



EDUCAÇÃO DOS SENTIDOS: ESTÉTICA E BIOPOLÍTICA NA EXPERIÊNCIA SURREALISTA

Carlos José Martins¹

Resumo:

Este trabalho toma por tema a (re)educação dos sentidos tal como foi empreendida na experiência estética dos primórdios do movimento surrealista. Em especial, toma-se como foco a relação entre o corpo, o espaço-tempo da cidade moderna como uma das mais instigantes experiências surrealistas. Tal experiência se estabelece entre dois pólos. De um lado, temos a estruturação biopolítica da cidade com todos os dispositivos de esquadramento, controle e racionalidade que lhes são característicos. Por outro lado, a este ordenamento disciplinador do corpo urbano, a experiência estética empreendida pelo movimento se constituiu como um contraponto. É em uma de suas principais obras, *O Camponês de Paris* (1926) de Louis Aragon, que vamos encontrar a expressão mais pujante deste exercício. A deambulação pelo espaço urbano moderno, heterogêneo e mutante se oferece como um dos mais ricos e fecundos experimentos de encontros múltiplos ao acaso.

Palavras chave: Educação dos sentidos, surrealismo, estética, biopolítica.

EDUCATION OF THE SENSES: AESTHETICS AND BIOPOLITICS IN SURREAL EXPERIENCE

Abstract:

This paper takes as its theme (re) education of the senses as it was taken in the aesthetic experience of the early surrealist movement. In particular, it becomes focused on the relationship between body, space-time of the modern city as one of the most exciting experiences surreal. This experience takes place between two poles. On one hand we have the biopolitical structure of the city with all the scanning devices, control and rationality that is so unique. Moreover, this urban planning disciplinary body, the aesthetic experience undertaken by the movement was formed as a counterpoint. It is in one of his major works, *The Peasant of Paris* (1926) by Louis Aragon, we find the expression of more vigorous exercise. Wandering the urban modern, heterogeneous and changing offers himself as one of the richest and most fruitful experiments in multiple encounters to chance.

Keywords: Education of the senses, surrealism, aesthetics, biopolitics.

¹ Dpto. de Ed. Física UNESP – Rio Claro, Av. 24 A 1515, CEP: 13.506 – 900, Rio Claro, SP. e-mail: carlosmartins@hotmail.com



PRÓLOGO

Ao falar de experiência na modernidade um personagem histórico é notadamente incontornável. Trata-se de Charles Baudelaire. Seus escritos marcaram de forma significativa as reflexões sobre o caráter paradoxal da imbricação da criação artística e do tempo na modernidade. Para o tema que pretendemos desenvolver tomaremos algumas das referências feitas às reflexões do poeta e ensaísta por dois filósofos contemporâneos. Trata-se de Michel Foucault e Walter Benjamin. Ademais, abordaremos uma das passagens mais significativas da experiência surrealista como caso emblemático da imbricação da questão estética com a biopolítica. Tal propósito se fará a partir da questão do tempo, mais especificamente a partir da atitude e experiências em relação à percepção e elaboração do tempo na conjunção entre história e estética da existência.

O que nos interessa explorar nessas abordagens é como se imbricam de forma particularmente fecunda a questão estética com a questão do tempo. Em especial, como uma outra educação dos sentidos pode ser empreendida no ponto de cruzamento do problema do novo na arte moderna e do tempo histórico.

Para tanto, tomaremos a interpretação dada por Michel Foucault que nitidamente toma como referência o famoso ensaio “O Pintor da Vida Moderna” (1859) de Baudelaire para abordar o caráter paradoxal do moderno no que tange a percepção do tempo histórico e quanto à atitude estética e política diante desta percepção.

Propondo outra maneira de examinar a modernidade, que não aquela de tomá-la como um conjunto de traços característicos de uma determinada época, ou período histórico, tal como foi perpetuado no jargão da tradição historiográfica, Foucault propõe tomá-la como uma atitude, uma tarefa, um pouco como aquilo que os gregos chamavam um “*ethos*”.

Para caracterizar tal *atitude de modernidade*, Foucault vai lançar mão, como exemplo, de Baudelaire (1821-1867), reconhecido como uma das consciências mais agudas da modernidade no século XIX, que para designar esta *atitude de modernidade* se vale de um preceito que se expressa na seguinte afirmação: “Vous n’avez _re _r droit de mépriser resente”.²

² FOUCAULT, M. Qu’est que çes Lumières? In: **Dits et Ecrits**, vol. IV, p. 569.

A modernidade de Baudelaire remete primeiramente para Foucault – que aí retoma em seu pensamento o tema da temporalidade – a uma atitude em relação à percepção do tempo. Para o poeta, ser moderno não é reconhecer e aceitar o movimento perpétuo do fugidio, do transitório, é algo diferente de uma passividade diante do curso do tempo, é uma atitude voluntária, um ato de vontade que consiste em apreender alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, mas nele. Isto implica extrair o que há de heróico no momento presente. A modernidade de Baudelaire não é um caso de sensibilidade ao presente transitório, fugitivo e contingente; é uma vontade de heroificar o presente.³

Constantin Guys, o pintor da vida moderna por excelência aos olhos de Baudelaire no supracitado texto, é aquele que quando todo o mundo adormece se põe a trabalhar e a transfigurar o mundo. Nesse embate com o real, o artista esgrime essa transfiguração não como anulação do real, mas como jogo difícil entre a verdade do real e o exercício da liberdade. As coisas “naturais” tornam-se “mais que naturais”, as coisas “belas” tornam-se “mais que belas”.

Pela atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável do esforço para imaginá-lo de forma diferente e para transformá-lo, não pela sua destruição, mas pela captura do que ele é. A modernidade baudelaيرية é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que é, ao mesmo tempo, respeito e violação desse real.⁴

Para Baudelaire, a modernidade é mais do que uma forma específica de relação com o presente, é uma forma de relação que se deve constituir consigo mesmo. A atitude deliberada da modernidade está ligada a um ascetismo indispensável. Ser moderno não é aceitar a si mesmo como mais um no fluxo de momentos passageiros; ser moderno é tomar a si mesmo como objeto de uma complexa e difícil elaboração: o que Baudelaire, no vocabulário dos dias atuais, chamou de dandismo. “(...) Essa modernidade não liberou o homem em seu próprio ser; ela o compele face à tarefa de produzir a si mesmo. Este ascetismo implica uma trabalhosa construção de si mesmo, que faz de seu corpo, de seu comportamento, de seus sentimentos e paixões, de sua existência, uma obra de arte”⁵.

Com efeito, podemos constatar nesta passagem como Foucault reconhece no que Baudelaire nomeou como *dandismo* uma das experiências históricas emblemáticas do que o

³ Ibid., p.569.

⁴ FOUCAULT, M. Qu'est que les Lumières? In: **Dits et Ecrits**, vol. IV, p.570.

⁵ Ibid, p. 571.

filósofo francês concebeu como *estética da existência*. Notadamente, ao enunciá-la como uma ascese. Vale dizer, como um exercício objetivo e subjetivo de transformação de si mesmo. Uma prática de liberdade transfiguradora de si perante seu presente histórico.

Para o filósofo francês, o fio que pode nos reatar a essa interrogação crítica que se enraíza na modernidade e que problematiza de uma só vez a relação ao presente, o modo de ser histórico e a constituição de si mesmo como sujeito autônomo, não é a fidelidade a uma doutrina, é, sobretudo, a reativação permanente de uma atitude. Essa atitude pode se caracterizar como uma *atitude-limite*, onde é necessário estar nas fronteiras. Ela libertará, da contingência que nos fez ser o que nós somos, a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que nós somos, fazemos e pensamos. Ela procura relançar tão longe e tão abrangente quanto possível o trabalho indefinido da liberdade.

Foucault caracterizará, pois, o *ethos* filosófico próprio do que chamou de ontologia crítica de nós mesmos como uma prova histórico-prática dos limites que nós podemos ultrapassar, e portanto, como trabalho de nós mesmos sobre nós mesmos enquanto seres livres. Este *ethos* teria sua coerência prática na inquietação que produz o processo de colocar à prova a reflexão histórico-crítica de práticas concretas. Ele exige sempre um trabalho paciente sobre os nossos limites, “um labor paciente que dá forma à impaciência da liberdade”.⁶

Da experiência do tempo

A contribuição do campo da arte e da filosofia que gostaria de trazer para esta temática não poderia evitar tocar na experiência do tempo. Para os fins que pretendo enfocar utilizarei duas tipologias, ou melhor, duas imagens do tempo. A primeira, mais conhecida, se refere a Cronos (COMMELIN, 1983), divindade grega intimamente ligada à idéia de tempo, cuja característica que gostaria de chamar a atenção é o fato deste deus devorar os próprios filhos que engendra. Não menos importantes serão as derivações de sentido que o termo cronos receberá na modernidade. Cronologia e cronômetro são dois exemplos paradigmáticos de termos que marcaram de forma emblemática a imagem do tempo moderna. Portanto, o que gostaríamos de ressaltar nesta primeira imagem do tempo

⁶ Ibid., p. 578.

é, de um lado, a sua dimensão consumidora, devoradora e, por outro lado, a sua dimensão quantificável, mensurável, numa palavra, a sua dimensão extensiva.

Entretanto, a Grécia clássica nos legou uma outra imagem do tempo em que pese ser esta menos conhecida. Esta imagem se encarna na figura de Aion (GOLDSCHMIDT, 1977). Quanto a este, nos caberá reter aqui que se trata do tempo das intensidades e dos afetos. Não no sentido destes estarem encerrados em uma interioridade individualizada que, de resto, os gregos antigos desconheciam. Mas, enquanto o tempo das mudanças e mutações produzidas pelos múltiplos cruzamentos e encontros dos corpos se afetando ao acaso. Seria, por conseguinte, o tempo dos acontecimentos, dos mais ínfimos aos mais grandiosos. Tempo das mutações. Tempo da Poiésis, tempo produtivo ou criativo enquanto diferenciado de prático e utilitário.

Temos assim duas imagens, dois planos do tempo. Um plano de consumo e um plano de produção. Entretanto, essas duas dimensões não são estanques. Pelo contrário, elas interagem constantemente em diferentes graus de preponderância e dependência. Cronos não pode prescindir totalmente de Aion, sob pena de não ter mais o que consumir, mensurar e devorar. Aion depende de cronos para se efetuar, de modo a não recair em uma produção sem atualização. Portanto, esta dupla polaridade é constitutiva do tempo, engendrando uma multiplicidade de configurações possíveis cujo diagnóstico e descrição histórica cabe ao investigador circunscrever.

Para tanto, tomaremos como exemplo uma experiência histórica que possa condensar os traços agudos destas diferentes formas de habitar o tempo. Aqui o tempo não se furtará a uma leitura da história, mas também não se reduzirá a uma apreensão objetiva e cientificista da mesma. O que vai nos interessar neste exemplo é a abordagem do tempo na modernidade de modo a ressaltar a sua dimensão cultural, crítica e produtiva. A experiência surrealista nos seus primórdios, antes mesmo do seu pleno reconhecimento como movimento estético-político instituído, me parece ser um dos momentos fecundos deste investimento do tempo histórico em sua dimensão estética, existencial e política criativas. Ela implica uma leitura singular do contexto histórico e ao mesmo tempo uma revolta criativa contra o seu tempo. Este caráter intempestivo que marca o movimento surrealista é o que caracteriza a ruptura que este instaura. É esta instauração em suas principais articulações com o espaço urbano da metrópole moderna que será objeto de nossa apreciação e análise. Teremos como cenário desta experiência a cidade de Paris, uma das

idades turísticas mais visitadas no mundo, foi considerada a “capital do século XIX”, cujo padrão urbanístico foi modelo para inúmeros outros grandes centros urbanos inclusive no Brasil⁷. Portanto, a relação entre os corpos e o espaço da cidade moderna, será o foco de nossas investigações da dimensão política, estética e da subjetividade na modernidade.

A Experiência Surrealista

A intercessão entre o corpo e o espaço-tempo da cidade é uma das mais instigantes experiências surrealistas. É em uma de suas principais obras, *O Camponês de Paris* (1926) de Louis Aragon, que vamos encontrar a expressão mais pujante deste exercício. A deambulação pelo espaço urbano moderno, heterogêneo e mutante – espaço labiríntico do emaranhado das ruas e passagens de Paris – se oferece como um dos mais ricos e fecundos experimentos de encontros múltiplos ao acaso. A obra tece sua trama no espaço que enreda o grande corpo urbano e o corpo dos personagens, engendrando uma verdadeira topografia dos afetos. Os choques provocados por estes encontros produzem “iluminações profanas”, que implicam na produção de rupturas com a vida cotidiana ordinária e sua transfiguração. Trata-se de extrair o poético, do cotidiano, do efêmero e do transitório. Características por excelência da cidade moderna, encarnada de forma emblemática pela Paris dos anos 20. Nesse embate com o real, os sujeitos esgrimem essa transfiguração não como anulação do real, mas como jogo difícil entre a verdade do real e o exercício da liberdade. As coisas “naturais” tornam-se “mais que naturais”, as coisas “belas” tornam-se “mais que belas” tal como disse o poeta e ensaísta Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna*. É nesse sentido que podemos entender como, na expressão de Walter Benjamin, a experiência surrealista mobiliza as energias do êxtase para a emancipação.

A (re)educação dos sentidos

O surrealismo surge sob o signo paradoxal da civilização e da Barbárie. O primeiro conflito militar de proporções mundiais confrontara a Europa com a experiência concreta da devastação. A carnificina e a ruína empreendida pelo desenvolvimento da tecnologia bélica

⁷ Tal foi o caso da reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro e a criação de Belo Horizonte, primeira cidade no Brasil a ser concebida desde sua origem nos moldes modernos.

põem em questão nosso *modus vivendi*, vale dizer, todo um conjunto de crenças e valores calcados na ordem da racionalidade e no progresso técnico.

A experiência estética surrealista é simultaneamente uma singular modalidade de relação com a modernidade. O surrealismo se pautará por uma reação a este *modus vivendi*. “Para Uma Mitologia Moderna”, tal é o título do prefácio que abre *O Camponês de Paris*. O método desta mitologia implica uma revolta contra uma certa tradição. O texto se apresenta como uma meditação filosófica, porém, atravessada e insuflada de humor e ironia. Toda uma paródia do racionalismo na tradição ocidental se faz perfilar, partindo de uma inversão do cogito cartesiano e da falsa dualidade do homem, abrindo-se a uma exaltação do corpo e dos sentidos:

Acaba de ser aberta a tampa da caixa. De tal forma experimento minha liberdade que não sou mais senhor de mim mesmo. (...) Estou na roleta de meu corpo e jogo no vermelho. (...) Em vão a razão me denuncia a ditadura da sensualidade. Em vão ela me previne contra o erro, que aqui reina. Entre, senhora, este é meu corpo, este é seu trono, adulo meu delírio como um lindo cavalo. Falsa dualidade do homem, deixe-me sonhar um pouco com sua mentira. (ARAGON, 1996, p. 39-40)

Passando pelo jogo de antinomias que rege toda esta tradição (humanismo x materialismo, certeza x erro, racional x sensível etc.), até chegar a uma crítica do materialismo grosseiro moderno, o texto aponta em seu desfecho o ultrapassamento dessa lógica das oposições confrontada que está pela finitude:

Compreende-se a luz apenas pela sombra, e a verdade supõe o erro. São esses contrários misturados que povoam nossa vida, que lhe dão sabor e inebriamento. Existimos somente em função desse conflito, na zona em que se choca o branco e o negro. E que me importa o branco e o negro? Eles são do domínio da morte. [espectro da guerra] (Idem, p. 41).

Por outro lado, uma ruptura radical foi marcada em nossa experiência cultural e industrial moderna após a primeira guerra mundial. A velocidade das mudanças embriaga nossa época. Em *O Camponês de Paris*, Aragon (1996) vê a marca dessa velocidade produzida pelo impulso da tecnologia:

A lenda moderna tem seus inebriamentos... Diante de quem vai se deter portanto o pensamento contemporâneo, ao longo dessas rotas em que perigos novos o limitam, diante de quem vai se humilhar a velocidade adquirida e o sentimento de sua fatalidade?...Oh *Texaco motor oil, esso, shell*, grandes inscrições do potencial humano! Muito em breve faremos o sinal da cruz diante de suas fontes... Outras forças cegas nasceram para nós, outros temores maiores, e é assim que nos prostramos diante de nossas filhas, as máquinas, diante de diversas idéias com que sonhamos sem desconfiança, em uma manhã. O homem delegou sua atividade às

máquinas. Desistiu por elas da faculdade de pensar. E elas pensam, as máquinas. Na evolução deste pensamento elas ultrapassam o uso previsto. Elas inventaram, por exemplo, os efeitos inconcebíveis da velocidade, que modificam a um tal ponto quem os experimenta que se pode quando muito dizer, que se pode apenas arbitrariamente dizer que esse homem é o mesmo que aquele que vivia antes na lentidão. (Idem, p. 142-144)

Qual seria, no entanto, o cenário destas mutações históricas e seu personagem central?

Paris, o mais sonhado dos objetos surrealistas

Pano de fundo: as reformas urbanas haussmannianas e o investimento biopolítico sobre os corpos

O filósofo judeu-alemão Walter Benjamin em *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*, texto-manifesto sobre o movimento, ressalta o que está no centro dessas análises:

No centro desse mundo de coisas está o mais sonhado dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (...). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. (BENJAMIN, 1983)

A referência à revolta aqui diz respeito às inúmeras sublevações urbanas que ocorreram em Paris no século XIX. Entre elas as famosas barricadas erguidas durante a comuna de Paris em 1870. Tais fatos expressam a outra face convulsiva da história recente da cidade da *Belle Époque*.

Reformas urbanas do Barão Haussmann

Vejamos, pois, os traços ressaltados na fisionomia mutante de Paris. Logo no início do primeiro capítulo *A Passagem da Ópera*, Aragon faz referência ao *préfet* Haussmann protagonista da maior e mais demolidora reforma urbana da cidade:

O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo império que contribui para recortar regularmente o plano de Paris vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptores de diversos mitos modernos. (ARAGON, 1996: 44)

As funções atribuídas ao *préfet* não correspondem exatamente às do nosso prefeito. O *préfet* é um administrador que representa diretamente o poder central e suas atribuições podem ser comparadas às do nosso secretário de segurança pública. O *préfet* aqui é o barão Haussmann, nomeado para o cargo por Napoleão III - autor da idéia de reconstruir a cidade - em 1853, permanecendo no posto até 1870. Em pouco mais de 15 anos renovou inteiramente o aspecto da velha Paris e seus efeitos se prolongaram além de sua gestão até o século XX, como é o caso da demolição da Passagem da Ópera em 1924, descrita por Aragon em *O Camponês de Paris*.

Em *Paris Capital do Século XIX*, Benjamin nos revela as intenções do empreendimento de Haussmann:

A verdadeira finalidade das obras de Haussmann era tornar a cidade segura em caso de guerra civil. Ele queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris. (...) Engels se ocupa com a tática das lutas de barricada. Haussman quer impedi-las de duas maneiras: a largura das avenidas devem tornar impossível erguer barricadas e novas avenidas deveriam estabelecer um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizaram esse empreendimento de “embelezamento estratégico”. (BENJAMIN, 1985)

Haussmann empreendeu a mais ambiciosa reestruturação urbana dos tempos modernos. Destruíu boa parte da labiríntica malha medieval e da Renascença da cidade. Redimensionou geometricamente sua nova configuração – retas, as novas vias ligavam o centro aos distritos. Chamava a si mesmo de artista demolidor. Assim, ele faz com que Paris se torne estranha para os próprios parisienses. Estes não se sentem mais em casa nela. Começa-se a tomar consciência do caráter desumano da grande metrópole. Em virtude do temor de Haussmann das multidões rebeladas, as ruas permitiam a passagem de duas carroças militares, uma ao lado da outra; desse modo, a milícia teria plenas condições de reprimir qualquer revolta. (SENNETT, 1997)

Investimento biopolítico sobre os corpos

De acordo com o filósofo francês Michel Foucault, o capitalismo desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que é o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. Para o autor, o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a

sociedade capitalista. O corpo, dirá Foucault, é uma realidade bio-política e a medicina, o urbanismo, a demografia são estratégias bio-políticas⁸ (FOUCAULT, 1984: 80).

Segundo Foucault, a partir do século XVII desenvolveu-se em nossas sociedades um tipo de poder político que tinha por tarefa gerir a vida do corpo social. Este poder se desdobrava em duas formas principais, dois pólos de desenvolvimento interligados por um conjunto de relações intermediárias. O primeiro destes pólos centrava-se no corpo como máquina: seu adestramento, ampliação de suas aptidões, ampliação de suas forças, crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, sua integração em sistemas eficazes e econômicos. Este conjunto de procedimentos caracterizaria o poder *disciplinar*, que configura uma *anátomo-política do corpo humano*. O segundo, formou-se por volta da metade do século XVIII, focado no corpo-espécie, corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: proliferação, nascimentos e mortalidade, nível de saúde, duração da vida, longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar. Tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores* que configuram uma *bio-política da população*. Por conseguinte, as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.

Uma das principais vertentes históricas da constituição das biopolíticas diz respeito à urbanização e o desenvolvimento das estruturas urbanas, tendo seu desdobramento na França em fins do século XVIII. De acordo com o filósofo, uma grande cidade francesa entre 1750 e 1780 não se consti

Vejamos, por outro lado, como a experiência surrealista se constitui como um contraponto estético e político a este ordenamento disciplinador do corpo urbano.

Aragon Flâneure-fabulador

Havia por parte de André Breton e dos surrealistas, uma admiração pelo talento particular de Aragon para descobrir aspectos diversos do mistério urbano. Breton recorda nas suas *Entrevistas*:

Revejo o extraordinário companheiro de passeios que ele era... Os lugares de Paris, mesmo os mais neutros, por onde passávamos com ele eram realçados em múltiplos detalhes por uma fabulação mágico-romanesca que nunca perdia o fôlego e se derramava a todo o momento, a propósito de qualquer esquina, rua, ou, de uma vitrine. (...) Ninguém terá sido mais hábil detector do insólito sob todas as suas formas, nem mais levado a devaneios fabulosos sobre uma espécie de vida secreta da cidade. Neste aspecto Aragon era espantoso - inclusive para si mesmo. (BRETON, 1994)

Vejamos agora o lugar particular da cidade que Aragon vai destacar, dentre inúmeros outros, inclusive em detrimento de monumentos famosos que hoje necessariamente constam nos inúmeros guias turísticos da cidade.

A Passagem da Ópera: como lugar do efêmero e do equívoco

Aragon publicou a segunda parte de *O Camponês de Paris* na primavera de 1924. A *Passagem da ópera* descreve uma *passagem* que está para cair em desuso, pois logo será demolida em proveito do prolongamento do boulevard Haussman (de fato ela foi demolida em 1925). Aragon a chama de “um grande ataúde”, “caixão de vidro”, “sepulcro”. Desde o início o caráter instável da passagem é sublinhado:

[A luz moderna do insólito] reina extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de *passagens*, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante. (...) aquários humanos que já morreram para a sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje quando a picareta os ameaça é que eles se transformam efetivamente nos santuários dum culto do efêmero. (ARAGON, 1996, p. 44)

A passagem é simultaneamente uma rua, lugar de transição e um hall, onde se pode ficar; semi-clareado pela luz exterior e semi-ofuscado; fechado ao mesmo tempo que aberto. Exterior e interior. Ela encarna um equívoco inquietante na obsolescência. É esta instabilidade imanente à passagem que fascina Aragon e Breton:

Foi neste lugar que, por volta de 1919, numa tarde, André Breton e eu decidimos reunir dali por diante nossos amigos, por ódio de *Montparnasse* e de *Montmartre*, também pelo gosto do equívoco das passagens e seduzidos, sem dúvida, pela decoração inabitual... (ARAGON, 1996, p. 101)

Esta equívocidade cria uma espécie de transporte que nos arranca do mundo real e nos insere em uma outra realidade. A passagem torna-se assim um comutador da experiência do real. Logo de início o camponês-narrador nos introduz em um hotel *meublé* (mobiliado) da passagem.

Esse *meublé* romântico, cujas portas se entreabrem às vezes revelando extravagantes conchas, a disposição dos lugares o torna ainda mais equívoco que o emprego talvez banal que uma população flutuante pode fazer dele. Sobre longos corredores que poderiam ser tomados por bastidores de um teatro, abrem-se os camarins, quero dizer os quartos, todos do mesmo lado em direção à passagem. Um duplo sistema de escadas permite sair mais ou menos longe da *passagem*. Tudo está preparado para permitir as fugas possíveis, para ocultar de um observador superficial os encontros que, atrás do azul celeste desbotado das tapeçarias, sufocarão um grande segredo num cenário de lugar comum. (ARAGON, 1996, p. 47)

Com efeito, o que Aragon realiza em O Camponês de Paris não é o simples registro das caminhadas e perambulações em uma passagem coberta e um parque, ele cria ‘uma metafísica dos lugares’, hábito próprio ao domínio da ciência do flâneur, tal como ficou conhecida na tradição com Balzac em *La Comédie humaine*:

Oh! Errar por Paris! Adorável e deliciosa existência? Flanar é uma ciência, é a gastronomia do olhar. Caminhar é vegetar, flanar é viver.

A perambulação, neste caso, produz um outro modo de relação com o meio, um espaçamento vertiginoso se abre desdobrando todo um folheado sincrônico de espaços múltiplos e heterogêneos. Por sua vez, esta “heterotopia” requer um tipo outro de investimento do corpo, um novo atletismo, um atletismo afectivo, o que implica uma relação intensiva do corpo com o meio.

Trata-se de uma errância simultaneamente poética e metafísica, um estudo físico e também metafísico das topografias urbanas, de inspiração antropológica e materialista. Estando posto que, nas palavras de Aragon, “só existe poesia do concreto”. Escolhendo,

portanto, lugares concretos de Paris. Mas, esta escolha não é aleatória. Estes lugares funcionam, nas palavras de Aragon, como “um pequeno mundo”, vale dizer, um duplo condensado do mundo. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas não são de aparência diversa. Segundo Benjamin (1983): “também aí existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfego, também aí se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve.”

A fugacidade e a versatilidade tornam a passagem um lugar emblemático onde se sonha a beleza moderna. Ela abriga apenas boutiques e seres equívocos. Um hotel mobiliado, um vendedor de bengalas, o café *Petit Grillon*, dois salões de cabeleireiro, uma loja de selos, os banhos públicos, o café Biard, o Certa, o Teatro Moderno, o engraxate, um armeiro, uma massagista como o hotel mobiliado tem dupla função, é necessário dar atenção ao fato de que a maior parte dentre eles são marcados por uma duplicidade, uma dupla imagem nos perturba como um jogo de espelhos. As duas mulheres do hotel, uma é velha, difícil e a outra mais jovem, doce, a indulgência em pessoa tomou de seu ofício o gosto do equívoco e da instabilidade. O vendedor de bengalas possui duas vitrines. O Petit Grillon é formado de duas peças; duas tarifas de consumação afixadas no Certa; duas insígnias para o salão de massagem; em um dos salões de cabelo, existem dois cabeleireiros, o primeiro é para as damas, o segundo para os cavalheiros; etc. A passagem e a deambulação do próprio camponês dividem esse duplo sistema vertiginoso. Com efeito, essa passagem coberta se compõe de duas galerias: a Galeria do Barômetro e a Galeria do Termômetro. Por causa deste desdobramento e seus vai e vens o leitor é enredado nesta topografia labiríntica.

O escritor assim se expressa de forma poética e metafísica sobre o prosaico, o efêmero (ARAGON, 1996):

“O efêmero é uma divindade polimorfa”

“Faço apologia de todas as inclinações do homem e por exemplo, a apologia do gosto do efêmero.” (Idem, p. 116)

Ou, ainda, de forma mais sublime:

“Há na inquietação dos lugares fechaduras que se trancam mal sobre o infinito.”
(Idem, p. 44)

A Passagem como metáfora filosófica, como transporte para uma experiência limite da liberdade na modernidade

Para Benjamin, foi o surrealismo o primeiro a pressentir as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, no que é tornado ‘obsoleto’. Nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a sair de circulação, nos pianos de calda, nas roupas de anos atrás, nos locais mundanos, quando a moda começa a considerá-los ultrapassados. Segundo o filósofo, esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução.

Antes desses videntes e intérpretes de sinais ninguém percebeu até que ponto a miséria, e não apenas a miséria social, mas da mesma forma a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes transformavam-se em nihilismo revolucionário. (BENJAMIN, 1983)

A passagem como lugar arquitetural real oferece a Aragon uma série de motivos que lhe permitem insistir sobre a fugacidade frente a iminência da morte, isso que Aragon chama por predileção *O efêmero*. A passagem da ópera está em vias de demolição, o Teatro Moderno e as numerosas boutiques por seu turno são parte disso que vai morrer e encerram o traço de uma arte dé-modé e de-funta, no sentido de posta fora de função.

Nesse sentido, a passagem funciona como alegoria da situação dos anos 20, a conflagração histórica da primeira guerra mundial (1914-18) aparece como epifenômeno de uma transformação radical na ordem tecnológica e cultural, como metáfora, como transporte, para uma experiência trágica da liberdade na modernidade. Assim ele experimenta poeticamente a experiência-limite de seu tempo:

“Essa passagem é outra coisa além de um método para me alforriar de certas coações, um meio de ter acesso, além de minhas forças, a um domínio ainda interdito.”(ARAGON, p. 115)

Eu não passo de um momento de uma queda eterna. (...) O que me transpassa é um clarão de mim mesmo. E foge. Não poderei negligenciar nada, pois sou a passagem da sombra para a luz, sou ao mesmo tempo o ocidente e a aurora. Sou um limite um traço. Que tudo se misture ao vento, eis todas as palavras em minha boca. E o que me cerca é um sulco, a onda aparente de um *frisson*. (idem, 137)

Considerações finais

Ao final desta insólita excursão por Paris, tendo como guia os personagens surrealistas, entendo que pudemos experimentar uma singular relação com o tempo, o espaço e a história. Ademais, pudemos observar como este movimento estético pôde constituir uma outra educação dos sentidos a partir de sua experiência singular. Tal relação buscou, através de um exemplo emblemático, evidenciar de maneira mais aguda aspectos políticos, estéticos e subjetivos que podemos entreter com os tempos e espaços urbanos modernos. Os espaços-tempos de nossas cidades e de nossos cotidianos contemporâneos também são inquietantes e trancam-se mal sobre o infinito. Esta modalidade outra de relação com nosso meio torna-se assim a possibilidade de abertura para outras tantas experiências singulares com as quais podemos nos entreter.

A experiência empreendida por Aragon em *O Camponês de Paris* constitui, a nosso ver, um exemplo emblemático daquilo que Michel Foucault chamou de *atitude de modernidade*. Vejamos, pois, em que consistiria esta atitude para o filósofo francês.

O que Foucault denominou, inspirado em Baudelaire, como *atitude de modernidade* comporta um duplo movimento. De um lado, atitude em relação à percepção do tempo. Por outro lado, esta atitude implica um trabalho meticuloso sobre si. Em outros termos, trata-se de uma ascese. Tal ascetismo implica uma obstinada construção de si mesmo, de sua existência, como uma obra de arte. Eis, por conseguinte, o que Foucault denominou *estética da existência*.

Portanto, para o poeta, diferente de uma passividade diante do curso do tempo, este ascetismo consiste em apreender algo de eterno que não está além do instante presente, mas nele. Isto implica extrair o que há de heróico no momento presente.

Neste particular, *O Camponês de Paris* extrai da Paris do entre guerras nos anos 20 um experimento estético-político particularmente fecundo. A obra entretém com o cotidiano concreto de seu presente histórico uma experiência de transfiguração. Tal transfiguração não nega o real. Ela esgrime com o real uma relação complexa e difícil. Constrói um experimento poético da experiência-limite de seu tempo.

Tal como no caso de Baudelaire, a modernidade de *O Camponês de Paris* não é apenas um caso de sensibilidade ao presente transitório, fugidio e contingente. Antes pelo contrário é uma vontade de heroificar o presente.

Neste sentido, o alto valor do presente é indissociável do esforço para imaginá-lo de forma diferente e para transformá-lo, não pela sua destruição, mas pela captura do que ele é. Esta *atitude de modernidade* é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que é, ao mesmo tempo, respeito e violação desse real.

Tal atitude problematiza de uma só vez a relação ao presente, o modo de ser histórico e a constituição de si mesmo como sujeito autônomo. Neste sentido, não é a fidelidade a uma doutrina, mas, sobretudo, a reativação permanente de uma atitude. Essa atitude pode se caracterizar como uma *atitude-limite*, onde é necessário estar nas fronteiras. Ela libertará, da contingência que nos fez ser o que nós somos, a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que nós somos, fazemos e pensamos. É nesta direção que ela procura relançar tão longe e tão abrangente quanto possível o trabalho indefinido da liberdade.

REFERÊNCIAS

ARAGON, Louis. O camponês de Paris. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

_____. Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais KOTHE, Flávio R. (Org.), ed. Ática, São Paulo, 1985.

BRETON, André. Entrevistas. Lisboa: Salamandra 1994, 306 p.

COMMELIN, P. Nova Mitologia Grega e Romana. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1. A vontade de saber*. 12 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997. 152 p.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 4ª ed., 1984. 295 p.

_____. *Vigiar e Punir*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. 2 ed., Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Dits et écrits – 1954-1988*. vols. I-IV. Org. Daniel Defert et François Ewald. Paris: Galimard, 1994.

GOLDSCHMIDT, Victor. Le Systeme stoicien et l'idée de temps. Paris: Vrin, 1977.

SENNETT, Richard. Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.