

# ARAGON E BENJAMIN: UM DIÁLOGO SOBRE A CIDADE

Professor Mestre Valmir Miranda de Oliveira (UFRJ – FEUC)<sup>1</sup>

**PALAVRAS-CHAVE:** Surrealismo, cidade, Aragon, Benjamin.

A vida urbana tem sido objeto de estudo de várias áreas de conhecimento: da Sociologia à Engenharia, encontram-se pesquisas que tratam do movimento de transformação pelo qual passam as cidades. Essas transformações também estão presentes em textos de vários autores da literatura universal e também nas letras de música de vários cantores.

Para estudar a experiência da modernidade, pela ótica da literatura, escolhe-se a grande metrópole das vanguardas, a Paris do século XX; às expensas da metrópole, busca-se analisar o mundo em mudança, a cidade que desaparece e que ressurge sem ter morrido.

Dentre as experiências literárias, que focalizam as marcas das urbes, está a surrealista. Os anos 1920, momento em que desponta esse movimento francês, marcam uma geração também movida pelo surgimento da imagem na vida cotidiana (a técnica, o espaço urbano, a fotografia, a publicidade); portanto, o ponto de partida deste estudo é mostrar a relação entre esse movimento de vanguarda e a vida na cidade, como esses aspectos se fundamentam na vida cotidiana e como influenciam a arte.

No século XX, os surrealistas cultuam a cidade como o grande palco das transformações; dentre vários textos, em que ela revela seu caráter efêmero, encontra-se **O camponês de Paris**, de Louis Aragon. Nessa obra, a modernidade se apresenta na rua, espaço urbano onde o narrador reconhece a história, perceptível através dos letreiros, das lojas, das publicidades, da moda, da prostituição, da iluminação, ou seja, da imagem concreta que a cidade de Paris oferece, no final do século XIX.

Escrito em 1926, esse romance apresenta a urbe como um corpo que oculta e, ao mesmo tempo, revela segredos. O narrador, que assume características do *flâneur*, através da errância, lança sobre a cidade um olhar diferente: é o camponês que a analisa e não o seu morador.

A Paris de Aragon é uma Paris cheia de enigmas; escolheu-se a teoria de Walter Benjamin para nos ajudar a revelar alguns desses segredos. Pouco importa o ângulo, é a cidade que está em primeiro plano; nesse caso, é Paris que é importante tanto para Aragon quanto para Benjamin, que, através das passagens, a colocam em primeiro plano.

O objetivo principal deste estudo é demonstrar a maneira como **O camponês de Paris** é construído, a partir da análise das técnicas utilizadas pelo autor, como por exemplo, a narração, a presença do narrador na história, as colagens. Discutem-se fragmentos de textos que nos fazem ver **uma** imagem da cidade de Paris, na época do surrealismo.

---

<sup>1</sup> Aluno do curso de Doutorado da UFRJ e Professor Adjunto da Fundação Educacional Unificada Campo-Grandense. E-mail: [valmirmiranda@bol.com.br](mailto:valmirmiranda@bol.com.br)

Privilegiam-se a segunda e a terceira partes do livro; propõe também pensar a relação entre a literatura e as cidades modernas, os valores presentes na cidade, as rupturas causadas pelo progresso, as tradições da cidade, suas máquinas, suas mercadorias e sua multidão.

## 1 As passagens parisienses e seus segredos: uma leitura aragoniana da cidade

A Paris apresentada por Aragon é marcada pelo tema da errância. Sabe-se que esse tema teve sua origem, no final do século XVIII, com os textos de Nicolas Edme Restif (1734-1806), sobretudo *Les nuits de Paris* (1788 –1793), que revela o mito da capital francesa. Naquela época, não se podia, entretanto, passear pela cidade, como mais tarde, na época de Georges-Eugène Haussmann<sup>2</sup>. Antes de Haussmann – mais exatamente na primeira metade do século XIX –, a capital francesa vê o surgimento das **passagens**. Em Paris, o fenômeno das passagens surgiu na segunda metade do século XIX, com as grandes novidades arquitetônicas. Essas passagens, com suas galerias, simbolizam uma nova estética arquitetural, cultural e econômica de Paris. Segundo Benjamin (2004, p.11), “La majorité des passages sont construits à Paris dans les quinze années qui suivent 1822”.<sup>3</sup> E possuem duas condições : a primeira é o desenvolvimento do comércio de tecidos e a segunda, o desenvolvimento da construção metálica. Elas nasceram de uma necessidade econômica, do capitalismo industrial do fim do século XIX. Mostraram o que o capitalismo causava naquele momento, como as novas construções, a iluminação da cidade, o comércio. O novo cenário da cidade dava um novo *status* a seus moradores, que começavam a perceber nessa modernidade as mercadorias apresentadas.

A segunda metade do século XIX marca Paris pela sua destruição e também por sua construção realizadas pelas obras de Haussmann, que produzem uma transformação radical da cidade. Benjamin (2004, p.38), em *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, afirma:

[...] les quartiers de Paris perdent leur physionomie propre. La « ceinture rouge » se constitue. Haussmann s’est donné à lui-même le titre d’ « artiste-démolisseur ». [...] On disait de la Cité, berceau de la ville, qu’après le passage de Haussmann il n’y restait qu’une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne.<sup>4</sup>

As **passagens** serão o primeiro ato desse “artista démolisseur”. A. Blanqui (1885, p.109 apud BENJAMIN, 2005, p.168) relata que “A haussmannização de Paris e das províncias é uma das grandes pragas do Segundo Império”. A modernidade também chegou aos jardins franceses. Vários foram criados pelo administrador; destaca-se o parque das Buttes-Chaumont, ao qual Aragon dedica um capítulo em **O camponês de Paris**.

---

<sup>2</sup> O Barão Haussmann foi nomeado administrador de Paris, em 1853, função na qual permaneceu até 1870.

<sup>3</sup> “A maioria das passagens de Paris foram construídas nos quinze anos posteriores a 1822”.

<sup>4</sup> “[...] os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. A ‘ceinture rouge’ se constitui. Haussmann se intitula ‘artista-demolidor’ [...] Dizia-se da Cité, berço da cidade, que após a passagem de Haussmann, só existiam uma igreja, um hospital, um prédio público e um quartel”.

Essa metamorfose da cidade induz o passeio urbano. Nessa obra, a passagem da Ópera é o primeiro espaço por onde caminha o narrador. É curioso que as **passagens** tornam-se objeto de interesse para Aragon (1996, p.44-45), justamente no momento de sua destruição:

[...] 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 receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformaram efetivamente nos santuários dum culto do efêmero, a paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais.

A destruição/construção da capital faz surgirem, para o narrador aragoniano, elementos que ajudam a construir o mito de Paris, como por exemplo as ruínas, que lembram a morte. Benjamin (2000, p.208) diz que a morte é a consagração : “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras : suas histórias remetem à história natural”. Para os surrealistas, o tema da morte tem uma variante: o efêmero. Este é a confrontação da essência do pensamento moderno. O cerne desse pensamento é a transformação. Baudelaire (2004, p.25-26), tratando da Modernidade, afirma:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer do efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade ; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.

Na Paris do início do século XX, o comércio altera o aspecto da cidade; a matéria do texto de Aragon também se transforma com a nova realidade apresentada pela urbe. Como o pintor da vida moderna de Baudelaire, Aragon também lança mão da transformação para criar seu texto; mas essa transformação é concebida de modo linear; a Paris surrealista é a metrópole da renovação; em **O camponês de Paris**, Aragon mostra essa renovação na passagem da Ópera e no parque das Buttes-Chaumont. A descrição é feita através desses espaços por onde o camponês passa. Esse espaço é a porta que permite a entrada do camponês. “A porta do mistério” (ARAGON, 2004, p.45), que impede o narrador de permanecer imóvel diante do desconhecido da cidade. O narrador nos leva, através das **passagens**, às imagens das construções; de acordo com Aragon (1996, p.108), ele deixa livre sua imaginação:

E é nessa paz invejável que o devaneio é fácil. E que ele cresce a partir de si mesmo. É aqui que o surrealismo retoma todos os seus direitos. Dão-lhe um inteiro de vidro que se fecha com uma rolha de champanhe e pronto,

lá está você em ação. Imagens, desçam como confetes. Imagens, imagens, por toda parte imagens. No teto. Na palha das poltronas. Nas palhas das bebidas. No quadro da central telefônica. No ar brilhante. Nas arandelas de ferro que iluminam a sala. Podem nevar, imagens, é Natal.

Em **O camponês de Paris**, a capital francesa fornece os elementos para o devaneio do escritor; ela é o único elo de ligação entre as partes do livro; as descrições do romance não possuem um elo de ligação, a não ser pela presença da cidade. A intriga do romance aragoniano está na apresentação da cidade, nas reflexões filosóficas que esta permite ao homem. O **Prefácio** (ARAGON, 1996, p. 37) abre o romance, denunciando a ilusão dos filósofos:

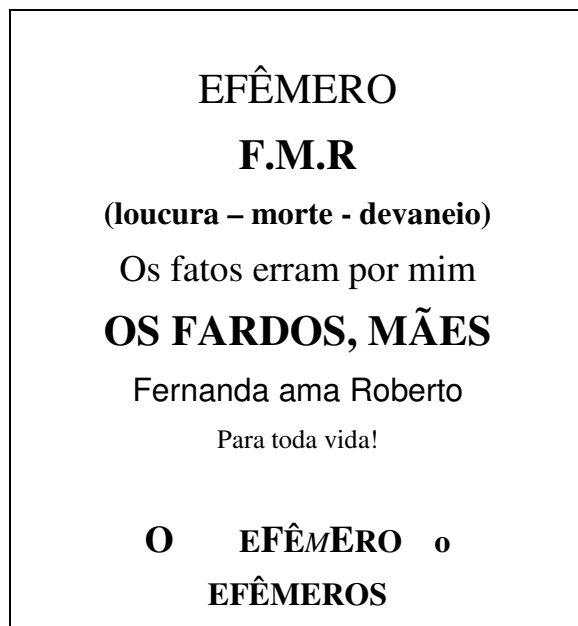
Toda idéia parece, hoje, ter ultrapassado sua fase crítica. Admite-se comumente que um exame geral das idéias abstratas do homem as tenha esgotado insensivelmente, que a luz humana tenha se insinuado por toda parte e que nada tenha, assim, escapado a esse processo universal suscetível, quando muito, de revisão. Vemos, pois, todos os filósofos do mundo se obstinarem, antes de buscarem a resolução do menor problema na exposição e na refutação de tudo aquilo que dele disseram seus antecessores. E por isso mesmo não pensam nada que não seja em função de um erro anterior, nada que não se apóie, sobre esse erro, que não participe dele.

Como resposta a esse capítulo, “O sonho do camponês” (ARAGON, 1996, p.215), que fecha o romance, denuncia o homem que não consegue recuperar a ordem do mundo:

Há no mundo um desordem impensável e é extraordinária que, de forma ordinária, os homens tenham buscado, sob a aparência da desordem, uma ordem misteriosa que lhes é tão natural que exprime apenas um desejo que está neles, uma ordem que eles não introduziram antes nas coisas, mas com a qual vemos maravilhando-se e fazendo implicar essa ordem numa idéia, explicando essa ordem por uma idéia.

Como notamos, o que dá unidade aos elementos desse romance é a reflexão do camponês. É através dela que o enredo do romance se constrói. Essa reflexão é o ponto de partida para a constatação da crise instalada: a destruição das **passagens**, espaços privilegiados em **O camponês de Paris**. Essa categoria na obra aragoniana configura os elementos físicos que servem de cenário para a obra; assim, na passagem da Ópera, serão narradas as “ruínas dos mistérios de hoje” (ARAGON, 1996, p.45). Através das passagens, o autor lê o passado e o presente.

O tempo para o camponês é o de crise da capital, um tempo de transição entre uma tradição e uma nova visão arquitetural que se anuncia. É o tempo das transformações, da urbanização, do efêmero, como demonstra Aragon (1996, p.117):



A cidade é o espaço do transitório, lugar onde o narrador assiste a uma “morte”; o lugar, aqui, é a personagem principal - como vimos acima -, em volta da qual tudo acontece. O lugar também se torna “devaneio”, o desejo por uma terra-mãe, para satisfazer sua nostalgia da totalidade. Gagnebin (1997, p.156) afirma:

O eu do Camponês de Paris deambula nas Passagens pouco iluminadas e se desfaz nas semelhanças entre certezas do *erro* e as erranças da certeza. Com efeito, não se trata mais de não ser enganado – esse medo constante de Descartes -, mas sim de aproveitar o(s) erro(s), a(s) errância(s), o errar sob todas as suas formas para poder fugir da prisão da identidade, da razão, do cotidiano e do aborrecimento [...].

A urbanização incomoda o narrador que, através da linguagem, demonstra sua visão de um espaço e de um tempo vividos numa única dimensão: “**(loucura-morte-devaneio)**”. Estas três palavras revelam a perturbação do narrador, e por isso “os fatos erram por mim”. O erro, resultado do mau uso da razão, pertence ao narrador, que busca na errância seu conhecimento de mundo e a fuga da razão, como afirma Gagnebin na citação acima.

É essa mesma Paris que surgirá no **Livro das Passagens**, obra que Walter Benjamin (1892-1940) considerava como se fosse um pedaço de seu corpo<sup>5</sup>. Ambos os textos tratam de fenômeno urbano, de galerias, de ruas, de grandes lojas, de sistema de iluminação, de moda, de prostituição, do *flâneur*. Aragon e Benjamin enxergam as marcas da efêmera modernidade em suas obras. Ambos os autores apresentam uma filosofia material da história do século XIX.

Ao consultar um dicionário, o leitor se deparará com grupos de definições para o vocábulo **passagem**. Por um lado, temos o domínio do espaço: **passagem** como o lugar por onde se passa; por outro lado, encontrar-se-á **passagem** como o momento em que se passa,

---

<sup>5</sup> “Estou com as Passagens. ‘Para mim é como se fosse um sonho, ‘como se fosse um pedaço de mim’”. (Benjamin a Kracauer). BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. p. 900.

ou seja, a presença do tempo. Benjamin, filósofo de origem judaica e um dos pensadores da Escola de Frankfurt, caracteriza sua obra, **Livro das Passagens**, por uma arquitetura que nos leva em direção a esse lugar e a esse tempo, expressos pela **passagem**; conseqüentemente, leva-nos à memória e à história.

Projeto de que se ocupou por treze anos (de 1927 até sua morte em 1940), o **Livro das passagens** é uma obra construída por citações recopiladas da Biblioteca Nacional de Paris; assim, apresenta uma linguagem fragmentária, cujo objetivo parece ser o de externar a impossibilidade de dizer, de falar. O tempo, o lugar, a memória anunciam “a estética sobre a história”, ou seja, a história se processa com fragmentos. Nesse processo de rememoração, as imagens dialéticas, que diferem da imagem mimética, remetem-nos a um passado que é pesquisado através de citações. Estas revelam uma certa época, que guarda uma passagem de tempo, ou melhor, a história.

Vários críticos apontam a obra do filósofo como aquela que ficou incompleta. Talvez essa tenha sido a intenção primeira de Benjamin, pois se nota que, para ele, a linguagem é um esfacelamento; as citações, por si mesmas, marcam uma incompletude – a incompletude de sua obra – a qual cria uma imagem fragmentária, descontínua, fazendo com que o momento da história se torne um movimento de vaivém, em que o momento não é circular nem o tempo é homogêneo. Essa idéia é ratificada pela idéia de constelação, do próprio Benjamin, em que cada estrela é única, mas faz parte do todo, uma iluminando a outra. Assim também seriam as citações; cada uma possui sua peculiaridade, seu significado; no entanto, na obra, fazem parte do todo, do completo, do concluído. Mais que isso, Benjamin, como afirma o professor pesquisador Edson Rosa da Silva (2004, p.100),

[...] opta pelo objeto fragmentário, cuja transitoriedade e, portanto, cujo caráter perecível afastam-no de forma definitiva de uma representação simbólica de fácil apreensão. O que faz Benjamin, e o que fez igualmente Baudelaire, é tornar o objeto dialético, pleno de sentidos e contrastes, atribuindo-lhe uma significação múltipla e provisória.

Aí está a coincidência com a alegoria. Não seria o **Livro das passagens** uma obra que se confunde com a própria história de Benjamin? Judeu, exilado na França por causa do nazismo, Benjamin, ao citar, cria o exílio do texto; tudo na obra parece estar em exílio; portanto, há um vazio ligado ao **Livro das Passagens**. Citar, [do lat. Citare], significa também “**cortar**”.<sup>6</sup> Assim como o homem que está fora de onde está acostumado a viver, a citação é retirada do seu lugar e colocada em outro contexto. Em outro contexto, as citações do **Livro das Passagens** não seriam outro objeto? O que existe, na verdade, é a impossibilidade de um saber absoluto, ou seja, a certeza absoluta não existe. Segundo Compagnon (1979, p.88), “*Le recours à la citation déplace une épreuve de vérité en une épreuve d’authenticité, une vérification. Il remplace la vérité par l’acceptabilité, la proposition acceptable pouvant dénoter aussi bien le vrai que le faux*”.<sup>7</sup> Tudo está, na verdade, em transformação. As citações, portanto, é fruto da transformação de outros textos.

---

<sup>6</sup> Para as várias significações da palavra “**citação**”, aconselha-se consultar o verbete *citation* do **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Paris: Le Robert, 1970.

<sup>7</sup> “Recorrer à citação transforma uma prova de verdade numa prova de autenticidade, numa verificação. Substitui-se a verdade pela aceitabilidade, a oração aceitável que pode ser tanto verdadeira quanto falsa”.

Essa obra, no entanto, mostra que as citações não se confundem umas com as outras; todavia, sua existência não é independente; há uma ligação entre elas. Assim, o exílio e o vazio se dissipam ao serem reunidos na obra, pois mostram a ligação de vários fatores: sociais, políticos e filosóficos. Como se nota, não há um assunto central, o que há, na verdade, é a tentativa bem-sucedida de reconstruir, no presente, o passado. Essa existência do passado nos leva à idéia de **ruínas**, de Benjamin.

Hegel (1770-1831), que vê na história o único ponto a que a filosofia pode se ater, quando trata da progressão do espírito, relata que este, em determinado momento, olha para si e vê o vazio: a morte. Ele se abandona, para nascer em outro espírito. A partir dessa consciência do outro e da negação da condição originalmente individualista do espírito, para Hegel, se constitui o Espírito, a humanidade, o que vai levar ao progresso. Para Benjamin, está aqui a alegoria da morte, a idéia de ruínas. O alegorista tira os textos de seu contexto e os mata para poder criar. A alegoria passa a ser construída pela morte, pela ruína. A base da alegoria é a ruína, a morte da cidade, que levará ao progresso. Ao tratar da **passagem da Ópera**, Aragon (1996, p.62) declara: “Mas eu esquecia de dizer que a Passagem da Ópera é um grande ataúde de vidro e, como a mesma brancura endeusada desde os tempos em que a adoravam nos subúrbios romanos, preside sempre o duplo jogo do amor e da morte [...]”. As Passagens são descritas por Aragon como uma espécie de ruína e, como Benjamin, procura, através delas, entender o passado para entender o presente e vice-versa.

Nesse ponto, vemos em **O camponês de Paris** e no **Livro das passagens** o reflexo da idéia hegeliana: a história do pensamento é a reunião de pensamentos de uma determinada época. Sabendo que a alegoria é transitória, ao retirar de seu contexto os fragmentos, Benjamin e Aragon não estariam os obrigando a significar? Assim, citam para conservar seu significado, resguardando-os do tempo, como afirma Benjamin (2005, p.478): “Escrever história significa, portanto, *citar* a história”. Ao citar, esses autores permitem que o texto sobreviva ao longo da história (passado e presente), e permitem que o presente leia o passado, tomando um novo sentido, ou seja, no sentido de quem o lê no presente. Dessa forma, o **Livro das passagens** reconstrói o passado no presente. Através dessa reconstrução, mantém uma relação com o presente do leitor. Em “A passagem da Ópera”, Aragon mostra a transformação social que deixa, no presente, marcas de uma história, a história da cidade de Paris.

Tanto Aragon quanto Benjamin lançam mão da colagem, da montagem literária. Ambos tratam do exterior, das ruas, das passagens em contrapartida com o interior. A citação mostra esse indício de exterioridade em relação ao citado. Citando, os autores preservam o passado. Vale lembrar que Aragon descreve a passagem da Ópera, consciente de sua destruição. Citar, colar, montar seriam formas de guardar uma originalidade. A **origem** (*Ursprung*), como afirma Benjamin (1986, p.86) é o que surge daquilo que desaparece: “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge (*entspringt*) do vir-a-ser e da extinção”.

Nesse sentido, pode-se pensar em uma memória histórica. Assim como Victor Hugo nos faz refletir sobre as abandonadas catedrais<sup>8</sup>, Aragon e Benjamin nos levam a refletir sobre as ruínas das ruas parisienses. Para Hegel, a filosofia e o pensamento são indissociáveis de seu contexto histórico.

Com o **Livro das Passagens**, Benjamin (2005, p.395) mostra um olhar puramente histórico:

Tarefa da infância: introduzir o novo mundo no espaço simbólico. Visto que a criança pode fazer aquilo que o adulto é completamente incapaz: reconhecer o novo. Para nós as locomotivas já têm um caráter simbólico, porque as encontramos na infância. Para nossas crianças o tem, todavia, os automóveis, somente nos quais captamos o novo, o elegante, o moderno, a distração.

Aragon (1996, p.114-115), como fez Benjamin, faz do mundo dos objetos do século XIX como um mundo das coisas sonhadas:

Eu sei : uma das principais críticas que podem me fazer, que me fazem, é esse dom de observação que gostam tanto de constatar em mim, e pelo qual não me perdoam. Eu não me diria um observador, na verdade. Gosto de me deixar atravessar pelos ventos e pela chuva. O acaso, eis toda minha experiência. Que o mundo me seja dado, não é meu sentimento. Essa vendedora de lenços, esse pequeno açucareiro que vou descrever, se vocês não ficarem bonzinhos, são meus próprios limites interiores, vistas ideias que tenho de minhas leis, de minhas maneiras de pensar e quero ser enforcado se essa Passagem é outra coisa além de um método para alforriar de certas coações, um meio de ter acesso, além de minhas forças, a um domínio ainda proibido.

O narrador de **O camponês de Paris**, mais que uma testemunha ocular, interpreta a sociedade urbana e a industrial, através do pronome “eu”, freqüentemente presente na obra, e pouco empregado, senão nunca, por Benjamin em seus textos. Quando Aragon (1996, p.37) analisa a “mitologia moderna”, parece querer descrever as imagens da consciência ao lado da realidade: “[...] Mas tal consciência levou-os apenas a debater os meios dialéticos e não a própria dialética e, menos ainda, seu objeto : a verdade”. Em **Fenomenologia do Espírito** (1806-1807), obra em que “a consciência, como se fosse o protagonista de um romance do século XIX, faz o duro aprendizado do mundo” – como diz Arantes (1980, p. 22) –, Hegel apresenta algumas figuras do movimento da consciência que vão ao encontro do movimento coincidente da consciência e da realidade, presente em **O camponês de Paris**. O **saber imediato**, para Hegel, é o mais pobre de todos os conhecimentos. Segundo o filósofo, o conhecimento empírico que se tem dos objetos, na verdade, é ilusório. Aragon (2006, p.41) afirma: “Nada pode me assegurar da realidade, nada pode me assegurar que eu não a fundamente apenas sobre um delírio de interpretação, nem o rigor duma lógica, nem a

---

<sup>8</sup> No fragmento [d] da obra de Benjamin, encontramos: “Um comentário de Vacquerie sobre Victor Hugo: ‘As torres de Notre-Dame eram o H de seu nome’. Cit. Leon Daudet, *Les oeuvres dans les hommes*, Paris, 1992, p.8.” In: BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. p. 757.



força duma sensação”. O próprio narrador afirma que tanto a consciência quanto a razão existem apenas funcionalmente.

Hegel nos apresenta também a **percepção** como uma outra figura do movimento da consciência; nela, o real é constituído por objetos e suas várias qualidades; daí, surge a capacidade de duvidar, da qual trata o camponês, conforme afirmação de Aragon.(1996, p.15):

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 chocam o branco e o negro. E que importa o branco ou o negro ? Eles são do domínio da morte

Ao existir na “zona do conflito”, o camponês aponta uma outra figura presente em **Fenomenologia do Espírito**: a figura da “autoconsciência”, em que o sujeito encontra-se dividido, encontra-se numa contradição: a de ser livre e ao mesmo tempo prisioneiro. Essa contradição leva o sujeito ao medo da morte: “E que importa o branco ou o negro ? Eles são do domínio da morte”.

As figuras apontadas acima parecem contribuir com a autenticidade das experiências individuais do sujeito, que interessam tanto ao filósofo quanto ao romancista. Vemos que as imagens da consciência ao lado da realidade apontam para uma experiência que marcou o homem do século XIX: a melancolia. Benjamin conceitua a **experiência do choque** (*Chockerlebnis*) como uma experiência moderna, a experiência da ruína, portanto, melancólica, em que vive o homem – a “zona de conflito”, da qual trata o camponês. A melancolia representa uma perda que não pode ser simbolizada, porque, neste caso, a perda é a destruição da cidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro : Imago, 1996.

ARANTES, Paulo Eduardo. Vida e obra. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores. 1980. p.VI -XXIV.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005.

\_\_\_\_\_. **Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris : Allia, 2004.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris : Seuil, 1979.

DA SILVA, Edson Rosa. Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. Rio de Janeiro: **Revista Semear** 10, PUC, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O Camponês de Paris: uma topologia espiritual”. In: \_\_\_\_\_. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1980.