entregam os jogadores dos jogos de azar, se apossa deles, corpo e alma, de tal forma que, mesmo em sua esfera pessoal, não importando quão apaixonados eles possam ser, não podem atuar senão automaticamente. Eles se comportam como os passantes no texto de Poe (BENJAMIN, *GS I-2*, pp. 633-4 [1989, p. 128])

Estes são descritos nos capítulos anteriores a partir de *O Homem da Multidão* como multidão, “massa amorfa” (BENJAMIN, *GS I-2*, p. 618 [1989, p. 113]), homogênea e desalmada. Tal descrição vai ao encontro de alguns elementos descritos por Baudelaire em seus poemas dedicados ao *jogador*. No poema *O Jogo*, há uma descrição destes jogadores, com características semelhantes as que foram identificadas por Benjamin na litografia: “Rosto sem lábio em torno a uma mesa de jogo, / Lábios sem cor, tfbias mandíbulas sem dente, / E mãos convulsas que uma febre deixa em fogo, / Palpando o bolso escasso e o seio inda fremente” (BAUDELAIRE, 2006, p. 327); ou ainda, o poema em prosa *O jogador generoso*⁸, que contém uma primorosa descrição da experiência do jogo. Nele, o eu lírico topa com

⁸ É verdade que a análise de Benjamin recai sobretudo sobre a poesia lírica de Baudelaire n’*As Flores do Mal*, já que um dos motivos principais deste texto é procurar compreender as condições modernas da receptividade da poesia lírica pelo público, transformadas pelo declínio do signo da experiência (cf. BENJAMIN, *GS I-2*, p. 608 [1989, p. 104]); daí, por exemplo, as grandes referências no capítulo analisado serem os poemas *O jogo* e *O relógio*, respectivamente os números XCVI e LXXXV d’*As Flores do Mal*. Benjamin se refere *en passant* a este poema em prosa (cf. BENJAMIN, *GS I-2*, p. 636 [1989, p. 130]). Contudo, isso não impede que as análises possam ser temperadas com outros momentos da obra baudelaireana, como seus poemas em prosa; o próprio Benjamin o faz, ainda que às vezes implicitamente, como o poema em prosa *A perda de auréola* (cf. BAUDELAIRE, 2011, p. 215), certamente uma das fontes de sua teoria da aura.

o Diabo no meio da multidão e, após uma empática troca de olhares, resolve segui-lo. Eles chegam a um lugar dotado de

uma atmosfera deleitável, embora capitosa, que levava a esquecer quase instantaneamente todos os fastidiosos horrores da vida; ali se respirava uma beatitude sombria, análoga à que devem ter experimentado os comedores de lótus quando, ao desembarcarem numa ilha encantada, iluminada pelos clarões de uma tarde eterna, sentiram nascer em si, ao som entorpecente das melodiosas cascatas, o desejo de não mais rever seus lares, suas mulheres, seus filhos, e não mais retornar às altas vagas do mar (BAUDELAIRE, 2011, p. 149, grifo nosso)

Tal lugar era uma casa de jogos. Reforce-se o caráter de embriaguez ou torpor que acomete o eu lírico do poema logo que ele chega ao recinto. Ali, ele se depara com “rostos estranhos de homens e mulheres marcadas por uma beleza fatal” que o “inspiravam antes uma simpatia fraternal do que esse temor que comumente nasce ante o desconhecido. Se eu quisesse tentar definir de algum modo a singular expressão do seu olhar, *diria que jamais vi olhos brilhando com mais energia de horror ao tédio e desejo imortal de se sentir vivo*” (BAUDELAIRE, 2011, p. 149, grifo nosso). O poeta e seu anfitrião, então, comem e bebem “além da medida toda sorte de vinhos extraordinários”, fumam “demoradamente alguns charutos, cujo sabor e aroma incomparáveis traziam à alma a nostalgia de terras e venturas ignoradas” que o inebriavam, conversam “sobre o universo, sua criação e futura destruição; sobre a grande ideia do século, ou seja, sobre o progresso e a perfectibilidade e, genericamente, sobre todas as formas da enfatuação humana” (BAUDELAIRE, 2011, pp. 149-51). Acerca deste último tópico, o poeta diz que

Sua Alteza não esgotava brincadeiras leves e irrefutáveis, e se expressava com uma suavidade na dicção e uma tranquilidade no gracejo que não encontrei em nenhum dos mais famosos conversadores da humanidade. Ele me explicou o absurdo das diferentes filosofias que tinham até o momento tomado conta do cérebro humano (BAUDELAIRE, 2011, p. 151)

Entre um e outro evento, “o jogo, este prazer sobre-humano, tinha repartido em vários intervalos nossas frequentes libação, e devo dizer que eu havia apostado e perdido minha alma” (BAUDELAIRE, 2011, pp. 149-51), fato que não o comove muito, dado o teor desalmado de seus então companheiros de jogo.

Aqui, cabe observar a infinidade de eventos ocorridos, do vinho à explicação dos sistemas filosóficos, levando-se em conta que eles são relatados pelo eu lírico sempre acompanhados de palavras que os intensificam: “todos”, “demoradamente”, “tranquilidade”, dentre outras, e, logicamente, sempre entrecortados pelo jogo. Isso mostra que a temporalidade do jogador é muito similar à do operário: fragmentada, entrecortada, sem nexos que ligam passado-presente-futuro. Benjamin nos dá uma pista de que o próprio Baudelaire possui elementos para caracterizá-la: numa das anotações das *Passagens*, ele diz o seguinte: “Na seção XVI do *Spleen de Paris*, “L’horloge”, encontra-se o conceito de tempo com o qual deve ser confrontado o jogador” (BENJAMIN, GS V-1, p. 632 [2006, p. 547] – O 9, 7). Este poema em prosa sugerido pelo filósofo, “O relógio”, se inicia com a afirmação de que os chineses veem as horas nos olhos dos gatos. Após uma breve historietta para ilustrar tal afirmação, o eu lírico diz:

Quanto a mim, se me debruço sobre a bela Felina (...), quer de noite, quer de dia, em plena luz ou na sombra opaca, no fundo de seus olhos adoráveis sempre vejo distintamente a hora, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, do tamanho do espaço sem divisões em minutos ou segundos – uma hora imóvel não marcada nos relógios, porém leve como um suspiro, veloz como uma espiada. E se algum importuno (...) me viesse dizer: “O que está mirando com tanto cuidado? O que está buscando nos olhos deste ser? Você neles vê as horas, mortal pródigo e vadio?” eu responderia sem hesitar: “Sim, vejo as horas; são a Eternidade (BAUDELAIRE, 2011, p. 89).

A “Eternidade” deve ser entendida, nesse contexto, sucessão ininterrupta ou aprisionamento no presente. Essa é, precisamente, a temporalidade que orienta o jogador; é o

tempo infernal, em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado. (...) O recomeçar sempre é a ideia regulativa do jogo (como a do trabalho assalariado) e

adquire, por isso mesmo, o seu exato significado, quando, em Baudelaire, o ponteiro dos segundos - *la Seconde* - entra em cena como coadjuvante do jogador: “*Recorda: o Tempo é sempre um jogador atento / Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei* (BENJAMIN, GS I-2, pp. 635-6 [1989, pp. 129-30])

E não é só a temporalidade fragmentada inerente ao jogo que se distancia do âmbito da experiência. O domínio do jogo é, em todos os aspectos, completamente avesso à ideia de experiência tradicional. “O jogo invalida as ordens da experiência. Talvez”, segundo Benjamin, numa nota,

seja uma obscura sensação desse fato o que torna bem conhecida, justamente no ambiente de jogadores, o ‘apelo vulgar à experiência’. O jogador diz ‘meu número’ como o libertino diz ‘meu tipo’. (...) Nos bulevares era normal atribuir tudo à sorte. (...) Essa atitude é favorecida pela aposta. É uma forma de emprestar aos acontecimentos um caráter de choque, de subtraí-los do contexto da experiência (BENJAMIN, GS I-2, p. 635 [1989, p. 129])

O desejo, quando fundado numa tradição temporal, isto é, constantemente revisitado, alimentado e atualizado, se insere no contexto da experiência tradicional; ele se difere diametralmente da espécie de desejo imediato e sem historicidade dos homens modernos, afeitos ao signo da vivência, como ele se expressa no desejo do jogador:

“Aquilo que desejamos na juventude, recebemos em abundância na idade madura”, escreveu Goethe. Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado. A bolinha de marfim rolando para a *próxima* casa numerada, a *próxima* carta em cima de todas as outras, é a verdadeira antítese da estrela cadente (BENJAMIN, GS I-2, p. 636 [1989, p. 129])

Tal forma de desejo é a antítese da estrela cadente – representante da experiência tradicional – pois é a expressão máxima do tempo que nada constrói, “homogêneo e vazio”, o tempo próprio da modernidade capitalista. Conforme observa Maria Rita Kehl a respeito desse tema, Benjamin

estabelece uma importante diferença entre a pressa do jogador e a disposição íntima daquele que sustenta uma aposta em seu *desejo*. A esperança de realizar um desejo, projetada para diante, no tempo, confere valor à vida. (...) Já o intuito de ganhar dinheiro que caracteriza o apostador moderno não deve ser confundido com o desejo, mas com a avidez, “de uma determinação obscura”. O jogador baudelaireano que joga *contra* a premência dos relógios, para Benjamin, “não se encontra em condições de dar à experiência a devida importância”. Para ele, como para qualquer apostador contemporâneo, nos jogos de azar ou nos jogos da Bolsa, a duração do tempo só interessa pelo que pode render em dinheiro. É uma vivência do tempo incompatível com a experiência (KEHL, 2009, p. 180)

A fantasmagoria do jogo e o heroísmo do jogador.

Adorno, em seu ensaio *Caracterização de Walter Benjamin*, em homenagem ao amigo, fala em “uma grandiosa e improvisada teoria do jogador”, cujo propósito era “decifrar, no plano da filosofia da história, a fantasmagoria do século XIX como figuração do inferno” (ADORNO, 1986, pp. 196-7). É, pois, exatamente esse o sentido das reflexões de Benjamin acerca do jogador: decodificar, através da análise do cotidiano dos ociosos, como até eles estão submetidos ao inferno da condição moderna. Basta lembrar de sua invocação, em *Parque Central* (um conjunto de textos fragmentários sobre Baudelaire), do pensamento de August Strindberg⁹, segundo o qual: “o inferno não

⁹ Embora Benjamin não cite, é certo que ele tenha em mente algumas passagens do livro *Inferno*, de Strindberg, tais como “Para mim já se fez o acerto de contas com a vida: estamos quites! Se pequei, dou minha palavra que fui bastante castigado! Com toda certeza! Temer o inferno! Atravessei sem reclamar os mil infernos deste mundo, o que fez nascer

é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*” (BENJAMIN, GS I-2, p. 683 [1989, p. 174]). Obviamente, ao retirar do contexto original, Benjamin ressignifica esse pensamento em favor de suas ideias. “Em que sentido?”, se pergunta Michael Löwy. Ele mesmo explica:

Para Benjamin, em *Das Passagen-Werk*, a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível não se encontra na teologia cristã, mas na mitologia grega: Sísifo e Tântalo, condenados à eterna volta da mesma punição. Nesse contexto, Benjamin cita uma passagem de Engels, que compara à interminável tortura do operário, forçado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico, com a condenação de Sísifo ao inferno. Mas não se trata apenas do operário: toda a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao ‘sempre igual’ (*Immergleichen*) disfarçado em novidade e moda: no reino mercantil, ‘a humanidade parece condenada às penas do inferno’ (LÖWY, 2005, p. 90)

Assim, não só os trabalhadores nas fábricas têm de viver o inferno do eterno retorno do apertar de botões, mas também os ociosos não escapam ao inferno, que se delinea, em tempos modernos, como aprisionamento inabalável no presente, impedindo-os de estabelecer uma relação intensa com o passado, por meio da qual se poderia vislumbrar um futuro diferente, mais humano. Nesse sentido,

em mim o ardente desejo de deixar as vaidades e os falsos prazeres da existência terrena que sempre detestei. Nasci com a nostalgia do céu e ainda muito criança já chorava diante da sujeira que é a vida, considerando-me um estranho, sem raízes na sociedade e sem relação com meus pais.” (STRINDBERG, 2009, p. 131) e “O inferno? Mas eu fui criado no maior desprezo pelo inferno, fui ensinado a considerar o inferno uma fantasia que deve ser atirada aos monturos dos preconceitos. Mas, de qualquer maneira, não posso negar o fato, há uma modificação e é nela que reside a nova interpretação das penas ditas eternas: nós já estamos no inferno. A Terra é o inferno, a prisão construída por uma inteligência superior, de tal modo que não posso dar um passo sem perturbar a felicidade dos outros, e os outros não podem ser felizes sem me fazer sofrer” (STRINDBERG, 2009, p. 159), por exemplo.

lembrando da analogia feita por Marx e Engels entre o Inferno e as fábricas¹⁰, os versos de Dante Alighieri citados na epígrafe, parecem valer não só para as fábricas, mas para a era dominada pela modernidade capitalista como um todo.

Isso ocorre, justamente, pelo aspecto ilusório da fantasmagoria. O conceito de fantasmagoria tem início na problemática marxiana do fetichismo da mercadoria, mas recebe um sentido específico na filosofia benjaminiana. Expressão oriunda dos espetáculos de ilusionismo com a lanterna mágica, Benjamin busca apreendê-la filosoficamente na introdução do *exposé* de 1939 do trabalho sobre as *Passagens* – numa das poucas passagens, exceto em cartas, em que ele descreve teoricamente seu projeto – do seguinte modo:

Nossa pesquisa procura mostrar como, na sequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestem-se enquanto fantasmagorias (BENJAMIN, *GS V-1*, p. 60 [2006, p. 53])

“Para Benjamin é fantasmagórico”, segundo Jean Lacoste, numa das notas à sua tradução dos ensaios de Benjamin sobre Baudelaire,

todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma sem transparência e sem futuro da fantasmagoria, os novos métodos de construção dão origem à

¹⁰ Em tal analogia, famosa entre os estudiosos dos autores, eles diziam que tais dizeres, inscritos sobre a entrada do Inferno, poderiam ser inscritos acima da entrada das fábricas, substituindo apenas “esperança” por “autonomia”, visto a heteronomia do operário autômato é que significava o castigo infernal; além disso, a chama da esperança, isto é, da revolução, tinha de ser mantida acesa.

fantasmagoria das passagens, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas (...) (BENJAMIN, 1979, p. 259)

Assim, a fantasmagoria é o espaço da indeterminação e da ambivalência, que depende diretamente dos rumos para o qual serão levadas (ou apropriadas) as inovações técnicas e os produtos culturais, pois, como argumenta Rolf-Peter Janz ¹¹, apesar do caráter ilusório das fantasmagorias, elas têm o poder de cristalizar os desejos coletivos sob a forma de imagens utópicas. Nas análises de Benjamin, a centralidade da temática das fantasmagorias se deve a maior atenção dada não tanto à *produção* e *circulação* de mercadorias, mas sua *exibição* ao público e a espetacularização que a nutre.

A fantasmagoria é, portanto, a um só tempo a cristalização do sonho utópico e a constatação do abismo ontológico que há entre o sonho e a realidade. E o heroísmo do jogador se expressa, precisamente, nos anseios de enfrentar tais ilusões, mesmo ciente das dificuldades desta tarefa. O herói moderno é o homem comum; diferentemente do herói clássico, que claramente se destaca dos meros mortais por suas qualidades elevadas, a dificuldade da empresa do herói moderno é que ele não pode se desfazer de todos os seus defeitos e vícios, tampouco de sua condição de espoliado de experiência. Benjamin lembra destas características do herói moderno no capítulo *A modernidade de A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Ele cita alguns versos do poema *As velhinhas*, de Baudelaire, do qual se destacam para os propósitos deste texto os seguintes versos: “Para ouvir uma banda, rica de metais, / Que os jardins muita vez inunda com seus hinos / E que, na noite de ouro que sonhar nos faz / Algo de heroico põe na alma dos cidadãos” (BAUDELAIRE, 2006, p. 315). Tal citação é seguida do seguinte comentário:

Essas charangas formadas com filhos de camponeses empobrecidos que fazem soar suas toadas para a população pobre das cidades fornecem o heroísmo que timidamente esconde sua inconsistência na expressão “algo de” e que é exatamente nesse gesto, o único e autêntico heroísmo ainda produzido por essa sociedade. No peito de seus heróis não reside nenhum sentimento que não encontra lugar no peito

¹¹ Cf. JANZ, 1986, p. 458.

dessa gente miúda, reunida para ouvir a música militar (BENJAMIN, GS I-2, p. 576 [1989, p.73])

Neste mesmo ensaio, um pouco mais adiante, Benjamin afirma que “aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (BENJAMIN, GS I-2, p. 577 [1989, p.74]). No ensaio de 1939, Benjamin parece incorporar a figura do jogador nesse contexto: “A figura do jogador”, diz ele, “se tornou, em Baudelaire, o verdadeiro complemento para a figura arcaica do gladiador.” (BENJAMIN, GS I-2, p. 634 [1989, p. 128]) Segundo Benjamin, no caso do jogador, Baudelaire observa que seu heroísmo se manifesta na paixão despendida no jogo e sua perseverança, ao ponto de despertar inveja o eu lírico do poema, representado pelo poeta:

Eis a cena de horror que num sonho noturno /
 Ante meu claro olhar eu vi se desdobrando, /
 Eu mesmo, posto a um canto do antro taciturno, /
 Me vi, sombrio e mudo, imóvel, invejando, /
 Invejando essa gente a pertinaz paixão, /
 (...) E me assustei por invejar essa
 agonia /
 De quem se lança numa goela escancarada, /
 E que, já farto de seu sangue, trocaria /
 A morte pela dor e o inferno pelo nada! (BAUDELAIRE, 2006, p. 327)

A paixão do jogador opera como um entorpecente, que o embriaga: “A embriaguez”, diz Benjamin em outro texto, “mais ponderada e mais liberal do jogo de azar (...) substitui a alcoólica.” (BENJAMIN, GS IV-1, p. 313 [1987, p. 151]) Em si mesma, a embriaguez não é negativa: basta lembrar das palavras de ordem “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, GS II-1, p. 308 [1985, p. 33]), tão elogiados por Benjamin na atitude dos surrealistas. Deste modo, o jogador possui o ímpeto para a ação: Benjamin observa num dos fragmentos das *Passagens*, a respeito da vida moderna, que “quanto mais a vida é submetida a normas administrativas, mais as pessoas precisam aprender a esperar. O jogo de azar tem o grande fascínio de liberar as pessoas da espera.” (BENJAMIN, GS V-1, p. 178 [2006, p. 159] – D 10a, 2) Assim, a atitude apaixonada e o ímpeto para a ação o jogador já possui; falta-lhe canalizar tais energias para superar a ilusão fantasmagórica e tornar concreto o sonho utópico.

Considerações finais

À guisa de conclusão, talvez seja pertinente tecer algumas considerações a respeito do sentido deste sonho utópico. Poder-se-ia invocar alguns elementos do romance *Um jogador*¹², de Fiódor Dostoiévski, a fim de ilustrar o que ele, com efeito, não é: desde as descrições das casas de jogo fornecidas pelos folhetinistas russos, repletas de “magnificência e luxo extraordinários”, e de “montanhas de ouro que, afirmam, ficam sobre as mesas” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 21), absolutamente discrepantes da realidade constatada pelo protagonista Aleksiéi Ivânovitch, o jogo é visto como uma tentadora possibilidade individual de melhora financeira; ele é encarado como possibilidade de desafiar o “destino, um desejo de dar a este um piparote, mostrar-lhe a língua” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 36), sempre objetivando o enriquecimento, ao qual o jogo é naturalmente associado. Contudo, na leitura benjaminiana da poesia de Baudelaire, as imagens do jogo devem ser entendidas como alegorias da condição humana moderna: a temporalidade moderna, fragmentária e entrecortada, “homogênea e vazia”, a perpetuação da melancolia que tudo consome e devora e que esvai a vida de seu sentido, é representada pelo jogo; já o sonho utópico de superar tal condição é representado pelos anseios do jogador que resiste, que não se entrega. O jogo é, portanto, uma aposta contra o Tédio: se vencida, a humanidade terá seus louros sob a forma de superação desta condição desumanizante. É o que indica o trecho final do poema em prosa extensivamente analisado neste artigo, quando o Diabo, a fim de causar uma boa impressão, resolve propiciar ao poeta-jogador, para compensar a perda de sua alma, o cacife que ele “teria ganho se a sorte o tivesse acompanhado, ou seja, a possibilidade de aliviar e vencer, durante toda a sua vida, esta estranha afecção que é o Tédio, fonte de todas as suas doenças e todos os seus miseráveis progressos.” (BAUDELAIRE, 2011, p. 153) O poeta, ciente das condições da vida moderna, recebe este dom com imensa desconfiança, e implora a Deus para que o Diabo mantenha sua palavra. Esse tédio, em relação ao qual o Diabo promete livrar o poeta é chamado por

¹² Certamente, não cabe aqui uma extensiva análise do romance; sua utilização é meramente ilustrativa, tendo em vista que seu enredo versa sobre temas até certo ponto similares aos trabalhados por Benjamin.

Baudelaire de *Spleen*, a melancolia profunda que acomete os homens modernos.

Cabe, porém, perguntar: será possível vencer o jogo de uma perspectiva individual? A realização do sonho utópico comportaria homens emancipados do sofrimento, e seus semelhantes completamente por ele embebidos? Não parece ser uma alternativa razoável, para Benjamin, deixar a decisão sobre o destino da humanidade por conta do acaso, da sorte ou de quaisquer outras variáveis; seria necessária, então, uma ação transformadora e coletiva. Contudo, Baudelaire foi, aos olhos de Benjamin, o maior representante daqueles que, feito o jogador que figura em seus poemas, nas palavras de KONDER (1999, p. 96): “se insurgiam, individualmente, como pessoas isoladas que eram, incapazes de encaminhar uma ação coletiva persistente para transformar a sociedade”. Consciente dos limites de sua ação, Baudelaire toma para si outro propósito, mais tangível:

Não podemos suprimir os choques, mas podemos levá-los a se explicitarem. Não é uma perspectiva entusiasmada; não é um ponto de vista propício para alimentar fervores épicos. Por isso, a vontade de reagir que subsiste em Baudelaire se fazia acompanhar de um indescartável sentimento de melancolia, que o poeta chamava de *spleen* (KONDER, 1999, p. 100)

“Interromper o curso do mundo – esse era”, disse Benjamin, “o desejo mais profundo em Baudelaire” (BENJAMIN, GS I-2, p. 667 [1989, p. 160]). Sendo ele incapaz de realizá-lo sozinho, Benjamin retoma e delega este imperativo às classes oprimidas. Classes oprimidas, sim: a dualidade rígida entre proletariado e capitalistas não se sustenta no diagnóstico de Benjamin. Como constatado acima, a disciplina dos proletários, tão elogiada por Marx, se perverte em automatismo em sua compreensão. Daí a necessidade de um alargamento da “classe portadora do universal”, passando a ser caracterizada como classes oprimidas, em vez de classe proletária: liderada pelo proletariado, posto que estes sentem na pele o peso direto da exploração, ela deve ser somada a todos aqueles que, em alguma medida, também são marginalizados no interior da dinâmica capitalista – os trapeiros, os apaches, os conspiradores, os boêmios, os jogadores, os ociosos, o lumpemproletariado, dentre outros. Eis, assim, o lugar do jogador no diagnóstico benjaminiano: apenas mediante sua ação conjunta aos

operários e a todos os seus iguais, marginalizados e oprimidos, que carregam o fardo pesado e infernal da vida moderna, eles poderão emancipar-se dele através da construção coletiva de um lance – revolucionário – que possa “quebrar a banca”.

Referências bibliográficas

ADORNO, G; BENJAMIN, W. Correspondencia 1930-1940. Traducción, prólogo y notas: Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

ADORNO, T. W. “Caracterização de Walter Benjamin” In _____. *Sociologia*. Organização: Gabriel Cohn; Vários tradutores. São Paulo: Ática, 1986.

_____; BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução: José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. (Coleção Adorno)

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros)

_____. “O Pintor da Vida moderna” In _____. *O Pintor da Vida moderna*. Concepção e organização: Jerôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo, 7)

_____. *Pequenos poemas em prosa* [O Spleen de Paris]. Edição bilíngue. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-1991.

_____. *Briefe*. 2 Bände. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

_____. *Charles Baudelaire*. Um poète lyrique à l’apogée du capitalisme. Traduit de l’allemand et préfacé par Jean Lacoste d’après l’édition originale établie par Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Payot, 1979.

_____. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, volume 1)

-
- _____. “Imagens de pensamento” In _____. *Rua de Mão Única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, volume 2)
- _____. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, “Sobre alguns temas em Baudelaire”; “Parque Central” In _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, volume 3)
- _____. *Gesammelte Briefe*. Band VI, 1938-1940. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- _____. *Passagens*. Edição alemã: Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira: Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Matos tradução do alemão: Irene Aron; tradução do francês: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Baudelaire*. Édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle. Traduit de l’allemand par Patrick Charbonneau. Paris: La Fabrique éditions, 2013.
- _____; SCHOLEM, G. *Correspondência*. 1933-1940. Tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Um jogador*. Apontamentos de um homem moço. 3ª edição. Tradução, posfácio e notas: Boris Schnaiderman; xilogravuras: Axl Leskoschek. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno” In _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997
- JANZ, R-P. “Expérience mythique et expérience historique au XIX^e Siècle” In WISMANN, H. *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.
- KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin – Aviso de Incêndio*. Comentário sobre as teses “Sobre o conceito de História”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- KEHL, M. R. *O tempo e o cão: atualidade das depressões* São Paulo: Boitempo, 2009.
-

OTTE, G. “Dizem-me que sou louco” – as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. *Alea. Estudo Neolatinos*. Rio de Janeiro, Vol. IX, no. 2, Julho/Dezembro, (2007), pp. 230-238.

STRINDBERG, A. *Inferno*. Tradução e prefácio: Ismael Cardim; posfácio: Pier Paolo Pasolini. São Paulo: Ed. 34, 2009.