

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Sérgio Eduardo Carvalho Fonseca

A ruína da tradição em Walter Benjamin e a prosa poética de Charles

Baudelaire

MESTRADO EM FILOSOFIA

SÃO PAULO

2010

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia

Sérgio Eduardo Carvalho Fonseca

A ruína da tradição em Walter Benjamin e a prosa poética de Charles

Baudelaire

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Filosofia, sob a orientação da Prof.(a) Dr.(a) Jeanne Marie Gagnebin.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

Aos meus pais

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, Sérgio Eduardo Abud Fonseca, à minha mãe, Maria Amélia Carvalho Fonseca, e à minha irmã, Luciana Carvalho Fonseca, pelo apoio incondicional de sempre.

Também agradeço a todos meus amigos que estiveram comigo durante essa longa caminhada: Alexandre, Otávio, Bruno, Daniela, Silvia e, especialmente, à Joana Areas, pelos apontamentos, paciência e ajuda inabalável.

A todos meus os professores também agradeço de coração. Em particular, ao professor Rodrigo Duarte e à professora Virgínia Figueiredo, ambos da UFMG, por terem me introduzido no mundo da filosofia. Ao professor Ricardo Ibarlucía, por ter me convidado a assistir suas classes de *Estética* na Universidad Nacional de San Martin. À minha orientadora, Jeanne Marie Gagnebin, pela paciência, conselhos e generosidade. E, finalmente, ao professor Luciano Gatti, pela disponibilidade sem restrições, e ao professor Antonio José Romera Valverde, pelo estímulo e pela confiança depositada.

Agradeço também ao CNPq por financiar parte desta pesquisa e investir, espero que cada vez mais, nessa área de conhecimento tão complexa, mas tão bonita que é a filosofia.

Resumo

Esta dissertação aborda o declínio da tradição na modernidade como ponto de partida para a busca de outras expressões adequadas a um novo tempo. A constatação desse cenário por Walter Benjamin no ensaio *O narrador*, tendo em vista a superação da experiência tradicional pela vivência, abre caminho para sua análise sobre a “experiência do *choc*” em Charles Baudelaire. Por meio desta, o filósofo expõe diversas facetas inerentes ao pensamento do poeta, tanto no âmbito da crítica de arte quanto em sua produção poética, como recomendações a um ideal de postura para o indivíduo a fim de que este possa se relacionar de maneira frutífera com a cidade moderna. Tal postura o faria abandonar a passividade de seu caráter, dando-lhe instrumentos para se inserir na multidão de maneira plena, sem ter como único respaldo a própria vivência. Como exemplo dessa nova postura na própria obra do poeta francês, encontra-se os *Petits Poèmes en Prose*. Considerados complementares a *Les Fleurs du Mal*, ao contrário de cantarem o fim de uma era, porém, seus cinquenta fragmentos dão um passo adiante rumo à inserção da poesia no cotidiano da cidade, livrando-a de antigas contingências; mais precisamente, da rima e do verso.

Abstract

This study addresses the decline of tradition in western modernity as being the starting point for the pursuit of other kinds of expression that would better suit the new era. Walter Benjamin identified this scenario in *The storyteller* essay, which, by taking into account the overcoming of traditional experience by individual life experience, makes headway for his analysis of Charles Baudelaire's 'choc experience'. Through this analysis, Benjamin reveals a number of facets inherent to the poet's thinking, –both in Baudelaire's art critique and in his poetry production –, as being proposals of what would be the ideal attitude capable of promoting a fruitful relationship between the individual and the modern city. This attitude would cause the individual to abandon his passiveness of character and would supply him with instruments to fully and wholly become part of the crowd without having to rely singly and solely on his own individual life experience. As an example of this new attitude in the work of Baudelaire, one finds *Les Petits Poèmes en Prose*. These poems are considered a supplementary part of *Les Fleurs du Mal*, and instead of singing to the end of an era however, the fifty fragments go one step further toward the insertion of poetry in the city's day-to-day, thus freeing it from former and ancient contingencies, or more precisely, from rhyme and verse.

Sumário

Introdução	9
1. Capítulo 1 - Walter Benjamin e a tradição em ruínas.....	12
<i>1.1. Imprensa e informação.....</i>	<i>21</i>
<i>1.2. Chama artificial da vida.....</i>	<i>25</i>
<i>1.3. “desenraizamento transcendental”</i>	<i>31</i>
<i>1.4. Experiência, barbárie, pobreza</i>	<i>35</i>
2. Capítulo 2 - Prosa poética em Baudelaire: uma expressão moderna.....	42
<i>2.1. Um mesmo projeto.....</i>	<i>46</i>
<i>2.2. Perda de auréola.....</i>	<i>51</i>
<i>2.3. A cidade como prosa.....</i>	<i>54</i>
<i>2.4. A verdadeira experiência de Baudelaire.....</i>	<i>58</i>
<i>2.5. Multidão amorfa.....</i>	<i>68</i>
3. Considerações finais.....	74
4. Referências bibliográficas.....	78

Introdução

Existe uma fina analogia entre Walter Benjamin (1892-1940) e Charles Baudelaire (1821-1867). E não apenas evidenciada pelos inúmeros estudos feitos pelo filósofo sobre a obra do poeta francês, mas também, e de maneira surpreendente, devido a muitos aspectos da vida pessoal de cada um que parecem conduzi-los a realidades parecidas, apesar de estarem separados pela linha do tempo. Dentre o amplo espectro de afinidades, escolhemos destacar o olhar incisivo de ambos às coisas mais banais da vida. Inerente a essa postura, nota-se a preocupação de se encontrar uma expressão digna de seu tempo, evitando o colapso total da experiência por conta de sua própria insuficiência de ser transmitida. Para tanto, iniciaremos esta dissertação mostrando quais são as novas disposições sociais que clamam por uma expressão capaz de superar as limitações da linguagem épica na modernidade. Trata-se de saber o porquê dessa necessidade para, posteriormente, no segundo capítulo, focarmos em os *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire como uma de suas tentativas para dar voz à modernidade como um todo, abrangendo seus conflitos, suas contradições, aquilo que está presente no discurso oficial e o que por ele está esquecido.

Expomos, assim, o primeiro capítulo mais analítico, cuja base é um dos ensaios mais notórios de Walter Benjamin, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Publicado pela primeira vez em 1936, o texto apresenta a teoria da experiência do filósofo alemão, tendo em vista a influência dos modos de produção na maneira de se transmitir a história. Contrastando duas épocas, Benjamin apresenta as características do modo de produção artesanal da antiguidade e do modo de produção industrial moderno. Por meio da distinção entre essas disposições sociais, o filósofo irá identificar

duas experiências próprias de cada época: a experiência tradicional (*Erfahrung*) e a experiência vivida ou vivência (*Erlebnis*).

Caracteriza a primeira um ambiente em que o sentido está presente como totalidade. Nesse caso, o indivíduo faz parte de um corpo social reconhecido por todos e estruturado de modo comum, onde cada acontecimento possui seu lugar numa estrutura firme e dinâmica ao mesmo tempo. Sente-se, então, à vontade para interagir com seus pares, pois entre eles existe um domínio simbólico reconhecido por todos. Por outro lado, o indivíduo na modernidade está alienado dessa conjuntura plena de sentido. Solitário, é comprimido por todos os lados e forçado a agir de maneira contraditória, sem pode contar com uma base firme na qual pode se apoiar. George Simmel descreve bem a condição de cada um da seguinte maneira:

“O indivíduo é pressionado, de todos os lados, por sentimentos, impulsos e pensamentos contraditórios, e de modo algum ele saberia decidir com segurança interna entre suas diversas possibilidades de comportamento – que dirá com certeza objetiva. Os grupos sociais, em contrapartida, mesmo que mudassem com frequência suas orientações de ação, estariam convencidos, a cada instante e sem hesitações, de uma determinada orientação, progredindo assim continuamente; sobretudo saberiam sempre quem deveriam tomar por inimigo e quem deveriam considerar amigo”¹.

A partir desse reconhecimento fica clara a necessidade de se desenvolver as propriedades de transmissão entre indivíduos levando-se em conta o ritmo de vida de cada época. Se a experiência tradicional não é mais possível, faz-se necessário a elaboração de outra expressão que não se limite a consolar o indivíduo suprimindo-o com expressões consoladoras, como a informação e o romance.

¹ “O nível social e o nível individual”. In: SIMMEL, G. *Questões fundamentais da sociologia*. Trad. Pedro Caldas. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2006. p.40.

No segundo capítulo, portanto, Baudelaire encontra-se inserido justamente no limiar dessa mudança entre uma experiência e outra. Para o filósofo, o mérito do poeta foi ter vislumbrado nessas condições uma experiência peculiar tendo em vista a impossibilidade da mesma. Após reconhecer tal impossibilidade, e cantar seu próprio fracasso nas *Flores do mal*, o poeta abdica de sua auréola, de suas antigas insígnias, mostrando-se como um ser anônimo, contraditório, de humor instável, irônico e, por vezes, ácido, no meio da multidão. Tudo isso está presente fortemente no *Spleen de Paris* – foco central deste capítulo. Se nas *Flores do mal* o poeta dá sua última palavra, no *Spleen* ele encontra sua liberdade. Livre de sua autoridade como poeta, dispensa ser portador da verdade, restringindo-se a expor situações aparentemente triviais para, posteriormente, desmascará-las com questionamentos desconcertantes a respeito da própria normalidade daquilo previamente apresentado. Em seus pequenos poemas e prosa, Baudelaire destila choques pela cidade.

Encontramos, assim, relatos de situações sob a ótica de um homem sem ideal algum, mas disposto a colorir com tons díspares a normalidade trivial do dia a dia. Benjamin nota essa lucidez em Baudelaire. Para o filósofo, o poeta francês deixou em seus poemas uma história a contrapelo. E, ciente deste feito, Baudelaire torna-se para ele um arquétipo do homem de espírito em luta obstinada contra a banalização de seu próprio tempo. A prosa poética é, assim, um artifício utilizado pelo poeta para romper as limitações do poema, mantendo o seu caráter poético, na tentativa de oferecer aos folhetins da cidade uma história diferente daquelas encontradas nos romances costumeiros e nas notícias que dia após dia alimentam os jornais.

1. Walter Benjamin e a tradição em ruínas

Escrito entre 1928 e 1935, o ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, publicado pela revista *Orient und Occident* em 1936, tornou-se um dos mais notórios de Walter Benjamin². Nele, o filósofo avança de maneira incisiva em seus estudos sobre a experiência tradicional (*Erfahrung*) e a experiência vivida ou vivência (*Erlebnis*)³, além de esboçar uma *teoria da narrativa* e o caráter aberto da obra de arte como adequado a seu tempo. A primeira, diz respeito à transmissão (*Überlieferung*)⁴ entre gerações. A *história* contada carrega em si seu passado, revelando-se no presente, e nutrindo o futuro⁵. Ao escutá-la, o ouvinte pode tornar-se narrador, passando adiante não mais a mesma história, em sua integridade, mas acrescentando-lhe sua própria marca. Conforme veremos, estas são algumas das condições primordiais para a perpetuação da experiência tradicional. Extinta nas grandes metrópoles, Benjamin reafirma a impossibilidade de se cultivá-la na modernidade. Em seu lugar, apresentou-se a vivência. Produto do isolamento do homem moderno – um habitante anônimo da

² Neste trabalho, estaremos utilizando duas traduções de *O narrador*: a de Modesto Carone e a de Sérgio Rouanet. Deste último, especificamente a referente aos itens 5, 13, 14 e 15 que tratam do romance. Nos demais itens, utilizamos a de Carone. Optamos por realizar esse método para adequar o texto às citações de alguns comentadores utilizados nessa dissertação.

³ “O termo alemão para a verdadeira experiência é *Erfahrung*, composto a partir do radical *fahr*, que significa viajar, percorrer uma distância. Esse sentido é recuperado por Benjamin para a construção da sua concepção de experiência, a qual subentende a distância e as noções correlatas de travessia, de provação, de aprendizado, de desdobramento e aperfeiçoamento que ocorrem com o tempo. (...) se compõe não só pela experiência individual, mas pela inserção desta no contexto mais amplo da experiência coletiva. Nela o tempo não é desagregador; ao contrário, o tempo é um elemento fundamental para a sedimentação e integração dos acontecimentos de uma vida. É essa experiência que funda e se relaciona com uma tradição. O termo contraposto à *Erfahrung* é a *Erlebnis*, a vivência ou experiência vivida, um conceito empobrecido de experiência que surge no século XIX num momento de enfraquecimento dos laços históricos do indivíduo com a tradição e de predominância de uma existência fundada no isolamento da vida urbana. A vivência é composta por impressões fortes, por sensações imediatas de efeito instantâneo, que não são passíveis de serem incorporadas à vida do indivíduo como na experiência” (GATTI, L. *Memória e Distanciamento na Teoria da Experiência de Walter Benjamin*. Outubro/2002. Dissertação de Mestrado em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas, p. 17-8).

⁴ Palavra que também pode ser traduzida por “tradição”.

⁵ O conceito de história para Benjamin é embasado na “noção clássica de *historia naturalis*, que retoma o termo grego de *historia*, pesquisa, informação, relatório, um termo que designa uma atividade de exploração e de descrição do real sem a pretensão de explicá-lo. (...) A *historia* repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática mais aparentada àquela do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer relação causal entre os acontecimentos do passado” (GAGNEBIN, J.M. “Origem, original, tradução”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994, p. 9-10).

grande cidade –, a vivência reflete o homem como indivíduo fora da comunidade, incapaz de proferir uma palavra comum mediante os mesmos meios do passado.

Portanto temos a ascensão da vivência e o declínio da experiência como objetos centrais de *O narrador*. Diferente das abordagens anteriores referentes ao tema – mais notadamente nos textos *Experiência e Pobreza*, de 1933, e *Experiência*, de 1913 –, o ensaio dispensa qualquer tom de rebeldia e nem menciona uma possível redenção da humanidade mediante novas práticas expressivas. Talvez seja justamente por ter um caráter mais analítico e menos especulativo, ou incisivo, que é considerado muitas vezes um texto nostálgico e melancólico. A impressão não é de toda errada, mas entre os três, textos citados é seguramente aquele que mais esclarece sobre a própria história da experiência. Ao expor as estruturas sociais como fator determinante à transmissão, o filósofo abre caminho para diversas reflexões sobre o tema. Suas reflexões enfatizam também a condição passiva do *indivíduo* em relação ao discurso estéril do presente⁶. Longe de lamentar tal situação ou adotar uma postura radical e iconoclasta, prefere mostrar de maneira clara a situação em que o homem moderno se encontra, exibindo igualmente os elementos consoladores à sua disposição a fim de fazê-lo esquecer de sua frágil existência. Como se não bastasse, retira do homem a responsabilidade de buscar sua redenção por intermédio de grandes feitos. O herói já não é mais o mesmo. É na figura do Justo, da mística judaica, que está o arquétipo para o novo herói moderno. Humilde, modesto, anônimo e resistente às seduções do mundo moderno.

Ao constatar a presença cada vez mais distante do narrador na modernidade, Benjamin volta-se a um passado remoto, subtraindo dois *arquétipos* cujos estilos de

⁶ Um indivíduo, como entidade histórica, de acordo com Horkheimer, em *Eclipse da Razão*, não significa simplesmente alguém que vive ou existe num tempo e espaço definido, sendo este membro, conforme diz, da espécie humana. Só isso não basta. Um indivíduo requer a compreensão de sua “própria individualidade como um ser humano consciente” (HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*. Ed. Labor do Brasil. Rio de Janeiro, 1976, p. 131).

vida naturalmente lhes alçavam entre os demais como portadores de uma história a ser contada: o marinheiro mercante e o lavrador sedentário⁷. O primeiro, explica, por trazer histórias a respeito de lugares desconhecidos, seria testemunha da amplitude do espaço. O segundo, por conhecer bem sua pátria e suas tradições. Sobre o uso dos dois, justifica: “A extensão real do âmbito das narrativas, em sua amplitude histórica, não pode ser pensada sem a mais íntima interpretação destes dois tipos arcaicos”⁸.

Separando dois pólos de uma mesma moeda, o filósofo verá nas oficinas dos artífices da Idade Média um sistema corporativo capaz de unir ambos os arquétipos de narradores em um mesmo ambiente; em até mesmo um só indivíduo: o mestre sedentário:

“O mestre sedentário e os aprendizes volantes laboravam juntos nas mesmas oficinas e todo mestre fora aprendiz volante antes de se haver estabelecido em sua terra ou fora dela. Se camponeses e homens do mar tinham sido os velhos mestres da narração, a condição de artífice era sua academia. Nela se unia o conhecimento do lugar distante, como o traz para casa o homem viajado, com o conhecimento do passado, da forma como este se oferece de preferência ao sedentário”⁹.

Entretanto, não bastaria apenas colocar os dois arquétipos em um mesmo ambiente para tornar possível o surgimento do mestre sedentário como imagem do narrador em sua plenitude. Fundamental para essa fusão é a capacidade de cada um

⁷ É comum no método de exposição de Benjamin o uso de arquétipos como ponto de partida. Extraindo do objeto um sinal remoto de existência, pode expandir seu pensamento em imagens associando-o ao objeto eleito em diferentes épocas. O arquétipo seria talvez um ponto de equilíbrio e, ao mesmo tempo, desequilíbrio. A seguinte afirmação sobre o “estrangeiro” de Simmel pode ajudar a compreender a relação de Benjamin com o arquétipo. Na condição de estrangeiro, deslocado no espaço e no tempo, o objeto primitivo transcende sua forma e ganha nova vida. Diz o sociólogo: “a condição de estrangeiro significa que ele, que também está distante, na verdade está próximo, pois ser um estrangeiro é naturalmente uma relação muito positiva: é uma forma específica de interação” (SIMMEL, G. “O estrangeiro”. *Sociologia*. Org. Evaristo de Moraes Filho. Ed. Ática. São Paulo, 1983, p. 182). Ainda sobre o tema, Adorno diz: “A todo momento, Benjamin relaciona figuras-chave da época a categorias do mundo imagético” (ADORNO, T. “Caracterização de Walter Benjamin”. *Sociologia*. Ed. Ática. Org. Gabriel Kohn, São Paulo, 1986, p. 197).

⁸ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 58.

⁹ *Ibidem*, p. 58.

contar e passar adiante a história. É, pois, na *condição de artífice* que Benjamin notará o ritmo propício para a transmissão da experiência. Para o filósofo, narrador e artífice possuem a mesma natureza, pois a própria contingência da condição do primeiro materializa-se em um produto síntese da história de sua vida, de sua comunidade, herdeira do passado e alimentadora do futuro. Ao contrário do trabalhador da linha de montagem, cuja função é mecânica e automatizada, o artífice relaciona-se com segurança e desenvoltura por todas as etapas de produção. Na oficina, molda seu objeto com as próprias mãos; nele, o artífice inscreve todo seu conhecimento transmitido pelos diversos mestres dos mais variados lugares.

Para o filósofo, a plenitude é o estado ideal para o desenvolvimento de uma dimensão orgânica da narrativa, um estado ideal no qual o narrador acrescenta à história que escuta uma nova etapa de acordo com o novo momento e lugar em que está inserido. A história do passado funde-se ao presente, indicando o futuro. É apreendida, reelaborada e passada adiante. Cada etapa nessa transmissão contém um todo, além de estar aberta ao futuro. Para tanto, a história deve ser transmitida em um ambiente familiar (comum), no qual o ritmo das palavras esteja em comunhão com o ritmo do trabalho ou da vida cotidiana. Assim é gerado o *tédio*¹⁰ – para o filósofo, o “ponto culminante do relaxamento físico”¹¹. Sobre essa condição, Benjamin acrescenta:

¹⁰ O *tédio* referido por Benjamin não é o mesmo a que se refere Baudelaire na abertura de *As Flores do Mal*. O *tédio* benjaminiano vem na palavra alemã “Langeweile” (demora longa). Já o de Baudelaire – “o olhar esquivo à mínima emoção” – seria o estado de apatia do burguês perante a vida, perante um mundo em que os excessivos choques e rupturas atuam como carrascos da vivacidade. Nas *Passagens* encontra-se o seguinte apontamento sobre o termo: “Sentimos *tédio* quando não sabemos o que estamos esperando. O fato de sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O *tédio* é o limiar para grandes feitos” (BENJAMIN, W. “Caderno D”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 145).

¹¹ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 62.

“No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar”¹².

Por estar inserida em um ambiente tão orgânico, a narração não precisa justificar sua própria existência, pois seu caráter encontra-se integrado à temporalidade humana; e não está segregado deste. É nessa junção que reside sua capacidade de transmitir um ensinamento, uma sabedoria, um conselho¹³. Não se trata, porém, de responder diretamente a uma pergunta, dirá Benjamin. No conselho, complementa, não há respostas secas e diretas a uma pergunta. Antes, seria “uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora”, “um narrar adiante”¹⁴.

Transmitida e recebida em um estado de comunhão, a história do narrador agrega-se às experiências de vida de cada um, entrelaçando vida individual e coletiva, além de presente e passado, permanecendo viva para o futuro. É quando esta continuidade acontece com maior frequência que o conselho torna-se sabedoria. Segundo o filósofo, a sabedoria é *o lado épico da verdade*. Nesse sentido, ele identifica nos provérbios ainda existentes destroços de uma verdade épica corroída pela fissura entre o sentido e o tempo.

Diante de todas as prerrogativas necessárias para o desenvolvimento da narrativa tradicional, Benjamin desloca uma frase de Paul Valéry a respeito da perfeição da natureza, associando-a à plenitude da relação entre o homem e seu mundo. Compara, portanto, a narrativa com as pérolas ou vinhos mais elaborados ou pacientemente cultivados. Tal como os nobres elementos citados pelo escritor francês, a narração seria uma “obra preciosa de uma longa cadeia de causas que se assemelham umas às

¹² *Ibidem*.

¹³ “Clara ou oculta”, diz o filósofo, “a narrativa carrega consigo sua utilidade” (*Ibidem*, p. 59).

¹⁴ *Ibidem*.

outras”¹⁵. Sobre a afirmação, o filósofo pondera: “A acumulação dessas causas, porém, só encontra seu limite temporal na plenitude”¹⁶. Ou seja, na perfeição, no todo.

Na Idade Média, a plenitude do coletivo daria desenvoltura e segurança ao narrador contar sua história. No vilarejo, encontra-se uma disposição social familiar à oficina do mestre artesão¹⁷. Nessa condição, a história narrada torna-se cumulativa. Seu hiato seria tornar-se sabedoria, concedendo, à experiência, uma verdade épica: uma tradição.

A experiência como verdade épica, contudo, é uma realidade tão distante da modernidade quanto seu agente fomentador. Não à toa, Benjamin inaugura o ensaio em questão com a seguinte frase: “O narrador – por mais familiar que este nome nos soe – de modo algum conserva viva, dentro de nós, a plenitude de sua eficácia”¹⁸. O vilarejo da Idade Média foi substituído pouco a pouco pela grande cidade moderna¹⁹. Nesta, o estado de relaxamento necessário para a transmissão da história – cuja imagem para Benjamin seria a de um “pássaro onírico que choca o ovo da experiência”²⁰ – é

¹⁵ VALÉRY *apud* BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 63.

¹⁶ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 63.

¹⁷ “Numa perspectiva europeia, as coisas se apresentavam assim: na Idade Média, e até o início do século XIX, o desenvolvimento da técnica em todas as produções artesanais caminha muito mais lentamente do que na arte. A arte podia levar o tempo que quisesse para brincar com os procedimentos técnicos de vários modos. A mudança iniciada por volta de 1800 impôs um ritmo à arte, e quanto mais acelerado se tornava este ritmo, tanto mais a moda avançava em todos os domínios. Finalmente, chegou-se ao estado de coisas atual: torna-se plausível a possibilidade de a arte não encontrar mais tempo de inserir-se de algum modo no processo técnico” (BENJAMIN, W. “Caderno F”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 205).

¹⁸ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 57.

¹⁹ Bolle descreve da seguinte maneira a representação histórica da cidade moderna para Walter Benjamin: “A metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem ‘o papel do subconsciente’. Os primeiros monumentos da revolução industrial – construções em ferro, como as estações ferroviárias e os pavilhões de exposições, ou as passagens como precursoras das lojas de departamentos – repercutem fortemente no imaginário coletivo” (BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna*. Edusp. São Paulo, 2003, p. 65).

²⁰ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 59.

impraticável. Sem ninho, sem lar, o narrador existente em cada um encontra-se deslocado, dispersando-se no espaço. Errante, sua prisão torna-se o tempo.

A nova relação entre homem e tempo será explicitada por Benjamin através da alteração do tratamento dado à morte em épocas distintas. “A idéia de eternidade”, diz, “teve na morte, desde sempre, sua fonte mais forte. Se ela desaparece – deduzimos – o rosto da morte deve ter-se modificado”²¹. Retirada de seu universo pleno, a morte foi posta em “sanatórios ou hospitais”. Se antes era comum encontrar um cômodo no qual havia morrido alguém, ressalta o filósofo, nos “espaços que ficaram purificados de morte, os cidadãos hoje são habitantes enxutos de eternidade”²². Até mesmo no âmbito familiar a relação com a morte se alterou; sua segregação da vida cotidiana foi total.

Nessa abordagem, as vicissitudes entre vida e morte, entre o moribundo e as pessoas ao redor, traduzem a condição mais forte e primordial do homem com o desconhecido. O fato de a morte estar excluída do âmbito da vida, posta de lado pelo cotidiano e higienizada pelo mundo moderno, permite a Benjamin ressaltar o gigantesco abismo existente entre a vida moderna e a plenitude. Uma época em que nem a transcendência mais inquestionável (a morte de um familiar) está a salvo. Banalizada, a morte é enterrada juntamente com o moribundo. Gestos e suas últimas palavras, tão próximos da transcendência, tornam-se expressões de agonia; não encontram ouvidos e são ignorados. A relação entre linguagem e urgência do dizer revela ainda algo em declínio: a autoridade²³. Esta, diz Benjamin, “está na origem da narrativa”²⁴.

²¹ *Ibidem*, p. 64.

²² *Ibidem*.

²³ Sobre o significado de autoridade em Walter Benjamin, Arendt comenta: "Na medida em que o passado foi transmitido como tradição, possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, converte-se em tradição. Walter Benjamin sabia que a ruptura da tradição e a perda de autoridade que ocorriam durante sua vida eram irreparáveis e concluiu que teria de descobrir novas formas de tratar o passado. Nisso tornou-se mestre ao descobrir que a transmissibilidade do passado fora substituída pela sua citabilidade e que, no lugar de sua autoridade, surgira um estranho poder de se assentar aos poucos no presente e de privá-lo da 'paz mental', a paz descuidada da complacência" (ARENDDT, H. *Homens em Tempos Sombrios*. Cia. das letras. Trad. D. Bottmann. São Paulo, 1998, p. 165-6).

Um arquétipo dessa autoridade é retirado de uma parábola antiga e citado por Benjamin no primeiro parágrafo do ensaio *Experiência e Pobreza*²⁵. No papel do narrador, encontra-se um velho moribundo. Prestes a morrer, ele está em sua casa cercado por seus filhos. Num último momento, revela a existência de um tesouro escondido em seus vinhedos. Em busca do tesouro, seus filhos cavam, mas nada encontram; ao chegar o outono, porém, deparam-se com uma agradável surpresa: suas vinhas haviam produzido mais do que qualquer outra. A riqueza das palavras do velho, no entanto, não se restringe à boa safra, mas na comunhão da fala e do trabalho; na mensagem passada adiante como resultando de uma transmissão rica e íntima, sem que esta seja necessariamente verbalizada. Dessa trama orgânica, surge a experiência (*Erfahrung*) como baluarte da tradição. Como resultado, as últimas palavras do velho sobrevivem no caráter prático do dia a dia. O conteúdo torna-se experiência por meio do espírito revelador e transcendental do velho. Este, por sua vez, sobrevive ao tempo ao transmitir sua sabedoria. O lado épico da verdade, assim, segue seu fluxo²⁶.

Quando o fluxo “comum e vivo” entre o narrador e o ouvinte se acaba, ajuíza Gagnebin, “é porque a memória e a tradição comum já não existem”²⁷. O novo cenário, desaloja a morte de seu ninho, alienando-a de sua autoridade ao fragilizar seu caráter transcendente. Uma frase de Valéry exposta por Benjamin relaciona esse evento ao novo modo de produção na modernidade. Diz o poeta francês: “É quase como se a

²⁴ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 64.

²⁵ BENJAMIN, W. “Experiência e Pobreza”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996.

²⁶ “...a expressão privilegiada dessa experiência tradicional é a palavra do moribundo, não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a nos revelar, mas muito mais porque, no *limiar* da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste *outro* mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos” (GAGNEBIN, J.M. “Não contar mais?”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994, p. 58).

²⁷ GAGNEBIN, J.M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. IN: BENJAMIN, W. *Magia, Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura, e História da Cultura. Obras escolhidas v. I*. São. Paulo, Brasiliense, 1996, p. 11.

atrofia do pensamento de eternidade coincidissem com a aversão crescente ao trabalho prolongado”²⁸. Ao contrário do artesão, pacientemente dedicado ao seu ofício, a rotina do operário urbano é composta por um amontoado de pequenos fatos isolados fomentadores de ações repetitivas que pouco ou nada dialogam entre si. Até sua vontade, conforme observa o filósofo, é irrelevante na linha de montagem. E a única comunicação existente entre os dois são compatíveis à sua condição proletária – restam-lhe normas, regras e manuais. Livros consagrados aos “novos deuses do homem moderno”. De acordo com Horkheimer: “a eficiência, a produtividade e a planificação inteligente”²⁹. Cindidos, experiência e labor não contam mais uma história rica, em sua plenitude. Como resultado, não há mais conselho nem sabedoria. Segundo Olgária Matos, em seu ensaio *Descartes e Benjamin*, esse seria o perfil do homem submetido a tais alterações: “reificado”, “sem expressão ou comunicação”, rebaixado “à posição das coisas”, cujos emblemas são da “caducidade” e “da decomposição”³⁰.

1.1. Imprensa e informação

Em uma conferência denominada *O autor como produtor*, apresentada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934, o jornal é visto por Walter Benjamin como instrumento de produção decisivo no mundo moderno. “Do ponto de vista técnico”, diz, o jornal representaria “a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor”³¹. Avança sua análise citando alguns predicados da imprensa soviética

²⁸ VALÉRY *apud* BENJAMIN. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 64.

²⁹ Para Horkheimer, tais livros seriam consagrados aos “novos deuses do homem moderno”; são eles: “a eficiência, a produtividade e a planificação inteligente” (HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*. Ed. Labor do Brasil. Rio de Janeiro, 1976, p. 152).

³⁰ MATOS, O. “Descartes e Benjamin”. *Iluminismo Visionário - Benjamin Leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 24.

³¹ “(...) na Europa Ocidental a imprensa não constitui um instrumento de produção válido nas mãos do escritor. Ela pertence ainda ao capital. Mas, como por um lado o jornal representa, do ponto de vista

indicativos de um possível papel positivo do jornal na sociedade. Tendo em vista proposições do escritor russo Sergei Tretiakov a respeito da imprensa soviética, notará uma vocação técnica do jornal capaz de retirar formalidades e entraves de gêneros literários, fundindo-os em uma só matéria. Observa também a possível junção do escritor com o leitor, retirando o caráter normativo da autoridade do primeiro, valorizando o detentor de conhecimento.

No mundo burguês, entretanto, tal não acontece, pois a posição do escritor está “controlada pelo inimigo”³². O resultado desse domínio, pode-se afirmar, é o preponderância da informação como mercadoria de massa. Descrita pelo filósofo, em *O narrador*, como portadora de um caráter ameaçador muito maior que o do romance, a informação justifica sua presença afirmando-se por seu caráter autoexplicativo, de fácil “verificabilidade” e por ser “inteligível por si mesma”³³. Características, diz Benjamin, que retiram da informação “metade da arte de narrar”³⁴.

Ao citar como essência da informação a frase de Villemessant, fundador do *Figaro*, para quem um acontecimento ocorrido perto é mais importante do que um fato distante, o filósofo parece conceder caráter consolador à informação. Sua prioridade seria alimentar de novidades um universo pretensamente familiar, aproximando o mundo e os acontecimentos do homem moderno. Reproduzindo-os em massa e organizando tudo

técnico, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, e por outro lado ela é controlada pelo inimigo, não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas. Um dos fenômenos mais decisivos dos últimos dez anos foi o fato de que um segmento considerável da inteligência alemã, sob pressão das circunstâncias econômicas, experimentou, ao nível das opiniões, um desenvolvimento revolucionário sem, no entanto, poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica” (BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. *Magia, Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas V. 1*. Trad. Sérgio Rouanet. Ed. Brasiliense. São. Paulo, 1996, p. 125).

³² *Ibidem*.

³³ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 61.

³⁴ *Ibidem*.

em conformidade com assuntos, seções, cadernos (como o faz a consciência na mente, como um fichário)³⁵.

A informação, portanto, preencheria a vida vivida dos leitores fornecendo aos mesmos assuntos novos fatos. O jornal seria o lugar privilegiado onde o acontecimento perde importância em detrimento de seu distanciamento espacial e temporal. Cultua-se a novidade de acordo com a relação existente entre seu conteúdo, a proximidade e o presente. Sobre esse culto, Gagnebin comenta:

“O desaparecimento de uma memória e de uma experiência coletiva traz também como consequência o culto do sempre novo, razão de ser da imprensa escrita. A informação jornalística afasta-se diametralmente da informação fornecida por uma história contada de acordo com a narrativa tradicional. Submissa à estrutura da *Erlebnis*, deve dar ao leitor a impressão de que algo totalmente novo e excepcional acaba de acontecer, talvez para preencher o vazio uniforme da vida subjugada ao ritmo do trabalho capitalista”³⁶.

Diferente da informação, a narrativa “Não pretende transmitir o puro ‘em si’ da coisa, como uma informação ou um relatório”³⁷. Ao contrário, ressalta Benjamin, ela

“Mergulha a coisa na vida de quem relata a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro”³⁸.

Heródoto, “o primeiro narrador dos gregos”, segundo Benjamin é exemplo dessa arte. Referindo-se à sua narrativa sobre a captura de Psamenita, rei dos egípcios, pelos persas, reporta assim a trama:

³⁵ “O ideal do estilo jornalístico (...) tende a isolar a informação da experiência pessoal, tanto da do narrador (cujo estilo se torna perfeitamente anônimo) quanto da do leitor. Cada indivíduo passa a ler, sozinho, a notícia que não o envolve, assim como não envolveu quem a relata” (MELQUIOR, J. “Walter Benjamin ou a verdade como morte da intenção”. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1969, p. 125).

³⁶ (GAGNEBIN, J. “Memória e libertação”. *Walter Benjamin*. Trad. Sônia Salzstein. Ed. Brasiliense, 1982, p. 68).

³⁷ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 63.

³⁸ *Ibidem*.

“Quando o rei dos egípcios, Psamenita, foi batido e preso por Cambises, rei dos persas, empenhou-se este em humilhar o prisioneiro. Deu ordens para que Psamenita fosse colocado junto à estrada pela qual deveria passar o desfile de triunfo persa. Além disso determinou que o detido visse sua filha como escrava dirigindo-se à fonte com a jarra. Enquanto todos os egípcios reclamavam desse espetáculo, lastimando-o, Psamenita permanecia mudo e imóvel, os olhos pregados no chão, ficou igualmente sem se mover quando depois viu seu filho ser levado à execução. Mas em seguida, ao reconhecer um dos seus criados, homem velho e empobrecido, nas filas de prisioneiros, bateu com os punhos na cabeça e deu todos os sinais da dor mais profunda”³⁹.

Segundo Gagnebin, “um leitor atento descobrirá em ‘O narrador’ uma teoria antecipada da obra aberta”⁴⁰, ao notar a potência transcendente da história em sua forma aparentemente inacabada. Exclui, dessa maneira, a exigência do plausível da explicação, substituindo-as pela reflexão e assimilação de cada leitor (ou ouvinte). Ainda segundo a autora, Heródoto é enaltecido por Benjamin precisamente naquilo em que era mais criticado: na “ausência de um esquema global de interpretação e explicação”⁴¹ em suas histórias. Por isso Benjamin cita a narrativa sobre o rei Psamenita como modelo. “A partir desta história”, assinala, “pode-se deduzir o que acontece com a verdadeira narrativa”⁴². Ao contrário da informação, seu vigor está na capacidade imaginativa de cada um e do comentário posterior.

Abolido o aspecto artesanal das relações interpessoais, a transmissão da história enquanto experiência (*Erfahrung*) tende a se fragmentar em núcleos específicos. A obra aberta a interpretações é seguramente um modo hábil de proporcionar, mesmo ao

³⁹ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁰ De acordo com Gagnebin, “Um leitor atento descobrirá em ‘O narrador’ uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional essa abertura se apóia na plenitude do sentido – e, portanto, em sua profusão ilimitada; em Umberto Eco e, parece-me, também na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos vem ao contrário, de seu não-acabamento essencial” (GAGNEBIN, J-M. “Walter Benjamin ou a história aberta” *apud* BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 12-13).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

indivíduo isolado, ao menos reflexões sobre a ação descrita, embasadas em sua experiência de vida. Entretanto, a tecnologia dos meios de comunicação não está disponível a quem possa fazer pleno uso dela⁴³. De possível redentor a vilão, o jornal encontra-se a serviço da burguesia, influenciando a forma épica⁴⁴. Sob controle, a comunicação entre indivíduos torna-se precária. Assim, conforme observa Benjamin na abertura do ensaio em questão, caso alguém hoje anuncie “o desejo de ouvir uma história”⁴⁵, o resultado será um embaraço generalizado.

Em um de seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes define “embaraço” como uma “Cena de muitos participantes, na qual o implícito da relação amorosa age como uma imposição e suscita um embaraço coletivo que não é dito”⁴⁶. É provavelmente o embaraço e o silêncio subsequente à sua manifestação o campo fértil do qual a informação se alimenta na modernidade. Soberana como portadora do único assunto que parece interessar todos – a novidade –, a informação forja uma sensação de segurança ao conceder ao dia a dia uma ordem, tornando-o plausível sem sugerir qualquer relação mais íntima entre leitor e informante. Para tanto, existe o romance.

1.2. Chama artificial da vida

Em um dos fragmentos de *Imagens do pensamento* (1925-1934), intitulado “Ler romances”, Benjamin diz:

⁴³ Cf. “O autor como produtor”.

⁴⁴ Cf. BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 61.

⁴⁵ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 57.

⁴⁶ BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Ed. Francisco Alves, Trad. Hortência dos Santos, Rio de Janeiro, 1985, p. 83.

“Se há uma musa do romance – a décima –, ela traz os emblemas que pertencem à fada da cozinha. Eleva o mundo de seu estado cru para produzir seu algo comestível, para fazê-lo adquirir seu paladar”⁴⁷.

No capítulo XIII de *O narrador*, o filósofo parece não ter mais dúvidas quanto à existência de tal musa. Esta é a rememoração (*Eingedenken*), ele diz. Porém, a rememoração como musa é usada aqui de maneira peculiar⁴⁸, diferente do habitual – um sentido mais amplo indicativo da união de dois objetos de tempos diferentes causadores de uma nova ação no presente⁴⁹. Em *O narrador*, conforme indica Georg Otte em *Rememoração e citação em Walter Benjamin*, o filósofo a utiliza de maneira peculiar a fim de dar destaque a seu valor semântico: *ein* (um) e *gedenken* (lembrar)⁵⁰ – “um lembrar”. Como musa do romance, a rememoração estaria limitada pela individualização do sentido.

Desvinculada de seu caráter plenamente épico, a décima musa não pertence mais à época em que, segundo revela o filósofo, romance e narrativa em seus arquétipos encontravam-se fundidos e abrigados em um só plano comum sob tutela de *Mnemosyne*, deusa da reminiscência, musa grega da poesia épica – fundadora da cadeia da tradição.

⁴⁷ BENJAMIN, W. “Imagens do pensamento”. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Trad. José Carlos. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986, p. 275.

⁴⁸ “o que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa” (BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 211; *grifo de Benjamin*).

⁴⁹ Em seu uso mais amplo para Benjamin, a rememoração “implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, J-M. “Memória, história, testemunho”. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006, p. 55).

⁵⁰ “As diferenças nas traduções de *Eingedenken* traduzem a dificuldade dos tradutores em reproduzir um termo alemão um tanto arcaico, escolhido por Benjamin em função do seu significado literal (*ein* = “um” + *gedenken* = “lembrar”). É no capítulo XIII do narrador que Benjamin mostra como a dissecação do termo em seus componentes revela seu sentido literal. Focalizando a sílaba *Ein-*, o que normalmente deve passar despercebido no uso comum da palavra, Benjamin estimula a volta às origens da sua formação proporcionando-lhe, assim, uma maior profundidade semântica” (OTTE, G. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. *Revista de Estudos de Literatura*. n. 4. Org. Georg Otte, Reinaldo Martiniano Marques e Maria Ester Maciel de Oliveira. Belo Horizonte, CEL/FALE, 1996, p. 212).

Aos poucos, porém, o romance emergiu desse abrigo, libertando-se “do seio da epopeia”⁵¹. Logo encontrou abrigo. Um lar completamente novo, independente da tradição oral e da memória épica: o livro⁵². Por meio dele, o romance conseguiu ignorar o declínio do fluxo narrativo e, bem mais exitoso, preencheu, em seguida, o vazio interior do homem burguês, concedendo-lhe o sentido da vida; algo perdido devido ao declínio do fluxo narrativo. É precisamente a imagem da musa do romance, segundo Benjamin, que está evidenciado o contraste entre a “memória perpetuadora do romancista” e a “breve memória do narrador”. A primeira, “consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate”; já “a segunda, a *muitos* fatos difusos”⁵³.

A fim de expor melhor os atributos do romance como gênero, na parte XIV de *O narrador* Benjamin recorre à tipologia do gênero contida na *Teoria do romance* de Lukács. Este, “com grande lucidez”, segundo aponta, via no romance “a forma do desenraizamento transcendental”. Outras características peculiares identificadas pelo filósofo húngaro seguem no texto. Seria o romance também “a única forma que inclui o tempo em seus princípios constitutivos”⁵⁴. Embora o tempo só assumisse tal função desvinculando-se da “pátria transcendental”⁵⁵, ocasião em que “sentido e vida, e, portanto, o essencial e o temporal”⁵⁶ encontrariam-se separados – uma cisão exclusivamente romanesca. Como resultado, o sentido não ocupa mais o âmbito da “pátria transcendental”, passando a depender do fim do livro para ser revelado. Citamos

⁵¹ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 211.

⁵² Em *A metrópole como médium-de-reflexão*, Bolle observa que, para Benjamin, o livro, em *Rua de Mão única*, constitui apenas uma etapa na história da escrita. Diz ele: “Se na Idade Média ele (o livro) surgiu, a partir da forma pioneira do *codex*, na atualidade acumulam-se sinais de dissolução de sua forma tradicional” (BOLLE, W. “A Metrópole como médium de reflexão”. *Leituras de Walter Benjamin*, p. 94). Tendo em vista esta “crise do livro”, Bolle diagnóstica que Benjamin faz uma previsão na qual uma nova escrita surgiria, denominada de *Wandelschrift*, que renovaria a autoridade do poeta na vida dos povos. “O conceito de tal ‘escrita de transformação internacional’ não é precisado, mas parece apontar em direção a uma utopia social sob o signo de uma literatura inovadora” (*Ibidem*).

⁵³ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 21.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

abaixo os demais elementos romanesco presentes na teoria de Lukács ressaltados por Benjamin:

“... podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate,... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge o objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível”⁵⁷ (*Grifo nosso*).

De todas as características citadas acima, duas estão em destaque: o romance como “desenraizamento transcendental” e como “sentido da vida”. Esta última, “centro em torno do qual se movimenta o romance”⁵⁸. De acordo com Gagnebin, tanto para o filósofo alemão quanto para o autor da *Teoria do Romance*, “a questão do sentido só pode se colocar, paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social”⁵⁹. No romance, o leitor primeiramente transcende a si rumo à história, retornando para si toda vez que interrompe a leitura. Ele absorve o “herói desorientado”, cujo rumo é marcado pelo “seu sucesso ou seu fracasso”⁶⁰. O resultado final, porém, não fará diferença alguma para o leitor. Em busca do sentido da vida, a saga do herói é apenas uma vivência fora da sua.

⁵⁷ LUKÁCS *apud* BENJAMIN. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 212.

⁵⁸ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 212.

⁵⁹ GAGNEBIN, J.M. “Walter Benjamin ou a história aberta” *apud* BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 14.

⁶⁰ GAGNEBIN, J.M. “Walter Benjamin ou a história aberta” *apud* BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 14.

No tópico “Ler romances”, de *Imagens do pensamento*, Benjamin pergunta com tom irônico: “Sobre quantas vivências é aconselhável ler para tê-las, heim?”⁶¹. Para o filósofo, aí reside o grande perigo do romance. Ao suprir o leitor com aquilo que já não encontra na sociedade – “um sentido explícito e reconhecido” –, o gênero lhe concede um calor inexistente na vida real. E, como observa Gagnebin, “a questão do sentido traz a necessidade de concluir, de pôr um fim na história”⁶², o romance nunca poderá avançar para além de seu fim.

No quinto capítulo de *O narrador*, Benjamin ressalta *Dom Quixote* como o primeiro grande romance por mostrar “como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria”⁶³. Mais à frente, novamente no item XIV, ele compara *Educação Sentimental*, de Flaubert, à obra de Cervantes. Avalia: se *Dom Quixote* foi o primeiro modelo de romance, a obra de Flaubert talvez seja o mais recente⁶⁴. No entanto, se abstém de comentar de maneira mais extensa sobre a grandeza da obra, limitando-se a interpretar seu final – “As últimas palavras deste romance mostram como o sentido do período burguês no início do seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida”⁶⁵; descrevendo a cena a seguir⁶⁶.

⁶¹ BENJAMIN, W. “Imagens do pensamento”. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. José Carlos. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986, p. 275.

⁶² GAGNEBIN, J.M. IN: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 14-15.

⁶³ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 201.

⁶⁴ Cf. BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 212.

⁶⁵ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 212.

⁶⁶ “Frédéric e Deslauriers, amigos de juventude, recordam-se de sua mocidade e lembram um pequeno episódio: uma vez, entraram no bordel de sua cidade natal, furtiva e timidamente, e limitaram-se a oferecer à dona da casa um ramo de flores, que tinham colhido no jardim. “Falava-se ainda dessa história três anos depois. Eles a contaram prolixamente, um completando as lembranças do outro, e quando terminaram Frédéric exclamou: – Foi o que nos aconteceu de melhor! –. Sim, talvez. Foi o que nos aconteceu de melhor! disse Deslauriers” *Ibidem*, p.212).

Entretanto, esse breve apontamento é suficiente para percebermos como sendo a grande qualidade do romance sua capacidade de incorporar a situação social ao desenvolvimento da história⁶⁷. Sobre o assunto, é provável que Benjamin compartilhasse da seguinte opinião de Luckács a respeito da obra de Flaubert:

Em *Educação Sentimental* “não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação (...). E o personagem central não é dotado de importância quer pela limitação do número de pessoas e a rigorosa convergência da composição sobre o centro, quer pelo destaque de sua personalidade que sobressai aos demais: a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância. E não obstante, esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada”⁶⁸.

Ao leitor atento e ansioso pela resolução da história, resta o desencantamento como sentido. Acostumado a reconhecer o sentido da vida pelo destino final, o leitor de *Educação Sentimental* se vê deslocado de uma expectativa dada como certa. O absurdo dessa expectativa certa, Benjamin expõe ao refletir sobre o significado da seguinte frase de Moritz Heimann: “Um homem que morre com trinta e cinco anos (...) é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos”⁶⁹. A passagem completamente sem sentido no âmbito da vida real, ele observa, torna-se

⁶⁷ “O Flaubert da *Éducation* representa tanto a oscilação da pequena burguesia entre o povo, de um lado, e a grande burguesia do outro, como também critica sua baixa moral. No entanto, sem o conhecer, Flaubert corrige Marx ao mostrar que abalo econômico algum, nem mesmo uma falência total, faz o pequeno-burguês voltar às costas à ordem, antes pelo contrário” (OEHLER, D. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*. Trad. José Marcos Macedo. Ed. Cia. das Letras. São Paulo, 1999, p.70).

⁶⁸ LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Ed. 34. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, 2000, p. 131-2.

⁶⁹ HEIMANN, M. *apud* BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 213.

“incontestável” no âmbito da vida lembrada. “Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance”⁷⁰, ajuíza.

Nada interessa ao leitor saber sobre o herói do romance. Seu empenho limita-se a retirar de sua aventura sinais sobre a própria morte. Pergunta-se ao ler o romance sobre o que poderia ser caso agisse de tal e tal forma, se estivesse em tal lugar ou situação. É isso que nutre, é esse “o interesse absorvente do leitor”⁷¹. Por não ter nenhum vínculo real com a vida real, mas assim mesmo conceder ao sujeito sentido para a vida, o elemento transcendental do romance (esperança e reminiscência) liberta-se de suas raízes, passando a ocupar uma dimensão própria independente do tempo e da experiência.

1.3. “desenraizamento transcendental”:

Benjamin extraiu de Lukács muitos apontamentos do romance enquanto gênero. A respeito de *Dom Quixote* e *Educação Sentimental*, por exemplo, Lukács os apresenta em *Teoria do Romance* como diferenciados por contrastarem duas épocas distintas, situando o herói no limiar da mudança. Concedem, à estética corrente, um novo olhar. Ao contrário de conforto, ambos concedem uma nova disposição ao desvelarem o anacronismo de valores antigos em relação à nova realidade do mundo. O herói sem tradição de Cervantes, cavaleiro errante, individualizou o novo sentido da experiência humana na modernidade; já o herói de Flaubert, por sua vez, anuncia a superação da

⁷⁰ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 212.

⁷¹ A busca do leitor de romances: “Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor” (BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 214).

pergunta do sentido da vida ao dar um passo adiante, mostrando a consumação do cavaleiro errante como tipo social dominante⁷².

O filósofo alemão concordava com a importância dessas duas obras e compreendia seu valor. A sua questão, porém, ia além: à limitação do elemento épico no romance. Nesse ponto divergia de Lukács. Ao contrário do filósofo alemão, este, com influências hegelianas, compreendia o romance por meio da ideia de um sistema, cuja estruturação daria forma ao arranjo baseado em conceitos ainda clássicos de harmonia. O sentido da leitura, quando captado pelo leitor, poderia ser até mesmo uma experiência “divinatória”. Para ele, divinatório e esclarecimento caminham juntos.

Por outro lado, Benjamin, apesar de considerar as leis e regras do Iluminismo um meio útil à clarificação, nutrindo por suas idéias grande apreço⁷³, reluta em aceitá-las como “divinatórias”. Para ele, “a verdade do discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna”⁷⁴. O esclarecimento é apenas um meio útil para se entender aquilo que ficou para trás.

“Em sua teoria da narração e em sua filosofia da história em particular, o indício da verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a esconde, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma o fôlego”⁷⁵.

Em *A crise do romance*, texto de 1930, Benjamin refere-se à existência como um mar. A postura diante dele marca a diferença entre romancista e poeta épico. Enquanto o

⁷² Sobre Cervantes, Lukács comenta: “Sua visão emergiu no ponto em que se dividiam duas épocas históricas, ele as reconheceu e compreendeu, elevando a problemática mais confusa e errada à esfera luminosa da transcendência inteiramente franqueada, inteiramente convertida em forma” (LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Ed. 34. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, 2000, p. 130).

⁷³ Cf. GAGNEBIN, J.-M. “História e cesura”. *História e Narração em Walter Benjamin*.

⁷⁴ GAGNEBIN, J.-M. “História e cesura”. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 100.

⁷⁵ *Ibidem*.

primeiro percorre o mar da experiência sem destino específico, “sem terra à vista”, “com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum, vendo unicamente o céu e o mar”⁷⁶; o segundo deita na praia, escuta o barulho das ondas, colhe os moluscos na areia⁷⁷. Sendo a “matriz do romance” o “indivíduo em sua solidão”⁷⁸, o romancista tende a orientar a descrição da existência limitando-se a levar “o incomensurável ao paroxismo”⁷⁹. Avança o quanto pode, mas sempre retorna à sua matriz, alimentando sua interioridade, dando-lhe mais estados de espírito para continuar sua vida pelo mar da existência⁸⁰ real. Dessa maneira, o romance aprisiona o épico, retirando-lhe do âmbito da experiência. Sobre isso, Benjamin diz com certo receio:

“nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência”⁸¹.

Nesse mesmo ensaio, o filósofo corrobora a tese de Alfred Döblin, escritor a quem dedica o texto, sobre a necessidade de liberar do livro o elemento épico. Existe uma razão clara diz Döblin, pois “o livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças linguísticas mais importantes e mais constitutivas”⁸².

⁷⁶ BENJAMIN, W. “A crise do romance”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 54.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Em *O narrador*, Benjamin utiliza-se da mesma ideia: “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida, levar o incomensurável aos seus últimos limites. Na riqueza dessa vida, e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 201).

⁸¹ BENJAMIN, W. “A crise do romance”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 55.

⁸² DÖBLIN *apud* BENJAMIN. “A crise do romance”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 55.

Ao considerar a narrativa como a representante, na prosa, do “espírito épico em toda sua pureza”⁸³, Benjamin deixa claro o quanto é estranha a vocação atribuída ao romance de representar algo enquanto o fundamento deste algo não lhe pertence. O que seria esse fundamento? A propriedade inata de gerar vidas posteriores igualmente autênticas à linguagem proferida originalmente. Conforme expõe em *O narrador*, se na narrativa a pergunta “– e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada”, no romance não se pode “dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”⁸⁴.

A solução original encontrada por Döblin para não cair na mesma armadilha, foi conceber um livro cuja condição épica, segundo observa Benjamin, residiria na opção pela montagem. Recortes de anúncios, jornais, versículos da Bíblia e estatísticas permitem, pela primeira vez, transpor uma técnica habitual do cinema para o romance. “A montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente na forma”⁸⁵, analisa. Nele, o épico foi liberado da interioridade. “Tão densa é essa montagem”, reitera o filósofo, “que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra”⁸⁶.

Uma colocação de Benjamin em *O autor como produtor* nos ajuda a entender melhor a razão de sua insistência em questionar o romance como interioridade épica. Segundo defende, “a idéia de formas ou gêneros literários” deve estar relacionada “em função dos fatos técnicos de nossa situação atual”; só assim poderíamos “alcançar as

⁸³ BENJAMIN, W. “A crise do romance”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 55.

⁸⁴ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, 1996, p. 213.

⁸⁵ *Idem*, p. 56.

⁸⁶ *Idem*, p. 57.

formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo”⁸⁷. E o motivo para tanto é mais simples do que parece:

“Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopéias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. Nem sempre a retórica foi uma forma insignificante: ela imprimiu seu selo em grandes províncias da literatura antiga”⁸⁸.

Isolado, igual a seu leitor, o romancista limita-se à descrição da vida, quando muito, revela vidas possíveis, desvela o evidente; e assim retira a transcendência de sua raiz. Limitando-se estruturalmente a uma só vida, ocorre a atrofia a experiência.

1.4. Experiência, barbárie, pobreza

Em *Experiência e pobreza*, o filósofo alemão assinala o possível surgimento de uma *nova barbárie*⁸⁹ - “um conceito novo e positivo de barbárie”⁹⁰. Apesar de não mais tocar no assunto em ensaios posteriores – possivelmente por receio de seu mau entendimento e conseqüente mau uso⁹¹ –, nesse termo reside um traço marcante da filosofia de Benjamin: a compreensão de que evolução técnica e ser humano devem caminhar juntos. Trata, portanto, de expor novas relações possíveis entre homem e o mundo da técnica. Uma reflexão de Georg Simmel sobre os “problemas mais graves da

⁸⁷ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. *Magia, Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas V. 1*. Trad. Sérgio Rouanet. Ed. Brasiliense. São. Paulo, 1996, p. 123.

⁸⁸ *Idem*, p. 123-124.

⁸⁹ A *nova barbárie* evocaria, segundo Damião, uma “‘reconstrução’ do mundo sob novas prerrogativas” (DAMIÃO.C.M. *Crise do Romance*. Mestrado em Filosofia, PUC-SP, 1995, p.78).

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 116.

⁹¹ Cf. GAGNEBIN, J-M. “Não contar mais?”. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 62.

vida moderna” talvez nos ajude a compreender melhor a necessidade sentida por Benjamin de desenvolver tais questões. Diz o sociólogo:

“Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida”⁹².

Benjamin também via com preocupação as tentativas do indivíduo de preservar sua autonomia e individualidade à moda antiga. Entretanto, as “esmagadoras forças sociais da herança histórica”, citadas por Simmel, surgiam por todos os lados, difundindo-se “sobre as pessoas”. Astrologia, ioga, *Christian Science*, quiromancia, vegetarianismo, espiritualismo etc., todas elas ideias originárias do passado e apropriadas no presente para dar sentido à vida por meio de associações a serviço do conforto ou do consolo. Porém, não se trata de uma “renovação autêntica” em curso, diz o filósofo, seria, antes, uma “galvanização”⁹³.

A *nova barbárie* seria justamente o aspecto positivo dessa busca pelo aconchego perdido. A inclinação do homem sem experiência a caminhar para frente, passando incólume pelo passado, poderia desencadear uma nova barbárie. Para tanto, homens notáveis são citados no ensaio como exemplos a serem seguidos para direcionar essa legião de bárbaros a um caminho independente da nostalgia. Se em *O narrador* Benjamin concentra sua exposição no paradoxo existente entre a ação de se preservar velhas tradições no âmbito da vida privada; em *Experiência e Pobreza*, ele opta por mencionar possíveis saídas à humanidade por meio de realizações individuais afinadas ao novo tempo. Assim, enaltece alguns “homens que fizeram do novo uma coisa

⁹² SIMMEL, G. “A Metrópole e a Vida Mental”. *O Fenômeno Urbano*. Org. Otávio Guilherme Velho. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Ed. Zahar, Rio de Janeiro. 1976.

⁹³ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 115.

essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia”⁹⁴. Descartes, Einstein, Klee, Brecht e Scheerbart são alguns desses homens lúcidos e generosos. Segundo afirma o filósofo, pelas obras destes “a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura”⁹⁵. A questão fundamental do ensaio seria: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”⁹⁶.

Essa pergunta certamente ressoa em grande parte da obra de Benjamin. A instauração de uma “nova barbárie” se daria a partir da obra de arquitetos, físicos, artistas, cuja criação conduzisse o homem, conforme observa Gagnebin, “à única experiência que pode ser ensinada hoje”: “a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória e dos rastros até na ausência de túmulo”⁹⁷. Impossibilitada de se relacionar com o patrimônio cultural de maneira afetiva, a humanidade reflete a pobreza de suas motivações. “Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos”, diz Benjamin,

“rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”⁹⁸.

Ou seja, rejeitam a herança do patrimônio cultural, pois esta acaba impondo privações ao homem, limitando-lhe a perspectiva da história ao subtrair do termo seu sentido verdadeiramente épico. Ora, encontramos a mesma crítica a respeito do romance em *O narrador*. Se o gênero tem como matriz o homem isolado atrás do sentido da vida em sua leitura, essa mesma busca não deveria ser cerceada pela tradição antiga, por suas

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 119.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ GAGNEBIN, J. “Não Contar Mais?”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999, p. 61.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 116.

promessas e esperanças. Livros não são relicários, romances não são santos. Os romances seriam como o espaço privado do burguês nas décadas finais do século XIX⁹⁹. É no seu aposento que ele cultiva recordações, sonhos e conquistas, conforme observa o filósofo:

“Se entramos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui’. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira”¹⁰⁰.

“Não é raro”, diz Benjamin a respeito do homem moderno, “que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças”¹⁰¹. O romance certamente alimenta essa condição, contribuindo, assim, para a “mudez do homem interior”. O romancista, assim como o arquiteto, o físico e o artista não deveriam limitar suas atividades, compactuando com esse cenário ao tornar o fruto de seu labor um aconchego burguês, gerando-lhe empatia. Ao alimentarem a sensação de conforto, contribuem para a preservação do homem em sua mudéz e embaraço, abrigando-o em uma trincheira particular sem que haja necessariamente um inimigo a ser combatido do lado de fora¹⁰². Uma bela imagem nas *Passagens* serve para ilustrar o caráter desses elementos nostálgicos a serviço do homem que, ao contrário da postura

⁹⁹ “No reinado de Luís Filipe, o homem privado faz sua entrada na história. Para o homem privado, os locais de habitação encontram-se, pela primeira vez, em oposição aos locais de trabalho. Aqueles constituem o *intérieur*, o escritório é seu complemento” (BENJAMIN, W. “Paris, a capital do século XIX”, *Exposé* 1939. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 59).

¹⁰⁰ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Volume I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense, 1996, p. 117.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² “O homem privado que, em seu escritório, presta contas à realidade, deseja ser sustentado em suas ilusões pelo seu *intérieur*” (BENJAMIN, W. “Paris, a capital do século XIX”, *Exposé* 1939. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 59).

épica, sai à revelia pelo mar da existência. “A neblina é o consolo do solitário. Ela preenche o abismo que o cerca”¹⁰³. Neblina, jornal, romance, cômodo burguês, a busca pelo sentido da experiência vivida por meio de um mundo restrito a um só discurso.

Dentre os “homens lúcidos e generosos” citados por Benjamin, em *Experiência e Pobreza*, encontra-se Paul Scheerbart. O interesse do autor de *Glasarchitektur* (1914) por tópicos modernos era visto com bons olhos pelo filósofo, principalmente por ele desenvolver uma literatura extremamente atenta às novas tecnologias da época, focando na influência das mesmas no comportamento humano. Atento à “questão de como nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas”¹⁰⁴, seus romances atribuem aos homens maneiras compatíveis à nova realidade, pois consideram no uso de novas tecnologias a propriedade de modificar a relação entre os homens. Surge, então, uma expressão que “recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo”¹⁰⁵. Hospedado por Scheerbart em lugares “modelados à sua imagem”¹⁰⁶ – edificações de vidro inimigas do mistério e da propriedade –, o homem poderia “libertar-se de toda experiência”¹⁰⁷, concedendo à linguagem uma “dimensão arbitrária e construtiva”, “em contraste com a dimensão orgânica”¹⁰⁸. Conforme aponta Gagnebin:

“Benjamin sempre insistirá (...) nas perspectivas salvadoras que esta crise da tradição pode também oferecer à ação histórica dos homens. E isso não por causa de um otimismo saudável, pretensamente de esquerda, ou de uma confiança ingênua na técnica, como foi várias vezes dito e criticado. Mas porque, através

¹⁰³ BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 383.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 117.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 116.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 117.

¹⁰⁷ Assim como o vidro que nada fixa, os homens de hoje, conforme observa Benjamin, “aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos” (*Idem*, p. 118).

¹⁰⁸ *Idem*, p. 117.

desse desmoronar da identidade da linguagem, da história e do sujeito, poderia, talvez, enfim passar o sopro de uma palavra inteiramente redimida, que atravessa todas as línguas e pulveriza o peso do sentido”¹⁰⁹.

Finalmente, a redenção resultaria em uma expressão positiva de barbárie em seu sentido mais elementar: estrangeiro e marginal. Seria ainda a consumação do imperativo citado por Benjamin nesse mesmo ensaio, originalmente contido no primeiro estribilho do poema *Cartilha para os cidadãos*¹¹⁰, de Bertolt Brecht: “Apaguem os rastros!”¹¹¹. Segundo Gagnebin, a “regra de ferro que governa a vida moderna”¹¹².

O desaparecimento dos vestígios da burguesia, ainda resistente a manter uma tradição nem que fosse restrita à residência privada de cada um, ecoaria nas obras de Scheerbart, “com seu vidro”, e na linha-mestra da *Bauhaus*, “com seu aço” – materiais em “que é difícil deixar rastros”¹¹³. Sem impedimentos, o indivíduo estaria livre para agir a partir da tábula rasa de sua própria vivência. Deste modo, a lucidez originária nessa decomposição lançará a pedra angular para outro estágio estético em oposição ao sentimentalismo burguês portador do desejo nostálgico de preservar vidas passadas em suas aparências. Ao levarem em conta como característica fundamental da modernidade a tradição em ruínas, as novas práticas ajudariam na reconstrução do mundo, sendo, pelas palavras de Gagnebin, “mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva

¹⁰⁹ GAGNEBIN, J.M. “Origem, original e tradução”. *História e narração em Walter Benjamin*. p. 30.

¹¹⁰ Poema de Brecht, citado por Benjamin em “Experiência e Pobreza”: “O que você disser, não diga duas vezes./ Encontrando seu pensamento em outra pessoa: negue-o./ Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato/ Quem não estava presente, quem nada falou/ Como poderão apanhá-lo?! Apague os rastros!/ Cuide, quando pensar em morrer/ Para que não haja sepultura revelando onde jaz/ Com uma clara inscrição a lhe denunciar/ E o ano de sua morte a lhe entregar/ Mais uma vez: Apague os rastros!/ (Assim me foi ensinado.)”

¹¹¹ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Volume I*. Trad. Sérgio Rouanet. Ed. Brasiliense, 1996, p. 118.

¹¹² GAGNEBIN, J-M. “Memória, História, Testemunho”. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006, p. 51.

¹¹³ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura, Volume I*. Trad. Sérgio Rouanet. Ed. Brasiliense, 1996, p. 118.

('Erfahrung') a partir das experiências vividas isoladas ('Erlebnisse')¹¹⁴. Abrigada na infinitude, a “nova barbárie” reconheceria a impossibilidade de se recriar o “calor de uma experiência coletiva”¹¹⁵, reafirmando o mundo moderno como experiência vivida.

A transmissão dessa nova experiência estaria alicerçada em uma nova origem¹¹⁶ (*Ursprung*)¹¹⁷, livre de qualquer sustentáculo coletivo. O homem rejeitaria, assim, a sua imagem “tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”¹¹⁸.

¹¹⁴ GAGNEBIN, J-M. “Walter Benjamin ou a história aberta” IN: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura, Volume I*. Trad. Sérgio Rouanet. Ed. Brasiliense, 1996, p. 12.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Damiano descreve da seguinte maneira a noção de origem em W. Benjamin: “O movimento da origem (...) como ‘restauração’ e, ao mesmo tempo, ‘inacabamento’. No primeiro caso há uma lembrança da ordem harmônica que foi esquecida ou destruída, no segundo, uma advertência de que a restauração dessa ordem primordial está incompleta e pode, inclusive, estar perdida para sempre ou mesmo, ainda, correr o risco de ser falseada. Como consequência, a salvação deve ser sempre entendida sob o prisma da lembrança que se tem da ordem harmônica primordial, mas que, contudo, não é em si uma garantia de que o objeto da lembrança vá ser novamente ‘reconciliado’ como uma ordem global e harmônica” (DAMIÃO. *Crise do Romance*. Mestrado em Filosofia, PUC-SP, 1995, p. 63-4).

¹¹⁷ “As idéias têm uma origem. Mas origem nada tem a ver com a gênese. A origem (*Ursprung*) é um salto (Sprung) em direção ao novo. Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser. (...) A forma originada é simultaneamente ‘restauração e reprodução’ – e nesse sentido alude ao passado – e ‘incompleta e inacabada’ – e nesse sentido se abre para o futuro” (ROUANET, S. “Apresentação” IN: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1984, p. 18-19.

¹¹⁸ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume I*. Trad. Sérgio Rouanet. Ed. Brasiliense, 1996, p. 116.

2. A prosa poética de Baudelaire: uma expressão moderna

Comum aos grandes narradores, diz Benjamin, no item XVI de *O narrador*, é a facilidade que possuem para percorrer para cima e para baixo os “degraus de sua experiência”:

“Uma escada que alcança o interior da terra e se perde nas nuvens é a imagem de uma experiência coletiva para a qual mesmo o choque mais profundo de todo indivíduo, a morte, não representa impedimento ou barreira”¹¹⁹.

Tendo em vista a citação acima¹²⁰, tentaremos mostrar a partir de agora como Charles Baudelaire reagiu ao declínio da experiência tradicional realizando uma empreitada no mínimo inventiva.

E foi Benjamin o primeiro a perceber a inventividade de Baudelaire. A via de longe. Também depositava nele confiança singular. Não à toa, foi ele o eleito, entre tantos, como poeta-historiador máximo de sua época¹²¹. E o filósofo não hesitava em recorrer aos seus serviços. Tinha-o por perto sempre; possivelmente desde seu primeiro contato não se sabe onde nem quando¹²². Explicitamente ou implicitamente, o poeta francês esteve presente. Além de se inspirar muito na obra do poeta francês, colaborou

¹¹⁹ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Modesto Carone. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983, p. 69.

¹²⁰ A imagem da escada evocada por Benjamin possivelmente foi inspirada na história bíblica referente à escada de Jacó. Simbolicamente, esta representaria a ligação entre a terra e os céus. A origem desse simbolismo deve-se à visão de Jacó registrada no Velho Testamento, Gênesis 28, versículos 10,11,12, 17 e 18.

¹²¹ Conforme apresenta Gagnebin, Benjamin tinha convicção de que literatura e história (*Historie* – como disciplina) “andam juntas sem que isso signifique, necessariamente, um relativismo resignado da ‘ciência histórica’ ou um realismo militante da literatura” (GAGNEBIN, J-M. “Introdução”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2007, p.2-3). Em seguida, a autora estabelece uma ligação entre a filosofia da história e a teoria da literatura de Benjamin. Observa a importância da narração para a constituição do sujeito e cita a rememoração como agente de uma “retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento”. Na “aurora do pensamento grego”, essa era “a tarefa do poeta e, mais tarde, a do historiador” (*Ibidem*, p. 3).

¹²² “O interesse de Benjamin pela figura de Baudelaire atravessou quase toda sua obra desde 1914-1915, de quando datam as suas primeiras referências ao autor. Em outubro de 1923, traduz ‘TableauxParisiens’ e redige ‘La Tâche du Traducteur’ como uma reação à interpretação de Stefan George” (MENEZES, A. “Fragmentos de arte e história: Benjamin leitor de Baudelaire”. *Princípios*. Ed. UFRN. v.7. n.8. Natal/RN, 2000, p. 5).

para divulgar sua obra identificando uma característica fundamental até então desconhecida: a linguagem alegórica¹²³. Uma obstinação pessoal do poeta, porém, chamava sua atenção em particular: a busca por uma expressão artística digna de expressar o caráter transitório de seu tempo¹²⁴.

De toda produção literária de Charles Baudelaire, as *Flores do mal* (*Fleurs du mal*) ocupam lugar privilegiado para Benjamin. Segundo afirma, trata-se do “último texto de poesia lírica a alcançar ressonância européia”¹²⁵. Tendo em vista seus poemas, o filósofo trouxe à tona um traço capital até então encoberto: o caráter alegórico inerente à poética. Ao liberar as palavras da acepção tradicional, deslocando-as pelos mais diversos contextos verbais¹²⁶, tira-lhes a rigidez, inserindo uma dimensão adicional em seus poemas.

Arquitetada de modo providencial, a estrutura bi-dimensional dos poemas torna possível captar um momento crucial: a transição entre dois mundos distintos. Devido à urbanização crescente, a harmonia clássica do mundo está sendo abalada drasticamente. Ciente do ocorrido, Baudelaire resolve colocar cara a cara os agentes dessa mudança: o tempo voraz da modernidade (*spleen*) e o tempo pleno do passado (Ideal)¹²⁷. O primeiro “corrompe cada instante de felicidade, cada visão de beleza e acaba por matar o

¹²³ Há uma interessante definição de Baudelaire para alegoria no “O poema do haxixe”. Diz o poeta: “A inteligência da alegoria, esse gênero tão espiritual, que os pintores inábeis nos acostumaram a desprezar, mas que é verdadeiramente uma das formas primitivas e mais naturais da poesia, retoma o seu legítimo domínio na inteligência iluminada pela embriaguez” (BAUDELAIRE, C. “Paraísos Artificiais”. *Poesia e Prosa: volume único*. Trad. José Saramago. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 391).

¹²⁴ Para Benjamin, essa busca resultaria na “experiência do *choc*” de Baudelaire, conforme veremos posteriormente.

¹²⁵ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p. 61.

¹²⁶ Cf. BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império”. *Sociologia*, p. 121.

¹²⁷ Tensão identificada por Benjamin, conforme aponta Gagnebin, “até no título do primeiro livro das *Flores do Mal*, ‘*Spleen* e Ideal’” (GAGNEBIN, J. M. “Alegoria, Morte, Modernidade”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1999, p. 51).

poeta”¹²⁸; já o segundo possui como amparo uma perfeição impraticável “que a palavra poética se esforça em evocar”¹²⁹.

Todas as constatações acima fazem parte da linha-mestra presente, de uma forma ou de outra, em toda a obra do poeta francês. O caráter peculiar das *Flores do mal* residiria na condição histórica daquele que narra. Ao verbalizar a superação inevitável de um mundo pelo outro, o poeta lírico dá seu último suspiro. No limiar, prestes a desaparecer, mantém, contudo, sua dignidade e altivez ao desvelar o próprio declínio¹³⁰. Assim, expõe seu fracasso¹³¹ ao abrir mão do *ideal* enquanto totalidade harmoniosa e fechada. Ao mesmo tempo, recorre à alegoria, colocando-a no mesmo espaço antes reservado ao símbolo. O poeta cumpre sua última missão ao assentar *ideal* (imaginação) e *spleen* (presente) num mesmo plano. Friccionando-os¹³² revela o espírito de uma época emergente, em que a ruína e a catástrofe apresentam-se como elementos constituintes. Em conjunção, alegoria e símbolo mantêm o discurso aberto, apontando para a infinitude¹³³. Já o poeta se retira. Conforme observa Benjamin, “Para o *spleen*, o homem sepultado é o ‘sujeito transcendental’ da história”¹³⁴.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 51-52.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 51-52.

¹³⁰ “Em meados do século modificaram-se as condições da produção artística. (...) pela primeira vez, a forma da mercadoria impôs-se de maneira radical à obra de arte, e a forma da massa a seu público. A poesia lírica mostrou-se especialmente vulnerável a esta modificação, como ficou patente em nosso século. O caráter único das *Fleurs du Mal* advém de que Baudelaire respondeu a esta modificação com um livro de poemas. É o melhor exemplo de atitude heróica que se pode encontrar em sua vida” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 382).

¹³¹ Cf. MORAES, M.J. “As *Flores do Mal* e o fracasso do poema”. IN: *Alea: estudos neolatinos*. v.9. n.1. ISSN: 1517-106x. Ed. 7Letras. Rio de Janeiro, jan/jun, 2007.

¹³² “A alegoria como signo claramente distinto de seu significado, ocupa seu lugar na arte como antagonista da bela aparência, na qual significado e significante se misturam. Se esta aspereza da alegoria desaparece, ela perde sua autoridade” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 419).

¹³³ Devido à amplitude do “vocabulário lírico” de *Flores do mal*, formado tanto por neologismos quanto por palavras estereotipadas, Benjamin percebe o favorecimento do uso da alegoria de uma maneira diferente. Ao contrário das alegorias comuns, as de Baudelaire estão sempre em mutação. Possuem um caráter desconcertante, aparecendo a qualquer instante, em qualquer palavra, “conforme o assunto de que se trata, conforme o tema (...) abordado, analisado e elaborado” (BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. *Sociologia*. Ed. Ática, São Paulo, 1985, p. 121).

¹³⁴ BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p-377.

Entretanto, se em *Flores do mal* o poeta dá sua última palavra, o seu herdeiro apresenta-se com uma voz sem versos nem rimas. Moderno, renuncia as insígnias do passado, situando-se na condição de um anônimo a mais na multidão da grande cidade. Encontra-se também desobrigado de suas tradicionais incumbências – já não versa para celebrar feitos heróicos ou em homenagem a quem quer que seja. Bem mais trivial, sua nova função consiste em conceder expressões adequadas capazes de apreender a história fugidia do presente¹³⁵. Diante da nova realidade, Baudelaire realizou outra grande obra chamada *Pequenos poemas em prosa*¹³⁶. A partir de agora, tentaremos mostrar como seus fragmentos representam o passo mais firme dado pelo poeta após renunciar as convenções do passado. Não se trata mais do poeta aureolado em seu leito de morte. Com a palavra, outro poeta. Ao deixar para trás a tradição perdida, ele construirá um discurso a partir da consumação do duelo exposto em *Flores do mal*, entre *spleen* e *ideal*. Deste embate, tem plena consciência de quem sempre está prestes a dar o golpe de misericórdia – o primeiro¹³⁷.

2.1. Um mesmo projeto

¹³⁵ “Se a idéia de Belo, se a identidade do poeta, se a própria vida não tem mais uma definição fixa, essa fluidez não atinge o produto da criação artística. Pelo contrário, a obra se ergue como aquilo que dura e perdura em oposição ao transitório e ao fugidio, sendo, por isso, mas viva que a vida. Embora sejam mercadorias como todos os outros produtos na sociedade capitalista, os poemas continuam, para Baudelaire, a ser também, pela sua perfeição, signos da eternidade. O ofício do escritor é de criar esse antídoto precioso contra a fugacidade da vida e a voracidade do tempo. Essa convicção (que será também a de Proust) explica por que vários comentadores puderam ler a obra de Baudelaire como um manifesto da arte pela arte – a interpretação de Benjamin tem o grande mérito de relativizar essa leitura, indicando as razões sociais dessa separação entre arte e vida” (GAGNEBIN, J-M. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1997, p. 147).

¹³⁶ Segundo observa Benjamin, nas *Passagens*, os textos foram bem recebidos pela crítica. “Théodore de Banville mencionou um “verdadeiro ‘acontecimento literário’” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 275).

¹³⁷ Estaremos reforçando aqui o argumento presente no artigo “As *Flores do Mal* e o fracasso do poema”, do professor de literatura francesa da UFRJ, Marcelo Jacques de Moraes. Nesta comunicação ele sugere o caráter complementar existente entre os *Pequenos poemas em prosa* e as *Flores do Mal*.

Compilados pela primeira em 1869, os *Pequenos poemas em prosa (Spleen de Paris)*¹³⁸ só foram publicados dois anos após a morte do poeta. Antes, tiveram vida independente. Alguns de seus fragmentos seguiram o mesmo caminho de muitos dos poemas das *Flores do mal*: folhetins e revistas literárias¹³⁹. Ironicamente, um dos mais mencionados por Benjamin, “Perda de auréola”, sequer foi publicado com conjunto da obra na primeira edição. “Ao primeiro exame da obra póstuma”, aponta Benjamin, “foi descartado como ‘inadequado para publicação’¹⁴⁰. Sua atenção a esse texto, contudo, é muito mais voltada às suas análises a respeito da condição adversa do poeta na sociedade moderna, e para pontuar o declínio do caráter aurático das obras de arte por meio da evolução dos mecanismos de reprodutibilidade técnica. Outro escrito que também aparece em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), “O confiteor do artista”, merece breve alusão. Sem fazer referência a seu título, o filósofo subtrai de sua estrutura uma cena emblemática para ilustrar seus argumentos a propósito da “experiência de *choc*” presente na poética de Baudelaire. Ambas as referências, sem sombra de dúvida, são temas muito caros à filosofia de Benjamin. Porém, sobre o *Spleen de Paris*, muito pouco é dito fora tais menções. Talvez o filósofo não tenha tido tempo nem condições suficientes para dar a devida atenção a essa obra. A falta de uma análise mais contundente, porém, torna-se ainda mais curiosa quando nos deparamos com sua tese de doutorado – *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*¹⁴¹, de 1919. Nela

¹³⁸ “Os *Pequenos poemas em prosa (Petits poèmes en prose)* receberam outras denominações antes de serem compilados em 1869 juntamente com o que, até então, era considerado as obras completas de Baudelaire. Também são muito conhecidos como *O spleen de Paris (Le spleen de Paris)*; sendo que os primeiros seis fragmentos, publicados no jornal *Le Présent* no dia 24 de agosto de 1857, receberam como título *Poemas noturnos (Poèmes nocturnes)*.

¹³⁹ “... pequenos poemas em prosa inseridos em épocas diferentes em jornais e revistas que breve se cansavam dessas delicadas obras-primas sem interesse para os leitores vulgares e forçavam o poeta, cuja nobre obstinação não se prestava a nenhuma concessão, a ir levar a série seguinte a um periódico mais audacioso ou mais literário” (GAUTIER, T. “Charles Baudelaire” *apud* BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 987).

¹⁴⁰ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p. 61.

¹⁴¹ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2002, p.105.

encontra-se uma interessante carta de Novalis para Schlegel, tratando da relação entre prosa e poesia mediante um viés romântico¹⁴². Escrita em 12 de janeiro de 1798, Novalis explica em que medida e em quais circunstâncias um poema pode se tornar prosa sem perder sua poesia. Diz Novalis:

“Se a poesia quer se estender, ela só o pode na medida em que se limite; na medida em que se contraia (...) e se coagule. Ela adquire uma aparência prosaica, suas partes constitutivas não se encontram numa comunidade tão íntima – portanto não sob leis rítmicas tão rígidas –, torna-se mais capacitada para a exposição do limitado. Mas ela permanece poesia – portanto fiel às leis essenciais de sua natureza; torna-se como que um ser orgânico cuja construção inteira denuncia sua procedência a partir do fluido, sua natureza originariamente elástica, sua ilimitação, sua omnipontidão. Apenas a mistura de seus membros é desregrada, a ordem dos mesmos; sua relação com o todo ainda é a mesma. Cada um dos estímulos alonga-se nela em todas as direções. Também aqui apenas os membros movimentam-se em torno do eternamente em repouso, de um todo”¹⁴³.

Interessante é perceber as diversas características do novo gênero ressaltadas por Novalis contidas nas intenções expressas por Baudelaire sobre seu trabalho. Em carta a Arsène Houssaye, diretor literário de *La Presse*, o poeta resalta as qualidades dos poemas em prosa, deixando perceber a intenção de criar algo ao mesmo tempo cheio de plenitude, como a poesia, mas contido em situações e disposições prosaicas. Diz o poeta:

"Envio-lhe, meu caro amigo, uma pequena obra da qual ninguém poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça: nela, ao contrário, tudo é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente. Queira considerar que admiráveis comodidades tal combinação nos oferece a todos, a você, a mim e ao leitor. Poderemos interromper onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito, o leitor a sua leitura, pois a este não deixo a vontade teimosa pendente do fio interminável de uma intriga supérflua. Tire uma vértebra, e os dois pedaços desta

¹⁴² Cf. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 105.

¹⁴³ NOVALIS apud BENJAMIN. IN: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2002, p. 104.

*fantasia tortuosa se tornarão a juntar sem esforço. Corte-a em numerosos fragmentos, e verá que pode cada um deles existir à parte*¹⁴⁴.

De certa maneira, essa nova forma nascida no romantismo pôde reunir, segundo observa Viviane Bosi, “a especulação e o lirismo, concedendo-se liberdade para a digressão do pensamento, e superando as regras dos versificadores tradicionais”¹⁴⁵. Assim, o novo poeta, que surge após cantar o próprio fracasso nas *Flores do mal*, ressurge ao mundo, encontrando meios de se expressar livre das antigas amarras. Ao mesclar prosa e poesia, Baudelaire situa o poeta em um universo onde tudo aparentemente se junta por pura inércia ou comodidade, onde as coisas nascem e acabam sem dar satisfação alguma a quem permanece ou a quem virá. Um universo em corpo de serpente a mover-se inclinando suas vértebras em todas as direções, mas cujo aspecto oferece uma imagem em conformidade com a natureza da cidade e, por ela inspirado, organiza-se e é planejado. Porém, na prosa, insere seu olhar poético, percebendo uma beleza oculta e ignorada. Chama para si a responsabilidade de unir pontos extremos a fim de gerar contradições ao exhibir, em seu discurso, alinhamentos raros, ignorados pelos habitantes das cidades, nessas vértebras da serpente que vão e voltam. De acordo com Bosi, as contradições dos indivíduos são representadas pela sinuosidade e maleabilidade do novo gênero. Fazendo uso deste, Baudelaire pôde “desafiar-se e vencer como poeta”¹⁴⁶.

No artigo “As Flores do Mal e o fracasso do poema”, Marcelo Jacques Moraes destaca essa vitória, afirmando ser o *Spleen de Paris* a consumação de um projeto que vinha sendo construído desde as *Flores do mal*. “Se a poesia das *Flores* já assume (...)

¹⁴⁴ Trecho de uma carta enviada por C. Baudelaire, a respeito de seus *Pequenos Poemas em Prosa* (*O Spleen de Paris*), a Arsène Houssaye, diretor literário de *La Presse* - publicação em que os vinte poemas iniciais desta obra, no total de 50, foram publicados entre os dias 26 de agosto e 24 de setembro de 1862.

¹⁴⁵ BOSI, V. “Baudelaire mau vidraceiro”. IN: *ALEA: estudos neolatinos*. UFRJ. Ed. 7Letras. v.9, n.1. Rio de Janeiro, janeiro/junho, 2007, p. 106.

¹⁴⁶ BOSI, V. “Baudelaire mau vidraceiro”. IN: *ALEA: estudos neolatinos*. UFRJ. Ed. 7Letras. v.9, n.1. Rio de Janeiro, janeiro/junho, 2007. p.107.

uma negatividade ao postular para si mesma uma forma que ela não é, é porque sua vocação principal é para a alteração”¹⁴⁷, diz. Segundo afirma, essa alteração seria justamente a passagem do verso para a prosa. De maneira polêmica, sugere estar nos *Pequenos poemas em prosa* a voz do “verdadeiro Baudelaire, o moderno”. Afirmando ainda as *Flores do Mal*, “em seu classicismo de tinturas românticas”, como

“uma espécie de canto do cisne – do signo –, ou então, na melhor das hipóteses, um laboratório que permitiria implodir uma certa poesia para dar início àquela que seria a poesia da modernidade, a poesia de seu tempo”¹⁴⁸.

Analisando o conjunto dos escritos de Baudelaire, parece ser bastante plausível a idéia da existência de um projeto único que abarcaria tanto as *Flores do mal* quanto o *Spleen de Paris*. Benjamin, no entanto, nunca mencionou tal probabilidade, voltando-se a outros aspectos da obra do poeta, apesar de reconhecer o caráter mais ligado ao cotidiano do *Spleen*¹⁴⁹. Para Gagnebin, a modernidade de Baudelaire vista pelo filósofo refere-se muito mais à questão da possibilidade ou não da poesia lírica em sua época. Se existiria tal projeto, portanto, o heroísmo de se buscar a forma estética adequada para traduzir a modernidade perde espaço algo ainda anterior.

“Parece-nos que Benjamin descobre em Baudelaire uma modernidade muito mais ambígua e rica que nem sempre coincide com a modernidade segundo Baudelaire. Nas *Flores do Mal* e no ‘*Spleen de Paris*’, o heroísmo entusiasta de Constantin Guys dá lugar ao dilaceramento do sujeito poético, dividido entre evocação da beleza intemporal, a conquista do novo e a obsessão do Tempo devorador e destruidor. Para Benjamin, Baudelaire não seria tanto o primeiro poeta moderno por ter feito da modernidade um motivo importante de seus escritos teóricos,

¹⁴⁷ MORAES, M.J. “As Flores do Mal e o fracasso do poema”. IN: *ALEA: estudos neolatinos*. v.9. n.1. ISSN: 1517-106x. Ed. 7Letras. Rio de Janeiro, jan/jun, 2007, p. 146.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 145.

¹⁴⁹ Nas *Passagens*, Benjamin observa: “Sobre o *Spleen de Paris*: o noticiário cotidiano é o fermento que faz crescer a massa da grande cidade na imaginação de Baudelaire” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 392).

porém, muito mais, porque sua obra inteira remete à questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia lírica na nossa época”¹⁵⁰.

Portanto, a falta de menção ao *Spleen* por parte de Benjamin talvez seja esclarecida por essa análise mais focada do filósofo em relação ao dilaceramento do sujeito poético, uma questão muito mais evidente em *Flores do mal*. A diferença na maneira de expor os dois trabalhos fica, conseqüentemente, em segundo plano, sendo superada pela experiência do poeta na cidade, por levar em consideração a influencia da transformação da cidade no comportamento da multidão. Descobre, assim, uma experiência verdadeiramente autêntica. Sobre o assunto, Benjamin observa:

“Ter sentido os encontrões da multidão é, entre todas as experiências que fizeram da vida de Baudelaire o que ela foi, a experiência que ele tem por decisiva e insubstituível. A aparência de uma multidão, viva e movimentada, objeto da contemplação do *flâneur*, dissolveu-se aos seus olhos. Para melhor fixar a sua baixeza, ele imagina o dia em que, até mesmo as mulheres perdidas, as rejeitadas, hão de pronunciar-se por uma conduta regular, condenarão a libertinagem e não admitirão outra coisa senão o dinheiro. Traído por esses seus últimos aliados, Baudelaire lança-se contra a multidão; e o faz com a cólera impotente de quem se lança contra o vento ou contra chuva. Eis aí a ‘vivência’ a que Baudelaire deu o peso de uma experiência. Ele mostrou o preço que custa a sensação de modernidade: a dissolução da aura na ‘experiência’, o *choc*. Custou-lhe caro o entendimento com esta dissolução. Mas esta é a lei da sua poesia que brilha no céu do Segundo Império, como ‘um astro sem atmosfera’”¹⁵¹

2.2. Perda de auréola

É por perceber esta falta de alicerce, para ostentar o caráter aurático do poeta, que Baudelaire situa sua poesia de maneira ambígua. Em um dos poemas em prosa em

¹⁵⁰ GAGNEBIN, J. M. “Alegoria, Morte e Modernidade”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1999, p. 49.

¹⁵¹ (BENJAMIN, W. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p. 62).

especial – este bastante citado por Benjamin –, ele finalmente abdica do passado. É um desquite. O fragmento referente ao fim de um casamento tido como tão estável é o de número XLVI, “Perda de Auréola”¹⁵².

Resignado, o poeta já não sofre diante da perda, não há mais espaço para luto, este é superado pela ironia. Assim, ele desdenha do artefato perdido entre carroças e carruagens; não se abala para tê-lo de volta. Perdida no meio da avenida, o poeta já não arrisca a própria vida para ter sua insígnia novamente. E mesmo que não tenha optado por tirar sua auréola da cabeça por livre e espontânea vontade, tampouco possui a intenção de salvá-la; “há males que vêm para o bem”, diz, para acrescentar: “Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais”.

Poucos casamentos, no entanto, acabam sem tormentas. E o de Baudelaire não seria exceção. Com a mesma auréola na cabeça, ele, em seus Projéteis de número XI¹⁵³, repete a mesma cena. Atravessando a avenida, sua auréola cai. Ao contrário do poema em prosa, dessa vez ele opta por pegá-la de volta. Logo depois, porém, é acometido por um mau presságio: “durante uns breves instantes insinuou-se no meu espírito a idéia de que isso podia constituir um mau presságio. Desde então, a idéia não quis me largar,

¹⁵² "- Mas o quê? Você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.

- Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para o bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!

- Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

- Ah! não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegre-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! e sobretudo um feliz que me fará rir! Penso no X., ou no Z.! Hein! como será engraçado!" (BAUDELAIRE, Charles. “Pequenos Poemas em Prosa”. *Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 333)

¹⁵³ “Quando atravessava a avenida, com certa precipitação para livrar-me dos carros, a minha auréola se desprende e foi cair na lama do asfalto. Ainda tive, felizmente, tempo de apanhá-la: no entanto, durante uns breves instantes insinuou-se no meu espírito a idéia de que isso podia constituir um mau presságio. Desde então, a idéia não quis me largar, tirando-me o sossego durante todo o dia” (BAUDELAIRE, Charles. “Projéteis”. *Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 511).

tirando-me o sossego durante todo o dia”¹⁵⁴. Uma sensação negativa plenamente justificada diante da contingência do poeta já no século XIX, pois Baudelaire teve de lidar desde sempre com a poesia como produto de mercado. Benjamin anota em suas *Passagens*,

“A perda da auréola concerne em primeiro lugar ao poeta. Ele é obrigado a expor-se pessoalmente *no mercado*. Baudelaire empenhou-se nisso com toda energia. Sua célebre mitomania foi um artifício publicitário”¹⁵⁵.

Confortavelmente repousada na cabeça do sujeito poético clássico, a auréola passa a ser uma peça caricata. Diante deste novo universo, o poeta almeja então se abrigar entre os homens comuns e fazer dos movimentos destes, devida a aparente alienação do mesmo, na eterna repetição de seus gestos, substituídos posteriormente por máquinas e pistões, a sua própria auréola que tudo envolve. E é este anonimato que irá lhe permitir tocar em pontos sensíveis da sociedade, dialogando com estes, colocando-os cara a cara. Se nas ruas o poeta retira a sua matéria-prima, inserido nela, ele se aproxima dessa gente que tanto lhe gera curiosidade. Para tanto, as suas insígnias devem ser dispensadas. Deixada de lado, a auréola passa agora a caracterizar poetas de quinta categoria¹⁵⁶. Por outro lado, a postura do artista ou do poeta passa a ser uma condição exigida a todos; não mais restrita a homens cuja inspiração os elevaria sobre meros mortais. O artista abre espaço para o homem de espírito – uma terminologia muito utilizada por Baudelaire para designar aquele indivíduo que não necessariamente

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 380.

¹⁵⁶ Segundo nota de Benjamin, do caderno das *Passagens*, “A importância do texto ‘Perte d’auréole’ não deve ser subestimado. É da maior pertinência, antes de mais nada, que seja ressaltada a ameaça que sofre a aura pela vivência do choque. (...) Além disso, é de extraordinária importância o final que faz da exibição da aura a partir de agora um assunto de poetas de quinta categoria” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 421).

domina uma técnica de expressão artística, mas sabe agir no mundo mediante seu próprio bom-senso¹⁵⁷.

2.3. *A cidade como prosa*

Para Baudelaire, porém, a forma de expor tal dilaceramento, levando-se em consideração as disposições sociais de sua época, parecia ser uma questão tão importante quanto cantar o fracasso do poeta na modernidade. Aliás, uma abordagem de forma alguma excluiria a outra. Citando a obra *Baudelaire em Prosa*, de Berardinelli, Viviane Bosi pontua a opinião de que o poeta francês almejasse uma “intenção ética na busca estética”¹⁵⁸. Desmascarando o falso belo, segundo a autora, os poemas em prosa desmascarariam o falso bem. Este último encontraria suporte no discurso burguês em louvor ao trabalho mecânico, ao progresso e ao esclarecimento:

“o falso bem está associado, em geral, à ideologia burguesa, anti-heróica e esclarecida, e a uma concepção de modernidade relacionada ao trabalho mecânico e ao progresso. Ao contrário, tudo o que é escandaloso, bizarro, de aparente mau gosto, o atrai, justamente por causar aversão neste mundo mediocrementemente administrado. A forma híbrida do poema em prosa convém, assim, pelo seu inerente inconformismo, voltando-se, ao mesmo tempo, a favor e contra a modernidade”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Um bom exemplo da postura desse homem de espírito é bastante evidente no poema em prosa de número XL, “O Espelho”:

"Um homem horrível entra e mira-se no espelho.

- Por que se olha ao espelho, se sente desgosto sempre que nele se vê?

O homem horrível me respondeu:

- Senhor, de acordo com os imortais princípios de 89, todos os homens são iguais em direitos; tenho, pois, o direito de me olhar; se com prazer ou com desprazer, isso interessa apenas à minha consciência.

Em nome do bom senso, eu tinha razão, sem dúvida; mas, do ponto de vista da lei, ele não estava errado". (BAUDELAIRE, C. “Pequenos Poemas em Prosa”. *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 327)

¹⁵⁸ BOSI, V. “Baudelaire mau vidraceiro”. IN: *ALEA: estudos neolatinos*. UFRJ. Ed. 7Letras. v.9, n.1. Rio de Janeiro, janeiro/junho, 2007, p. 107.

¹⁵⁹ Idem.

Assim, a construção do *Spleen de Paris* se afinaria às observações do poeta a respeito do feitio artístico de Constantin Guys, pintor cuja postura é elogiada no texto *O pintor da vida moderna*. Nos fragmentos do *Spleen*, estaríamos diante de um Baudelaire realmente moderno, conforme observou acima Moraes. E lá encontraríamos o dilaceramento não somente do sujeito, mas do habitante da cidade como um todo.

Um poema em prosa de Baudelaire que nos ajudará bastante a compreender esse cenário chama-se “A Cada um sua Quimera”¹⁶⁰. Nele, podemos ver a atenção dada à conformidade das pessoas e à repressão submissa das mesmas por algo extra-corporal. Uma criatura vista pelo poeta como um enorme peso nas costas, “como um saco de farinha ou carvão”, mas carregado de bom grado. Uma companhia opressora do homem que não vê além de si mesmo¹⁶¹, que, tal um rebanho, acompanha os outros na esperança de que chegue todo dia em alguma outra parte que lhe dê a sensação de futuro, de constante movimento: o fardo do homem nômade, sem tradição nem pátria, sua miragem. Mas o poeta mesmo assim, ao perceber isso, confessa ficar mais rudemente oprimido do que aqueles que portavam suas quimeras. Opressão que surge

¹⁶⁰ "Sob um grande céu de cinza, numa grande planície poeirenta, sem caminhos, sem relva, sem um cardo, sem uma urtiga, encontrei vários homens que marchavam curvados. Trazia cada um deles às costas uma enorme Quimera tão pesada como um saco de farinha ou de carvão, ou como o equipamento de um legionário romano. Porém o monstruoso animal não era um peso inerte; ao contrário, envolvia o homem, e oprimia-o, com seus músculos elásticos e possantes; aferrava-se-lhe ao peito com as suas duas garras imensas; e sua cabeça fabulosa sobrepujava a dele, tal um desses horríveis capacetes com que os antigos guerreiros procuravam agravar o terror do inimigo. Interroguei um daqueles viajantes, perguntei-lhe aonde eles iam assim. Respondeu-me que não sabia de nada, nem ele, nem os outros; mas que, evidentemente, iam a alguma parte, pois eram impelidos por uma necessidade invencível de caminhar. Curioso: nenhum deles se mostrava irritado contra o animal feroz que trazia pendente do pescoço e agarrado às costas; dir-se-ia considerá-lo parte integrante de si mesmo. Nenhuma daquelas fisionomias extenuadas e graves denotava o mínimo desespero; sob a tediosa cúpula do céu, os pés mergulhavam com a aparência resignada dos que são condenados a esperar eternamente. E o cortejo passou a meu lado e afundou-se nos longes do horizonte, no ponto em que a redonda superfície do planeta se furta à curiosidade do olhar humano. E durante alguns momentos obstinei-me em querer compreender esse mistério; mas logo a irresistível indiferença caiu sobre mim, e eu fiquei mais rudemente oprimido do que o estavam aqueles homens pelas suas esmagadoras Quimeras" (BAUDELAIRE, C. "Pequenos poemas em prosa". *Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 283).

¹⁶¹ Do homem incapaz de se afastar e retornar à multidão com um olhar convalescente.

na medida em que ele se vê indiferente ao cortejo¹⁶². Já o homem comum, com a sua quimera bem resolvida em si, se satisfaz com seu eterno caminhar cabisbaixo rumo ao desconhecido, com sua cabeça próxima ao ventre, impossibilitada de se erguer a fim de vislumbrar o horizonte.

Outro exemplo do dilaceramento do próprio indivíduo na cidade, também pode ser visto no segundo fragmento de *Spleen de Paris*, batizado de “O Desespero da Velha”¹⁶³. Nele, Baudelaire faz uso da reação de um bebê à presença de uma idosa. Futuro e passado encontram-se cara a cara. Apesar de possuírem similaridades – “aquele belo ser, tão frágil quanto ela e, também, como a velhinha, sem dentes e sem cabelos” –, existe um abismo entre eles: a idade. A criança é o futuro, o caminho a percorrer. A fascinação gerada em todos por meio de sua simples presença contrasta com a condição desfavorável da velha; de quem se aproxima do limite. O singular nesse pequeno escrito, todavia, revela-se conclusão da velha a respeito da reação do bebê à sua aproximação. Espantado, ele rechaça “as carícias da boa mulher decrépita”, enchendo “a casa com os seus gritos”.

Diante do acontecido, a velha se recolhe. Melancólica, lamenta a repulsa a princípio inexplicável da criança ainda tão inocente. Sua última palavra, entretanto, deixa claro que estava desde sempre ciente de sua condição ignóbil de velha desgraçada. Os gestos abruptos e os gritos da criança fizeram despertar nela o aspecto cruel daquilo

¹⁶² Tal indiferença pode ser vislumbrada como a quimera atacando o próprio homem que observa de longe. Incorporando um homem comum que observa e, principalmente o seu mal-estar posterior à observação, Baudelaire realiza o movimento de se E, desse ataque, surge o poema. Baudelaire encontra-se solidário ao homem

¹⁶³ "A velhinha encarquilhada sentiu-se muito alegre ao ver aquela encantadora criança a quem todos faziam festa, a quem toda a gente procurava agradar; aquele belo ser, tão frágil quanto ela e, também como a velhinha, sem dentes e sem cabelos.

E aproximou-se dele, com risinhos e maneiras carinhosas.

Mas o bebê, espantado, se debatia sob as carícias da boa mulher decrépita, e enchia a casa com os seus gritos.

Então a infeliz retirou-se para a sua solidão eterna, e pôs-se a chorar a um canto:

- Ah! para nós, desgraçadas velhas, passou a idade de agradar, até aos inocentes; e causamos horror às criancinhas que desejamos amar!" (*Ibidem*, p. 279).

que tentava esquecer, rompendo as defesas da consciência, exibindo-se de modo angustiante na velha. Solitária, expulsa de cena, sente a magnitude de seu drama.

De caráter implacável, a linha do tempo materializa-se no cotidiano por meio do artefato título do décimo sexto de seus poemas em prosa: “O Relógio”¹⁶⁴. Este, inicia-se com diálogo peculiar entre um missionário com um menino chinês. Ao perceber a falta de seu relógio, recorre ao garoto, perguntando-lhe as horas. Após hesitar, este busca um gato gordo, o levanta e olha bem nos olhos do bichano, respondendo em seguida, sem hesitar: “Ainda não é exatamente meio-dia”. Contudo, o tempo esquecido, o tempo que se subtrai aos olhos do gato e é pescado pelos olhos do poeta, não está na linha cuja materialização estaria a cargo dos ponteiros do relógio. A este ser perspicaz, a hora seria, conforme o poema, “sempre a mesma, uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minutos nem de segundos, uma hora imóvel que não é marcado nos relógios, e todavia leve como um suspiro, rápida como um olhar”¹⁶⁵. A hora do relógio revela-se, finalmente, como carrasco da eternidade perdida.

¹⁶⁴ "Os chineses vêm a hora nos olhos dos gatos.

Certo dia, um missionário, passeando no distrito de Nanquim, notou que havia esquecido o relógio e perguntou as horas a um rapazinho.

Ao primeiro instante, o garoto do Celeste Império hesitou; depois, pensando melhor, respondeu:

- Vou dizer.

Decorridos alguns momentos, reaparecia, segurando nos braços um gato muito gordo; e, fitando o animal, como se usa dizer, no branco do olho, afirmou sem hesitação:

- Ainda não é exatamente meio-dia.

E era verdade.

Por mim, ao inclinar-me para a bela Felina, a de nome tão adequado, aquela que é ao mesmo tempo a honra do seu sexo, o orgulho do meu coração e o perfume do meu espírito, - quer noite, quer de dia, em plena luz ou na sombra opaca, no fundo de seus olhos adoráveis vejo sempre, nitidamente, a hora, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minutos nem de segundos, uma hora imóvel que não é marcado nos relógios, e todavia leve como um suspiro, rápida como um olhar.

E, se algum importuno me viesse interromper enquanto o meu olhar repousa sobre este delicioso relógio, se algum Gênio descortês e intolerante, algum Demônio do contratempo me viesse dizer: - "Que é que estás a mirar com tamanha atenção? Que buscas nos olhos dessa criatura? Vês acaso neles a hora, mortal pródigo e vagabundo?" - eu responderia sem hesitar: - "Sim, vejo a hora: é a Eternidade."

Pois não é, senhora, que fiz um madrigal verdadeiramente meritório e tão cheio de ênfase quanto vós mesma? Na verdade, tive tanto prazer em bordar esta preciosa galanteria que não vos pedirei nada em troca" (BAUDELAIRE, Charles. "Pequenos poemas em prosa". *Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 295).

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.295.

Os temas cotidianos se repetem em cada um dos cinquenta fragmentos do *Spleen*. Essa é a poesia de Baudelaire, expor de maneira prosaica, em diálogos e situações citadinas, a lírica não mais de um indivíduo, mas da multidão como um todo. Assim, o uso da prosa foi bem vista por Gautier ao perceber o aclaramento de coisas fugidias até então sem lugar na linguagem poética.

“Baudelaire revela todo um lado precioso, delicado e estranho no seu talento. Ele pôde cercar de mais perto o inexprimível, e traduzir essas nuances negativas fugitivas que flutuam entre o som e a cor, esses pensamentos que se assemelham a motivos de arabesco ou temas de frases musicais. – Não é somente à natureza física, é às caprichosas, ao *spleen* alucinado das neuroses que esta forma se aplica com felicidade. O autor das *Flores do mal* tirou delas efeitos maravilhosos, e às vezes causa surpresa que a língua chegue, ora através da gaze transparente do sonho, ora com a brusca nitidez de um desses raios de sol que, nas brechas azuis do longe, destacam uma torre em ruínas, um pequeno bosque, um cume de montanha, a fazer ver objetos que parecem recusar-se a toda descrição, e que, até agora, não haviam sido *reduzidos* pelo verbo”¹⁶⁶.

2.4. A verdadeira experiência de Baudelaire

Se Benjamin não teve tempo ou condições de dar a devida atenção à prosa poética de Baudelaire, por outro lado teve em conta sua obra sob um aspecto bem mais amplo. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o filósofo identifica na produção poética do autor de *Flores do Mal* uma tentativa de se criar uma “experiência da vivência” ou “experiência do *choc*”.

Para sabermos do que se trata tal experiência, cabe recuperar um fenômeno citado por Benjamin tanto em *O narrador* quanto em *Experiência e pobreza*. Em ambos, o filósofo recorre à peculiaridade existente na mudez dos combatentes que

¹⁶⁶ GAUTIER, T. *apud* BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa, volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 988.

voltavam das trincheiras da Primeira Guerra Mundial. No silêncio deles percebe a expressão de um homem ferido em duas frentes. Na primeira, devido à instrumentalização de sua vida, ao reconhecimento da fragilidade de seu corpo diante do poderio tecnológico crescente. Na segunda, por se descobrir exilado da harmonia de seu vilarejo. Encontra-se numa cidade, longe de qualquer experiência comum¹⁶⁷. Está traumatizado.

Estabelecido a partir de uma fissura entre homem e mundo, o trauma é a restrição feita ao verbo comum. Com a limitação da linguagem e da dimensão épica na *vivência*, o indivíduo se cala, pois não pode recorrer à poética ou ao mito para expressar o que sucedeu. Embaraçada, a fala não tem onde buscar alicerce familiar para se manifestar. E, por trás da mudez, o trauma que, conforme Gagnebin, “por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem”¹⁶⁸. O trauma, contudo, não é visto de maneira negativa por Benjamin. Seria um elemento fundamental para compor sua teoria a respeito da experiência do *choc* em Baudelaire.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939) e em *Paris, capital do século XIX* (1935 e 1939), o filósofo concentra-se na obra de Baudelaire e nas características de sua época, dando continuidade a sua “arqueologia da modernidade”¹⁶⁹. Esta culminaria no projeto inacabado das *Passagens*. Com muita perspicácia, encontra na herança deixada pelo poeta, por meio de sua produção artística e intelectual, o testemunho de alguém hábil o suficiente para captar o momento singular que estava vivendo. Como mestre em seu labor, e disposto a ser conduzido somente por seu espírito poético, Baudelaire

¹⁶⁷ “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil corpo humano” (BENJAMIN, W. “Experiência e Pobreza”. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1996, p. 115).

¹⁶⁸ GAGNEBIN, J-M. “Memória, História, Testemunho”. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006, p. 51.

¹⁶⁹ Cf. GAGNEBIN, J-M. “Não contar mais?” *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2007, p. 55.

submete sua produção a impactos profundos¹⁷⁰. Cada *choc* captado por sua atenção distraída¹⁷¹ retorna ao mundo com uma reação insurgente. Para Benjamin, havia uma missão fundamental em sua poética:

“A produção poética de Baudelaire é ordenada em função de uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu suas poesias. A sua obra é não só definida historicamente como qualquer obra, mas ela mesma é querida e entendida assim”¹⁷².

Como resultado, as palavras surgem a partir de um ponto comum: aquele entre o épico e o efêmero, entre experiência e vivência, entre eternidade e morte. E nessa característica, Benjamin identifica a tentativa de se produzir uma experiência realmente moderna: a “experiência do *choc*”¹⁷³.

Guiado por Marcel Proust e Sigmund Freud, o filósofo aprofunda sua análise sobre a experiência do *choc* de Baudelaire. Desses autores, separa dois conceitos referentes à memória: *memória voluntária* e *memória involuntária*. Definida pelo filósofo como “repertório da pessoa particular, isolada em todos os sentidos”¹⁷⁴, à *memória involuntária* correspondem sensações e impressões do sujeito. Opõe-se a ela a *memória voluntária* (ou *consciência*), cujas “informações que nos dá sobre o passado nada conservam dele”¹⁷⁵. A primeira, mais sensitiva; a segunda, mais sistemática.

¹⁷⁰ “Baudelaire não é nem um poeta kitsch romântico, que ficaria preso à nostalgia do passado, nem um poeta triunfalista modernoso, que limitar-se-ia à apologia do existente. A sua verdadeira modernidade consiste em ousar afirmar, ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, a força e a fragilidade da lembrança, o desejo de volta e a impossibilidade do retorno, o vigor do presente e a sua morte próxima. Se essa tensão define, na leitura benjaminiana, a modernidade de Baudelaire, talvez possamos afirmar que ela também descreve, na nossa interpretação, a modernidade de Benjamin” (GAGNEBIN, J-M. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1997, p. 154).

¹⁷¹ Cf. GAGNEBIN, J-M. “A criança no limiar do labirinto”. *História e Narração em Walter Benjamin*. Perspectiva, São Paulo, 2007, p. 88.

¹⁷² BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p. 40

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.38.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.37.

Tendo em vista a dinâmica construtiva da obra *Em busca do tempo perdido*, Benjamin percebe a introdução de novos limites para o indivíduo burguês por meio da *memória involuntária*¹⁷⁶. Sem poder contar mais com a experiência tradicional (*Erfahrung*), Proust empreende uma viagem infinita entrelaçando as próprias vivências. “O golpe de gênio de Proust”, diz Gagnebin, “está em não ter escrito ‘memórias’, mas, justamente, uma ‘busca’, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”¹⁷⁷. Rompe-se, assim, o tempo unidimensional, dando, ao passado, vida no presente. Sensações, outrora esquecidas, são deslocadas para o domínio da experiência vivida. Segundo Gagnebin:

“Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do esquecer”¹⁷⁸.

Mesmo reconhecendo o sucesso de Proust ao revelar o caminho para que cada indivíduo possa “alcançar uma imagem de si mesmo”, tornando-se “senhor da própria experiência”¹⁷⁹, Benjamin questiona a referência do escritor ao “acaso” como ponto-chave de sua teoria estética¹⁸⁰. Para o autor de *Em busca do tempo perdido*, a memória involuntária surgiria “independentemente da vontade de quem a procura”¹⁸¹. Ora,

¹⁷⁶ “Na reflexão que introduz o termo, Proust fala da pobreza com que por muitos anos se oferecera à sua lembrança a cidade de Combray, onde, no entanto, transcorrerá uma parte de sua infância. Até que o gosto da *madelaine* (um doce), ao qual retorna a seguir com frequência, o devolvesse certa tarde aos tempos antigos” (BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p. 37).

¹⁷⁷ GAGNEBIN, J.M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. IN: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Volume I*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 15.

¹⁷⁸ GAGNEBIN, J.M. “O rumor das distâncias atravessadas”. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006, p. 146.

¹⁷⁹ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p.37.

¹⁸⁰ Cf. GAGNEBIN, J-M. *Opus cit.*, p. 152.

¹⁸¹ BENJAMIN, W. *Opus cit.*, p.37.

questiona Benjamin, “Depender do acaso em semelhante coisa, não é de modo algum natural”¹⁸².

Resolve, portanto, aprofundar a questão, encontrando no ensaio *Além do princípio do prazer* (1921), de Freud, uma correlação entre memória involuntária e consciência¹⁸³. Segundo interpreta, devido à consciência excluir a presença de traços mnemônicos, estes se manifestariam com maior intensidade quando passassem despercebidos por seu sistema defensivo. Em “termos proustianos”, complementa: “somente pode tornar-se parte da *memoire involuntaire* aquilo que não foi vivido expressa e conscientemente, em suma, aquilo que não foi ‘vivência’”¹⁸⁴.

A consciência teria como uma de suas funções proteger o indivíduo contra os estímulos (*chocs*). Um amparo extremamente importante. Entretanto, quanto mais *chocs* são registrados, menos se fica propenso a traumas. Como resultado, a proteção exagerada, pontua Benjamin, concede ao acontecimento, “à custa da integridade do seu conteúdo”, “um exato lugar temporal na consciência”¹⁸⁵, tornando banal um amplo espectro de eventos. Alocando-os assim, diversos estímulos ganham *status* de vivência ao alienar do objeto a sua história. Automatiza-se, portanto, as reações do sujeito. Somente no “caso de funcionamento falho da reflexão”, prossegue o filósofo, “ocorreria o espanto, agradável ou, no mais das vezes, desagradável, que, segundo Freud, sanciona a falência da defesa contra os *chocs*”¹⁸⁶. A partir dessa explanação, Benjamin irá expor a luta de Baudelaire para deslocar os estímulos de suas associações costumeiras,

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Nas *Passagens*, Benjamin compara os dois tipos de memória: "Uma espécie de desordem primitiva é o cânone da 'memória involuntária' (...). A memória voluntária, ao contrário, é um fichário que fornece um número de ordem ao objeto, atrás do qual ele desaparece" (BENJAMIN, W. "Caderno H". *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 246).

¹⁸⁴ BENJAMIN, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire". *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p. 38.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 40.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 40.

amparando, assim, os *chocs* antes de virarem presas do sistema defensivo da consciência.

Para explicar melhor como seria essa ação, Benjamin, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, refere-se a um trecho do terceiro poema em prosa do *Spleen de Paris*, intitulado “O confiteor do artista”¹⁸⁷. Nele, o poeta

“fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Esse duelo é o próprio processo de criação. Baudelaire colocou, portanto, a experiência do *choc* no próprio centro do seu trabalho artístico”¹⁸⁸.

Ao se referir ao duelo, o filósofo destaca a imagem do artista como esgrimista utilizada por Baudelaire ao descrever o processo criativo de “C.G.” em *O Pintor da Vida Moderna*. Trata-se de Constantin Guys, cuja produção artística é enaltecida pelo poeta como exemplo de arte digna de seu tempo. Arte proveniente da memória e da imaginação, capaz de fixar rapidamente a modernidade em sua atmosfera¹⁸⁹. O

¹⁸⁷ “Que penetrante é o cair das tardes de outono! Ah! Dolorosamente penetrante! Pois há certas sensações deliciosas que nem por serem vagas são menos intensas; e não há ponta mais acerada que o Infinito.

Grande prazer mergulhar os olhos na imensidão de céu e mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade azul! uma pequena vela a fremir no horizonte, vela que, pequenina e isolada, lembra a minha irremediável existência; melodia monótona do marulho – todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do sonho, o eu de pronto se perde); elas pensam, porém, musicalmente, pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

No entanto, esses pensamentos, quer saiam de mim, quer se derramem das coisas, logo se tornam demasiado vivos e intensos. A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos, tensos ao extremo, só produzem vibrações agudas e dolorosas.

E agora a profundidade do céu me consterna, a sua limpidez me exaspera. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo, revoltam-me... Ah! terei de sofrer eternamente, ou eternamente fugir do belo? Natureza, feiticeira desumana, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Deixa de tentar os meus desejos e o meu orgulho! O estudo do belo é um combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido” (BAUDELAIRE, C. “Pequenos poemas em prosa”. *Poesia e Prosa: Volume Único*. Trad. Aurélio de Buarque de Holanda Ferreira. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 280).

¹⁸⁸ BENJAMIN, W. *Opus cit.*, p. 40.

¹⁸⁹ O termo “atmosfera” faz referência ao utilizado por Benjamin ao analisar o rosto escurecido pela sombra do anjo no quadro *Melancolia I*, de Düher, na *Origem do Drama Barroco Alemão*. Conforme destaca Olgária Matos, no ensaio *Descartes e Benjamin*, “O termo ‘atmosfera’ traduz, para Benjamin, não apenas uma incerteza, mas também uma paixão: a de conquistar a objetividade de um objeto que é insatisfeita” (MATOS, O. “Descartes e Benjamin”. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 32).

resultado seria, então, um esboço. Não qualquer esboço, Baudelaire apressa-se a dizer, “mas um esboço perfeito”¹⁹⁰.

O verdadeiro artista, para Baudelaire, deixa de ser aquele cuja precisão e habilidade reflete a fidedignidade incomparável de sua obra perante a natureza. Para ele, a execução de uma obra passa a dispensar o *detalhe*, priorizando a alma em detrimento da técnica¹⁹¹. Fundindo-se ao todo, os fragmentos camuflam-se na amplitude da cena. Dos artistas, Baudelaire exige nova postura, novas perspectivas:

“Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista com sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. (...) Quanto mais o artista se curva com imparcialidade sobre o detalhe, mais aumenta a anarquia”¹⁹².

Logo, outros predicados são indispensáveis. Como primeiro desafio, o imperativo de se livrar da natureza como parâmetro do belo. O poeta não economiza palavras para demonstrar seu enorme desprezo pela natureza enquanto modelo do belo e pelo artista dedicado a estudá-la. “A maior parte dos erros relativos ao belo”, adverte, “nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral”¹⁹³, complementando: “Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis”¹⁹⁴. Contrário a tamanha soberba, Gautier indica um sentimento

¹⁹⁰ BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2004, p. 863.

¹⁹¹ Neste texto, Baudelaire descreve o comportamento de Constantin Guys sob diversos aspectos relacionados à sua prática artística, situando seu comportamento enquanto pintor como exemplo de modernidade.

¹⁹² *Ibidem*, p. 862.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 874.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

forte do poeta pelo *artificial* – “Deve-se entender com essa palavra uma criação devida inteiramente à arte e da qual a natureza está completamente ausente”¹⁹⁵.

Em um mundo cuja característica é a transitoriedade, não havia como admitir simples imitações. A imagem pujante de Guys defendendo-se como um exímio esgrimista dos *chocs* da cidade contrasta com o fracasso do artista do moderno citado por Baudelaire no final do poema em prosa “O confiteor do artista”. Se Guys não fraqueja, o pintor moderno, por outro lado, está em apuros, não domina tal arte. Chamado pelo poeta de *criança mimada*, é a ele que o poeta se refere, é ele quem grita de espanto antes de sucumbir ao belo idealizado¹⁹⁶. Entretanto, o duelo entre artista e natureza exposto no texto possui um caráter esclarecedor. Em princípio, Baudelaire sugere uma imagem muito parecida àquela usada por Benjamin em *A crise do romance*, quando este diferencia a postura do poeta épico e a do romancista em relação ao mar. Enquanto o primeiro fica na praia e interage com ela, explorando suas conchas, moluscos; o romancista sai em direção à infinitude do mar, rumo a uma promessa de felicidade sem ter certeza de sua existência; sem terra à vista, limita-se olhar para o céu e o mar.

A mesma imagem é evocada por Baudelaire sob o ponto de vista do poeta épico, porém solitário. Apesar da solidão, ele não se aventura mar afora, tampouco se sente à vontade no local onde está. À margem, admira o horizonte calmo e idílico – “incomparável castidade azul!”, exclama. Contempla com imenso prazer a grandeza do céu e do mar. Surge uma pequena vela no horizonte. Parece perdida. Sua primeira sensação é melancólica – “vela que, pequenina e isolada, lembra minha irremediável

¹⁹⁵ GAUTIER, T. *apud* BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa, volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 968.

¹⁹⁶ Baudelaire em sua crítica ao Salão de 1859 repete esse termo diversas vezes. Afirma e reafirma o caráter inócuo do artista moderno, incapaz de dizer algo minimamente interessante. “O artista, atualmente e já há vários anos, é – apesar de sua falta de mérito – uma simples *criança mimada*. Quantas honrarias, quanto dinheiro prodigalizado a homens sem alma e sem cultura!” (BAUDELAIRE, C. “Salão de 1859”. *Poesia e Prosa: Volume Único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 797)

existência”, diz. Outros pensamentos se sucedem sobre o primeiro. Em seu transe, o artista esquece de si passando a acumulá-los indiscriminadamente. Já nem sabe até mesmo quem está pensando o quê: se ele ou as coisas que vê. Os pensamentos sobrepõem-se de modo sutil no começo: “musicalmente, pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções”. Até tornarem-se “demasiado vivos e intensos”. Seu corpo ensaia uma reação – seus “nervos, tensos ao extremo, só produzem vibrações agudas e dolorosas”. Sobrecarrega pela volúpia, o mínimo estímulo passa a lhe causar “mal-estar e um sofrimento positivo”. Não suporta e exclama: “Natureza, feiticeira desumana, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Deixa de tentar os meus desejos e o meu orgulho!”. De toda a cena, Baudelaire conclui: “O estudo do belo é um combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido”.

Guys, ao contrário, não estudou o belo, tornando-se “admirável mestre à sua maneira”. O fato de não ter seguido nenhuma convenção é motivo de entusiasmo para o poeta que muito provavelmente via nele muito de si mesmo. Gautier refere-se à curiosidade de Baudelaire pelo estranho para justificar a admiração deste pelo pintor – “um personagem misterioso, cuja profissão era ir para todos os cantos do universo onde se passava algum acontecimento, e desenhar croquis para os jornais ilustrados ingleses”¹⁹⁷. Além disso, Guys também se recusava a ser chamado de artista, uma opção que provavelmente influenciaria posteriormente Baudelaire; outra de suas influências, segundo Coutinho, foi ter ajudado o poeta a compreender “o espírito da vida moderna e urbana”¹⁹⁸. Apresentado como “homem do mundo”, a vida cosmopolita do pintor dava-lhe um ar despreocupado diante das mais diversas situações, demonstrando possuir uma

¹⁹⁷ GAUTIER, T. *apud* BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa, volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 976.

¹⁹⁸ “(...) Baudelaire se entusiasma por ele, na medida em que Guys trazia a vida das ruas para os seus desenhos. Guys também foi útil para que Baudelaire entendesse o espírito da vida moderna e urbana. Escreveu o poeta: 'A multidão é seu domínio, como o ar do pássaro e a água do peixe. Sua paixão e profissão, casar com a multidão'” (“A Crítica de Arte de Baudelaire”. COUTINHO.W. p.660).

capacidade aguda de compreender “as razões misteriosas e legítimas de todos os (...) costumes”¹⁹⁹. Ao compreender tais costumes, podia captá-los como verdadeiras crônicas ilustradas. Uma virtude apontada por Baudelaire e confirmada desta maneira por Gautier:

(Guys) “tinha o dom particular de colher em poucos minutos as particularidades das coisas. Num relance, com uma clarividência sem igual, ele distinguia em tudo o traço característico (...) e o punha em destaque, desprezando (...) partes complementares”²⁰⁰.

O poeta destaca também o fato de Guys ter contemplado a vida primeiramente antes de se aventurar a fixá-la em uma imagem. “Disso resultou uma originalidade extraordinária, na qual o que pode restar de bárbaro ou de ingênuo aparece como nova prova de obediência à impressão”²⁰¹. Para tanto, não se apressou a pintar, começando só depois dos quarenta. Sua técnica autodidata e desenhos bárbaros, similares aos de uma criança, encontravam-se em segundo plano diante de sua percepção madura do mundo. “Para dizer a verdade”, comenta Baudelaire, Guys “desenhava como um bárbaro, como uma criança, irritando-se contra a imperícia de seus dedos e a desobediência de seu instrumento”²⁰².

Finalmente, seu gênio todo era motivado por algo extremamente simples: a curiosidade infantil. Era um “homem-criança”, diz o poeta. Porém uma criança dotada de “órgãos viris” e “espírito analítico”²⁰³. Homem-criança, mas de igual modo boêmio, e sempre o último a ir embora. Era somente quando retornava para casa, na calada da

¹⁹⁹ BAUDELAIRE, C. “O Pintor da Vida Moderna” *Poesia e Prosa: Volume Único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995. p. 855.

²⁰⁰ GAUTIER, T. *apud* BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa, volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 977.

²⁰¹ BAUDELAIRE, C. *Opus cit.*, p. 861.

²⁰² *Ibidem*, p. 855.

²⁰³ *Ibidem*, p. 856.

noite, que se colocava pronto para derramar todos os estímulos combatidos em um quadro:

“como ele está ali, debruçado sobre a mesa, visando a folha de papel com a mesma exatidão com que, durante o dia, encara as coisas ao seu redor; como ele esgrime com o seu lápis, com a sua pena, com o seu pincel; como deixa água respingar do seu corpo na direção do teto e como experimenta a pena em sua camisa; como se põe a trabalhar e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam. Assim ele é um lutador, ainda que solitário, aparando os seus próprios golpes”²⁰⁴

2.5. Multidão amorfa

Assim como não se deve pintar o mar e nem pontuar minuciosamente os detalhes, não há razão para descrever a multidão. Benjamin observa o alto grau de intimidade de Baudelaire com a massa. Por outro lado, revela a ausência de uma só descrição objetiva da massa em sua obra. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o filósofo evidencia uma característica peculiar do poeta: “Baudelaire não descreve nem a população nem a cidade. E é exatamente esta renúncia que lhe permitiu evocar uma na imagem da outra”²⁰⁵. Em *Paris, a capital do século XIX*, Benjamin se refere a essa mesma faceta do poeta. Dessa vez, ressaltando Paris: “O que é único na poesia de Baudelaire é o fato de que as imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris”²⁰⁶. A multidão é um abrigo, um refúgio para o herói sem mais ter a quem salvar. A idéia de herói como líder de outrora, cujo heroísmo trágico era

²⁰⁴ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, W. “A modernidade”. *Sociologia*. São Paulo, Ed. Ática, 1985, p. 93.

²⁰⁵ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damiano. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975, p.43.

²⁰⁶ BENJAMIN, W. “Paris, a capital do século XIX”, *Exposé 1935. Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p.46.

inseparável do sacrifício²⁰⁷, cede espaço para um novo heroísmo, o do apache, o do trapeiro, o do homem solitário e marginal. Heróico seria aquele isolado da multidão. A massa em movimento seria seu mar²⁰⁸.

Nesse mesmo isolamento, o artista passa a reinventar novas relações com o mundo. Inclina sua postura em direção aos fragmentos largados pela cidade, deixados para trás por seus habitantes. Tal o trapeiro, enxerga, no trivial, outras utilidades, elevando-o a alegorias destruidoras das aparências²⁰⁹. Desse modo, o poeta moderno apara estímulos por meio de outras associações, entrelaçando-os em disposições inusitadas. Sua missão seria, portanto, revelar o mundo perdido por trás do conflito entre progresso e ruína, vencedores e vencidos, uma história aparentemente progressiva do discurso dominante e a que, para este, inexistente. E é na multidão que se esconde tudo isso. Ao penetrar na massa amorfa, percebe inúmeros elementos escondidos²¹⁰.

No décimo segundo poema em prosa do *Spleen de Paris*, batizado de “As Multidões”²¹¹, o poeta indica a postura adequada de um indivíduo perante a massa. Diz

²⁰⁷ Segundo Horkheimer em *Eclipse da Razão*, “O conceito de heroísmo é inseparável do conceito de sacrifício. O herói trágico se origina do conflito entre a tribo e seus membros, um conflito no qual o indivíduo é sempre derrotado. Pode-se dizer que a vida do herói não é tanto uma manifestação de individualidade quanto um prelúdio ao seu nascimento, através do casamento entre a autopreservação e o auto-sacrifício.” (*Eclipse da Razão*, p.133).

²⁰⁸ “Baudelaire, grande depreciador do mundo rural, do verde e dos campos, terá, entretanto, esta particularidade: mais que nenhum outro considerou a cidade grande como coisa corriqueira, natural, aceitável” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 430).

²⁰⁹ A alegoria na filosofia de Benjamin é um assunto amplo e complexo; em Baudelaire, ele destaca o seu aspecto de destruidor das aparências (“apagamento da aparência”) e de “renúncia à magia da distância”. Segundo explica Seligmann-Silva, “A destruição alegórica na modernidade mimetiza e reflete para Benjamin procedimentos típicos da sociedade de consumo” (SELIGMANN-SILVA, M. (org.). “Double Bind”. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Annablume, 2007, p. 35).

²¹⁰ A seguinte frase de Benjamin expõe a concepção de herói em Baudelaire: “A individualidade como tal adquire um contorno heróico quanto mais dominante for a maneira com que a massa ocupa o campo visual” (BENJAMIN, W. “Caderno J”. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007, p. 416).

²¹¹ “Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita.

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta,

ser uma arte a capacidade de enxergar quando tudo parece muito próximo. A pessoa hábil o suficiente para extrair desse contexto outra imagem além da habitual seria capaz de “povoar sua solidão”. Tal homem, definido como “poeta diligente e fecundo”, possuiria ainda a capacidade de se isolar no meio da massa. Ao isolar-se, volta-se à multidão extraindo outro. Como uma alma errante, passa a habitar toda e qualquer criatura digna de sua atenção, afastando-a de seu caráter reificado para ver no que resta a sua real condição.

"O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita"²¹².

Faz parte da experiência do *choc* em Baudelaire a capacidade de inserção do poeta na vivência alheia. Na impossibilidade de fazer germinar uma expressão cujo ritmo provoque algo além de empatia, o poeta busca conceder destinos diferentes a pequenos fragmentos de vida pescados pela cidade, dando outro olhar àquilo aparentemente trivial. Assim, uma singular harmonia se eleva daquilo escondido nos recônditos da memória causando, em seguida, uma visão alternativa à comunidade da vivência. No tópico “Do Ideal e do Modelo”, do *Salão de 1846*, Baudelaire observa:

fechado como um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam.

Aquilo a que os homens chamam de amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.

É bom alguma vez lembrar aos felizes deste mundo, ao menos para lhes humilhar por um instante o orgulho tolo, que há felicidades superiores à deles, mais vastas e mais requintadas. Os fundadores de colônias, os pastores de povos, os padres missionários exilados no fim do mundo, conhecem, por certo, algo dessas misteriosas embriaguezes (sic); e, no seio da vasta família que seu gênio criou, eles devem por vezes rir daqueles que lhes deploram o destino tão agitado e a vida tão casta” (“Pequenos poemas em prosa”. IN: BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa: Volume Único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 289).

²¹² BAUDELAIRE, C. “Pequenos poemas em prosa”. *Poesia e Prosa: Volume Único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 289.

“Cada indivíduo é uma harmonia; pois já muitas vezes não vos aconteceu voltar-vos com um som de voz conhecido, e ficardes estupefatos em face de uma criatura desconhecida, lembrança viva de outra criatura dotada de gestos e de uma voz análogos?”²¹³.

Tal observação nos remete à importância dada ao acaso na teoria estética proustiana. Vista com ressalvas por Benjamin, a dependência do acaso para ativar a memória involuntária, elemento que desencadeia a história de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, possui outra faceta. Conforme esclarece Gagnebin, tendo em vista a interpretação de Deleuze sobre o assunto, o acaso é tanto aquilo que não depende da nossa vontade, mas, igualmente, “ele só pode ser percebido se há como um treino, uma ascese da disponibilidade, uma ‘seleção’, umas ‘provas’ que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo”²¹⁴.

A impressão causada por esse acolhimento escaparia da consciência, irrompendo em outra dimensão da memória. Surge, assim, um ideal harmônico fora do âmbito da normalidade cotidiana. Portanto, se há no indivíduo uma alma desbravadora, uma alma poética, de artista, esse “acaso” seria capaz de lhe revelar outras perspectivas. Para Baudelaire, os fragmentos são, finalmente, recolhidos na imersão do homem no mundo durante suas imersões pela cidade. Nele, rompe-se a barreira da experiência de vida individual da teoria estética proustiana. Como uma criança, esse homem treinado e de espírito sensível deve brincar com vivacidade o jogo da vida, alterando as disposições de suas regras quando estas parecem restringir a brincadeira.

Nos seus *Pequenos poemas em prosa*, Baudelaire tentou entrar no jogo do mundo moderno. Buscou outra maneira de dar vazão à poética em uma sociedade aparentemente insensível a ela. Sem a comunidade do ritmo do trabalho e, por

²¹³ “Do Ideal e do Modelo”, tópico VII do *Salão de 1846*. p 701.

²¹⁴ GAGNEBIN, J.M. “O rumor das distâncias atravessadas”. *Lembrar escrever esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006, p. 153-154.

consequente, sem poder contar com versos, após realizar o canto do seu fracasso em *Flores do mal*, introduz nossas regras à sua prática poética. A respeito desse novo desafio, Dolf Oehler observa o cuidado de suas palavras na hora de apresentar o *Spleen de Paris* a Arsène Houssaye, diretor literário de *La Presse*. Segundo afirma, o poeta evitou espalhar “aos quatro ventos sua intenção de opor-se ao recalque do ‘Mal’”. Mais solícito, “assegura que lhe toca também o conforto do leitor”²¹⁵. A malícia entra em cena ao retirar das palavras o âmbito pessoal de suas intenções, transferindo sua lírica aos acontecimentos cotidianos, cujo fomento é o noticiário do dia a dia. “Qual de nós”, pergunta o poeta na famosa carta a Houssaye,

“em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?”²¹⁶.

É a partir dessa postura mais retraída que Baudelaire pode reerguer o poeta enquanto anônimo. Sem direcionar o discurso a ninguém em específico, disfarça seus intuitos em cenas triviais, dando-lhes novas perspectivas por meio de contrastes, ironia e acidez. A impressão causada no leitor almeja ser desconcertante. De acordo com o relato de Gautier, nessa missão o poeta foi muito bem sucedido:

“A leitura de *Pequenos poemas em prosa* produziu freqüentemente em nós impressões desse gênero: uma frase, uma palavra, uma só, bizarramente escolhida e colocada, evocava para nós um mundo desconhecido de figuras esquecidas e no entanto amigas, avivava as lembranças de existências anteriores e distantes, e nos fazia pressentir em torno de nós um coro misterioso de idéias desvanecidas, murmurando a meia voz entre os fantasmas das coisas que se destacam sem cessar

²¹⁵ OEHLER, D. “Loucura iluminista”. *O velho mundo desce aos infernos*. Trad. José Marcos Macedo. Ed. Cia. das Letras. São Paulo, 1999, p. 292.

²¹⁶ Trecho de uma carta enviada por C. Baudelaire, a respeito de seus *Pequenos Poemas em Prosa* (*O Spleen de Paris*), a Arsène Houssaye, diretor literário de *La Presse* (BAUDELAIRE, C. “Pequenos poemas em prosa”. *Poesia e Prosa: Volume Único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p. 277).

da realidade. Outras frases, de uma ternura mórbida, parecem como a música sussurrar consolos pelas dores inconfessadas e os irremediáveis desesperos” (Gautier apud Baudelaire, 1995:989-90).

Considerações finais

O desafio de se produzir uma dissertação que envolva a teoria da experiência de Walter Benjamin em conjunto com o projeto estético de Charles Baudelaire é tremendo. A abordagem feita nesta dissertação seguramente passou por cima de muitos aspectos importantes dessa trama. Um dos principais diz respeito à “experiência do *choc*” de Baudelaire – particularidade da obra do poeta interpretada por Benjamin como sendo uma das mais bem sucedidas tentativas de se desenvolver uma experiência verdadeiramente moderna. Tema por si só suficientemente amplo e complexo que poderia seguramente ser objeto de uma dissertação inteiramente nova.

O trabalho, no entanto, se propôs a explicar com mais cuidado, em seu primeiro capítulo, a teoria da experiência de Benjamin, pontuando a disposição do modo de produção de uma sociedade como fator determinante para o desenvolvimento da experiência tradicional ou da vivência. Fundamentada nessas análises, foi interessante observar pela ótica benjaminiana o declínio da narração tradicional e a conseqüente ascensão do romance e da informação como artifícios consoladores que forjam uma sensação de plenitude já impossível de ser conquistada na vida moderna.

Por outro lado, é sempre admirável perceber em Benjamin caráter otimista de seus pensamentos; saber que ali reside um filósofo sempre disposto a refletir sobre novas tecnologias, novas expressões, vanguardas, sem empunhar de antemão qualquer bandeira ou discurso. Uma postura louvável que, como se sabe, trouxe muitos problemas à sua vida. O fato é que Walter Benjamin não é um filósofo fácil de ser trabalhado, suas inúmeras facetas, sua resistência à sistematizar seus pensamentos, tudo isso dificulta sua compreensão, mas que lhe dão uma beleza toda particular. Sempre é

bom não perder de vista os elogios feitos por Adorno à sua postura única como pensador e filósofo:

“A capacidade de incessantemente projetar novos aspectos – não tanto mediante a ruptura crítica de convenções quanto pela maneira, dada pela sua organização intrínseca, de se comportar em relação ao objeto, como se as convenções não tivessem poder sobre ele – dificilmente conseguirá também ser captada pelo conceito de originalidade. (...). Ele (Benjamin) não dava a impressão de ser alguém que criava verdade ou a adquiria ao pensar, mas de que a citava pelo pensamento como um refinado instrumento de conhecimento, no qual ele imprimia sua marca. Nada tinha do filosofar segundo o padrão tradicional. O que ele mesmo acrescentou com seus achados não foi tampouco algo vivo e ‘orgânico’; compará-lo a um criador seria errar pela base”²¹⁷.

O interessante disso tudo é Benjamin ter encontrado seu par em um poeta do século XIX em batalha igualmente solitária contra convenções de seu tempo. Ao perceber em Baudelaire o vigor necessário para reagir a uma época emblemática sem medir esforços, Benjamin o tornou objeto privilegiado de sua filosofia. Se nesta dissertação optamos por focarmos em um conjunto de textos que ocupa segundo plano nos estudos do filósofo sobre Baudelaire, chamados de *Pequenos poemas em prosa*, foi por saber de antemão a admiração praticamente sem ressalvas nutrida por Benjamin por toda obra do poeta francês.

Nosso enfoque também ganha respaldo na medida em que os poemas em prosa, além de pontuarem diversos temas típicos da modernidade, possuem no gênero híbrido de sua forma um elemento importante para se pensar uma possível expressão poética verdadeiramente moderna. Porém, nessa constatação, se evidencia mais uma falha na presente dissertação: a questão do gênero literário também poderia ter sido mais trabalhada. Muitos autores foram estudados e fichados, mas deixados de fora por falta

²¹⁷ ADORNO, T. *Sociologia*. Ed. Ática. Org. Gabriel Kohn, São Paulo, 1986. p.188/9).

de tempo ou de manejo. No entanto, vale ainda mencionar um desses estudiosos não citados no corpo dessa dissertação. Trata-se do filósofo argentino Enrique Anderson Imbert, autor de um pequeno e precioso livro chamado *Qué Es La Prosa* no qual teoriza sobre os diversos tipos de prosa existentes; entre eles, encontra-se o poema em prosa: “una prosa más artística, más poética, más lírica que otras, una prosa que propende al poema”²¹⁸, diz. Um pouco mais adiante, Imbert apresenta uma providencial comparação entre poema em prosa e romance. Segundo afirma, a diferença não está precisamente no objeto retratado, mas na visão do escritor sobre o mesmo. Aquele que opta pela prosa poética pode até mesmo se enveredar por temas fora de época, como homens heróicos que lutam por seus sonhos e passam por inúmeras situações críticas, mas o autor do poema em prosa, mesmo se apoiando nessa realidade, “estará propenso a menosprezá-la”, pois mais “lhe interessa mergulhar em si mesmo e pescar somente os artefatos mais valiosos”²¹⁹.

Nesta dissertação, os *Pequenos poemas em prosa* são vistos como um projeto estético moderno, criado a partir das *Flores do mal*, e portador da voz do poeta verdadeiramente moderno. Depois de expor os predicados do romance e da informação na teoria da narração em Benjamin, o poema e prosa surge no cotidiano da cidade como meio termo entre a prosa supostamente épica do romance e a objetividade fria do acontecimento reportado pela informação. Talvez tenha sido um erro inclinarmos nossas análises referentes aos *Pequenos poemas em prosa* tendo em vista os dois textos mais emblemáticos para a conceituação da “experiência do *choc*” em Baudelaire, de acordo com Benjamin. Cabe, agora, no entanto, ressaltar as grandes temáticas apreendidas em todos os seus cinquenta fragmentos dessa obra fundamental; temáticas urbanas e

²¹⁸ IMBERT, E. *Qué és la Prosa*. Ed. Columba. Buenos Aires, 1963. p.53.

²¹⁹ Idem. (*tradução nossa*)

modernas nem sempre evidentes à primeira vista, mas que carregam em si um humor todo peculiar.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Notas de Literatura*. Ed. Duas Cidades/34. São Paulo, 2003.
- _____. *Prismas*. Ed. Ática. São Paulo, 1998.
- _____. *Sociologia*. Ed. Ática. Org. Gabriel Kohn, São Paulo, 1986.
- ADORNO, T. /HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- AREAS, J.P.G. *A Alegoria na Lírica Baudelariana: uma leitura a partir de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP, São Paulo, Out/2009.
- ARENDT, H. *Homens em Tempos Sombrios*, Cia das Letras, São Paulo, 1998.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Difel. São Paulo, 1982.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995.
- _____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996.
- _____. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- _____. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2007.
- _____. *The correspondence of Walter Benjamin*. University of Chicago Press, 1994.
- _____. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Modesto Carone, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983.

BENJAMIN, W. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores. Trad. Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975.

_____. *Sociologia*. São Paulo, Ed. Ática, 1985.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Ed. Antropos. São Paulo, 1992.

_____. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

_____. *Escritos, la literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Ed. 34. São Paulo, 2002.

_____. *Escritos autobiográficos*. Alianza, Madrid, 1996.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2002.

BENJAMIN, W. / SCHOLEM, G. *Correspondência*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1993.

BERRIO, A/ FERNÁNDEZ, T. *Poética: tradição e modernidade*. Trad. Denise Vieira. Ed. Littera Mundi. São Paulo, 1999

BOLLE, W. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo, Edusp, 2000.

_____. “A Metrópole como médium de reflexão” IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Annablume, 2007.

BOSI, V. “Baudelaire mau vidraceiro”. IN: *ALEA: estudos neolatinos*. UFRJ. Ed. 7Letras. v.9, n.1. Rio de Janeiro, janeiro/junho, 2007.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DAMIÃO, C. *Crise do Romance*. Mestrado em Filosofia, PUC-SP, 1995.

_____. *Sobre o declínio da “sinceridade”*. Ed. Loyola, São Paulo, 2006.

- DURKHEIM, E. “Definição e origem do socialismo”. IN: *Socialismo*. Ed. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1993.
- DUARTE, Rodrigo/ FIGUEIREDO, Virgínia. (Org.). *Mimesis e Expressão*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica - Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Ed. FCE. Buenos Aires.
- _____. *Seguridad, Territorio, Población - Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Ed. FCE. Buenos Aires.
- _____. *Em Defesa da Sociedade*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994.
- _____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1997.
- _____. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006.
- _____. *Walter Benjamin*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1982.
- GATTI, L. *Memória e Distanciamento na Teoria da Experiência de Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Unicamp em Outubro de 2002.
- HABERMAS, J. *Sociologia*. Organização e tradução: B. Freitag e S. Rouanet. Ed. Ática, São Paulo, 1980.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ed. DP&A, 2001.
- HEGEL, G. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Ed. Centauro. São Paulo, 2001.
- _____. *Princípios da filosofia do direito*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003

- _____. Lecciones sobre La filosofía de la historia universal. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- _____. *Cursos de Estética, volume I*, São Paulo, Edusp, 2001.
- HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*. Ed. Labor do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.
- IMBERT, E. *Qué és la Prosa*. Ed. Columba, Buenos Aires, 1963.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Ed. 34, São Paulo, 2000.
- KLEE, P. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- KIERKEGAARD, S. *Estudios Esteticos II : De La Tragedia y Otras Ensayos*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969.
- KOTHE, F. *Benjamin & Adorno: confrontos*. Ed. Ática. São Paulo, 1978.
- MALARD, M.L. *As Aparências em Arquitetura*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant.*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1999.
- MASSUH, G. & FEHRMANN, S. (Org.) *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza/Goethe Institut, 1993.
- MENEZES, A. “Fragmentos de arte e história: Benjamin leitor de Baudelaire”. *Princípios*. Ed. UFRN. v.7. n.8. Natal/RN, 2000.
- MELQUIOR, J. “Walter Benjamin ou a verdade como morte da intenção”. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1969.
- MORAES, M.J. “As Flores do Mal e o fracasso do poema”. IN: *Alea: estudos neolatinos*. v.9. n.1. ISSN: 1517-106x. Ed. 7Letras. Rio de Janeiro, jan/jun, 2007.

- NUNES, B. *A clave do poético*. Org. Victor Sales Pinheiro. Companhia das Letras. São Paulo, 2009.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.
- _____. *Terrenos Vulcânicos*. Companhia das Letras. São Paulo, 1998.
- _____. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- OTTE, G. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. *Revista de Estudos de Literatura*. n. 4. Org. Georg Otte, Reinaldo Martiniano Marques e Maria Ester Maciel de Oliveira. Belo Horizonte, 1996.
- PALHARES, T. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. Ed. Barracuda, São Paulo, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *A Sedução da Barbárie: O marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Cenários em ruínas – a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
- RILKE, R. “O livro de horas”. *Poemas*. Ed. Cia. das Letras. São Paulo, 2001.
- RUSSEL, B. “O Papel da Individualidade”. *A Autoridade e o Indivíduo*. Tradução: Agenor Soares Santos. Companhia das Letras. São Paulo, 1956.
- _____. “The reconciliation of individuality and citizenship”. *Education and the social order*. Ed. George Allen & Unwin LTD. London, 1947.
- _____. “The individual versus the citizen”. *Education and the social order*. Ed. George Allen & Unwin LTD. London, 1947.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a História de uma amizade*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.

- _____. “Os Trinta e Seis Justos Ocultos na Tradição Judaica”. *O Golem, Benjamin, Buber e outros Justos: Judaica I*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1994.
- SELIGMANN–SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Annablume, 2007.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1988.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental” IN: VELHO, Otávio Guilherme. *O Fenômeno urbano*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1976.
- _____. *Sociologia: estudios sobre las forma de socialización*. Biblioteca de la Revista de Occidente, Madri. 1977.
- _____. *Sociologia*. São Paulo, Ed. Ática, 1983.
- _____. *Philosophie de la modernité*, Éd. Payot, 1989.
- SOLJENITSIN, A. “Casa de Matrióna”, IN: *A Mão direita*, Bloch Editores, 2ª edição. Rio de Janeiro, 1974.
- WOHLFART, I. *Perte d’Auréole: The Emergence of the Dandy*. MLN, Vol.85, no.4. French Issue. The Johns Hopkins University Press, 1970. p.529-571.
- _____. *History, Literature and the Text: The Case of Walter Benjamin*. MLN, Vol.96, no.5. Comparative Literature. The Johns Hopkins University Press, 1981. p.1002-1014.