



série viridae . número 03 . dezembro de 2021

SOBRE ALGUNS MOTIVOS EM BAUDELAIRE¹

Walter Benjamin

I

Baudelaire teve de se acertar com leitores a quem a leitura de poesia lírica apresentava dificuldades. O poema introdutório de *Fleurs du Mal* é voltado a esses leitores. Com a força de vontade deles bem como com o poder que tinham de concentração não se chega muito longe; dão preferência à satisfação sensual; eles apostam no *spleen*, que se vê livre do interesse e da receptividade. É inesperado deparar-se com um poeta lírico que se detém diante de um tal público, o mais ingrato. É claro que é fácil achar uma explicação. Baudelaire queria ser compreendido: ele dedica seu livro àqueles que com ele são parecidos. O poema ao leitor encerra-se com a apóstrofe: "Leitor hipócrita — meu semelhante — meu irmão!"² O que está aqui em jogo revela-se mais vivamente quando se reformula e diz: Baudelaire escreveu um livro que desde o início tinha pouca possibilidade de alcançar um sucesso de público imediato. Ele contava com um tipo de público como o descrito no poema introdutório. E aconteceu disso vir a ser um cálculo de largo alcance. O leitor que ele veio a encontrar lhe foi fornecido pela época seguinte. Que esse é o caso, que, em outras palavras, as condições para a recepção da poesia lírica eram desfavoráveis, mostra-se por três coisas, entre outras. Em primeiro lugar, o poeta lírico deixou de ser tomado pelo poeta enquanto tal. Não é mais "o bardo", como Lamartine o era, constituiu-se em um gênero. (Verlaine tornou essa especialização tangível; Rimbaud era certamente esotérico, mantendo o público afastado *ex officio* da sua obra.) Um segundo fato: mais nenhum outro sucesso de massas em poesia lírica ocorreu depois de Baudelaire. (A poesia lírica de Hugo encontrou ainda, ao aparecer, uma enorme ressonância. Na Alemanha, o limiar é representado pelo *Buch der Lieder*.)³ Uma terceira circunstância atua junto com as outras: o público se torna arredo mesmo com

¹ Dos cerca de quatro textos que Walter Benjamin escreveu sobre Baudelaire, esse é aquele cuja versão final é a menos controversa, trazendo aquilo que o crítico alemão conseguiu formular de forma mais consistente e definitiva sobre o poeta. Ele foi reelaborado a partir de uma primeira versão exaustivamente criticada por Theodor Adorno, e publicado na revista do Instituto de Investigação Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*) em 1939, depois de revisado cuidadosamente pelo próprio autor. Aqui traduzido por Alessandro Zir e revisado por Luciana Abreu Jardim. N do T.

² Benjamin cita o texto no francês original: "*Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*".

³ Coletânea de poemas de Heinrich Heine, publicada inúmeras vezes ao longo do século XIX e traduzida para diversas línguas. N do T.

relação à poesia lírica que do passado até aquele momento era tida como tradicional. O lapso de tempo de que se fala aqui remonta mais ou menos aos meados do século XIX. No mesmo período, a fama de *Fleurs du Mal* não fez senão aumentar incessantemente. O livro, que contava com o leitor mais desfavorável e no início não encontrara muito apoio, tornou-se no decorrer do século um clássico — tornou-se também um dos mais publicados.

Tendo as condições de recepção da poesia lírica se tornado desfavoráveis, é natural imaginar que a poesia lírica só excepcionalmente mantenha contato com a experiência (*Erfahrung*) do leitor. Pode ser o caso de que essa experiência tenha se alterado em sua estrutura. Talvez se aprove esse advento, mas o constrangimento então será maior para indicar o que nele pode ter se modificado. Nessa situação apela-se à filosofia, e aí nos deparamos com fatos peculiares. Desde o final do século XIX, teve início uma série de tentativas para se alcançar a experiência "verdadeira", por oposição à experiência que encontra expressão na existência normatizada e desnaturalizada das massas civilizadas. Esses desenvolvimentos são fomentados sob a rubrica de filosofias da vida (*Lebensphilosophie*). Elas não emergem, como se pode compreender, da existência dos indivíduos em sociedade. Fazem referência à literatura, ou de preferência à natureza, e sobretudo ao tempo mítico. A obra de Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* (Vida e Poesia) é uma das primeiras da série, que se encerra com Klages e Jung, que se comprometeu com o fascismo.⁴ Pairando como um monumento bem acima dessa literatura, ergue-se a obra inicial de Bergson, *Matière et mémoire*. Mais do que as outras, ela preserva uma conexão com a investigação rigorosa, e se alinha com a biologia. Seu título mostra que nela a estrutura da memória (*Gedächtnis*) é vista como crucial para a estrutura filosófica da experiência. De fato, experiência tem a ver com tradição tanto coletivamente quanto na vida privada. Ela se constrói menos como fatos isolados estritamente fixados na lembrança (*Erinnerung*), que como um amontoado de dados, muitas vezes não conscientes, que fluem conjuntamente na memória (*Gedächtnis*). Especificar historicamente a memória, é claro, não é de forma alguma a intenção de Bergson. Muito pelo contrário, ele rejeita qualquer determinação histórica da experiência. Ele evita assim essencialmente considerar aquela experiência da qual se origina sua própria filosofia ou, melhor dito, contra a qual ela se apresenta. Trata-se da experiência inóspita e ofuscante da era da indústria de larga escala. O olho que se fecha a essa experiência depara-se com uma experiência de tipo complementar — espécie de duplicação (*Nachbild*) espontânea. A filosofia de Bergson busca conhecer os detalhes e se apoderar dessa imagem desdobrada ou residual (*Nachbild*). Ela fornece, pois, indiretamente uma pista da experiência não distorcida que Baudelaire tem diante dos olhos na figura do seu leitor.

II

Matière et mémoire identifica a essência da experiência na *durée*,⁵ de tal forma que o leitor é obrigado se dizer: só o poeta vem a ser um sujeito adequado de tal experiência. E foi um poeta inclusive quem testou a teoria da experiência de Bergson. Pode-se considerar a obra *A la recherche du temps perdu*, de Proust, como uma tentativa de produzir por via sintética a

⁴ Uma vinculação tão taxativa da obra de Karl Gustav Jung ao fascismo soa hoje em dia temerária, e desprovida de maior embasamento. N do T.

⁵ Conceito bergsoniano de duração. Para uma explicação deste e de outros conceitos relacionados e suas implicações em áreas como a literatura, cinema e cultura visual, ver por exemplo Alessandro Zir, *A Strategy for Writing: Contracting Contemplation in Budapest and Leite Derramado (Brasil/Brazil: A Journal of Brazilian Literature)*, vol. 30, n. 55, 2017) e Bases histórico-conceituais para a crítica cinematográfica não representacional: questões de ordem ontológica (*Interseções*, vol. 14, n. 2, 2012). N do T.

experiência tal como Bergson a pensa sob as condições sociais atuais — já que com o seu estabelecimento por via natural é cada vez menos possível contar. Cabe observar que Proust não se furta, em sua obra, ao debate dessa questão. Ele conduz o jogo inclusive a uma nova etapa, que inclui uma crítica imanente a Bergson. Esse não deixa de sublinhar o antagonismo que prevalece entre a vida ativa e a vida contemplativa em sua especificidade, que se desenvolve a partir da memória (*Gedächtnis*). Mas em Bergson é como se voltar-se para a manifestação visível (*schauende Vergegenwärtigung*) do fluxo vital fosse uma questão de livre escolha. Desde o início, terminologicamente, Proust anuncia sua convicção como divergente. A memória pura — *pure mémoire* — da teoria bergsoniana se torna com ele *mémoire involontaire* — uma memória que não é arbitrária (*unwillkürliche*).⁶ Proust confronta imediatamente essa memória não arbitrária com a arbitrária, que a inteligência encontra à sua disposição. As primeiras páginas da obra volumosa têm por compromisso trazer à luz essa condição. Na reflexão que introduz o termo, Proust conta o quão precariamente, por vários anos, vinha à sua lembrança (*Erinnerung*) a cidade de Combray, em que tinha passado uma parte de sua infância. Até que o gosto da *madeleine* (um biscoito), ao qual ele retorna muitas vezes, levasse-o numa tarde de volta ao passado, Proust estava restrito ao que uma certa memória lhe reservava e se submetia ao apelo da atenção. Tratava-se de uma *mémoire volontaire*, lembrança arbitrária (*willkürliche Erinnerung*), para a qual vale que as informações que ela dá do que passou nada preservam dele.⁷ "Ela permanece então com nosso passado. Assim acontece com o passado. É em vão que buscamos conjurá-lo volutariamente — qualquer tentativa da nossa inteligência nesse sentido é inútil."⁸ Por isso Proust não hesita em summa em dizer que o que decorreu se encontra "em algum objeto real, fora da alçada da inteligência e de sua esfera de ação... E não sabemos, além do mais, em qual. Se tropeçamos nesse objeto antes de morrer ou se nunca o encontramos é uma questão de sorte."⁹

⁶ *Unwillkürlich* traduz-se em geral por "independente da vontade", o que está correto em termos da semântica dicionarizada. Traduzimos por "não arbitrário" buscando assim acentuar certas repercussões filosófico-históricas do termo, inclusive porque *willkürlich* (seu antônimo) é normalmente traduzido por "arbitrário". O que está em jogo aqui não é tanto a relação da memória com a vontade, mas com a vontade consciente, ou com a vontade tal como guiada, arbitrariamente, isto é, com autonomia, pela *inteligência* ou autoconsciência. Memória (enquanto *imaginação*), vontade e inteligência são três faculdades que na tradição filosófica divergem e estão em tensão. Remonta a Santo Agostinho (passando por Descartes inclusive) a ideia de que a vontade é a faculdade superior que inclusive nos aproximaria do e nos assimilaria ao divino (porque, numa escolha qualquer, se manifesta sempre de forma absoluta), sendo a inteligência uma faculdade importante mas bem mais limitada (ao se manifestar sempre em graus, nunca de forma absoluta), perpassada, por outro lado, pela imaginação (e a memória), que também, se pensarmos numa certa tradição platônica (que remonta a diálogos como o Fedro e é herdada por renascentistas como Ficino e Boccaccio e mais tarde pelos românticos), nos aproxima do e nos assimila ao divino (podendo partilhar de um influxo direto dele). Outros artigos traduzidos neste volume chamam mais explicitamente atenção para a importância conferida por Baudelaire não apenas à noção de inteligência, mas sobretudo à noção de vontade (no que diz respeito, por exemplo, ao domínio da composição). Pode-se referir ainda aqui, de passagem, a obra de Baudelaire sobre o haxixe e o ópio: *Les Paradis artificiels*, em que essa posição é inequivocamente articulada. À medida que Proust também é fiel a essas mesmas tradições judaico-cristã e platônica, sua noção de memória involuntária, mais que repudiar por completo a noção de vontade, pode ser entendida como apontando para a arbitrariedade a que fica sujeito o seu uso, em função das limitações da inteligência autoconsciente, necessariamente excedida pela imaginação. É essa arbitrariedade que vem a ser mecanizada. N do T.

⁷ Algumas traduções do texto de Benjamin (tanto para o português quanto para o inglês) introduzem o termo "traço" (do passado) aqui, o que não parece de acordo com o original e nem correto com relação à intuição de Bergson (Proust e Benjamin). Para Bergson, o passado se preserva enquanto tal, não apenas em seus traços no presente. Ver biografia referida na nota 5 acima. N do T.

⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* (Paris, p. 69).

⁹ *Ibid.* p. 69.

Para Proust, depende do acaso se um indivíduo obtém uma imagem de si mesmo, se ele pode se apoderar de sua experiência. De forma alguma é natural depender-se do acaso nessas questões. Não vem da natureza esse caráter inexoravelmente privado de demandas inerentes ao homem. Elas o adquirem depois de diminuírem as chances das suas demandas externas serem assimiladas em sua experiência. Jornais representam um dos vários indícios dessa diminuição. Se a imprensa almejasse que o leitor se apropriasse de suas informações como parte da experiência dele próprio, ela não alcançaria seu objetivo. Mas sua intenção é a contrária e é alcançada. Ela sobrevive ao isolar os acontecimentos da esfera na qual eles poderiam afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, clareza e sobretudo a incoerência de uma notícia com a outra) contribuem para esse resultado tanto quanto o layout e o estilo da linguagem. (Karl Krauss nunca cansou de mostrar como os hábitos linguísticos da imprensa paralisam a capacidade imaginativa do leitor.) Esse fechamento da informação com relação à experiência depende ainda de que a primeira nunca constitua em "tradição". Jornais aparecem em altas tiragens. Nenhum leitor tem facilmente à disposição aquilo por que outro "lhe daria ouvidos". — Historicamente existe uma concorrência entre as várias formas de comunicação. Na substituição do antigo convívio pela informação, da informação pela sensação, reflete-se a atrofia cada vez maior da experiência. Todas essas formas apartam-se da narrativa, que é uma das formas mais antigas de comunicação. Ela não oferece nada a ser transmitido como um puro em-si do acontecimento (como o faz a informação). Ela assenta o acontecimento na vida de quem está narrando de forma a passá-lo aos ouvintes como experiência. Assim, o traço de quem narra adere a ela como o traço da mão do ceramista ao vaso de barro.

A obra em oito volumes de Proust dá uma ideia de que esforços são necessários para recuperar na atualidade a figura do narrador. Proust empreende a tarefa de forma extremamente consequente. Desde o início ele precisava fazer frente a uma tarefa fundamental: apresentar uma narrativa da sua própria infância. Ele deu a dimensão de toda a sua dificuldade ao apresentar como dependente do acaso sua possibilidade de solução. No contexto dessas reflexões ele cunhou o conceito de *mémoire involontaire*, que traz os traços da situação em que foi concebido. Ele pertence ao inventário da pessoa privada, que está isolada de múltiplas formas. A experiência em sentido stricto vigora ao comparecem na memória certos conteúdos do passado individual em conjunto com aqueles do passado coletivo. Os cultos com seu cerimonial, suas festas, sobre os quais Proust em lugar algum pareceria ter pensado, promoviam sempre de forma renovada a fusão de ambos os materiais da memória. Eles despertavam a consciência de momentos precisos e permaneciam como forma de acesso aos mesmos durante toda a vida. Perdem assim sua exclusividade recíproca o rememorar arbitrário e o não arbitrário.

III

Na busca por uma definição mais substancial daquilo que, enquanto subproduto da teoria bergsoniana, aparece na *mémoire de l'intelligence* de Proust, é aconselhável retornar a Freud. No ano de 1921 aparece o ensaio Além do Princípio de Prazer, que estabelece uma correlação entre a memória (no sentido de *mémoire involontaire*) e a consciência. Ela tem a forma de uma hipótese. As reflexões que a ela se acrescentam a seguir não terão por tarefa demonstrá-la. Elas devem se contentar em checar a fecundidade dela quanto a fatos que jazem a uma grande distância dos que eram contemporâneos de Freud na época em que a formulou. Discípulos de Freud talvez tenham se confrontado com tais fatos. As versões em que Reik desenvolveu sua teoria da memória movem-se em parte exatamente na linha da distinção de

Proust entre rememoração não-arbitrária e arbitrária. "A função da memória (*Gedächtnisses*)", lemos em Reik, "é a proteção das impressões; a lembrança (*Erinnerung*) busca a desagregação delas. A memória é em essência conservadora, a lembrança é destrutiva."¹⁰ A proposição fundamental de Freud, que serve de base a essas formulações afirma a hipótese de que "a consciência se origina no lugar de um traço da lembrança".¹¹ "Através dessa peculiaridade seria, pois, sinalizado que, ao contrário do que ocorre em todos os outros sistemas psíquicos, o processo de excitação na consciência não deixa modificação permanente em seus elementos, mas como que evapora-se ao tornar-se fenômeno consciente."¹² A forma básica dessa hipótese é a de que "tornar-se consciente e deixar um traço mnemônico são coisas incompatíveis entre si num mesmo sistema".¹³ Resíduos de lembranças são, pelo contrário, frequentemente os mais fortes e os mais persistentes quando a ocorrência que os deixa para trás jamais passou pela consciência.¹⁴ Traduzido em termos do discurso de Proust: componente da *mémoire involontaire* só pode se tornar aquilo que não foi nem explícita nem conscientemente "experimentado", aquilo que não ocorreu ao sujeito como "experiência". Acumular "traços duradouros como base da memória" em processos de excitação, é algo que Freud reserva a "outros sistemas", a serem pensados como diferentes da consciência.¹⁵ Em Freud, a consciência enquanto tal não registra nenhum traço mnemônico. Ela teria de agir como proteção contra estímulos. "Para o organismo vivo, a proteção contra estímulos é uma tarefa quase que mais importante do que o registro de estímulos; ele é provido do seu próprio suprimento de energia e deve sobretudo se esforçar por proteger as formas especiais de conversão de energia que operam nele, contra a influência niveladora, isto é, destrutiva das energias excessivas que atuam do lado de fora."¹⁶ A ameaça dessas energias é a dos choques. Quanto mais a consciência se familiariza com o seu registro, menos se precisa fazer frente aos efeitos traumáticos desses choques. A teoria psicanalítica busca "compreender a natureza dos choques traumáticos a partir do rompimento da proteção contra estímulos". Segundo ela, o pavor se explica pelo "mau funcionamento da predisposição à angústia".¹⁷

A investigação de Freud foi motivada por sonhos típicos em casos de neurose por trauma. Ele reproduz a catástrofe pela qual foram afetados. Sonhos desse tipo, segundo Freud, "buscam recuperar a capacidade de reagir a estímulos pela ação da angústia, cuja ausência acarretou a neurose traumática".¹⁸ Valéry parece ter algo semelhante em mente. E vale a pena dar atenção a essa coincidência, porque Valéry está entre os que se interessaram pelo funcionamento peculiar dos mecanismos psíquicos sob as condições atuais de existência.

¹⁰ Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge* (Leiden 1935, p. 132).

¹¹ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (3a Ed., Viena 1923, p. 31). Os conceitos de lembrança (*Erinnerung*) e memória (*Gedächtnis*) no ensaio de Freud não mostram, quanto ao contexto presente, nenhuma diferença fundamental de significado.

¹² *Ibid.* p. 31-32.

¹³ *Ibid.* p. 31.

¹⁴ *Ibid.* p. 30.

¹⁵ Proust trata desses outros sistemas de diversas formas. Ele os representa de preferência através dos membros do corpo, e assim não hesita em falar das imagens da memória neles depositadas, em como elas, sem se submeter a nenhum chamado da consciência, nela subitamente adentram, quando uma coxa, um braço ou uma omoplata assumem na cama involuntariamente uma posição que tinham outrora ocupado. A *mémoire involontaire* dos membros é um dos temas privilegiados por Proust. (Cf. *Du côté chez Swann*, p. 15).

¹⁶ Freud, *Ibid.* p. 34-35.

¹⁷ *Ibid.* p. 41.

¹⁸ *Ibid.* p. 42.

(Ele conseguiu, além disso, reconciliar esse interesse com sua produção poética, que permaneceu puramente lírica. Provou assim ser o único autor que nos remete imediatamente de volta a Baudelaire.) "As impressões e percepções sensoriais dos homens", diz Valéry, "consideradas em e por si mesmas, pertencem à categoria da surpresa; elas atestam uma insuficiência dos homens... A memória é... um fenômeno elementar que visa nos conceder o tempo que inicialmente nos faltava para organizar a recepção dos estímulos."¹⁹ A recepção dos choques vem a ser facilitada pela prática na lida com os estímulos, para o que podem concorrer quando necessário tanto o sonho quanto a memória. Mas via de regra, como admite Freud, essa prática é de responsabilidade da consciência desperta, localizada em uma camada do córtex cerebral "tão escaldada pelo efeito dos estímulos, que propiciaria à recepção deles as melhores condições".²⁰ Que o choque venha a ser interceptado, aparado pela consciência daria ao incidente que o desencadeou o caráter de experiência (*Erlebnis*) em sentido mais limitado. Isso esterilizaria esse incidente (assimilando-o diretamente ao registro da memória consciente) para a experiência (*Erfahrung*) poética.

Surge então a questão de como a poesia lírica poderia se apoiar numa experiência (*Erfahrung*) para a qual a exposição ao choque (*Chockerlebnis*) torna-se norma. De uma tal poesia seria esperado um alto grau de conscientização; ela evocaria a ideia de um plano atuando na base de sua composição. Isso se aplica perfeitamente à poesia de Baudelaire. Liga-o a Poe enquanto um dos seus predecessores, a Valéry enquanto um dos seus sucessores. As reflexões que Proust e Valéry fazem sobre Baudelaire complementam-se uma a outra de modo providencial. Proust escreveu um ensaio sobre Baudelaire, cujo alcance superam ainda certas reflexões da sua obra de romancista. Em *Situation de Baudelaire*,²¹ Valéry nos fornece a introdução clássica a *Fleurs du Mal*. Ele diz: "O problema devia se colocar assim para Baudelaire: ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset. Não digo que esse propósito tenha sido consciente, mas se fazia urgente em Baudelaire, — era o próprio Baudelaire essencialmente. Era a sua razão de Estado."²² Há algo de estranho em falar de razão de Estado com relação a um poeta. Envolve algo digno de nota: emancipação com relação às experiências (*Erlebnissen*). A produção poética de Baudelaire se dedica a uma tarefa. Lacunas se apresentavam a ele, com relação às quais ele dispôs seus poemas. Sua obra, como qualquer outra, não apenas se deixa determinar historicamente, como queria ser entendida e se entende assim.

IV

Quanto maior a parcela do momento de choque em cada impressão, mais constante deve ser a consciência no propósito de proteção contra estímulos. Quanto maior o sucesso com que ela opera, menos eles penetram a experiência em sentido amplo (*Erfahrung*), se adequando ao conceito mais limitado de experiência (*Erlebnis*).²³ Talvez se possa nisso finalmente ver o

¹⁹ Paul Valéry, *Analecta* (Paris 1935, p. 264-265).

²⁰ Freud, *Ibid.* p. 32.

²¹ Ambos os textos, de Proust e de Baudelaire, se encontram traduzidos para o português nesta coletânea. N do T.

²² Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Avec une introduction de Paul Valéry (Paris: Crès, 1928, p. X).

²³ Nesse ponto fica evidente o contraste entre os conceitos de *Erfahrung* e *Erlebnis*, explorado ao longo de todo o texto de Benjamin. Trata-se de termos que expressam o que em português se entende simplesmente por "experiência", mas infletindo vieses diferenciados do conceito. A tradução usual do termo *Erlebnis* como "vivência", a fim de marcar o contraste, nos parece artificial, pois vivência não necessariamente tem o sentido de experiência em sentido mais limitado. Outro contraste marcante no texto é aquele entre *Gedächtnis* (que

que há de peculiar na atividade de resistência ao choque: atribuir na consciência ao incidente, às custas da integridade do seu conteúdo, um lugar exato no tempo. Isso seria uma alta performance da reflexão. Ela circunscreveria o acontecimento em termos experiência (*Erlebnis*). Se ela falhasse, então teria início o sobressalto — feliz ou (usualmente) desprazeroso, que segundo Freud impõe uma sanção ao fracasso da resistência ao choque. Essa descoberta foi apreendida por Baudelaire em uma metáfora extravagante. Ele fala de um duelo em que o artista, antes de ser derrotado, grita horrorizado.²⁴ Esse duelo é o acontecer da própria obra. Baudelaire incorpora assim a experiência do choque [*Chockerfahrung*] ao âmago do seu trabalho artístico. Esse testemunho sobre si próprio é de grande importância. Afirmações de vários contemporâneos confirmam-no. Disposto ele próprio a se horrorizar, não é estranho que invoque o horror. Vallès nos legou a excentricidade de suas expressões faciais;²⁵ Pontmartin apreende de um retrato de Nargeot sua fisionomia arrebatada; Claudel se detém no tom de voz cortante que lhe ficava à disposição em conversas; Gautier fala das "interrupções" a que Baudelaire adorava recorrer ao declamar;²⁶ Nadar descreve seu passo abrupto.²⁷

A psiquiatria conhece os tipos traumatófilos. Baudelaire assumiu para si a tarefa de sustar os choques, onde quer que aparecessem, com seu ser físico e espiritual. A escaramuça é a imagem dessa resistência ao choque. Assim descreve seu amigo Constantin Guys, que procura nas horas em que Paris descansa adormecida: "como ele jaz inclinado sobre a mesa, lançando à folha de papel o mesmo olhar afiado que durante o dia lança às coisas ao redor; como ele *esgrima* com seu lápis, sua pena, seu pincel; faz a água do copo respingar até o teto e experimenta a pena na manga; como ele se lança ao trabalho de forma rápida e violenta, como se temesse que as imagens lhe escapassem; é portanto combativo mesmo quando sozinho, e faz frente às suas próprias arremetidas."²⁸ Engajado numa escaramuça tão fantástica quanto essa, foi como Baudelaire retratou a si próprio no início do poema "*Le soleil*", provavelmente a única passagem de *Fleurs du Mal* que o mostra produzindo poesia:

*Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.*²⁹

A experiência (*Erfahrung*) dos choques pertence àquelas que se tornaram estruturalmente decisivas para Baudelaire. Gide lida com intermitências entre imagem e ideia, palavra e coisa

optamos por traduzir em geral por "memória") e *Erinnerung* (que optamos por traduzir por "lembrança"). N do T.

²⁴ Ver Ernest Raymond, *Charles Baudelaire* (Paris 1922, p. 318).

²⁵ Jules Vallès, Charles Baudelaire in André Billy, *Les écrivains de combat* (Paris 1931, p. 192).

²⁶ Cf. Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philintei. Petit manuel de l'homme élégant* (Paris 1923, p. 239).

²⁷ Cf. Firmin Maillard, *La cité des intellectuels* (Paris 1905, p. 362).

²⁸ Baudelaire, *Oeuvres* (Paris 1931-32, tomo II, p. 334).

²⁹ Baudelaire, *Oeuvres* (Paris 1931-32, tomo I, p. 96).

em que a inquietação poética de Baudelaire encontra sua base real.³⁰ Rivière apontou para os abalos subterrâneos que sacodem os versos de Baudelaire. É como se uma palavra colapsasse sobre si. Rivière mostrou essas palavras em queda:³¹

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?³²

Ou ainda, "Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdure*".³³ O mesmo ponto também diz respeito ao célebre início do poema: "La servante au grand coeur dont vous étiez *jalouse*."

Permitir que essas imposições ocultas se tornassem de direito também fora dos versos foi a intenção que Baudelaire buscou realizar em *Spleen de Paris*, seus poemas em prosa. Na dedicatória da coleção a Arsène Houssaye, chefe de redação do jornal *La Presse*, diz-se "quem dentre nós não sonhou, em dias de ambição, com o prodígio de uma prosa poética — musical mas desprovida de ritmo e de rima, o suficientemente flexível e áspera para ajustar-se às inquietações líricas da alma, às oscilações dos devaneios, aos choques³⁴ da consciência? Esse ideal, que pode se tornar uma ideia fixa, apropria-se do que jaz nas grandes cidades, em sua miríade de relações interdependentes."³⁵

A passagem propõe uma dupla constatação. Ela nos instrui, primeiro, sobre a íntima relação, existente em Baudelaire, entre a figura do choque e o contato com as massas das grandes cidades. Ela nos instrui ainda sobre o que subjacente a essas massas se impõe ao pensamento. Não se está falando de nenhuma classe ou coletivo estruturado. Aqui não se lida com nada senão com a profusão amorfa de transeuntes, o público das ruas.³⁶ Essa multidão, da qual Baudelaire nunca se esquece, não foi modelo para nenhuma de suas obras. Ela impregna, entretanto, seu trabalho criativo como figura oculta, tanto quanto representa a figura oculta do fragmento acima citado. A imagem do esgrimista deixa-se decifrar através dela: os golpes que ele desfere são destinados a abrir caminho na multidão. É verdade que são desertos os subúrbios em que o poeta de "*Soleil*" se embrenha. Mas a constelação secreta (nela faz-se transparente a beleza da estrofe em toda sua profundidade) pode ser assim apreendida: trata-se da profusão fantasmal das palavras, dos fragmentos, inícios de verso, com os quais o poeta trava, nas ruas abandonadas, a batalha pelos despojos poéticos.

V

³⁰ Cf. André Gide, Baudelaire et M. Faguet, *Morceaux choisis* (Paris 1921, p. 128).

³¹ Cf. Jacques Rivière, *Études* (Paris 1948, p. 14).

³² Baudelaire, *Oeuvres* (Paris 1931-32, tomo I, p. 29).

³³ *Ibid.* p. 31.

³⁴ O termo do original da passagem em francês (que, diferentemente do caso dos versos, Benjamin apresenta apenas em sua tradução para o alemão) é "*sobresauts*". Benjamin o traduz por "*Chocks*" (do inglês, aliás), a que permanecemos fiéis (ao invés de nos valermos, por exemplo, de "sobressaltos"), tendo em vista acentuar a coerência da perspectiva interpretativa adotada por ele longo de todo o seu artigo. N do T.

³⁵ Baudelaire, *Oeuvres* (Paris 1931-32, tomo I, p. 405-406).

³⁶ Conceder uma alma a essa profusão é o que mais propriamente cabe ao *flâneur*. Encontrá-la constitui, em suas ocorrências, a experiência (*Erlebnis*) a que ele incansavelmente se dedica. Não se pode ignorar certos reflexos dessa ilusão na obra de Baudelaire. Seu papel não terminou. O unanimismo de Jules Romains é um dos seus descendentes mais admirados. [A referência aqui é ao movimento literário associado sobretudo ao livro *La vie unanime* (1904), de Romains. O escritor francês tinha uma intuição relativa à existência de uma vida psíquica dos grupos humanos, a qual transcenderia, através de pensamentos e emoções, a esfera individual dos seus membros. N do T.]

A multidão — nenhum tema se apresentou com mais autoridade aos escritores do século XIX. Ela se preparava para assumir a forma de um público em meio aos amplos estratos sociais que se familiarizavam com a leitura. Tornou-se clientela, queria se reencontrar nos romances contemporâneos como os mecenas nas imagens medievais. O autor mais bem sucedido do século atendeu a essa demanda por uma compulsão interna. A multidão significava para ele, no sentido quase que da antiguidade, a multidão de clientes, o público. [Victor] Hugo foi o primeiro a dirigir-se à multidão através dos títulos: *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*. Ele era o único na França capaz de competir com os folhetins. O mestre do gênero, que para homem comum passou a ser uma fonte de revelação, foi, como se sabe, Eugène Sue. Em 1850, foi eleito ao Parlamento por uma grande maioria, como representante da cidade de Paris. Não foi por acaso que o jovem Marx encontrou razões para mover contra *Les Mystères de Paris* uma série de críticas. Cedo apresentou-se a ele a tarefa de extrair o ferro do proletariado das massas amorfas então paparicadas por um socialismo estético. É por isso que a descrição que Engels obteve dessas massas em seus escritos de juventude preludia, timidamente como sempre, um dos temas de Marx. Em *Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*, lemos:

E assim uma cidade como Londres, em que se pode caminhar por horas sem se chegar sequer ao início do fim, sem se deparar com o menor sinal que deixe inferir a proximidade da planície do campo, é uma coisa de fato singular. Essa centralização colossal, esse acúmulo de dois milhões e meio de homens em um único ponto fez a força desses dois milhões e meio de homens centuplicar... Mas os sacrifícios que... isso custou descobre-se só mais tarde. Quando se vagou alguns dias sobre o pavimento das avenidas principais, então percebe-se pela primeira vez que esses londrinos precisaram sacrificar a melhor parte da sua humanidade, a fim de fazer emergir as maravilhas da civilização das quais sua cidade fervilha, que as centenas de forças que neles dormitam permaneceram inativas e acabaram suprimidas... A própria movimentação das ruas tem algo repulsivo, algo contra o que a natureza humana se indigna. Esses centenas de milhares de todas as classes e de todas as posições, que se acotovelam passando uns pelos outros, não são todos eles homens, com as mesmas qualidades e habilidades, com o mesmo interesse em alcançar a felicidade?... E no entanto deixam pra trás uns aos outros, como se não tivessem nada em comum, nada que ver uns com os outros. E no entanto só o que têm entre si de comum acordo é tacitamente manterem-se cada qual no seu respectivo lado da calçada, de forma a que ambos os fluxos da chusma não se oponham ao passarem-se ao largo. E no entanto a ninguém ocorre lançar sequer um olhar para o outro. A brutal indiferença, o isolamento insensível de cada indivíduo no seu interesse privado, emerge de forma tanto mais desagradável e nociva quanto mais esses indivíduos se amontoam num espaço reduzido.³⁷

Essa descrição é marcadamente diferente daquelas que se pode encontrar junto aos mestres franceses menores, como Gozlan, Delvau ou Lurine. Falta-lhe a agilidade e a despreocupação com que o *flâneur* se move entre a multidão e que o folhetinista dele diligentemente aprende. A multidão tem algo de perturbador para Engels. Ela provoca nele

³⁷ Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen* (Leipzig 1848, p. 36-37).

uma reação moral, à qual uma reação estética se acrescenta. Não lhe agrada a velocidade com os transeuntes passam apressadamente uns pelos outros. O charme de sua descrição consiste em como nela se coadunam a praxe incorruptível do crítico com a pompa antiquada. O escritor vem de uma Alemanha ainda provinciana. Talvez nunca tenha lhe ocorrido a tentação de se perder num turbilhão de gente. Poucos antes de morrer, em sua primeira visita a Paris, Hegel escreveu à mulher: "nas ruas as pessoas parecem como em Berlim, vestidas da mesma forma, os rostos semelhantes, o mesmo olhar, mas numa massa populosa."³⁸ Mover-se em tal multidão era natural a um parisiense. Por maior que fosse a distância que alegasse de sua parte manter dela, permanecia por ela colorido, não conseguia, como Engels, vê-la de fora. Quanto a Baudelaire, as massas são tão pouco uma coisa a ele externa, que se pode acompanhar em sua obra como ele, enfeitado e atraído por elas, delas se defende.

As massas são tão inerentes a Baudelaire, que em vão busca-se junto a ele uma descrição delas. Seus temas mais importantes dificilmente se apresentam na forma de descrições. Como Desjardins disse com toda perspicácia, "para ele, mergulhar a imagem na memória (*Gedächtnis*) significava mais do que enfeitá-la ou pintá-la".³⁹ Em vão procura-se em *Fleurs du mal* ou *Spleen de Paris* uma contraparte das pinturas urbanas nas quais Victor Hugo era exímio. Baudelaire não descreve nem os habitantes nem a cidade. Essa renúncia colocou-o na posição de invocar essa na figura daqueles. Sua multidão é sempre a da grande cidade, sua Paris é sempre superpovoada. Isso é o que o torna tão superior a Barbier, para quem, por ser seu método o descritivo, as massas e a cidade se apartam.⁴⁰ Praticamente não há lugar nos *Tableaux parisiens* em que não se possa mostrar a presença secreta das massas. Quando Baudelaire toma por tema o amanhecer, há nas ruas desertas algo do "silêncio da turba" que Victor Hugo percebe na noite de Paris. Mal Baudelaire deixa os olhos vagarem sobre as pranchas dos atlas de anatomia dispostos para venda no cais poeirento do Sena, que nessas páginas a massa dos que partem despercebidos toma o lugar dos esqueletos que por ventura ali se mostravam. Uma multidão compacta se adianta na figura da "Danse macabre". Com o passo incapaz de manter a velocidade, com o pensamento que nada mais sabe do presente, apartando-se das grandes massas, constitui-se o heroísmo das mulheres enrugadas, que o ciclo de poemas sobre as "petites vieilles" acompanha. As massas foram o véu turbulento, através do qual Baudelaire viu toda Paris.⁴¹ Sua presença determina uma das passagens mais famosas de *Fleurs du mal*.

³⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Tomo 19 (Leipzig 1887, 2a Parte, p. 257).

³⁹ Paul Desjardin, *Poètes contemporains: Charles Baudelaire, Revue bleue* (Revue politique et littéraire), série 3, tomo 14, ano 24, série 2, n. 1 (Paris, 2 de julho de 1887, p. 23).

⁴⁰ Indicativos do método de Barbier é seu poema "Londres", que descreve a cidade em vinte e quatro linhas, encerrando-se desajeitadamente com os seguintes versos: "*Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense/ Un peuple noir, vivant et mourant en silence./ Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,/ Et courant après l'or par le bien et le mal*" (Auguste Barbier, *Jambes et poèmes*. Paris 1841, p. 193-194). Baudelaire foi mais profundamente influenciado pela "poesia de tendência" de Barbiers, sobretudo o ciclo londrino "Lazare", do que se gostaria de admitir. Assim termina o seu "Crépuscule du soir": "... *ils finissent/ Leur destinée et vont vers le gouffre commun;/ L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus de un/ Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,/ Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée*" (*Oeuvres*, tomo I, p. 109). Compare-se isso com o final da oitava estrofe de "Mineurs de Newcastle", poema de Barbier: "*Et plus d'un qui rêvait le fond de son âme/ Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,/ Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau*" (Barbier, *ibid.*, p. 240-41). Bastam alguns toques de mestre para Baudelaire fazer da sina dos mineiros o final banal dos homens da grande cidade.

⁴¹ O fantasmagórico, no qual aquele que espera passa o tempo, uma Veneza construída de passagens, em que o império levou os parisienses a acreditar, como um sonho, só deixa passar alguns em sua faixa de mosaico. É por isso que em Baudelaire não aparece nenhuma passagem. (Essa nota de Benjamin é lacônica e obscura. Sabe-

Nenhuma expressão, nenhuma palavra no soneto "A une passante" exalta a multidão. E no entanto todo o seu desenvolvimento apoia-se nela como a velejar do barco, no vento:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!⁴²*

Num véu de viúva, misteriosa em seu silêncio ao ser levada pela turba, uma desconhecida cruza o olhar do poeta. Aquilo que o soneto dá a entender resume-se em uma frase: o fenômeno que fascina o habitante das grandes cidades — que longe está de encontrar na multidão apenas sua contraparte, apenas um elemento hostil — chega-lhe justamente através da multidão. O que arrebatava o habitante das grandes cidades é, mais que um amor à primeira vista, um à derradeira. É uma despedida para sempre, que no poema coincide com o momento de enfeitiçamento. E assim o soneto apresenta a figura do choque, de fato a figura de uma catástrofe. Mas com o que assim é tocado, ela afeta também a essência do seu sentimento. Aquilo que num espasmo contrai o corpo — "*crispé comme un extravagant*", conforme dito — não é a beatitude daquele que é integralmente possuído por Eros. Tem mais a ver com a estupefação sexual que pode acometer um solitário. Que esses versos "só numa grande cidade podiam se originar", conforme posto por Thibaudet,⁴³ não quer dizer muito. Eles deixam aparecer as chagas que a existência numa grande cidade inflige ao amor. Não foi de outra forma que Proust leu o soneto e por isso mais tarde concedeu à imagem residual (*Nachbild*) da mulher de luto, que um dia lhe apareceu através de Albertine, o título relacionado de *la Parisienne*. "Albertine apareceu de volta em meu quarto, em um vestido preto de cetim, que a empalidecia. Ela assim se assemelhava ao tipo da Parisiense apaixonada mas pálida, mulher que pouco se expõe ao ar livre, perturbada por seu modo de vida em meio às massas e talvez também pelo efeito de algum outro desregramento — a qual pode ser

se que seu pensamento conecta diversas tradições, algumas mais aceitas, outras menos, e a revista do Instituto de Investigação Social é uma revista acadêmica. Já citamos os vários conflitos gerados pela primeira versão do texto. Ao longo do texto todo, e em especial numa nota como esta, Benjamin provavelmente quer dar a entender certas ideias cujos conceitos não estão maduros o suficiente para uma veiculação mais explícita. N do T.)

⁴² Baudelaire, *Oeuvres* (Paris 1931-32, tomo I, p. 106).

⁴³ Albert Thibaudet, *Intérieurs* (Paris 1924, p. 22).

reconhecida por um determinado olhar, instável junto às maçãs do rosto quando sobre elas não há ruge."⁴⁴ Vislumbra-se, pois, inclusive em Proust, o objeto de um amor que só o habitante de uma grande cidade experimenta, tal como capturado pela poesia de Baudelaire, e de cuja satisfação não raro deve-se dizer que é antes amealhada do que perdida.⁴⁵

VI

Dentre as mais antigas versões do motivo da multidão, deve ser vista como clássica um conto de Poe traduzido e disseminado por Baudelaire. Tem ele algumas peculiaridades, e basta segui-las para topar-se (*stossen*) com instâncias sociais tão poderosas e veladas que devem ser incluídas entre aquelas cujo efeito — tanto sutil como profundo, multiplamente mediado — pode desembocar sozinho na produção artística. Chama-se "O Homem da multidão". Passa-se em Londres, e seu narrador é um homem que, depois de uma longa doença, pela primeira vez volta ao turbilhão das ruas. No final de tarde de um dia de outono, ele se instala atrás da janela de um grande café em Londres. Ele observa os outros clientes ao redor e também os anúncios publicitários em um jornal. Mas seu olhar é atraído sobretudo pela multidão que passa junto à sua janela.

A rua era uma das mais agitadas da cidade. O dia todo enchera-se de gente. Com o romper da noite, entretanto, a multidão crescia a cada minuto, e conforme eram acesas as lâmpadas a gás, duas densas, sólidas torrentes de transeuntes passavam se acotovelando ao lado do café. Nunca eu me sentira num estado mental igual ao daquela tarde, e deixei-me levar por aquela excitação nova que me possuía ao vislumbrar aquele oceano montante de cabeças. Gradualmente, perdi de vista o salão à minha volta e desapareci na contemplação da cena da rua.⁴⁶

A história à qual pertence esse prelúdio é tão significativa que jaz em si mesma. A estrutura em que ela se desenrola deve ser examinada.

A própria multidão londrina aparece em Poe sombria e intermitente, como a iluminação a gás em que ela se move. Isso vale não apenas para a ralé que com a noite se arrasta "para fora das criptas".⁴⁷ A classe dos altos oficiais é assim descrita por Poe: "seu cabelo era já no geral bastante ralo, a orelha direita mantinha-se algo afastada da cabeça pelo uso que lhe era dado como suporte de caneta. Jam todos, conforme o hábito, de chapéu, e traziam curtas correntes de relógio de ouro de modelo antiquado."⁴⁸ Ainda mais impressionante é a descrição da multidão em termos da forma como ela se movimenta:

A maioria dos passantes parecia ser de pessoas felizes consigo mesmas e com ambos os pés no chão. Davam a impressão de pensar apenas em abrir caminho em meio à multidão. Franziavam as sobrancelhas e lançavam olhares para todo o lado. Se levavam

⁴⁴ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. La prisonnière* (Paris 1923, 1ª Parte, p. 138).

⁴⁵ O motivo do amor por alguém que passa é retomado por poema do primeiro George. O crucial lhe escapa: o movimento em que a mulher, levada pela multidão, desaparece. E então ele desemboca numa elegia embaraçada. Os olhares do poeta, como ele tem de confessar à sua dama, "desviaram-se úmidos de nostalgia/ antes de ousarem mergulhar nos seus" (Stephan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal* (Berlim 1922, p. 23). Baudelaire não deixa nenhuma dúvida de que *ele* olhou efetivamente nos olhos da transeunte.

⁴⁶ Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Tradução de Charles Baudelaire (*Oeuvres complètes*, Paris: Calmann Lévy, 1887, p. 88).

⁴⁷ Poe, *ibid.* p. 94 (624).

⁴⁸ *Ibid.* p. 90-91.

uma topada (*Stoss*) dos passantes que vinham ao lado, não mostravam se ofender — ajeitavam a roupa de volta no lugar e seguiam em frente. Outros, e esse grupo também era grande, moviam-se de forma desordenada, coravam, falavam consigo mesmos e gesticulavam, como se se descobrissem de repente solitários em meio à incontável multidão que os cercava. Quando precisavam interromper a marcha, então de súbito paravam de murmurar, mas seus gestos tornavam-se mais violentos, e eles esperavam com um sorriso ausente e forçado até que a gente que estava no seu caminho se desviasse. Quando lhes davam um encontrão (*anstiess*), cumprimentavam com deferência aquele que neles esbarrou, e mostram-se totalmente constrangidos."⁴⁹

Seria preciso supor que se esteja falando de sujeitos mais ou menos bêbados, na miséria. Na verdade, trata-se de "gente bem posicionada, comerciantes, advogados, especuladores da bolsa".⁵⁰

Não se poderia designar como realista a imagem traçada por Poe. Ele mostra em ação uma fantasia que deliberadamente desfigura as coisas, a qual distancia bastante o texto daquilo que se procura recomendar como modelo de um realismo social. Barbier, por exemplo, um dos melhores que poderia talvez invocar um tal realismo, representa as coisas de forma menos desconcertante. Além disso, ele escolhe um tema mais transparente, a massa dos oprimidos. Não se pode falar disso em Poe, que lida com "pessoas" pura e simplesmente. No espetáculo que elas lhe apresentavam, ele sentia, como Engels, algo ameaçador. É exatamente essa imagem da multidão das grandes cidades que se tornou decisiva para Baudelaire. Se ele sucumbiu ao poder com o qual ela o atraiu e fez dele, enquanto *flâneur*, um dos seus, então a sensação da sua consistência inumana não o deixou. Ele torna-se cúmplice dela e, no mesmo instante, dela se separa. Ele deixa-se envolver continuamente com ela, para subitamente, com um olhar de desprezo, reduzi-la a nada. Essa ambivalência tem algo de cativante, quando ele a admite com cautela. O charme, difícil de desvendar, de "*Crépuscule du soir*" pode ter a ver com ela.

VII

Baudelaire gostava de equiparar o homem da multidão, no rastro do qual o narrador de Poe divaga pelos cruzamentos e transversais da noite londrina, com o tipo do *flâneur*.⁵¹ Nisso não

⁴⁹ Ibid. p. 89. Há aqui um paralelo com "*Un jour de pluie*". Embora assinado por outro, o poema deve ser atribuído a Baudelaire (cf. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Ed. Jules Mouquet, Paris 1929). O último verso que dá ao poema o seu sentido sombrio, tem um equivalente inequívoco em "O Homem da Multidão". "Os fachos das lâmpadas a gás", lemos em Poe, "conforme elas iam tomando forma contra o crepúsculo, tinham sido fracas. Mas por fim triunfaram, e lançavam então uma luz intermitente e berrante ao redor. Tudo parecia preto, mas refulgia como o ébano que se tem comparado ao estilo de Tertuliano." Poe, *ibid.* p. 94 (p. 624). A confluência de Baudelaire com Poe aqui é tão mais surpreendente quanto os versos a seguir foram escritos o mais tardar em 1843 — uma época em que ele não conhecia Poe: *Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant, / Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse, / Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse. / Partout fange, déluge, obscurité du ciel: / Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël!* (*Oeuvres*, tomo I, p. 211).

⁵⁰ Poe, *ibid.* p. 90 (624). Há algo de demoníaco nos homens de negócio para Poe. Inclino-nos a pensar em Marx, que considera "o movimento jovem e febril da produção material" nos Estados Unidos responsável por não haver "nem tempo nem oportunidade" para "a abolição do velho mundo espiritual" (Karl Marx, *Der Achtzehnte Brumaire des Bonaparte*. Wien, Berlin: Rjazanov, 1927 p. 30). Baudelaire, ao cair da noite, deixa despertarem na atmosfera, "torpes como um bando de comerciantes, demônios" (*Oeuvres*, tomo I, p. 108). Talvez essa passagem em "*Crépuscule du soir*" seja uma reminiscência do texto de Poe.

⁵¹ Baudelaire, *Oeuvres*, Tomo II, p. 328-335.

se pode concordar com ele. O homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o hábito tranquilo é substituído pelo maníaco. Por isso inferimos dele aqui o que deveria ocorrer com o *flâneur* quando lhe arrebatassem o ambiente ao qual pertencia. Certamente não era a Londres descrita por Poe que alguma vez lhe proporcionara um tal ambiente. Comparada a ela, a Paris de Baudelaire preservava alguns traços dos bons velhos tempos. Havia ainda balsas que atravessavam o Sena, onde mais tarde se erigiriam pontes. Ainda era possível, no ano da morte de Baudelaire, a um empreendedor ter a ideia de por em circulação, para o conforto dos habitantes mais privilegiados, quinhentas liteiras. Ainda eram bastante apreciadas as arcadas, nas quais o *flâneur* podia se liberar da vista dos coches, que não admitem pedestres como concorrentes.⁵² Havia os transeuntes que se metem no meio da multidão, mas havia também o *flâneur* que precisa de espaço e não quer perder seus apanágios (*Privatisieren*). Inúmeros têm de tratar dos seus negócios, a *flânerie* exige do homem privado que, enquanto tal, ele esteja fundamentalmente fora de contexto. Quando ter apanágios se trivializa, há para o *flâneur* tão pouco espaço como em meio ao tráfego febril da metrópole. Londres tem o homem da multidão. Em certa medida, sua contraparte é Nante, o garoto das esquinas, figura popular em Berlim de antes da revolução de março de 1848. O *flâneur* parisiense ficaria no meio deles.⁵³

Como o homem privilegiado enxerga a multidão é o que nos informa um pequeno texto em prosa — o último escrito por E. T. A. Hoffmann. Ele se chama "A Janela de Esquina do meu Primo". Data de quinze anos antes do conto de Poe e representa talvez uma das primeiras tentativas de compreensão da paisagem urbana de uma grande cidade. Vale a pena pontuar as diferenças entre ambos os textos. O observador de Poe olha a rua através da janela do espaço público de um café, ao passo que o primo está em casa. O observador de Poe é subjugado por uma atração que acaba por arrastá-lo ao vórtex da multidão. O primo de Hoffmann é paralisado na janela de esquina. Ele não pode, pois, seguir o fluxo, mesmo que o sinta em si mesmo. Mas ele está, na verdade, acima da multidão, como sugere seu posto em um apartamento. De lá ele inspeciona a multidão. É dia de feira e ela se encontra em seu elemento. Seu binóculo de ópera capta dela cenas de gênero. O emprego desse instrumento se adequa perfeitamente à predisposição interna do usuário, que quer, como ele diz, iniciar quem o visita nas "primícias da arte de observar".⁵⁴ Essa consiste na habilidade de se admirar *tableaux vivants*, tal como eram almejados também no período Biedermeier. Sua

⁵² O pedestre sabia como exibir sua indiferença de forma provocativa. Ao redor de 1840, por um breve período, foi considerado de bom tom levar tartarugas para passear nas arcadas. De bom grado o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o passo. Era um ritmo que, para ele, o progresso deveria aprender. A última palavra, entretanto, não foi a sua e sim a de Taylor, cujo lema era "abaixo a *flânerie*".

⁵³ Através deste personagem de Adolf Glassbrenner, o privilegiado mostra-se como o descendente patético do *citoyen*: Nante não tem motivos para agir. Ele se ajusta às ruas — que não o conduzem, como é evidente, a lugar algum — assim como o pequeno burguês, às suas quatro paredes.

⁵⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffman, *Ausgewählte Schriften* (Stuttgart: Julius Eduard Hitzig, 1839, tomo 2, p. 205). É interessante notar como se chega a essa confissão. Conforme pensa o visitante, o primo observa o rebuliço lá embaixo somente porque lhe agrada o jogo cambiante das cores. Com o passar do tempo, isso é cansativo. De forma assemelhada e não muito mais tarde, por ocasião de uma feira anual na Ucrânia, Gogol escreve: "havia tanta gente se encaminhando para lá, que tremeluziam diante dos olhos de quem as visse." É possível que a visão ordinária de uma multidão em movimento representasse então um espetáculo ao qual o olho tivesse de se adaptar. Tomando isso como uma conjectura, não é impossível supor que, ao superar essa tarefa, lhe fossem bem-vindas as oportunidades de confirmar o domínio dessa nova conquista. O método dos pintores impressionistas de capturar a imagem num tumulto de manchas coloridas seria um reflexo de experiências que se tornam familiares aos olhos do habitante de uma cidade. Uma imagem como a catedral de Chartres de Monet, que parece um formigueiro de pedras, poderia ilustrar essa suposição.

interpretação é fornecida por máximas edificantes.⁵⁵ É possível ver o texto como um experimento que começava então a amadurecer. Mas é evidente que em Berlim era empreendido sob condições que frustravam um sucesso efetivo. Tivesse Hoffmann perambulado por Paris ou Londres, estivesse ele interessado em uma configuração realmente de massas, e não se deteria em uma feira, não teria construído uma imagem em que dominavam mulheres, teria quem sabe capturado os motivos inferidos por Poe junto à multidão que sob a iluminação a gás se movia. Sobretudo, para a representação do estranho nada mais seria exigido que o que sentiram outros fisionomistas diante das grandes cidades. É pertinente aqui uma reflexão de Heine. "Ele sofria muito", assim relata um correspondente em 1838 a Varnhagen, "na primavera por causa dos olhos. Da última vez, acompanhei-o por um trecho ao longo do *boulevard*. O glamour, a exuberância dessa avenida, incomparável em seu tipo, provocavam em mim uma admiração sem fim, em contrapartida à qual Heine dessa vez enfatizava significativamente o horror que vai misturado a esse centro do mundo."⁵⁶

VIII

A multidão da cidade grande desperta, naqueles que pela primeira vez a tem diante dos olhos, angústia, contrariedade e horror. Em Poe, ela tem algo de bárbaro. A disciplina a amansa só através da adversidade mais inequívoca. Mais tarde, James Ensor não se cansou de confrontar nela disciplina e selvageria. Ele incorpora de bom grado associações militares em seus bandos carnavalescos. Ambos suportam-se mutuamente de forma exemplar. A saber, como modelo para os Estados totalitários, em que policiais e saqueadores pouco se distinguem. Valéry, que tinha um olho clínico para o complexo sintomático chamado de "civilização", assinalou um dos fatos mais relevantes. "O habitante dos grandes centros urbanos", escreve ele, "regride ao estado de selvageria, quer dizer, de isolamento. A sensação de se depender dos outros, que até então por necessidade perpetuamente se impunha, gradualmente se embota no funcionamento sem atrito do mecanismo social. Todo aperfeiçoamento desse mecanismo pressupõe inoperantes certos tipos de comportamento, certas reações emocionais..."⁵⁷ O conforto isola. Ele aproxima do mecanismo, por outro lado, aqueles que dele se beneficiam. Com a invenção dos palitos de fósforo em meados do século XIX, surgem uma série de novidades que têm uma coisa em comum: desencadear uma série multifacetada de processos através de um gesto único e abrupto. O desenvolvimento ocorre em muitas áreas. Entre outros casos, é evidente no do telefone, em que, no lugar do movimento contínuo exigido para operar a manivela dos modelos antigos, aparece o levantar do auscultador. Dentre os inumeráveis gestos para ligar, inserir, apertar etc., particularmente rico em implicações foi o 'clique' do fotógrafo. Bastava apertar o dedo para capturar, por um tempo indeterminado, um acontecimento. O aparelho dava ao instante como que um choque póstumo. Experiências (*Erfahrungen*) tácteis desse tipo se justapunham a experiências óticas. É o caso daquelas provocadas pela seção de anúncios do jornal, mas também pelo trânsito nas grandes cidades. Mover-se através dele expõe o indivíduo a uma sucessão de choques e colisões. Nos cruzamentos perigosos, como descargas de uma bateria, lampejam sobre ele inervações em

⁵⁵ Neste texto, considerações edificantes são dedicadas por Hoffmann, entre outros, a um cego que mantém a cabeça dirigida para o céu. Baudelaire, que conhecia esse conto, na última linha de "*Aveugles*", deriva da consideração de Hoffmann uma variante que desmascara sua moral: "*Que cherchent'ils au Ciel, tous ces aveugles?*" [Que buscam no céu todos esses cegos?] (Oeuvres, tomo I, p. 106).

⁵⁶ Heinrich Heine, *Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeigenossen* (Berlim: Hugo Bieber, 1926, p. 163).

⁵⁷ Valéry, *Cahier B* (Paris 1910, p. 88-89).

rápida sucessão. Baudelaire fala do sujeito que adentra a multidão como um reservatório de energia elétrica. Logo depois, a fim de descrever a experiência dos choques, ele a caracteriza como "um caleidoscópio provido de consciência".⁵⁸ Se os transeuntes de Poe olham para todo o lado, aparentemente sem razão, os de hoje tem de fazê-lo para se orientar sobre os sinais de trânsito. A técnica submeteu, portanto, o sistema sensorial humano a um treinamento de tipo complexo. E assim um dia o cinema veio responder a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema, a percepção calcada no choque adquire a autoridade de um princípio formal. O que numa linha de montagem determina o ritmo de produção, no caso do cinema jaz na base do de recepção.

Não por nada Marx enfatiza o quão fluida é, no trabalho artesanal (*Handwerk*), a conexão entre os seus diferentes momentos. Essa conexão, na linha de montagem, aparece coisificada e oposta ao trabalhador de fábrica. A peça a ser trabalhada chega ao raio de ação do trabalhador independentemente da vontade dele. E ela se afasta dele com a mesma obstinação. "De toda produção capitalista", escreve Marx, "pode-se dizer que não é o trabalhador que faz uso das condições de trabalho, mas as condições de trabalho que fazem uso do trabalhador, mas é com a maquinaria que primeiro essa reversão adquire uma realidade tecnicamente tangível."⁵⁹ Ao lidar com a máquina, os trabalhadores aprendem a coordenar "seu próprio movimento com o movimento uniforme e constante de um autômato".⁶⁰ Com essas palavras, lança-se uma luz peculiar sobre as uniformidades de tipo absurdo que Poe quer impor à multidão. Uniformidades na forma de se vestir e comportar, não menos que nas expressões faciais. O riso dá o que pensar. É provavelmente o que hoje no *keep smiling* nos é familiar, e em Poe figura como um amortecedor mimético de choques. — "Todo trabalho na máquina exige", diz-se no contexto mencionado acima, "treinamento prévio do trabalhador."⁶¹ Deve-se diferenciar esse treinamento da prática. Prática, a única coisa que determina o trabalho artesanal, ainda tem espaço na manufatura. Sobre sua fundação, cada ramo específico de produção encontra *na experiência* sua forma técnica correspondente — que ele aperfeiçoa demoradamente. Ele a cristaliza rapidamente, é claro, "assim que um certo grau de maturidade é alcançado".⁶² Mas a própria manufatura gera, por outro lado, "em todo artesanato que ela captura, uma classe de trabalhador dita não qualificada, que o empreendimento artesanal estritamente excluía. Quando, às custas de toda a habilidade de trabalho, ela faz a especialidade completamente unilateral (*vereinseitigte*) desenvolver-se em virtuosismo, ela começa também a fazer da falta de qualquer desenvolvimento uma especialidade. Ao lado das hierarquias, surge a simples divisão dos trabalhadores em qualificados e não qualificados."⁶³ O trabalhador não qualificado é aquele cujo treinamento junto à máquina mais profundamente degrada. Seu trabalho é isolado da experiência. A prática já não tem qualquer direito no seu âmbito.⁶⁴ Aquilo que o parque de diversões com suas diversas atrações traz à tona não é senão uma amostra do treinamento a que o trabalhador não qualificado é submetido na fábrica — uma amostra que por vezes lhe foi apresentada como o programa completo, pois a arte da

⁵⁸ *Oeuvres*, tomo II, p. 333.

⁵⁹ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (Berlim: Karl Korsch, 1932, tomo 1. p. 404).

⁶⁰ Marx, *ibid.* p. 402.

⁶¹ Marx, *ibid.* p. 402.

⁶² Marx, *ibid.* p. 323.

⁶³ Marx, *ibid.* p. 336 (p. 631).

⁶⁴ Quanto mais curto o período de treinamento do trabalhador industrial, mais longo torna-se o do militar. Talvez faça parte da preparação da sociedade para a guerra total, que a prática migre de uma práxis da produção para uma práxis da destruição.

excentricidade, que o homem comum podia aprender nos parques de diversões, floresceu junto com o desemprego. O texto de Poe torna compreensível a verdadeira conexão entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados aos autômatos, só automaticamente pudessem se expressar. A forma como se comportam é uma reação aos choques. "Quando lhes davam um encontrão (*anstiess*), cumprimentavam com deferência aquele que neles esbarrou, e mostram-se totalmente constrangidos."

IX

A exposição ao choque (*Chockerlebnis*), a qual fica sujeito o transeunte na multidão, corresponde à 'experiência' (*Erlebnis*) do trabalhador junto às máquinas. Mas isso não permite concluir que Poe tivesse um conceito do processo industrial de trabalho. Baudelaire, em todo o caso, estava muito afastado de um tal conceito. Mas ele encantou-se por processo em que o mecanismo reativo (*reflektorische*) que a máquina desencadeia no trabalhador deixa-se estudar em detalhe no ocioso como em um espelho. Esse processo é representado pelo jogo de azar, afirmação que deve parecer paradoxal. Onde se acharia uma oposição mais plausível que aquela entre o trabalho e o azar? Alain escreve com propriedade: "O conceito... de jogo... implica que nenhuma partida depende da anterior... Não interessa ao jogo nenhuma posição assegurada... Méritos anteriormente conquistados não são levados em conta, e nisso ele se distingue do trabalho. O jogo faz pouco caso... do peso do passado em que o trabalho se apoia."⁶⁵ O trabalho que Alain tem em mente com essas palavras é o altamente especializado (aquele que, como o intelectual, pode preservar alguns traços do artesanal). Não é aquele da maioria dos trabalhadores de fábrica e menos ainda dos não qualificados. A este último falta, é claro, o baque da aventura, a *fata morgana* que libera o jogador. O que ele tem de sobra, por outro lado, é a futilidade, a vacuidade, a gratuidade que inerem na maioria das vezes a atividade do assalariado nas fábricas. Também seus gestos, desencadeados por processos automáticos, vêm a aparecer no jogo, que não se concretiza sem a rápida manobra com que se faz uma aposta ou pega uma carta. A assim chamada "batida" do jogo de azar é o solavanco no movimento da máquina. A manobra do trabalhador na máquina não tem nenhuma relação com a precedente, precisamente porque representa sua estrita repetição. Porque toda manobra na máquina se demarca da anterior tal como, no jogo de azar, cada partida se demarca da última, a faina [*Fron*] do assalariado representa à sua maneira uma contraparte da faina do jogador. Ambas as atividades evadem-se daquilo sobre o que versam.

Há uma litografia de Senefelder que representa um clube de jogo. Nenhum dos indivíduos nela representados porta-se de forma usual. Cada qual é possuído por seu afeto: um por uma exuberante alegria, outro pela desconfiança em relação ao parceiro, um terceiro por um desespero cego, um quarto pela belicosidade, outro ainda, prepara-se para deixar o mundo. Na multiplicidade dos comportamentos oculta-se algo em comum: as figuras representadas mostram como o mecanismo a que se entrega o jogador no jogo de azar toma posse do seu corpo e de sua alma, de forma a que mesmo na esfera privada, por mais comovidos que possam estar, só podem funcionar reativamente (*reflektorisch*). Eles se comportam como os transeuntes no texto de Poe. Vivem sua existência como autômatos e assemelham-se às figuras fictícias de Bergson, que liquidaram completamente a própria memória.

⁶⁵ Emile Auguste Chartier Alain, *Les idées et les âges* (Paris 1927, tomo I, p. 183, "Le Jeu").

Não parece que Baudelaire tenha se entregado ao jogo, embora ele tivesse à disposição palavras simpáticas e mesmo de admiração àqueles por ele seduzidos.⁶⁶ O tema com que ele lidou no poema noturno "*Le jeu*" estava previsto na sua visão da modernidade. Escrevê-lo era parte da sua tarefa. Na obra de Baudelaire, a imagem do jogador tornou-se o próprio complemento moderno da imagem arcaica do esgrimista. Tanto um quanto outro são para ele figuras heroicas. Era com os olhos de Baudelaire que Börne via, ao escrever "se se guardasse conjuntamente toda energia e paixão desperdiçadas por ano em jogos de azar na Europa — seria o bastante para construir um povo romano e uma história romana? Ora, é isso mesmo! Porque todo homem nasce romano, a sociedade burguesa procura desromanizá-lo, e assim surgem jogos de azar e divertimentos sociais, romances, óperas italianas e jornais elegantes..."⁶⁷ Entre os burgueses, o jogo de azar tornou-se pela primeira vez familiar só no século XIX. No século XVIII, só a nobreza jogava. O jogo se disseminou com o exército napoleônico e veio a fazer parte "do espetáculo da vida mundana e das milhares de existências irregulares que encontram asilo no subterrâneo de uma grande cidade" — o espetáculo em que Baudelaire quis ver o heroico "tal como nossa época o encarna".⁶⁸

Se quisermos examinar o azar não tanto em termos técnicos quanto psicológicos, então a concepção de Baudelaire parece ainda mais significativa. O jogador busca vencer, é compreensível. Mas não se quer chamar de desejo, no sentido próprio da palavra, o esforço para sair-se vitorioso e ganhar dinheiro. Talvez a ganância o possua, talvez uma resolução sinistra. Seja como for, ele está numa situação em que não pode tirar muita coisa da experiência (*Erfahrung*).⁶⁹ O desejo, por sua vez, pertence à ordem da experiência. "Aquilo que se deseja na juventude, na velhice se tem em abundância", diz Goethe. Quanto mais cedo na vida se concebe um desejo, maior é a possibilidade dele ser realizado. Quanto mais longe um desejo se projeta no tempo, mais se pode esperar pela sua realização. Mas aquilo que da distância do tempo se projeta retrospectivamente é a experiência, que o preenche e desmonta. O desejo realizado é, portanto, o coroamento da experiência. No simbolismo dos povos, a distância espacial pode tomar o lugar da distância temporal — por isso a estrela cadente, que mergulha na distância infinita do espaço, tornou-se o símbolo do desejo realizado. A esfera de marfim que rola para a *próxima casa*, a *próxima* carta que jaz sobre as outras são a verdadeira antítese da estrela cadente. O tempo contido no instante em que a luz de uma estrela cadente brilha para uma pessoa é do material daquele que Joubert, com a segurança que lhe é característica, assim circunscreveu: "o tempo", diz ele, "encontra-se também na eternidade; mas não é o tempo terrenal, mundano... Esse tempo não destrói, ele apenas preenche".⁷⁰ Ele é o oposto daquele infernal em que se lança a existência daqueles a quem não se permite perfazer aquilo com que lidam. A má reputação do jogo de azar reside no fato de o próprio jogador pôr mãos à obra. (Um incorrigível cliente de loteria não está sujeito ao mesmo tipo de condenação que um apostador em sentido estrito.)

⁶⁶ Cf. *Oeuvres*, tomo I, p. 456, e também tomo II, p. 630.

⁶⁷ Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*, tomo 3 (Hamburg, Frankfurt am Main 1862, p. 38-39).

⁶⁸ *Oeuvres*, tomo II, p. 135.

⁶⁹ O jogo revoga a ordem da experiência. Talvez seja uma vaga impressão disso o que torna familiar entre jogadores o "apelo grosseiro à experiência". O jogador diz 'meu número' como o *bon vivant* diz 'meu tipo'. Pelo final do Segundo Império, a situação deles era predominante. "No *boulevard* era corrente atribuir-se tudo à sorte" (Gustave Rageot, *Qu'est-ce qu'un événement?*, in *Le temps*, 16 avril 1939). Essa convicção é encorajada pela aposta, que é um meio de dar aos acontecimentos o aspecto de um choque, de destacá-los do contexto da experiência. Para a burguesia também os acontecimentos políticos assumiam com facilidade a forma de ocorrências na mesa de jogo.

⁷⁰ Joseph Joubert, *Pensées* (Paris 1883, 8ª ed., tomo II, p. 162).

A ideia regulativa do jogo (como do trabalho assalariado) é sempre recomeçar do zero. Faz todo o sentido, pois, quando em Baudelaire o ponteiro dos segundos — *la seconde* — aparece como o parceiro do jogador.

*Souvens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.*⁷¹

Num outro texto, é o próprio satã quem assume o lugar aqui intencionado.⁷² À sua província pertence também sem dúvida a cova silenciosa à qual o poema "*Le jeu*" remete os que se entregam ao jogo.

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'ancre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,*

*Enviant de ces gens la passion tenace.*⁷³

O poeta não participa do jogo. Ele fica em seu canto, não mais feliz que eles, os jogadores. Ele também é um homem enganado em sua experiência, um moderno. A diferença é ele se livrar do narcótico com que os que jogam buscam amortecer a consciência que os sujeitou ao passo do ponteiro dos segundos.⁷⁴

*Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant!*⁷⁵

Nesses últimos versos, Baudelaire faz da impaciência o substrato da loucura pelo jogo, algo que ele encontrou em si mesmo na consistência mais pura. Seu furor tinha a expressividade da *Iracundia* de Giotto em Pádua.

X

⁷¹ *Oeuvres*, tomo I, p. 94.

⁷² Cf. *ibid.* tomo I, p. 455-459.

⁷³ *Ibid.* tomo I, p. 110.

⁷⁴ O efeito narcótico em questão se especifica no tempo tanto quanto o sofrimento que ele deve aliviar. O tempo é a trama em que se tecem as fantasmagorias do jogo. Gourdon escreve no seu *Faucheurs de nuit*: "eu afirmo que a paixão do jogo é a mais nobre de todas as paixões, pois ela abarca todas as outras. Uma sequência de lances felizes me traz mais satisfações que um homem que não joga pode ter em um ano... Você pensa que vejo no ouro que me cabe apenas um ganho? Você se engana. Vejo nele as satisfações que ele proporciona e com elas me deleito. Eles chegam a mim rápido demais para que possam me cansar, numa variedade muito grande para que possam me causar tédio. Vivo cem vidas em uma única. Quando viajo, é da maneira como a fagulha elétrica viaja. Se sou avaro e retenho minhas notas bancárias, isso ocorre porque conheço muito bem o valor do tempo para dissipá-lo como outras pessoas. Permitir-me uma determinada satisfação me custaria milhares de outras" (Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses*, Paris 1860, p. 14-15). Anatole France descreve as coisas de forma semelhante nas belas notas sobre o jogo no *Jardin d'Épicure*.

⁷⁵ *Oeuvres*, tomo I, p. 110.

Se quisermos dar razão a Bergson, o que livra a alma dos homens da obsessão com o tempo é a rememoração (*Vergegenwartigung*) da *durée*. Proust segue essa crença e a partir dela erige os exercícios espirituais em que se deteve ao longo da vida toda: trazer à luz coisas passadas, saturadas com todas as reminiscências que durante sua permanência no inconsciente penetraram seus poros. Ele era um leitor incomparável de *Fleurs du mal*, pois tinha afinidade com o que ali pressentia. Não há familiaridade com Baudelaire que não inclua a experiência de Proust com ele. "O tempo", diz Proust, "em Baudelaire desintegrou de uma maneira estranha. Poucos raros dias se abrem. Eles são significativos. Assim entende-se por que expressões como "quando, uma noite..." e outras parecidas são frequentes nele.⁷⁶ Esses dias significativos são dias que o tempo preenche, para nos valermos da expressão de Joubert. São dias de rememoração. Nenhuma experiência (*Erlebnis*) os presume. Eles não se associam aos outros, antes se destacam no tempo. Baudelaire capturou o que constitui o seu conteúdo através do conceito de *correspondances*, que se alinha de forma imediata, se abrupta, ao de "beleza moderna".

Deixando de lado os escritos eruditos sobre as *correspondances* (são um bem comum dos místicos, Baudelaire teve contato com elas através de Fourier), Proust não insiste mais em variações artísticas sobre fatos produzidos pela sinestesia. O essencial é que as *correspondances* circunscrevem um conceito de experiência (*Erfahrung*) que abarca elementos de culto. Somente ao se apropriar desses elementos, pode Baudelaire medir em profundidade o que significava propriamente o colapso que ele, como moderno, testemunhava. Somente assim ele pode reconhecê-lo como um desafio dirigido exclusivamente a ele, ao qual ele respondeu com *Fleurs du mal*. Se há realmente uma arquitetura secreta desse livro, tema de muitas especulações, então o ciclo de poemas que abre o volume deve ser dedicado a algo irremediavelmente perdido. Nesse ciclo jazem dois poemas cujos motivos são idênticos. O primeiro, intitulado "*Correspondances*", começa:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁷⁷

O que Baudelaire tem em mente com as *correspondances* pode ser descrito como uma experiência (*Erfahrung*) que busca se estabelecer como à prova de crises. Ela só é possível na esfera ritual (*Kultischen*). Se ela penetra para além dessa esfera, então se apresenta como o belo. Na beleza, o valor do culto aparece como valor da arte.⁷⁸

⁷⁶ Proust, "A propos de Baudelaire" (Nouvelle revue française, tomo 16, 1º de junho de 1921, p. 642). (Artigo traduzido nesta coletânea. N do T.)

⁷⁷ *Oeuvres*, tomo I, p. 23. (O poema "Correspondências" faz parte da seleção traduzida neste volume. N do T.)

⁷⁸ A beleza é duplamente definível, por sua relação com a história e por sua relação com a natureza. E ambas as relações, o aparecer — o aporético no belo, adquire importância. (Pode-se indicar algo da primeira relação. O belo existe historicamente através de um apelo para que os que primeiro o admiraram se reúnam. Ser tomado pelo belo é um *ad plures ire* (ir à multidão), que é a forma como os romanos denominavam a morte. De acordo

As *correspondances* são os dados do pensamento absorto (*Eingedenkens*). Não históricos, mas dados que antecedem a história (*Vorgeschichte*). O que os dias festivos tornam grande e significativo é o encontro com uma vida anterior. Isso foi registrado por Baudelaire no soneto intitulado "*La vie antérieure*". As imagens das grutas e das plantas, das nuvens e ondas que o início desse segundo soneto invoca, emergem da turvação das lágrimas que são lágrimas de saudades. "O andarilho olha para essas extensões alagadas de tristeza, e lágrimas de histeria, *hysterical tears*, lhe inundam os olhos", escreve Baudelaire e sua resenha dos poemas de Marceline Desbordes-Valmore.⁷⁹ Correspondências simultâneas, como as que são cultivadas mais tarde pelos simbolistas, não existem. O passado murmura junto com as analogias, e a experiência (*Erfahrung*) canônica delas tem ela própria seu lugar numa vida anterior:

*Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.*

*C'est là que j'ai vécu.*⁸⁰

Que a vontade restaurativa de Proust fique constrangida aos limites da existência terrena, e que Baudelaire mire além deles, pode ser compreendido como sintomático de o quão mais originárias e potentes tenham se anunciado a Baudelaire as forças em oposição. E

com essa definição, o aparecer do belo consiste em que o objeto idêntico, que a admiração instiga, não se encontra na obra. Ela colhe aquilo que as gerações anteriores admiraram nela. Há uma frase de Goethe que faz ecoar em relação a esse ponto a derradeira sabedoria: "Tudo aquilo que teve um grande efeito, já não pode mais realmente ser julgado." O belo em sua relação com a *natureza* pode ser definido como o que "só sob o véu permanece essencialmente igual a si mesmo" (cf. *Neue deutsche Beiträge*, ed. Hugo von Hofmannsthal, Munique, 1925, II/2, p. 161; i.e. Benjamin, "*Goethes Wahlverwandtschaften*"). As *correspondances* dão informação sobre o que pode ser pensado sob um tal véu. Em linguagem cifrada, pode-se tratar disso como aquilo que "é retratado" (*Abbildende*) na obra de arte. As correspondências representam a instância diante da qual o objeto da arte é descoberto como algo a ser fielmente retratado, mas por isso mesmo de forma inteiramente aporética. Se se quisesse replicar essa aporia no material da própria linguagem, se acabaria por determinar a beleza como o objeto da experiência (*Erfahrung*) em posição de similaridade. Essa determinação corresponderia à formulação de Valéry: "a beleza postula quem sabe a imitação servil daquilo que nas coisas é indefinível" (Valéry, *Autres Rhumbs*, Paris 1934, p. 167). Se Proust retoma tão deliberadamente esse tema (que para ele aparece como o tempo redescoberto), não se pode dizer que ele revela o seu segredo. É antes parte do que há de desconcertante no seu procedimento, que ele, reiteradamente, de forma prolixa, mova para o centro da sua reflexão o conceito de uma obra de arte como retrato (*Abbildes*), o conceito de belo, aquilo que é, em suma, o aspecto mais hermético da arte. Ele lida com a gênese e as intenções de sua obra com a informalidade e a urbanidade dignas de um amador elegante. Isso tem, é claro, uma contrapartida em Bergson. As seguintes palavras, nas quais o filósofo circunscreve o que é que ele entende que uma manifestação visível (*schauenden Vergegenwärtigung*) do fluxo ininterrupto do devir daria afinal a entender, tem um tom que lembra Proust: "Podemos deixar um tal espetáculo permear nossa existência dia após dia e assim, graças à filosofia, usufruir de uma satisfação semelhante a que devemos à arte; fosse ela mais frequente, seria mais estável e mais facilmente acessível aos mortais." (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris 1934, p. 198.) Bergson vê como estando ao alcance aquilo que o melhor insight goethiano de Valéry apresenta como o "aqui" em que o insatisfatório se torna acontecimento (*das Unzulängliche Ereignis wird*). (Conforme já frequentemente assinalado em outras traduções do texto de Benjamin, a última expressão é uma alusão ao final da segunda parte do Fausto. N do T.)

⁷⁹ *Oeuvres*, tomo II, p. 536.

⁸⁰ *Oeuvres*, tomo I, p. 30.

seu sucesso dificilmente é mais perfeito que quando, sobrepujado por elas, ele parece se resignar. "*Recueillement*" traça sobre o céu profundo alegorias dos anos passados:

*... vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.*

Nesses versos, Baudelaire decide homenagear, na figura do antiquado, o impensável que o eludia. Quando no último volume da sua obra, Proust retorna à experiência em que foi mergulhado ao provar de uma *madeleine*, ele pensa sobre os anos que aparecem na galeria como irmanados a Combray. "Em Baudelaire... essas reminiscências são ainda mais numerosas. Vê-se também que aquilo a que elas nele conduzem não é o acaso, e por isso em minha opinião são decisivas. Não há ninguém que como ele, com gestos demorados, seletivo mas casual, persiga, no odor de uma mulher, por exemplo, no perfume do seu cabelo e do seu busto, as correspondências sugestivas que lhe trazem linhas como "a azul do céu vasto e abaulado" ou "porto tomado de chamas e mastros".⁸¹ Essas palavras servem de moto confesso ao trabalho de Proust. Tem relação com Baudelaire, que reuniu num ano espiritual os dias de rememoração (*Eingedenkens*).

Mas *Fleurs du mal* não seria o livro que é, se somente esse sucesso nele se impusesse. É antes incomparável por ter conseguido obter da inefetividade do mesmo consolo, do fiasco do mesmo fervor, do fracasso do mesmo trabalho, poemas não superados por aqueles em que as correspondências celebram seus triunfos. O livro "*Spleen et idéal*" é o primeiro dos ciclos de *Fleurs du mal*. O *idéal* confere a força da rememoração, o *spleen* em contrapartida insta a profusão dos segundos. Ele é o seu senhor como o demônio é o senhor das moscas. Na série dos poemas *spleen*, há o "*Le goût du néant*", em que se diz

*Le Printemps adorable a perdu son odeur!*⁸²

Nessa linha, Baudelaire diz o extremo com extrema discrição — trata-se de uma passagem inconfundível. No termo "*perdu*" reconhece-se o colapso, em si mesma, da experiência por ele uma vez partilhada. Dificilmente ele associa-se a uma representação histórica. O odor é o refúgio inacessível da memória involuntária. Ele dificilmente se associa a uma representação visual. Entre as impressões sensoriais, ele só se une ao mesmo odor. Se cabe ao reconhecimento de um perfume, mais do que a todas as outras lembranças (*Erinnerung*), o privilégio de proporcionar consolo, é talvez porque entorpeça profundamente a consciência da passagem do tempo. Um perfume deixa passarem anos no perfume que ele faz lembrar. Isso confere ao verso de Baudelaire o tom de uma desolação inescrutável. Para aqueles que não têm mais acesso à experiência, não há consolo algum. É essa incapacidade, entretanto, que constitui a própria essência da ira. O irado a nada dá ouvidos. Seu protótipo, Timão de Atenas, volta-se contra os homens sem distinção. Ele é incapaz de distinguir do inimigo mortal quem já deu provas de amizade. Com profunda perspicácia, D'Aurevilly reconheceu esse atributo de Baudelaire, ao denominá-lo "um Timão com o gênio de Arquíloco".⁸³ Com suas explosões a ira mede o compasso dos segundos em que caiu o melancólico:

Et le Temps m'engloutit minute par minute,

⁸¹ Proust, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, 2ª parte, p. 82-83.

⁸² Baudelaire, *Oeuvres*, tomo I, p. 89.

⁸³ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes. Les poètes* (3ª parte, Paris 1862, p. 381).

*Comme la neige immense un corps pris de roideur.*⁸⁴

Esses versos seguem-se imediatamente aos citados anteriormente. No *spleen* o tempo é coisificado. Os minutos cobrem as pessoas como a neve. Como o da memória involuntária, esse tempo não tem memória. Mas no *spleen* a percepção do tempo aguça-se sobrenaturalmente. Cada segundo encontra a consciência que se projeta para interceptar o seu choque.⁸⁵

O medir do tempo, cuja uniformidade tem precedência sobre a duração, não pode renunciar a deixar persistir em si fragmentos inexatos e distintos. Reunir o reconhecimento de uma qualidade com a medida de uma quantidade era aquilo a que se dedicava o calendário, que com os feriados deixava como que de fora os dias de rememoração. O homem que perde o domínio da experiência sente-se fora do calendário. O habitante das grandes cidades toma conhecimento dessa sensação aos domingos, Baudelaire a captura *avant la lettre* num dos poemas *spleen*:

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.*⁸⁶

Os sinos, que antes pertenciam aos feriados, são removidos do calendário como os homens. Parecem como pobres almas que muito procuram, mas não têm história. Se Baudelaire em *spleen* e *vie antérieure* consegue agarrar os fragmentos estilhaçados da experiência (*Erfahrung*) histórica genuína, Bergson, em sua concepção de *durée*, alienou-se ainda mais da história. "Bergson, o metafísico, defrauda a morte."⁸⁷ Que a morte deixe de funcionar na *durée* bergsoniana sela sua concepção da ordem histórica, e mesmo da pré-histórica (*vorgeschichtliche*). O conceito de ação de Bergson é cancelado da mesma forma. "O bom senso", através do qual "o homem prático" se distingue, tem atuado como o seu padrinho. A *durée*, em que a morte se cancela, tem a má infinitude (*schlechte Unendlichkeit*) de um ornamento. Ela não permite trazer de volta a tradição.⁸⁸ É a quintessência de uma experiência limitada (*Erlebnisses*) que se pavoneia trajada de ampla experiência (*Erfahrung*).

⁸⁴ Baudelaire, *Oeuvres*, tomo I, p. 89.

⁸⁵ No místico "Diálogo entre Monos e Una", Poe como que incorporou na *durée* o decorrer vazio do tempo a que, no *spleen*, o sujeito fica entregue, e parece experimentar (*erfahren*) como uma beatitude ter se livrado, assim, dos seus horrores. Granjear uma harmonia até mesmo do decorrer vazio do tempo é um "sexto-sentido" que cabe, na forma de um dom, ao que partiu (*Abgeschiedenen*). Ela é, claro, muito facilmente perturbada pelo compasso do ponteiro dos segundos. "Tenho a impressão de ter ocorrido algo em minha cabeça, que não posso tornar humanamente inteligível nem que fosse através de um conceito confuso. Gostaria de referir-me a uma vibração dos pêndulos mentais. Trata-se do equivalente espiritual da representação abstrata que os homens fazem do tempo. A órbita celeste é regulada em absoluta harmonia com esse movimento — ou outro correspondente. Dessa forma eu media as irregularidades do relógio de pêndulo na cornija da lareira e dos relógios de bolso dos presentes. Seu tique-taque estava em meus ouvidos. Os menores desvios das batidas corretas... afetavam-me tanto quanto me ofendiam, entre os homens, as violações da verdade abstrata." Poe, *ibid.* p. 336-37 (624).

⁸⁶ Baudelaire, *Oeuvres*, tomo I, p. 88.

⁸⁷ Max Horkheimer, "Zu Bergsons Metaphysik der Zeit", *Zeitschrift für forschung* 3 (1934), p. 332.

⁸⁸ Em Proust, o declínio da experiência se expressa na livre realização da sua intenção final. Nada mais artístico que a casualidade, nada mais leal que a forma como ele permanentemente busca manter o leitor presente: a salvação é meu evento privado.

O *spleen*, ao contrário, expõe em sua nudez a experiência limitada. A melancolia vê com horror a terra recair num estado meramente natural. Nenhum sopro vindo da pré-história a envolve. Nenhuma aura. E assim ela emerge nos versos de "*Goût du néant*", que se seguem aos anteriormente referidos:

*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.*⁸⁹

XI

Se chamamos de aura as imagens que, residindo na *mémoire involontaire*, se esforçam por se agrupar ao redor de um objeto da percepção, então a aura de um objeto da percepção corresponde precisamente à experiência (*Erfahrung*) que se deposita como prática num objeto de uso. Os procedimentos constituídos a partir da câmera fotográfica e de outros dispositivos posteriores a ela relacionados ampliaram o escopo da *mémoire volontaire*. Eles tornam possível apanhar em imagem e som, através do dispositivo, um acontecimento. Tornam-se, assim, aquisições essenciais de uma sociedade em que a prática está em declínio. — A daguerreotipia tinha para Baudelaire algo de perturbador e aterrorizante, "surpreendente e cruel"⁹⁰ é como ele denomina o seu fascínio. Ele sentiu, portanto, a referida conexão, mesmo se não a compreendeu completamente. Como seu esforço sempre foi reservar um lugar aos modernos e sobretudo instruí-los sobre a arte, acercou-se da fotografia. Procurava entender a ameaça que nela pressentia sempre em termos do que seriam os seus "desenvolvimentos mal compreendidos".⁹¹ Admitia, entretanto, que esses teriam sido fomentados "pela estupidez das massas". "Essas massas clamavam por um ideal digno delas e apropriado à sua natureza... Um Deus vingativo respondeu às suas preces e seu profeta é Daguerre."⁹² Independente disso, Baudelaire tentou alcançar uma abordagem mais conciliadora. A fotografia está livre para tornar suas aquelas coisas transitórias que têm direito "a um lugar no arquivo da nossa memória" (*Gedächtnis*), se ela assim se detiver diante do domínio do intangível e do imaginativo: diante da arte, na qual só tem lugar "aquilo a que o homem dedica a alma".⁹³ Trata-se de uma arbitragem que não é salomônica. A prontidão constante da capacidade voluntária e discursiva de lembrar (*Erinnerung*), que é favorecida pelas técnicas de reprodução, restringe a esfera de ação (*Spielraum*) da fantasia. Essa pode ser concebida talvez como uma faculdade de conceber certos tipos de desejo — aqueles cuja realização pode ser pensada como algo belo. Aquilo a que essas realizações estariam ligadas, foi, por outro lado, mais precisamente determinado por Valéry: "Reconhecemos uma obra de arte pelo fato de que nenhuma ideia que ela desperte, nenhum tipo de inibição que ela provoque, ela pode exaurir ou destruir. Pode-se cheirar o quanto se quiser uma flor que sugere um perfume, mas não se pode desfazer esse perfume que em nós desperta desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma inibição extingue o seu efeito ou nos livra do poder (*Vermogen*) que ele exerce sobre nós. O mesmo persegue quem se propõe realizar uma obra de arte."⁹⁴ Segundo essa perspectiva, uma pintura restituiria em uma visão

⁸⁹ Baudelaire, *Oeuvres*, tomo I, p. 89.

⁹⁰ *Ibid.* tomo II, p. 197.

⁹¹ *Ibid.* p. 224.

⁹² *Ibid.* p. 222-23.

⁹³ *Ibid.* p. 224.

⁹⁴ Valéry, "Avant-propos", *Eyclopedie française. Arts et littératures dans la société contemporaine I*. Paris 1935, fascículo 16/04, p. 5-6.

aquilo com que o olho jamais se satisfaz. Aquilo com que ela satisfaz o desejo, e que se faz perceber em sua origem, seria algo que nutre esse desejo incessantemente. O que separa a fotografia da pintura e a razão pela qual não existe um único princípio que abarque "o processo formativo" de ambas é, portanto, evidente: ao olhar, que em uma pintura não se satisfaz, a fotografia significa antes o mesmo que uma comida ao faminto ou uma bebida ao sedento.

A crise da reprodução artística (*künstlerischen Wiedergabe*) que dessa forma se entrevê, deixa-se representar como parte integrante de uma crise da própria percepção. — O que torna o anseio pela beleza insaciável é a imagem do mundo anterior (*Vorwelt*), que Baudelaire chama de velado pelas lágrimas da nostalgia. "Ah, fostes no tempo de outrora/ Minha irmã ou minha mulher" — essa confissão é o tributo que a beleza enquanto tal pode exigir.⁹⁵ À medida que a arte vem do belo e o reproduz, mesmo se simplificado, ela o apanha (como Fausto, Helena) das profundezas do tempo.⁹⁶ Na reprodução técnica isso não ocorre. (Nela a beleza não tem lugar.) No contexto em que Proust se queixa de pobreza e falta de profundidade nas imagens de Veneza que lhe são disponibilizadas pela *mémoire volontaire*, ele escreve que o mero termo "Veneza" já faz chegar a ele, insípido como uma exposição fotográfica, esse tesouro de imagens. Se vemos na presença da aura aquilo que distingue as imagens que emergem da *mémoire involontaire*, então a fotografia tem um papel determinante nos fenômenos da "perda da aura". Aquilo que se tinha que sentir como desumano — mortífero, pode se dizer, na daguerreotipia, era o ter de olhar-se (continuamente, aliás) para dentro do aparelho, já que o aparelho capta a imagem dos homens sem lhes devolver esse olhar. Mas o olhar possui a expectativa de ser correspondido por aquilo a que ele se entrega. Quando essa expectativa é correspondida (o que, em pensamento, pode-se ligar tanto a um olhar intencional de atenção quanto a um olhar no sentido mais simples da palavra), então lhe sobrevém a experiência (*Erfahrung*) da aura em sua plenitude. "A perceptibilidade", assevera Novalis, "é um dar atenção".⁹⁷ Essa perceptibilidade, por ele referida, não é senão a da aura. A experiência da aura baseia-se assim na transferência de uma reação familiar na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. O que é visto ou que se acredita visto retorna (*schlägt auf*) o olhar. Experimentar a aura de um fenômeno significa investi-lo da capacidade de retornar o olhar.⁹⁸ As descobertas da *mémoire involontaire* correspondem a isso. (Elas são, além do mais, únicas: as lembranças que tentam incorporá-las as perdem. Dessa forma, dão apoio a um conceito de aura que a compreende como "fenômeno único de uma distância".⁹⁹ Essa definição torna transparente o caráter ritualístico (*kultischen*) dos fenômenos. A distância essencial é aquilo de que não é possível aproximação (*Unnahbare*): na verdade, a

⁹⁵ Os versos citados são de um poema de Goethe dedicado a Charlotte von Stein. N do T.

⁹⁶ O instante de um tal sucesso se mostra, por sua vez, como singular. Nisso se baseia o traço construtivo da obra de Proust: cada uma das situações em que o narrador é insuflado pelo sopro do tempo perdido torna-se inigualável e é suspensa do decorrer dos dias.

⁹⁷ Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn* (Berlin 1901, parte II, 1ª metade, p. 293).

⁹⁸ Essa investidura é uma fonte de poesia. Quando um homem, um animal ou algo desanimado (*Unbeseeltes*) assim investido pelo poeta, retorna o seu olhar, há um distanciamento. O olhar da natureza assim desperta sonha e atrai o poeta para o seu sonho. Palavras também pode ter sua aura. Assim a descreveu Karl Kraus: "quanto mais de perto o homem olha uma palavra, tanto mais distante ela o olha de volta" (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Munique 1912, p. 164).

⁹⁹ Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée." *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), p. 43.

incapacidade de aproximação é uma qualidade fundamental da imagem de culto.) Não é preciso ressaltar o quão Proust estava familiarizado com o problema da aura. De qualquer forma, é digno de nota que ele ocasionalmente toca em conceitos que compreendem (*schliessen*) sua teoria: "Alguns daqueles que amam segredos gabam-se de que algo permanece nas coisas dos olhares que alguma vez nelas descansaram." (Provavelmente, a capacidade de retribuí-los.) "Eles são da opinião de que monumentos e imagens só se apresentam sob o véu delicado que o amor e a devoção de tantos admiradores teceram ao redor deles no decorrer dos séculos. "Essa quimera", conclui Proust de forma evasiva, "se tornaria verdade se fosse por eles remetida à única realidade disponível ao indivíduo, a saber, ao mundo da sua sensibilidade."¹⁰⁰ Equivalente, mais de mais longo alcance, porque objetivamente orientada, é a definição que Valéry dá da percepção no sonho como aurática. "Quando digo ver algo, com isso não se estabelece nenhuma equação entre mim e a coisa... Ao contrário, no sonho uma equação se estabelece. As coisas que vejo veem-me tanto quanto eu as vejo."¹⁰¹ Em suma, a percepção nos sonhos é a natureza do templo, de que se diz

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

Quanto mais consciência teve disso Baudelaire, mais infalivelmente o declínio da aura inscreveu-se em sua poesia lírica. Isso ocorreu numa forma cifrada, que se pode descobrir em *Fleurs du Mal*, sempre que a mirada dos olhos humanos remonta à superfície. (Que Baudelaire não tenha estabelecido essa forma sistematicamente é algo que dispensa comentários.) O ponto é que a expectativa que se impõe ao olhar dos homens acaba por malograr. Baudelaire descreve olhos dos quais se diria que a capacidade que possuem para ver se perdeu. Dada essa característica, eles são dotados de um fascínio que permite fazer frente em grande parte senão predominantemente às demandas dos seus instintos. No feitiço desses olhos, o sexo em Baudelaire renunciou a Eros. Se os versos do poema "Bem-aventurado anseio" de Goethe,

*Nenhuma distância torna-te difícil,
O fascínio te faz voar*

valem como a descrição clássica do amor saturado da experiência (*Erfahrung*) da aura, então dificilmente há na poesia lírica outros que os desafiem mais resolutamente que aqueles de Baudelaire,

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocture,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.¹⁰²*

¹⁰⁰ Proust, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, 2ª parte, p. 33.

¹⁰¹ Valéry, *Analecta*, p. 193-94.

¹⁰² Baudelaire, *Oeuvres*, tomo I, p. 40.

Olhares devem ter um efeito tão mais imperioso, quanto mais profunda é a ausência do que vê (*Schauenden*) e neles se confronta. Em olhos que se espelham, essa ausência permanece intacta. De longe, nada conhecem. O que têm de escorregadio, Baudelaire assimilou numa rima astuta:

*Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes.*¹⁰³

Sátiras e sereias já não pertencem à família dos seres humanos. São segregadas. De uma forma notável, Baudelaire fez entrar na poesia, como *regard familier*, o olhar carregado da distância.¹⁰⁴ Ele, que não constituiu família, concedeu ao termo *familier* uma textura saturada de promessa e renúncia. Entregou-se a olhos incapazes de ver, penetrando sem ilusões em sua esfera de influência.

*Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.*¹⁰⁵

"A apatia" [*Stumpfsinn*], escreve Baudelaire em uma de suas primeiras publicações, "é frequentemente um adorno da beleza. Deve-se agradecer a ela se os olhos são sombrios e diáfanos como pântanos escuros ou tem a impassividade (*Ruhe*) melíflua dos mares tropicais."¹⁰⁶ Se vida emerge em tais olhos, é a dos predadores, que, de olho na presa, também se protegem. (Assim faz a prostituta, que tanto quanto espreita os transeuntes está atenta à polícia. O tipo fisionômico que esse modo de vida produz, Baudelaire o encontrou nos inúmeros trabalhos que Constantin Guys dedicou a elas. "Elas deixam descansar no horizonte, como predadores, o olhar — que tem a inquietude daquele de um predador... mas também, muitas vezes, sua súbita e tensa atenção."¹⁰⁷) É óbvio que os olhos dos habitantes das grandes cidades sobrecarregam-se com funções de segurança. Outra demanda menos evidente é apontada por Simmel. "Quem vê sem ouvir... preocupa-se muito mais do que quem ouve sem ver. Aqui há algo... característico das grandes cidades. As relações mútuas dos homens nas grandes cidades distinguem-se por uma preponderância significativa da atividade da visão sobre aquela da audição. A causa principal disso é o transporte público. Antes do desenvolvimento, no século XIX, dos ônibus, estradas de ferro e bondes, as pessoas nunca tinham se deparado com a situação de ter de se ver de frente por longos minutos ou mesmo horas sem se dirigir a palavra."¹⁰⁸

O olhar seguro deixa para trás o desamparo que divaga na distância. E pode chegar a sentir algo como um prazer em sua degradação. Nesse sentido é que devem ser lidas as seguintes frases, curiosas. No "Salão de 1859", Baudelaire examina as pinturas de paisagem e conclui admitindo: "Gostaria de voltar aos dioramas, cuja magia monstruosa e brutal impõe a mim uma útil ilusão. Prefiro ver alguns cenários de teatro, em que descubro meus sonhos

¹⁰³ Ibid. tomo I, p. 190.

¹⁰⁴ Cf. tomo I, p. 23.

¹⁰⁵ Tomo I, p. 40.

¹⁰⁶ Tomo II, p. 622.

¹⁰⁷ Tomo II, p. 359.

¹⁰⁸ Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Traduit par A. Guillain, Paris 1912, p. 26-27.

mais caros serem tratados com grande habilidade numa concisão trágica. Essas coisas, completamente falsas, estão por isso mesmo infinitamente mais próximas da verdade, ao passo que nossas melhores paisagens são mentirosas, exatamente porque descuidam de mentir."¹⁰⁹ Tendemos a dar menos importância à "útil ilusão" que à "concisão trágica". Baudelaire insiste no fascínio (*Zauber*) da distância. Para avaliar representações de paisagens vale-se do paradigma das pinturas em barracas de feira. Quer ele romper o fascínio da distância, tal como um observador (*Beschauer*) que adentrasse numa brochura? O motivo aparece em um dos melhores versos de *Fleurs du mal*:

*Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fonde de la coulisse.*¹¹⁰

XII

Fleurs du mal veio a ser a última obra lírica a ter efeito na Europa como um todo. Nenhuma posterior conseguiu ir além de uma esfera linguística mais ou menos restrita. A isso se acrescenta que Baudelaire voltou sua capacidade produtiva quase que exclusivamente para esse único livro. E por fim não se pode negar que há entre seus temas alguns, examinados neste estudo, que tornam problemática a possibilidade mesma da poesia lírica. Esse fato triplo determina Baudelaire historicamente. Mostra sua determinação diante das coisas. Baudelaire foi firme na consciência de sua tarefa. Ele chega a caracterizar como seu destino "a criação de um padrão (*Schablone*)".¹¹¹ Via isso como uma exigência para qualquer futuro poeta lírico. Os que não se mostrassem à sua altura lhe interessavam menos. "Acaso tomam vocês caldo de ambrosia? Comem costeletas de Paros? Quanto é que pagam por uma lira penhorada?"¹¹² O poeta lírico aureolado é, para Baudelaire, um antiquado. Ele tem reservado seu lugar de figurante num texto de prosa intitulado "A Perda da Auréola".¹¹³ O texto apareceu tarde. Num primeiro exame do legado de Baudelaire, ele foi excluído "impróprio para publicação". Até hoje recebe pouca atenção da crítica baudelairiana.

"O que é que vejo, meu caro! Você! Aqui! Num local de má reputação eu o encontro — o homem que sorve essências, que toma ambrosia! Verdadeiramente! Que surpresa! — Você sabe, meu caro, a angústia que me causam cavalos e coches. Mal cruzava eu a rua, atarantado, e quando, no meio desse caos barulhento, em que a morte nos assalta a galope por todos os lados, fiz um movimento mais brusco, caiu-me a auréola da cabeça indo parar no lodo do asfalto. Não tive a coragem de apanhá-la de volta (*aufzuheben*). Pensei comigo mesmo que é menos doloroso perder uma insígnia do que ter um osso quebrado. E por fim concluí que o azar serve para alguma coisa. Agora posso andar por aí incógnito, cometer baixezas e tornar-me tão ordinário como qualquer mortal. Então estou, como vê, aqui, tanto quanto você! — Mas você deveria notificar a perda da auréola ou ver se não a encontram nos achados e perdidos. — Nem penso nisso! Sinto-me muito bem aqui! Só você me reconheceu. Além do mais, essas honrarias me entediam. E me alegra pensar que algum mau poeta a pegue e a ponha na cabeça sem qualquer pudor. Fazer a felicidade de alguém, que me

¹⁰⁹ Baudelaire, *Oeuvres*, tomo II, p. 273.

¹¹⁰ *Ibid.* tomo I, p. 94.

¹¹¹ Cf. Jules Lamaitre, *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires* (Paris 1897, p. 31-32).

¹¹² Baudelaire, *Oeuvres*, tomo II, p. 422.

¹¹³ O título dessa vez é traduzido por Benjamin, que normalmente os refere no original. Para uma tradução nossa do poema original, ver *O Spleen de Paris* (Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 147). A versão apresentada aqui parte do alemão do próprio Benjamin. N do T.

importa! E uma felicidade que me fará rir! Imagine X, ou Z... Não! Seria mesmo cômico."¹¹⁴ Encontramos o mesmo motivo nos diários, o final é diferente. O poeta logo apanha a auréola de volta. Mas preocupa-o, entretanto, a sensação de que o incidente seja de mau agouro.¹¹⁵

O autor desses textos menores não é um *flâneur*. Eles disponibilizam de uma forma irônica a mesma experiência (*Erfahrung*) que Baudelaire, sem nenhum artifício, confia às seguintes frases: "*Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.*" De todas as experiências que fizeram de sua vida aquilo que ela era, Baudelaire destaca como a mais decisiva, a mais inconfundível, o baque desferido pela multidão (*von der Menge mit stößen bedacht worden zu sein*). Aí se desata (*ausgegangen*) para ele a imagem (*Schein*) da multidão animada que se move por si mesma, e pela qual o *flâneur* fora arrebatado. A fim de enfatizar a malícia vil (*Niedertracht*) dessa multidão, Baudelaire imagina o dia em que até mesmo as mulheres perdidas, os que foram banidos, chegarão ao ponto de discursar em defesa da vida regrada, baixar o sarrafo na libertinagem e nada deixar subsistir senão o dinheiro. Traído por esses últimos aliados, Baudelaire se volta contra a multidão — e faz isso com a fúria impotente dos que se voltam contra a chuva ou o vento. Essa é a natureza da experiência mais limitada (*Erlebnis*), à qual Baudelaire dá o peso de uma experiência em sentido amplo (*Erfahrung*). Ele designou assim o preço que se paga por um impacto (*Sensation*) moderno: o fraturar (*Zertrümerung*) da alma através da experiência do choque. Consentir com esse fraturar se lhe impôs como algo caro. Mas é o estatuto (*Gesetz*) da sua poesia. Ela permanece no céu do Segundo Império como "um astro (*Gestirn*) sem atmosfera".¹¹⁶

¹¹⁴ Baudelaire, *Oeuvres*, tomo I, p. 483-84.

¹¹⁵ Cf. *Ibid.* tomo II, p. 634. Não é impossível que a causa dessas anotações tenha sido um choque patogênico. A forma como são assimiladas na obra de Baudelaire dá o que pensar a respeito.

¹¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 2ª Edição, Leipzig 1893, vol. 1, p. 164.