P258
C.24

Benjamin, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire".
Em: Obras Escolhidas, vol 3, S. Paulo, Brasiliense

Sobre Alguns Temas em Baudelaire

I

Baudelaire teve em mira leitores que se vêem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de *As Flores do Mal* se dirige a estes leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade. É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público — de todos, o mais ingrato. É claro que existe uma explicação para isso: Baudelaire pretendia ser compreendido; por isso dedica seu livro àqueles que lhe são semelhantes. O poema dedicado ao leitor termina com a apóstrofe:

"— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!"[1]

A fórmula se torna mais fecunda quando reestruturada, isto é: Baudelaire escreveu um livro que, *a priori*, tinha poucas perspectivas de êxito imediato junto ao público. Confiava no tipo de leitor descrito no poema introdutório. E aconteceu que este cálculo se mostrou de grande alcance. O leitor, para quem havia se preparado, ser-lhe-ia oferecido pelo período seguinte. Que

seja assim, que, em outras palavras, as condições de receptividade da poesia lírica se tenham tornado mais desfavoráveis, é demonstrado por três fatos, entre outros. Primeiro, porque o lírico deixou de ser considerado como poeta em si. Não é mais "o aedo", como Lamartine ainda o fora; adotou um gênero. (Verlaine nos dá um exemplo concreto desta especialização; Rimbaud, já esotérico, mantém o público, *ex officio*, afastado de sua obra.) Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica. (A lírica de Victor Hugo encontrou ainda forte ressonância, por ocasião de sua publicação. Na Alemanha é o *Buch der Lieder*[2] que estabelece a linha divisória.) Uma terceira circunstância, decorrente das duas primeiras: o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado. O período em questão pode ser fixado a partir do meio do século dezenove. Nesta mesma época se propagou, sem cessar, a fama de *As Flores do Mal*. O livro, que contara com leitores sem a mínima inclinação e que, inicialmente, encontrara bem poucos propensos a compreendê-lo, transformou-se, no decorrer das décadas, em um clássico, e foi também um dos mais editados.

Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência. Talvez aprovemos esse ponto, mas só para ficarmos ainda mais embaraçados em caracterizar essa transformação. Diante disso voltamo-nos para a filosofia e aí nos deparamos com um fato singular. Desde o final do século passado, a filosofia vinha realizando uma série de tentativas para se apropriar da "verdadeira" experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas. Costuma-se inscrever tais tentativas sob a rubrica de "filosofia de vida". E, naturalmente, elas não partiam da existência do homem na sociedade; invocavam a literatura, melhor ainda a natureza e, finalmente, a época mítica, de preferência. *Das Erlebnis und die Dichtung* (A Vivência e a Literatura), obra de Dilthey, é das primeiras de uma série que termina com Klages e Jung, este comprometido com o fascismo.[3] *Matière et Mémoire* (*Matéria e Memória*), uma das primeiras obras de Bergson, destaca-se desta literatura como um monumento imponente, mantendo, mais do que as outras,

relações com a investigação científica. Orienta-se pela biologia. Seu título demonstra que a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com freqüência inconscientes, que afluem à memória. Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória. Ao contrário, rejeita qualquer determinação histórica da experiência, evitando com isto, acima de tudo, se aproximar daquela experiência, da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela foi remetida. É a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala. Os olhos que se fecham diante desta experiência confrontam outra de natureza complementar na forma por assim dizer de sua reprodução espontânea. A filosofia de Bergson é uma tentativa de detalhar e fixar esta imagem reproduzida. Ela oferece assim indiretamente uma pista sobre a experiência que se apresenta aos olhos de Baudelaire, sem distorções, na figura de seu leitor.

II

Matière et Memoire define o caráter da experiência na *durée* (duração)[4] de tal maneira que o leitor se sente obrigado a concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência. E, de fato, foi também um escritor quem colocou à prova a teoria da experiência de Bergson. Pode-se considerar a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais.* Proust, aliás, não se furta ao debate desta questão em sua obra, introduzindo mesmo um elemento novo, que encerra uma crítica imanente a Bergson. Este não deixa de sublinhar o antagonismo existente entre a *vita activa* e a específica *vita contemplativa*,

* No ensaio freudiano os conceitos de lembrança e memória não apresentam distinções semânticas relevantes para o presente contexto.

a qual se abre na memória. No entanto, sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha. Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente. A memória pura — a *mémoire pure* — da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. As primeiras páginas de sua grande obra se incumbem de esclarecer esta relação. Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos — sabor a que se reportará, então, freqüentemente —, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire,* a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. "E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis."[5] Por isso Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia "em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos".[6]

Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da

informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. (Karl Kraus não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores.) A exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à "tradição". Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro.

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.

Os oito volumes da obra de Proust nos dão idéia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade. Proust empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração de sua própria infância. Mensurou toda a dificuldade da tarefa ao apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realizá-la. No contexto destas reflexões forja o termo *mémoire involontaire*. Esse conceito traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida. As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca.

III

Na busca de uma definição mais concreta do que parece ser um subproduto da teoria bergsoniana no conceito proustiano de *memória da inteligência*, é aconselhável se reportar a Freud. Em 1921 surgiu o ensaio *Além do Princípio do Prazer*, onde Freud estabelece uma correlação entre a memória (na acepção de *mémoire involontaire*) e o consciente. Esta correlação tem a forma de uma hipótese. As seguintes considerações, nela baseadas, não têm a pretensão de demonstrá-la. Terão que se restringir à comprovação de sua fecundidade para fatos distantes daqueles que Freud tinha em mente ao formulá-la. É mais provável que seus discípulos tenham se deparado com tais fatos. As reflexões, onde Reik desenvolve sua teoria da memória, em parte movem-se justamente na linha da diferenciação proustiana entre as lembranças voluntária e involuntária. "A função da memória — escreve Reik — consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva."[7] A proposição fundamental de Freud, subjacente a essas explanações, é formulada pela suposição, segundo a qual "o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica".[8] O consciente "se caracterizaria, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização".[9] O axioma desta hipótese é "que a conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema".[10] Resíduos mnemônicos são, por sua vez, "freqüentemente mais intensos e duradouros, se o processo que os imprime jamais chega ao consciente".[11] Traduzido em termos proustianos: Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente "vivenciado", aquilo que não sucedeu ao sujeito como "vivência".[12] Segundo Freud, a função de acumular "traços permanentes como fundamento da memória" em processos estimuladores está reservada a "outros sistemas", que devem ser entendidos como diversos da consciência.* Ainda

* Proust trata desses "outros sistemas" de maneiras diversas, representando-os, de preferência, por meio dos membros do corpo humano, fa-

segundo Freud, o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos. "Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior."[13] A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático. A teoria psicanalítica procura "entender..." a natureza do choque traumático "... a partir do rompimento da proteção contra o estímulo". Segundo esta teoria, o sobressalto tem "seu significado" na "falta de predisposição para a angústia".[14]

A investigação de Freud foi ocasionada por um sonho típico dos neuróticos traumáticos, sonho este que reproduz a catástrofe que os atingiu. Segundo Freud, sonhos dessa natureza "procuram recuperar o domínio sobre o estímulo, desenvolvendo a angústia cuja omissão se tornou a causa da neurose traumática".[15] Valéry parece ter em mente algo semelhante. E a coincidência merece registro, pois Valéry é dos que se interessam pela forma especial de funcionamento dos mecanismos psíquicos sob as condições atuais de existência. (Este interesse, aliás, ele conseguiu conciliar com sua produção poética, que permaneceu puramente lírica. Desta forma, se constitui no único autor que se reporta diretamente a Baudelaire.) "Consideradas a rigor — escreve Valéry — as impressões e as sensações humanas pertencem à categoria das surpresas; são o testemunho de uma insuficiência do ser humano... A lembrança é... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar" a recepção do

---

lando incansavelmente das imagens mnemônicas neles contidas e de como, repentinamente, elas penetram no consciente independentemente de qualquer sinal deste, desde que uma coxa, um braço ou uma omoplata assuma involuntariamente, na cama, uma posição, tal como o fizeram uma vez no passado. A *mémoire involontaire* dos membros do corpo é um dos temas favoritos de Proust. (Cf. Proust, *A la recherche du temps perdu*, tomo I: Du coté de chez Swann, id., ib., 610, I, p. 15.)

estímulo — tempo "que nos faltou inicialmente".[16] A recepção do choque é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade. Via de regra, no entanto, este treinamento — assim supõe Freud — cabe ao consciente desperto, que teria sua sede em uma camada do córtex cerebral, a tal ponto queimada pela ação dos estímulos que proporcionaria "à sua recepção as condições adequadas".[17] O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.

Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire, vinculando-o, entre os seus predecessores, a Poe e, entre os seus sucessores, novamente a Valéry. As considerações feitas por Proust e Valéry sobre Baudelaire se complementam de forma providencial. Proust escreveu um ensaio sobre Baudelaire, já superado em seu alcance, por certas reflexões em seus romances. Em *Situation de Baudelaire* (*Situação de Baudelaire*), Valéry forneceu a clássica introdução a *As Flores do Mal,* ao escrever: "O problema deve ter-se apresentado a Baudelaire da seguinte forma — tornar-se um grande poeta, sem se tornar um Lamartine, nem um Hugo, nem um Musset. Não estou afirmando que este propósito fosse consciente em Baudelaire; mas deveria estar presente nele, necessariamente, ou melhor, este propósito era, na verdade, o próprio Baudelaire. Era a sua razão de Estado".[18] Causa estranheza falar de razão de Estado, com relação a um poeta. Mas implica algo notável: a emancipação com respeito às vivências. A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal.

IV

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão, que faria do incidente uma vivência. Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque. Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto.[19] Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico. Este depoimento sobre si mesmo, confirmado por declarações de muitos contemporâneos, é da maior importância. Tomado pelo susto, Baudelaire não está longe de suscitá-lo ele próprio. Vallès fala de seus gestos excêntricos;[20] baseado em um retrato feito por Nargeot, Pontmartin afirma ser a sua fisionomia confiscada; Claudel enfatiza o tom de voz cortante que utilizava em conversa; Gautier fala das "cesuras" e de como Baudelaire gostava de utilizá-las ao declamar;[21] Nadar descreve o seu andar abrupto.[22]

A psiquiatria registra tipos traumatófilos. Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque. Quando descreve seu amigo Constantin Guys, visita-o na hora em que Paris está dormindo: (ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu corpo respingar o teto e ensaiando a pena em sua camisa;[23] perseguindo o trabalho, rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem e assim ele luta, mesmo sozinho, e

apara seus próprios golpes".[24] Envolvido nessa estranha esgrima, Baudelaire se retratou na estrofe inicial do poema *O Sol*; talvez a única passagem de *As Flores do Mal* que o mostra no trabalho poético.

"Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas."[25]

A experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire. Gide trata das intermitências entre a imagem e a idéia, a palavra e o objeto, nas quais a emoção poética de Baudelaire encontraria sua verdadeira sede.[26] Rivière aludiu aos golpes subterrâneos, que abalam o verso baudelairiano. É como se uma palavra se desmoronasse sobre si mesma. Rivière assinalou tais palavras cambaleantes:[27]

"Et qui sait ces fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur?"
("E quem sabe se as flores que meu sonho ensaia
Não achem nessa gleba aguada como praia
O místico alimento que as fará radiosas?"[28]

Ou ainda:

"Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdures.*"
("Cibele, que os adora, *o verde faz crescer.*")[29]

Necessário acrescentar ainda o célebre início do poema:

"La servante au grand coeur dont vous étiez *jalouse.*"
("À ama bondosa de quem tinhas tanto *ciúme.*")[30]

Fazer justiça a essas leis ocultas, também fora da poesia — eis o propósito a que Baudelaire se entregou em *O Spleen de Paris*, seus poemas em prosa. Na dedicatória da coletânea a Arsène Houssaye, redator-chefe da *Presse*, ele diz: "Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar idéia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à tramas de suas inúmeras relações entrecortantes".[31]

A passagem sugere uma dupla constatação. Primeiro nos informa sobre a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas. Além disso, informa o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas.* Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta, da mesma forma que também a representa a imagem oculta do fragmento citado acima. Nela, a imagem do esgrimista pode ser decifrada: os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão. É verdade que os subúrbios, através dos quais o poeta de *O Sol* segue abrindo seu caminho, estão desertos. Mas a secreta constelação (onde a beleza da estrofe torna-se transparente até o seu recôndito) deveria ser assim apreendida: é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética.

* Emprestar uma alma a esta multidão é o desejo mais íntimo do *flâneur*. Os encontros com ela são para ele a vivência que nunca se cansa de narrar. Certos reflexos dessa ilusão não podem ser abstraídos da obra de Baudelaire — uma ilusão que, de resto, continua atuando até hoje. O unanimismo de Jules Romain é um de seus mais admirados frutos tardios.

V

A multidão — nenhum tema se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX — começava a se articular como público em amplas camadas sociais, onde a leitura havia se tornado hábito. Tornou-se comitente, pretendendo se reconhecer no romance contemporâneo, como os mecenas nas pinturas da Idade Média. O autor de maior êxito do século acedeu a esta exigência por imposição íntima. Multidão significava para ele a multidão de clientes, do público, quase no sentido da antigüidade clássica. Hugo é o primeiro a dirigir-se à multidão, em títulos como: *Os Miseráveis, Os Trabalhadores do Mar*. E foi o único, na França, que podia competir com o romance de folhetim. O mestre neste gênero, que começava a se tornar fonte de uma espécie de revelação para o pequeno burguês, foi, como se sabe, Eugène Sue. Foi eleito em 1850, por grande maioria, para o Parlamento, como representante da cidade de Paris. Não foi, portanto, por acaso, que o jovem Marx encontrou ocasião para censurar severamente os *Mistérios de Paris*. Desde cedo, Marx tinha, como sua missão, extrair daquela massa amorfa, na época bajulada por um socialismo literário, a massa férrea do proletariado. Por essa razão, a descrição que Engels faz desta massa em suas primeiras obras prenuncia, ainda que timidamente, um dos temas marxistas. Na *Situação da Classe Operária na Inglaterra* encontra-se: "Uma cidade como Londres, onde se pode vagar horas a fio sem se chegar sequer ao início do fim, sem se encontrar com o mais ínfimo sinal que permita inferir a proximidade do campo, é algo realmente singular. Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto, centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas os sacrifícios... que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais... só então se percebe que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que fervilha sua cidade; que centenas de forças, neles adormecidas, permaneceram inativas, e foram reprimidas... O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as

mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes?... E no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço".[32]

Essa descrição é notavelmente diversa daquela encontrada nas obras do gênero dos pequenos mestres franceses — um Gozlan, um Delvau ou um Lurine. Faltam-lhe a desenvoltura e a graça com que se move o *flâneur* em meio à multidão e que o folhetinista, zelosamente, apreende com ele. Para Engels, a multidão possui algo de espantoso, suscitando nele uma reação moral; paralelamente, também entra em jogo uma reação estética; a velocidade com que os transeuntes passam precipitados o afeta de forma desagradável. O incorruptível hábito crítico se funde com o tom antiquado e constitui o encanto de suas descrições. O autor provém de uma Alemanha ainda provinciana; talvez não tenha confrontado jamais a tentação de se perder em uma torrente humana. Quando, pouco antes de sua morte, Hegel chegou pela primeira vez a Paris, escreveu à sua mulher: "Quando ando pelas ruas, as pessoas se parecem com as de Berlim — todas vestidas igual, os rostos mais ou menos os mesmos —, a mesma cena, porém numa massa populosa".[33] Mover-se em meio a essa massa era algo natural para o parisiense. Não importa qual fosse a distância que ele, por sua vez, exigisse e mantivesse desta massa, o fato é que ficou marcado por ela; não pôde, como Engels, observá-la de fora. No que diz respeito a Baudelaire, a massa lhe é algo tão pouco exterior que nos permite seguir de perto, em sua obra, o modo como ele resiste ao seu envolvimento e à sua atração.

Em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição. Assim, seus mais importantes temas quase nunca são encontrados sob a forma descritiva. Como Desjardins declara com argúcia, a ele "interessa mais imprimir a

imagem na memória, do que enfeitá-la e cobri-la".[34] Em vão procurar-se-á, tanto em *As Flores do Mal*, como em *O Spleen de Paris*, um tema equivalente aos afrescos urbanos, em que Victor Hugo era mestre. Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada. Isto é o que o faz bem superior a Barbier, para quem as massas e a cidade se dissociam, por ser o seu um método descritivo.* Nos *Quadros Parisienses* é possível demonstrar, em quase toda parte, a presença secreta da massa. Quando Baudelaire escolhe por tema a alvorada, há nas ruas desertas qualquer coisa do "burburinho silencioso", que Hugo pressente na Paris

* Típico do método de Barbier é o seu poema *Londres*, que descreve a cidade em vinte e quatro linhas, para concluir desajeitadamente com os seguintes versos:

"Enfim, um amontoado de coisas, sombrio, imenso,
Um povo negro, vivendo e morrendo em silêncio.
Seres aos milhares seguindo o instinto fatal,
E correndo atrás do ouro, para o bem e para o mal."

(Auguste Barbier, *Jambes et poïmes*, Paris, 1841, p. 193s.) — Baudelaire foi profundamente influenciado pelos "poemas tendenciosos" de Barbier, em especial pelo ciclo londrino *Lazare* mais do que se quer admitir. O final de *O Crepúsculo Vespertino* baudelairiano diz o seguinte:

"... eles terminam
Seus destinos no horror de um abismo comum;
Seus suspiros inundam o hospital; mais de um
Não mais virá buscar a sopa perfumada,
Junto ao fogo, à tarde, ao pé da bem-amada."

Compare-se este com o final da oitava estrofe de *Mineiros de Newcastle*, de Barbier:

"E mais de um que sonhava no fundo de sua alma
Com as doçuras do lar, com o olho azul de sua mulher,
Encontra no ventre do abismo um túmulo eterno."

(Barbier, op. cit., p. 204s.) — Com alguns poucos retoques magistrais Baudelaire transforma *A Sina do Mineiro* no final banal do homem das metrópoles.

noturna. Mal o olhar de Baudelaire cai sobre as pranchas dos atlas de anatomia expostos à venda sobre os cais empoeirados do Sena, e já, sobre essas folhas, a massa dos defuntos toma imperceptivelmente o lugar onde antes se viam esqueletos dispersos. Uma massa compacta avança nas imagens da *Dança Macabra*. Destacar-se desta grande massa com o passo que não pode manter o ritmo, com pensamentos que nada mais sabem do presente — eis o heroísmo das mulheres engelhadas, que o ciclo *As Velhinhas* acompanha em sua caminhada. A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris.* Sua presença caracteriza um dos poemas mais célebres de *As Flores do Mal*.

Nenhuma expressão, nenhuma palavra designa a multidão no soneto *A uma Passante*. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento.

"A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!"[35]

* A fantasmagoria, onde aquele que espera passa o tempo; a Veneza construída de galeria, que o 2.º Império simula aos parisienses como sonho, transporta em seu painel de mosaicos só uns poucos. E por isso galerias não aparecem na obra de Baudelaire.

Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta. O que o soneto nos dá a entender é captado em uma frase: a visão que fascina o habitante da cidade grande — longe de ele ter na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil —, lhe é trazida pela própria multidão. O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. Porém, capturando o sujeito, ela atingiu também o âmago de seu sentimento. Aquilo que contrai o corpo em um espasmo — qual bizarro basbaque — não é a beatitude daquele que é invadido por Eros, em todos os recônditos do seu ser; é, antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário. Dizer que esses versos "só puderam acontecer numa cidade grande",[36] como julgou Thibaudet, não quer dizer muito. Afinal, eles revelam os estigmas inflingidos ao amor pela vida numa cidade grande. Não foi de outra forma que Proust interpretou o soneto e, por isso mesmo, mais tarde deu à imagem da mulher de luto, que lhe surgiu um dia na pessoa de Albertine, o nome significativo de "A Parisiense". "Quando Albertine voltou ao meu quarto, usava um vestido negro de cetim que a empalidecia; e assim se assemelhava ao tipo ardente e, no entanto, pálido da parisiense, da mulher que, desafeita ao ar livre, enfraquecida por seu modo de vida em meio às massas e, talvez, até por influência do vício, pode ser reconhecida por um certo olhar nas faces sem pintura que causa uma sensação de inquietação".[37] Em Proust, ainda, é assim o olhar do objeto de um amor como só o habitante das grandes cidades experimenta na forma em que Baudelaire o captou para a poesia, e desse amor, não raramente, se poderá dizer que frustraram a sua realização, mais do que a negaram.*

* O tema do amor à mulher que passa é tratado num dos primeiros poemas de George. O decisivo, porém, lhe escapou: a corrente, na qual a mulher voga, levada pela multidão. Chega-se assim a uma tímida elegia. Os olhares do poeta, como deve confessar à sua dama, "afastam-se úmidos de desejo/antes de ousarem mergulhar nos teus". (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, Berlim, 1922, p. 23). Baudelaire não deixa nenhuma dúvida de que tenha olhado fundo nos olhos da mulher que passa.

VI

Entre as concepções mais antigas do tema da multidão, pode-se considerar clássico um conto de Poe; traduzido por Baudelaire. Ele revela alguns traços notáveis, e basta apenas segui-los para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística. A peça é intitulada *O Homem da Multidão*. Londres é o cenário; e o narrador, um homem que, depois de longa enfermidade, se aventura no burburinho da cidade. As horas avançam na tarde de outono. Ele se instalou atrás da janela de um bar e examina os fregueses à sua volta, bem como os anúncios no jornal; mas, acima de tudo, seu olhar se dirige à multidão que passa aos trancos diante de sua janela. "A rua era das mais movimentadas da cidade; o dia todo estivera cheia de gente. Agora, contudo, ao cair da noite, a multidão aumentava a cada minuto; e, ao serem acesos os bicos de gás, duas densas correntes de transeuntes passavam se empurrando pelo café. Nunca antes me sentira em condições semelhantes, como àquela hora da tarde; e saboreava a nova excitação, que me sobreviera ante o espetáculo de um oceano de cabeças, encapelado. Pouco a pouco deixei de observar o que acontecia no recinto onde me achava. Perdi-me na contemplação da cena de rua."[38] Por mais importante que seja, a história introduzida por este prelúdio é obrigada a conter o seu curso; a moldura que envolve a cena exige ser contemplada.

A própria multidão londrina aparece a Poe sombria e confusa como a luz a gás na qual se move. Isso vale não só para a gentalha que rasteja com a noite "para fora dos antros".[39] A classe dos altos funcionários é descrita por Poe da seguinte maneira: "Em geral, seu cabelo já estava bastante rarefeito; a orelha direita geralmente um tanto afastada da cabeça, devido a seu emprego como porta-canetas. Todos, por força do hábito, mexiam em seus chapéus, e todos usavam correntes de relógio curtas douradas, de forma antiquada".[40] Ainda mais surpreendente é a descrição da multidão segundo seu modo de movimentar-se. "A maioria dos que passavam parecia gente satisfeita consigo mesma, e bem instalada na vida. Parecia apenas pensar

em abrir caminho através da multidão. Franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados. Outros — e também esse grupo era numeroso — tinham movimentos desordenados, rostos rubicundos, falavam consigo mesmo e gesticulavam como se se sentissem sozinhos exatamente por causa da incontável multidão ao redor. Se tivessem de parar no meio do caminho, repentinamente essas pessoas paravam de murmurar, mas sua gesticulação ficava mais veemente, e esperavam — um sorriso forçado — até que as pessoas em seu caminho se desviassem. Se eram empurradas, cumprimentavam graves aqueles que as tinham empurrado e pareciam muito embaraçadas.[41]* Poder-se-ia pensar que se está falando de indivíduos empobrecidos e semi-embriagados. Na verdade, trata-se de "gente de boa posição, negociantes, bacharéis e especuladores da Bolsa".[42]**

* Em *Um Dia de Chuva* se encontra um paralelo para essa passagem. Embora assinado por outra mão, deve-se atribuir o poema a Baudelaire, (cf. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Ed. Jules Mouquet, Paris, 1929). O último verso, que dá ao poema o caráter invulgarmente sombrio, tem a sua exata correspondência em *O Homem da Multidão*. "O brilho inicialmente fraco dos lampiões a gás — escreve Poe — quando lutava com o crepúsculo, havia vencido; agora, os lampiões lançavam em volta uma luz viva, bruxuleante. Tudo estava escuro, cintilava porém, como ébano, que alguém comparou ao estilo de Tertuliano." (Poe, op. cit., p. 624, p. 94.) O encontro de Baudelaire com Poe é aqui tanto mais surpreendente, porquanto os versos abaixo foram escritos, no máximo, em 1843 — uma época, portanto, em que não conhecia Poe.

> "Cada um, nos acotovelando sobre a calçada escorregadia,
> Egoísta e brutal, passa e nos enlameia,
> Ou, para correr mais rápido, distanciando-se nos empurra.
> Em toda a parte, lama, dilúvio, escuridão do céu:
> Negro quadro com que teria sonhado o negro Ezequiel." (I, p. 211)

** Os homens de negócio têm algo de demoníaco na obra de Poe. Pode-se pensar em Marx ao responsabilizar o "movimento jovem e febril da produção material" nos Estados Unidos por não haver tido "nem tempo, nem oportunidade de suprimir o velho mundo espiritual" (Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Viena, Berlim, Ed. Rjazanov, 1927, p. 30). Baudelaire descreve como, ao anoitecer, "... demônios insepultos no ócio/acordam do estupor, como homens de negócio". (p. 351) Esta passagem de *O Crepúsculo Vespertino* talvez seja uma reminiscência do texto de Poe.

Não se pode qualificar de realística a cena que Poe projetou. Ela mostra uma imaginação propositalmente desfigurante que distancia o texto daqueles costumeiramente recomendados como padrão de um realismo socialista. Barbier, por exemplo, que é considerado um dos melhores representantes deste socialismo, expõe as coisas de maneira menos estranha, escolhendo mesmo um objeto mais transparente — a massa dos oprimidos, que não é o assunto tratado em Poe. Esse tem a ver com "as pessoas", pura e simplesmente. Como Engels, ele sentia algo de ameaçador no espetáculo que lhe ofereciam. É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com *um* olhar de desprezo. Esta ambivalência tem algo de cativante, quando ele a confessa com reservas. Talvez se deva a ela o charme quase insondável de seu *Crepúsculo Vespertino*.

VII

Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do *flâneur*.[43] Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranqüilo cedeu lugar ao maníaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur*, quando lhe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. Se algum dia esse ambiente lhe foi mostrado por Londres, certamente não foi pela Londres descrita por Poe. Em comparação, a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos velhos bons tempos. Ainda havia balsas cruzando o Sena onde mais tarde deveriam se lançar os arcos das pontes. No ano da morte de Baudelaire, um empresário ainda podia ter a idéia

de fazer circular quinhentas liteiras, para comodidade de habitantes abastados. Ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos, que não admitem o pedestre como concorrente.* Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Que os outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode flanar se, como tal, já se afasta da norma. Lá onde a vida privada dá o tom, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito da City. Londres tem seu homem da multidão. Nante, o ocioso das esquinas — uma figura popular em Berlim, no período da Restauração — é sua antítese: o *flâneur* parisiense seria o meio-termo.**

A forma como o homem privado vê a multidão nos é esclarecida em um pequeno conto de E. T. A. Hoffmann — o último que escreveu. Intitula-se *A Janela de Esquina do Primo*. Foi escrito quinze anos após o conto de Poe e talvez seja uma das primeiras tentativas para captar a cena de rua de uma cidade grande. As diferenças entre os dois textos merecem ser notadas. O observador de Poe olha através da janela em um recinto público; o primo, ao contrário, está instalado em seu ambiente doméstico. O observador de Poe sofre uma atração que, finalmente, o arrasta no turbilhão da multidão. O primo de Hoffmann na janela de esquina é paralítico; não poderia seguir a corrente, nem mesmo se a sentisse na própria pessoa. Está, antes, acima desta multidão, como sugere seu posto de observação no apartamento. Dali ele examina a multidão; é dia de feira, e ela se sente em seu elemento. O seu binóculo de ópera põe em evidência cenas de gênero. O emprego deste instrumento corresponde

* O pedestre sabia ostentar em certas condições sua ociosidade provocativamente. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, transformando em lema o "Abaixo a *flânerie*".

** No personagem de Adolf Glassbrener, o ocioso se mostra como um rebento deplorável do cidadão. Nante não encontra qualquer motivo para se mexer. Ele se instala na rua, que obviamente não o conduzirá a parte alguma, tão confortavelmente, quanto o burguês tacanho entre suas quatro paredes.

inteiramente ao posicionamento íntimo do usuário. Pretende, como ele próprio confessa, iniciar seu visitante nos "princípios da arte de observar",[44]* que consiste na capacidade de se regozijar com quadros vivos, como se buscava fazer na época do *Biedermeier*.[45] A interpretação se faz sob a forma de alforismos edificantes.** Esse texto pode ser considerado como uma tentativa cuja realização começava a ter contornos. É claro, porém, que esta tentativa foi empreendida em Berlim sob condições que frustraram seu completo êxito. Se algum dia Hoffmann houvesse conhecido Paris ou Londres, se houvesse visado à representação da massa como tal, não se teria fixado, então, em uma feira; não teria colocado as mulheres em primeiro plano; teria, talvez, aproveitado os temas que Poe extrai da multidão movimentando-se à luz dos lampiões a gás. Não teria, de resto, havido necessidade desses temas para salientar os elementos sinistros que outros retratistas da cidade grande perceberam. Aqui seria oportuna uma observação de Heine: "Heine sofria muito dos olhos na primavera" — escreve a Varnhagen um correspondente. "Da última vez, andamos juntos algum tempo pelos bulevares. O esplendor, a vida destas ruas, únicas no gênero, me excitava à incansável admiração; em contrapartida, nessa ocasião, Heine

* É notável como se chega a esta confissão. O primo estaria olhando — é o que sua visita pensa — o movimento lá embaixo, apenas porque tem prazer no jogo alternado das cores. A longo prazo, porém, isto deveria ser cansativo. Não muito mais tarde, provavelmente, e de forma semelhante, Gogol escreve por ocasião de uma feira na Ucrânia: "Era tanta gente a caminho que tudo dançava à minha frente". Talvez a visão diária de uma multidão em movimento representasse, alguma vez, um espetáculo ao qual os olhos devessem primeiro se adaptar. Se admitíssemos essa hipótese, então não seria impossível supor que aos olhos teriam sido bem-vindas oportunidades de, uma vez dominada a tarefa, ratificarem a posse de suas novas faculdades. A técnica da pintura expressionista de captar a imagem no tumulto das manchas de tinta seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos do habitante das grandes cidades. Um quadro como a *Catedral de Chartres*, de Monet, que parece um formigueiro de pedras, poderia ilustrar esta suposição.

** Neste texto Hoffmann dedica considerações edificantes ao cego (entre outras figuras), que mantém sua cabeça erguida em direção ao céu. Baudelaire, que conhecia este conto, extrai da observação de Hoffmann uma variante no verso último de *Os Cegos*, desmentindo sua edificação moral: "... que buscam estes cegos ver no céu". (p. 343)

acentuou, significativamente, o horror que se mesclava a este centro cosmopolita."[46]

VIII

A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. Em Poe, ela tem algo de bárbaro. A disciplina mal consegue sujeitá-la. Posteriormente, James Ensor não se cansará de nela confrontar disciplina e selvageria; gostava sobretudo de integrar corporações militares às suas bandas carnavalescas. Ambas se combinam de forma exemplar, porquanto exemplo dos Estados totalitários, onde a polícia se mancomuna com os saqueadores. Valéry, possuindo uma acurada visão da síndrome da "civilização", assinala um fato pertinente. "O habitante dos grandes centros urbanos — escreve — incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções..."[47] O conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários. Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o "click" do fotógrafo trouxe consigo muitas conseqüências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha

na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de "um caleidoscópio dotado de consciência".[48] Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme.

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. "Todas as formas de produção capitalista... — escreve Marx — têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário; contudo, somente com as máquinas é que esta inversão adquire, tecnicamente, uma realidade concreta."[49] No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu "próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo".[50] Com estas palavras obtém-se uma compreensão mais nítida acerca da natureza absurda da uniformidade com que Poe pretende estigmatizar a multidão. Uniformidade da indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos. O sorriso — exemplo a dar o que pensar. É, presumivelmente, o que está subentendido no hoje familiar *keep smiling*, que atua no caso como um amortecedor gestual. — "Todo trabalho com a máquina exige — é dito no texto acima — um adestramento prévio do operário."[51] Esse adestramento deve ser diferenciado da prática. Esta, decisiva apenas para o trabalho artesanal, ainda encontrava aplicação na manufatura. Com base na prática, "qualquer setor da produção encontra através da *experiência* uma forma técnica que lhe corresponda; e, *lentamente*, este setor a aperfeiçoa". É certo que ele a cristaliza rapi-

damente, "tão logo seja alcançado certo grau de maturidade".[52] Por outro lado, contudo, a mesma manufatura produz "em cada ofício de que se utiliza, uma classe dos chamados operários não especializados, que o funcionamento das corporações excluía rigorosamente. Quando a manufatura eleva a especialização inteiramente limitada a uma única tarefa à categoria de virtuosismo às custas da capacidade total de trabalho, então começa a elevar a falta de qualquer formação à categoria de virtude. Paralelamente à ordem hierárquica, surge a divisão simples dos operários em especializados e não-especializados".[53] O operário não-especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência. Nele a prática não serve para nada.* O que o *Lunapark* realiza com seus brinquedos oscilantes, giratórios e diversões similares não é senão uma amostra do condicionamento a que se encontra submetido o operário não-especializado na fábrica (uma amostra que lhe substituirá por vezes toda uma programação, pois a arte do cômico, na qual o homem do povo se permitia ser iniciado no *Lunapark*, prosperava nos períodos de desocupação). O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques. "Se eram empurrados, cumprimentavam graves aqueles que os tinham empurrado e pareciam muito embaraçados."

IX

À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a "vivência" do operário com a máquina. Isso ainda não nos permite supor que Poe possuísse uma noção do processo de trabalho industrial. Baudelaire, em todo caso, estava

* Quanto mais curto é o tempo de adestramento do operário industrial, tanto mais longo é o dos militares. Talvez faça parte da preparação da sociedade para uma guerra total essa transferência do adestramento da produção para o da destruição.

bem longe de tal noção. Estava, porém, fascinado por um processo, em que o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. Esse processo é representado pelos jogos de azar. A asserção deve soar paradoxal. Onde haveria um antagonismo mais fidedignamente estabelecido, senão entre o trabalho e os jogos de azar? Alain esclarece: "O conceito... do jogo... encerra em si o traço de que uma partida não depende de qualquer outra precedente... O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada. Méritos adquiridos anteriormente não são levados em consideração, e é nisto que o jogo se distingue do trabalho. O jogo... liquida rapidamente a importância do passado, sobre o qual se apóia o trabalho".[54] Ao dizer estas palavras, Alain tem em mente o trabalho altamente diferenciado (que pôde preservar certos traços do artesanal, da mesma forma que o trabalho intelectual); não é o mesmo dos operários de fábrica, e menos ainda o dos não-qualificados. É verdade que falta a este último o traço da aventura, a Fada Morgana que seduz o jogador. Mas o que de modo algum lhe falta é a inutilidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica. Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta. O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à féria do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo.

Há uma litografia de Senefelder que representa uma casa de jogo. Nenhum dos retratados acompanha o jogo da maneira habitual. Cada um está possuído pela sua paixão: um por uma alegria irreprimida; outro pela desconfiança em relação ao parceiro; um terceiro por um surdo desespero; um quarto, por sua mania de discutir; outro, ainda, se prepara para deixar este

mundo. Há algo de comum oculto nos vários comportamentos: as figuras em questão demonstram como o mecanismo, a que se entregam os jogadores dos jogos de azar, se apossa deles, corpo e alma, de tal forma que, mesmo em sua esfera pessoal, não importando quão apaixonados eles possam ser, não podem atuar senão automaticamente. Eles se comportam como os passantes no texto de Poe. Vivem sua existência de autômatos e se assemelham às personagens fictícias de Bergson, que liquidaram completamente a própria memória.

Não parece que Baudelaire fosse adepto do jogo, ainda que haja encontrado palavras de simpatia e até de homenagem para os que a ele se entregavam.[55] O tema tratado por ele no poema noturno *O Jogo* foi previsto em sua visão do modernismo. Escrevê-lo constituía parte de sua tarefa. A figura do jogador se tornou, em Baudelaire, o verdadeiro complemento para a figura arcaica do gladiador. Para ele, tanto um como o outro são figuras históricas. Börne viu através dos olhos de Baudelaire, quando escreveu: "Se reuníssemos toda a força e paixão..., dissipadas a cada ano nas mesas de jogo da Europa... — seria isto suficiente para formar um povo romano e uma história romana? Mas é exatamente isto! Pois se cada homem nasce como um romano, a sociedade burguesa procura 'desromanizá-lo',[56] e por esta razão foram introduzidos os jogos de azar e de salão, os romances, a ópera italiana e os periódicos elegantes...".[57] A burguesia somente se tornou afeita ao jogo de azar no século XIX; no século anterior apenas a aristocracia jogava. O jogo fora propagado pelos exércitos napoleônicos e passou a fazer parte "dos espetáculos da vida mundana e dos milhares de existências desregradas, afeitas aos subterrâneos de uma cidade grande" — um espetáculo, em que Baudelaire pretende ver o heróico, "do modo como nossa época o encerra".[58]

Se examinamos o jogo de azar não tanto sob o ponto de vista técnico quanto pelo psicológico, então a concepção de Baudelaire se mostra ainda mais significativa. O jogador parte do princípio do ganho — isso é o óbvio. Seu empenho em vencer e ganhar dinheiro não poderá ser considerado como um desejo no verdadeiro sentido do termo. Talvez esteja imbuído de avidez, de uma determinação obscura. Em todo caso, ele não se encontra

em condições de dar à experiência a devida importância.* O desejo, ao contrário, pertence à categoria da experiência. "Aquilo que desejamos na juventude, recebemos em abundância na idade madura", escreveu Goethe. Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado. A bolinha de marfim rolando para a *próxima* casa numerada, a *próxima* carta em cima de todas as outras, é a verdadeira antítese da estrela cadente. O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente cintila para uma pessoa é constituído da mesma matéria do tempo definido por Joubert, com a segurança que lhe é peculiar: "O tempo — escreve — se encontra mesmo na eternidade; mas não é o tempo terreno, secular... É um tempo que não destrói; aperfeiçoa, apenas".[59] É o contrário daquele tempo infernal, em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado. A má reputação do jogo de azar prende-se, na verdade, ao fato de que é o próprio jogador quem dá as cartas. (Um freqüentador incorrigível da Loteria não estará sujeito à mesma condenação como alguém que se dedique aos jogos de azar, em sentido restrito.)

O recomeçar sempre é a idéia regulativa do jogo (como a do trabalho assalariado) e adquire, por isso mesmo, o seu exato

* O jogo invalida as ordens da experiência. Talvez seja uma obscura sensação desse fato o que torna bem conhecida, justamente no ambiente de jogadores, o "apelo vulgar à experiência". O jogador diz "meu número" como o libertino diz "meu tipo". No final do Segundo Império era essa atitude que ditava as normas. "Nos bulevares era normal atribuir tudo à sorte." (Gustave Rageot, *Qu'est-ce qu'un événement?*, in: Le temps, 16 de abril de 1939.) Essa atitude é favorecida pela aposta. É uma forma de emprestar aos acontecimentos um caráter de choque, de subtraí-los do contexto da experiência. Para a burguesia, mesmo os acontecimentos políticos adquiriam facilmente a forma de eventos à mesa de jogo.

significado, quando, em Baudelaire, o ponteiro dos segundos — *la Seconde* — entra em cena como coadjuvante do jogador.

"*Recorda*: o Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei."[60]

Em um outro texto é o próprio Satã quem ocupa o lugar do ponteiro dos segundos imaginários.[61] Aos seus domínios também pertence, sem dúvida alguma, o antro taciturno, para onde o poema *O Jogo* relega aqueles que sucumbiram ao jogo de azar.

"Eis a cena de horror que num sonho noturno
Ante meu claro olhar eu vi se desdobrando,
Eu mesmo, posto a um canto do antro taciturno,
Me vi, sombrio e mudo, imóvel, invejando,
Invejando a essa gente a pertinaz paixão."[62]

O poeta não toma parte no jogo; está em seu canto, não mais feliz do que eles — os que estão jogando. Também ele é um homem espoliado em sua experiência — um homem moderno. Apenas recusa o entorpecente com que os jogadores procuram embotar o consciente, que os tornou vulneráveis à marcha do ponteiro dos segundos.*

* O efeito entorpecente aqui tratado é cronologicamente especificado, da mesma forma que o sofrimento que ele deve aliviar. O tempo é o tecido no qual as fantasmagorias do jogo são urdidas. Gourdon escreve em seu *Les Faucheurs de Nuit (Ceifeiros noturnos)*: "Afirmo que a paixão pelo jogo é a mais nobre das paixões, pois reúne em si todas as outras. Uma seqüência de cartadas de sorte me proporciona mais prazer do que um homem que não joga pode ter em vários anos... Vocês acreditam que eu veja no ouro a que tenho direito apenas o lucro? Enganam-se. Vejo nele os prazeres que me proporciona e me delicio com eles. Chegam-me por demais velozes para que possam me enfastiar e em variedade grande demais para me enfadar. Vivo cem vidas em uma única vida. Quando viajo, é da forma como viaja a centelha elétrica... Se sou avarento e guardo meu dinheiro para jogar, isso é porque conheço bem demais o valor do tempo, para gastá-lo como as outras pessoas. Um prazer determinado que eu me concedesse me custaria mil outros prazeres... Tenho os prazeres no espírito, e não pretendo outros". (Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit*. Joueurs et Joueuses, Paris, 1860, p. 14s.) Anatole France, em suas belas notas sobre o jogo, extraídas de *Le Jardin d'Epicure* (*Jardim de Epicuro*), apresenta o assunto de forma análoga.

"E me assustei por invejar essa agonia
De quem se lança numa goela escancarada,
E que, já farto de seu sangue, trocaria
A morte pela dor e o inferno pelo nada!"[63]

Nestes últimos versos Baudelaire faz da impaciência o substrato da paixão lúdica. Ele o encontrou em si próprio em sua condição mais pura. Sua irascibilidade possuía o poder de expressão da *Iracundia* de Giotto, em Pádua.

X

Se damos crédito a Bergson, a presentificação da *durée* (duração) é que libera a alma humana da obsessão do tempo. Proust simpatiza com esta crença e, a partir dela, criou os exercícios, através dos quais, durante toda a sua vida, procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente. Ele foi um leitor incomparável de *As Flores do Mal*, pois sentiu nelas afinidades atuantes. Não existe nenhuma afinidade possível com Baudelaire que a experiência baudelairiana de Proust não abranja. "O tempo — escreve Proust — se desagregou em Baudelaire de uma forma surpreendente; apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos. Isso nos faz compreender porque ele se utiliza com freqüência de locuções do tipo 'uma noite, quando' e outras análogas."[64] Estes dias significativos são dias do tempo que aperfeiçoa, para citar Joubert. São dias do rememorar. Não são assinalados por qualquer vivência. Não têm qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo. O que constitui seu teor, Baudelaire o fixou no conceito de *correspondances*, situado imediatamente contíguo à noção de "beleza moderna".

Colocando de lado a literatura erudita sobre as *correspondances* (que são patrimônio dos místicos; Baudelaire chegou até

elas por intermédio de Fourier), Proust não dá muita importância às variações artísticas sobre o tema fornecidas pelas sinestesias. Essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos cultuais. Somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno. Só assim pôde reconhecê-la como um desafio destinado a ele, exclusivamente, e que aceitou em *As Flores do Mal*. Se existe realmente uma arquitetura secreta neste livro — tantas foram as especulações em torno disto —, então o ciclo de poemas que inaugura a obra bem poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido. Entram neste ciclo dois sonetos, idênticos em seus temas. O primeiro, intitulado *Correspondências*, começa assim:

"A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam."[65]

O significado que estas *correspondances* têm para Baudelaire pode ser definido como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera do culto ela é possível. Transpondo este espaço, ela se apresenta como "o belo". Neste, o valor cultual aparece como um valor da arte.*

* O belo pode ser definido de dois modos: em suas relações com a história, e com a natureza. Em ambas, a aparência, o elemento problemático no belo, irá se impor. (A primeira relação será apenas esboçada. O belo é, segundo a sua existência *histórica*, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra. Um pensamento de Goethe estabelece aqui a última conclusão de sabedoria: "Tudo aquilo que produziu grande efeito, na verdade não pode mais absolutamente ser julgado".)

Em sua relação com a *natureza*, o belo pode ser definido como aquilo que apenas "permanece essencialmente idêntico a si mesmo quando velado". (Cf. *Neue deutsche Beiträge*, hrsg. von Hugo von Hofmannsthal, Munique, 1925, II, 2, p. 161 i.e. Benjamin, *Afinidades Eletivas de Goethe*). As *correspondances* nos dizem o que devemos entender por esse véu. Pode-se considerar este último (para resumir de forma certamente ousada) o elemento "reprodutor" na obra de arte. As *correspondances* representam a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático. Se quiséssemos reproduzir esta aporia com os recursos da língua, chegaríamos a definir o belo como o objeto da experiência no estado da semelhança. Essa definição coincidiria com a formulação de Valéry: "O belo exige talvez a imitação servil do que é indefinível nas coisas". (Valéry, *Autres Rhumbs*, Paris, 1934, p. 167.) Se Proust, tão prontamente, volta a falar sobre este tema (que aparece em sua obra como o tempo reencontrado), não se pode afirmar que está tagarelando. É antes um dos aspectos desconcertantes de seu proceder, que o conceito de uma obra de arte como cópia, o conceito do belo ou, em breves palavras, o aspecto pura e simplesmente hermético da arte seja por ele colocado de modo contínuo e loquaz no centro de suas considerações. Ele discorre sobre a origem e as intenções de sua obra com a fluência e a urbanidade que ficariam bem a um refinado amador. Isto, sem dúvida, encontra em Bergson o seu equivalente. As frases que se seguem, e nas quais o filósofo insinua tudo o que se poderia esperar de uma presentificação visual do ininterrupto fluxo do devir, têm uma inflexão que lembra Proust. "Podemos deixar nossa existência ser perpassada, dia após dia, por tal visão e, assim, graças à filosofia, gozar uma satisfação semelhante àquela alcançada por intermédio da arte; ela apenas seria mais freqüente, mais constante e mais facilmente acessível ao simples mortal." (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*. Essais et conférences, Paris, 1934, p. 198.) Bergson vê ao alcance da mão o que, à melhor compreensão goethiana de Valéry, se apresenta como o "aqui", onde o insuficiente se transforma em evento.

As *correspondances* são os dados do "rememorar". Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior. Isto foi registrado por Baudelaire em um soneto intitulado *A Vida Anterior*. As imagens das grutas e das plantas, das nuvens e das ondas, evocadas no início deste segundo soneto, elevam-se da bruma quente das lágrimas de nostalgia. "O viandante olha estas vastidões envoltas em luto, e em seus olhos

afloram lágrimas de histeria — *hysterical tears*"[66] — escreve Baudelaire em sua introdução aos poemas de Marceline Desbordes-Valmore. Aqui não há correspondências simultâneas, como foram cultivadas posteriormente pelos simbolistas. O passado murmura em sincronia nas correspondências baudelairianas, e a experiência canônica destas tem seu espaço numa vida anterior:

"O mar, que do alto céu a imagem devolvia,
Fundia em místicos e hieráticos rituais
As vibrações de seus acordes orquestrais
À cor do poente que nos olhos meus ardia.

Ali foi que vivi...".[67]

Que a vontade restauradora de Proust permaneça cerrada nos limites da existência terrena, e que a de Baudelaire se projete para além deles, pode ser interpretado como indício de que as forças adversas que se anunciaram a Baudelaire eram mais primitivas e poderosas. Dificilmente alcançou êxito mais completo, do que quando, subjugado por elas, parece ter-se resignado. O *Recolhimento* reproduz no céu profundo as alegorias dos anos passados,

"...Vem ver curvarem-se os Anos passados
nas varandas do céu, em trajes antiquados".[68]

Nesses versos Baudelaire se resigna a homenagear na forma do antiquado o imemorial que lhe escapou. Quando, no último volume de sua obra, Proust volta a falar da sensação que experimentou ao sentir o sabor da *madeleine*, pensa nos anos que aparecem no terraço como fraternalmente ligados aos de Combray. "Em Baudelaire... estas reminiscências são ainda mais numerosas; e note-se: não é o acaso que as evoca; por isso são decisivas, em minha opinião. Não existe outro como ele, que no odor de uma mulher, por exemplo, no perfume de seus cabelos e de seus seios, persiga — seletiva e, ao mesmo tempo, indolentemente — as correspondências inspiradas, que lhe evocam então 'o azul do céu desmedido e abobadado' ou 'um porto repleto de chamas e mastros'."[69] Estas palavras são uma epígrafe declarada à obra

de Proust. Sua obra tem afinidades com a de Baudelaire que reuniu os dias de rememorar em um ano espiritual.

As Flores do Mal não seriam, porém, o que são, fossem regidas apenas por esse êxito. O que as torna inconfundíveis é, antes, o fato de terem extraído poemas à ineficácia do mesmo lenitivo, à insuficiência do mesmo ardor, ao fracasso da mesma obra — poemas que nada ficam devendo àqueles em que as *correspondances* celebram suas festas. *Spleen e Idéal* é o primeiro dos ciclos de *As Flores do Mal*. O *idéal* insufla a força do rememorar; o *spleen* lhe opõe a turba dos segundos. Ele é seu soberano e senhor, como o demônio é o senhor das moscas. Na série de poesias-*spleen* encontra-se *O Gosto do Nada*, em que se lê:

"Perdeu a doce primavera o seu odor!"[70]

Neste verso Baudelaire afirma algo extremo com extrema discrição; e isto o torna inconfundivelmente seu. O desmoronamento da experiência que ele um dia havia compartilhado é confessado na palavra *perdeu*. O odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*. Dificilmente ele se associa a uma imagem visual; entre todas as impressões sensoriais, ele apenas se associará ao mesmo odor. Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra. Isto faz desse verso de Baudelaire um verso insondavelmente inconsolável. Não há nenhum consolo para quem não pode mais fazer qualquer experiência. Porém não é senão esta incapacidade que constitui a essência da ira. O irado "não quer ouvir nada"; seu protótipo Tímon de Atenas se enfurece contra os homens indistintamente; ele não está mais em condições de discernir entre o amigo comprovado e o inimigo mortal. D'Aurevilly reconheceu com enorme perspicácia esta disposição em Baudelaire; "um Tímon com o gênio de Arquíloco",[71, 72] é como ele o chama. A ira, com seus arrebatamentos, marca o ritmo dos segundos, à mercê do qual se encontra o melancólico.

"O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
Como a neve que um corpo enrija de torpor;"[73]

Estes versos se seguem imediatamente aos citados acima. No *spleen*, o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve. Esse tempo é sem história, do mesmo modo que o da *mémoire involontaire*. No *spleen*, no entanto, a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque.*

A contagem do tempo, que sobrepõe à *durée* a sua uniformidade, não pode contudo evitar que nela persistam a existência de fragmentos desiguais e privilegiados. Legitimar a união de uma qualidade à medição da quantidade foi obra dos calendários que, por meio dos feriados, como que deixavam ao rememorar um espaço vago. O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário. O habitante da cidade grande se depara com este sentimento nos domingos; Baudelaire o tem *avant la lettre* em um dos poemas-*spleen*.

"Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com voz recalcitrante."[74]

Os sinos, que outrora anunciavam os dias festivos, foram excluídos do calendário, como os homens. Eles se assemelham às pobres almas que se agitam muito, mas não possuem nenhuma

* No místico *Diálogo entre Monos e Una*, Poe como que reproduziu na *durée* o curso vazio do tempo, a que o sujeito está abandonado no *spleen*, e parece aceitar como beatitude que os medos do sujeito lhe tenham sido tomados. O "sexto sentido" de que é dotado o morto tem a forma do dom de extrair uma harmonia do fluxo vazio do tempo. Sem dúvida ela será perturbada com facilidade pelo ritmo do ponteiro dos segundos. "Eu tinha a sensação de que alguma coisa havia sucedido em minha cabeça; e eu não me sentia capaz, de forma alguma, de transmitir uma noção, mesmo turva, dessa alguma coisa a uma inteligência humana. Melhor seria falar de uma vibração do pêndulo mental. Tratava-se da personificação espiritual da abstrata representação humana do tempo. O ciclo dos astros está em harmonia absoluta com este movimento — ou com um análogo. E eu media dessa forma a irregularidade do carrilhão sobre a lareira e dos relógios de bolso das pessoas presentes. Seus tique-taques me enchiam os ouvidos. Os mínimos desvios do ritmo certo... me afetavam, da mesma maneira que me afronta a violação da verdade abstrata entre os homens." (Poe, op. cit., p. 624, p. 336s.)

história. Se, no *spleen* e na *vida anterior*, Baudelaire ainda dispõe dos estilhaços da verdadeira experiência histórica, Bergson, por sua vez, em sua concepção da *durée*, se afastou consideravelmente da história. "O metafísico Bergson suprime a morte."[75] O fato de a morte ser eliminada da *durée* de Bergson isola a *durée* da ordem histórica (bem como de uma pré-histórica). O conceito bergsoniano de *action* tem a mesma corte. O "bom senso", através do qual o "homem de ação" se distingue, serviu-lhe de padrinho.[76] A *durée*, da qual a morte foi eliminada, tem a mísera eternidade de um arabesco; exclui a possibilidade de acolher a tradição.* É a síntese de uma vivência que se pavoneia nas vestes que toma emprestadas à experiência. O *spleen*, ao contrário, expõe a vivência em sua nudez. O melancólico vê, assombrado, a Terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura. É assim que aparece nos versos de *O Gosto do Nada*, que se acrescentam aos outros já citados.

"Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,
E nem procurou mais o abrigo de uma gruta."[77]

XI

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia.

* O declínio da experiência se manifesta em Proust no êxito completo do seu objetivo último. Nada mais hábil que o modo acidental, nada mais leal que o modo constante de procurar manter presente ao leitor: a redenção é a minha causa particular.

A daguerreotipia possuía para Baudelaire alguma coisa de provocante e assustador; "surpreendente e cruel",[78] é como chama o seu encanto. Ele pressentiu, portanto, a relação mencionada, embora certamente não a tenha aprofundado. Da mesma forma que sempre foi seu propósito reservar um lugar ao moderno, especialmente na arte, também com a fotografia pretendeu o mesmo. Toda vez que a sente ameaçadora, procura responsabilizar por isso "a compreensão errada de seus progressos",[79] admitindo, contudo, que esta compreensão errada era fomentada pela "estupidez da grande massa". "Esta massa ansiava por um ideal que lhe fosse digno e correspondesse à sua natureza... Um deus vingativo ouviu-lhes as preces e Daguerre se tornou seu profeta."[80] Não obstante, Baudelaire se esforçou por ter uma visão mais conciliadora. A fotografia pode se apoderar, sem ser molestada, das coisas transitórias, que têm o direito "a um lugar nos arquivos de nossa memória", desde que se detenha ante os "domínios do abstrato, do imaginário": ante o domínio da arte, onde só há espaço para aquilo "a que o homem entrega a sua alma."[81] É difícil considerar o veredicto como uma sentença salomônica. A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação. Esta talvez se defina como uma faculdade de formular desejos especiais, que exijam para sua realização "algo belo". O que poderia estar associado a esta realização foi definido mais uma vez por Valéry, minuciosamente: "Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma idéia suscitada, nenhuma forma de comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la. Pode-se cheirar uma flor agradável ao olfato pelo tempo que se queira; não se pode esgotar esse perfume, que desperta em nós o desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que ele exerce sobre nós. Quem se propõe fazer uma obra de arte, persegue o mesmo objetivo".[82] Com base nessas reflexões, uma pintura reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver. Aquilo com que o quadro satisfaria o desejo, que pode ser projetado retrospectivamente em sua origem, seria alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo. O que separa a fotografia da pintura, e o motivo de não haver um princípio único e extensível de criação para ambas, está claro, portanto: para o olhar que não

consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede.

A crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção. — O que torna insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo primitivo, que Baudelaire chama de velado por lágrimas de nostalgia. "Ó, fostes em idos tempos/minha irmã ou minha mulher" — esta confissão de Goethe é o tributo que o belo, como tal, pode exigir. Enquanto a arte tiver em mira o belo e o "reproduzir", mesmo que de maneira simples, fá-lo-á ascender das profundezas do tempo (como Fausto o faz com Helena).* Na reprodução técnica isto não mais se verifica. (Nela não há mais lugar para o belo.) No texto, onde constata a pobreza e a falta de profundidade nas imagens que a *mémoire volontaire* lhe oferece de Veneza, Proust escreve que, com a simples menção da palavra "Veneza", esse mundo de imagens lhe teria parecido tão insípido como uma exposição de fotografias.[83] Se consideramos que as imagens emergentes da *mémoire involontaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel decisivo no fenômeno do "declínio da aura". O que devia ser sentido como elemento inumano, mesmo mortal, por assim dizer, na daguerreotipia, era o olhar para dentro do aparelho (prolongadamente, aliás), já que o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. "A perceptibilidade é uma atenção", afirma Novalis.[84] E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo

* O momento em que isto sucede, por sua vez, não mais se repete. O alçado arquitetônico da obra de Proust se baseia nisso: cada uma das situações, nas quais o cronista é bafejado com o hálito do tempo perdido, se torna, por isso, incomparável e destacada da seqüência do tempo.

visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.* Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso. (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o "fenômeno irrepetível de uma distância".[85] Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultual do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto.) Desnecessário ressaltar o quanto Proust era versado no problema da aura. Ainda assim é digno de nota que ele, ocasionalmente, se refira a conceitos que contêm a teoria da aura: "Alguns amantes de mistérios sentem-se lisonjeados pela idéia de que alguma coisa dos olhares lançados sobre os objetos, neles permaneça". (Talvez exatamente a capacidade de retribuí-los.) "Eles acreditam que os monumentos e os quadros se mostrem apenas sob o tênue véu tecido à sua volta no decorrer dos séculos pelo amor e pela devoção de tantos admiradores. Esta quimera — conclui Proust evasivo — transformar-se-ia em verdade, se eles a relacionassem com a única realidade existente para o indivíduo, a saber: o mundo de sua sensibilidade."[86] Análoga, mas de maior alcance, por ser orientada objetivamente, é a definição da percepção no sonho, de Valéry, como uma percepção da aura. "Quando digo: vejo isto aqui, com isto não foi estabelecida qualquer equação entre mim e a coisa... No sonho, ao contrário, existe uma equação. As coisas que vejo, me vêem tanto quanto eu as vejo."[87] A natureza dos templos é exatamente a mesma da percepção onírica, a que se refere o poeta:

"O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares."[88]

* Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura. Karl Kraus a descreveu assim: "Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar". (Karl Kraus. *Prodomo et mundo*, Munique, 1912, Ausgewählte Schriften. 4.°, p. 164.)

Quanto mais consciente disso foi Baudelaire, tanto maior a segurança com que inscreveu em sua obra poética o declínio da aura. Isto aconteceu de forma cifrada; encontra-se em quase todas as passagens de *As Flores do Mal* onde o olhar emerge do olho humano. (Evidentemente Baudelaire não se utilizou de nenhum plano.) Trata-se da expectativa que se impõe ao olhar humano e que em Baudelaire termina frustrada. Ele descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar. Como tal, porém, são dotados de um encanto que provê grande parte, senão a maioria das necessidades de seus instintos. Fascinado por esses olhos, o sexo, em Baudelaire, se dissociou de Eros. Se os versos de Goethe em *Ânsia bem-aventurada*

"Nenhuma distância te impede
De vir voando, fascinado",

são válidos para a descrição clássica *do* amor, saturado com a experiência da aura, então dificilmente haverá na poesia lírica versos que tão decididamente lhes façam frente quanto os baudelairianos que se seguem:

"Eu te amo como se ama a abóbada noturna,
Ó taça de tristeza, ó grande taciturna,
E mais ainda te adoro quanto mais te ausentas
E quanto mais pareces, no ermo que ornamentas,
Multiplicar irônica as celestes léguas
Que me separam das imensidões sem trégua."[89]

Um olhar poderia ter efeito tanto mais fascinante quanto mais profunda fosse a distância daquele que olha e que foi superada nesse olhar. Esta distância continua intacta nos olhos que refletem o olhar como um espelho. Estes olhos, por isso mesmo, nada conhecem da distância. Baudelaire incorporou sua brilhantez polida a verso engenhoso:

Mergulha os olhos nos olhos fixos
Das Satiresas ou das Nixes.[90]

Satiresas e náiades não mais pertencem à família humana. Encontram-se à parte. Baudelaire introduziu na poesia, de forma

memorável, o olhar carregado de distância como um olhar familiar.[91] Ele, que não constituiu família, dotou a palavra *familiar* de uma textura impregnada de promessas e renúncias. Caiu presa de olhos desprovidos de olhar e se abandona, sem ilusões, à sua mercê.

"Teus olhos, cuja luz recorda a dos lampejos
E dos rútilos teixos que ardem nos festejos,
Exibem arrogantes uma vã nobreza."[92]

"A estupidez — escreve Baudelaire em uma de suas primeiras publicações — é freqüentemente um ornamento da beleza. É graças a ela que os olhos são tristes e translúcidos como pântanos sombrios, ou têm a calma untuosa dos mares tropicais."[93] Se esses olhos ganham vida, então é a vida da fera espreitando a presa e, simultaneamente, acautelando-se. (Assim também a prostituta, espiando os transeuntes e, ao mesmo tempo, vigilante devido à polícia. O tipo fisionômico produzido por este modo de vida, Baudelaire o reencontrou nos numerosos desenhos consagrados por Guys às prostitutas. "Ela fixa os olhos no horizonte, como a fera; eles têm a inquietude da fera... e, às vezes, também a espreita tensa e brusca."[94]) É evidente que o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança. Simmel faz referência a um outro aspecto desgastante, porém menos evidente. "Quem vê sem ouvir, é muito mais... inquieto do que quem ouve sem ver. Eis aí algo característico da... cidade grande. As relações recíprocas dos homens nas grandes cidades... distinguem-se por uma preponderância notável da atividade da visão sobre a audição. O principal motivo para tal são os meios de transporte públicos. Antes da invenção dos ônibus, trens e bondes no século XIX, as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra."[95]

O olhar prudente prescinde do sonho que divaga no longínquo, podendo chegar a sentir algo como prazer na sua degradação. A curiosa citação abaixo deveria talvez ser lida à luz desta concepção. No *Salão de 1859*, Baudelaire passa em revista os quadros de paisagem para concluir com uma confissão: "Eu gostaria de ter de volta os dioramas com sua magia imensa

a me impor uma ilusão útil. Prefiro olhar alguns cenários de teatro, nos quais encontro, tratados habilmente em trágica concisão, os meus mais caros sonhos. Estas coisas, porquanto absolutamente falsas, estão por isso mesmo infinitamente mais próximas da verdade; nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir".[96] Tendemos a dar menos valor à "ilusão útil" do que à "concisão *trágica*". Baudelaire insiste no fascínio da distância, e avalia uma paisagem diretamente pelo padrão das pinturas expostas nas barracas das feiras. Pretenderia ele ver violado o fascínio da distância, da mesma forma que isso ocorre quando o espectador se aproxima demais de um cenário? O motivo foi tratado em um dos mais bonitos versos de *As Flores do mal*:

"Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores."[97]

XII

As Flores do Mal foram a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu; nenhuma outra posterior ultrapassou as fronteiras mais ou menos restritas de uma língua. A isto se acrescente ainda que Baudelaire concentrou sua força criativa quase inteiramente neste livro. E, finalmente, não se pode refutar o fato de que alguns dentre os seus temas considerados na presente análise colocam em questão a possibilidade mesma de uma poesia lírica. Estes três fatos determinam Baudelaire historicamente. Eles mostram com que firmeza Baudelaire assumia sua causa. Estava plenamente cônscio de sua missão. E de tal modo que designou como sua meta "criar um padrão".[98] E via nisso a condição para todo e qualquer lírico futuro. Tinha pouco apreço por aqueles que não se mostravam à altura dela. "Tomais caldo de ambrosia? Comeis costeletas de Paros? Quanto se paga por uma lira na casa de penhores?"[99] O lírico de auréola tornou-se antiquado para Baudelaire. Reservou-lhe o lugar de figurante em uma prosa intitulada *Perda da Auréola*. Só mais tarde o texto se tornou conhecido. Por ocasião da primeira classificação das obras póstumas, foi excluído como "impróprio

para publicação". E permaneceu até hoje despercebido na literatura sobre Baudelaire.

"— Ora, ora, meu caro! O senhor! Aqui! Em um local mal afamado — um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrosia! De causar assombro, em verdade. — Meu caro, sabe do medo que me causam cavalos e veículos. Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal. Eis-me, pois, aqui, idêntico ao senhor, como vê! — O senhor deveria ao menos mandar registrar a perda desta auréola e pedir ao comissário que a recupere. — Por Deus! Não! Sinto-me bem aqui. Apenas o senhor me reconheceu. De resto, entedia-me a dignidade. Além disso apraz-me o pensamento que um mau poeta qualquer a apanhará e se enfeitará com ela, sem nenhum pudor. Fazer alguém ditoso — que felicidade! Sobretudo alguém que me fará rir! Imagine X ou Y! Não, isto será burlesco!"[100] O mesmo motivo se encontra nos diários, com um final divergente. O poeta retoma rapidamente a auréola. Então, porém, o inquieta a sensação de que o incidente seja um mau presságio.[101]*

O autor desses escritos não é um *flâneur*. Eles registram ironicamente as mesmas experiências que, de passagem e sem qualquer acabamento, Baudelaire confia à frase: "Perdido neste mundo vil, *acotovelado pelas multidões*, sou como o homem fatigado cujos olhos não vêem no passado, na profundidade dos anos nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores".[102] Ser objeto dos encontrões da multidão: Baudelaire assinala esta experiência, entre todas as outras

* É bem possível que o motivo para esta prosa tenha sido um choque patogênico. Tanto mais reveladora é a forma que o relaciona à obra de Baudelaire.

que fizeram de sua vida aquilo que ela foi, como o critério verdadeiro e insubstituível. Para ele havia se apagado a ilusão de uma multidão com impulsos próprios, com alma própria, por quem o *flâneur* havia se deslumbrado. Para imprimir em si sua vileza, ele não perde de vista o dia em que até mesmo as mulheres perdidas, as rejeitadas, chegarão ao ponto de ditar preceitos à vida regrada, de condenar a libertinagem e não deixar subsistir nada além do dinheiro. Traído por esses seus últimos aliados, Baudelaire se volta contra a multidão; e o faz com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento. Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. A conivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como "um astro sem atmosfera".[103]

Notas

1. Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 2.ª edição, p. 100. (Os poemas de *As Flores do Mal* foram extraídos desta edição; doravante só serão indicados os números das páginas.) (N. do T.)

2. O *Buch der Lieder* (Livro de Canções) de Heinrich Heine (1797-1856) foi um dos maiores sucessos literários de todos os tempos e uma das mais lidas coletâneas de poesia lírica do século XIX. Foi editado doze vezes, antes da morte de Heine, e muitas de suas poesias foram eternizadas por composições de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms e Hugo Wolf. (N. do T.)

3. Possivelmente, Benjamin enganou-se a respeito de Jung. Diz Gerhard Wehr em sua biografia de Jung: "... Em 1946, apareceu o volume *Aufsätze zur Zeitgeschichte* (Temas para a História Contemporânea), de grande importância para a avaliação pessoal de Jung de sua postura frente ao fascismo e, indiretamente, frente ao anti-semitismo fascista, já que difundiu-se o boato de que Jung, 'ariano' outrora separado do 'judeu' Freud, teria certa simpatia pelo déspota do Terceiro *Reich*.

"Porém, nazista ou anti-semita, Jung nunca foi. Em fevereiro de 33, portanto dias após a tomada do poder por Hitler, Jung proferiu conferências em que dá a conhecer, de modo inequívoco, como se apresenta a seus olhos a nova situação ocasionada pelos eventos políticos na Alemanha. Fala de uma reação compensatória ao *Kollektivmensch* (ser humano coletivo). Diz Jung: 'O *Kollektivmensch* ameaça sufocar o indivíduo,

aquele indivíduo em cuja responsabilidade repousa, enfim, toda a obra humana. A massa como tal é sempre anônima e irresponsável. Pretensos *Führer* (líderes) são sintomas inevitáveis de um movimento de massas. Os verdadeiros líderes da humanidade são sempre os que pensam por si mesmos e que, pelo menos, aliviam a carga da humanidade de seu próprio peso, mantendo-se distantes, conscientemente, da cega determinação natural das massas em movimento. Este inequívoco comprometimento dos déspotas nacional-socialistas e seu cruel desmascaramento não carecem de mais comentários. Quem viveu e sofreu esse tempo, sabe o que significa' ". (Nota do Revisor Técnico)

4. Segundo Bergson, para medir o tempo, a ciência fabrica o verdadeiro dado temporal, a *durée*. Ao contrário do tempo da ciência, a *durée* não é quantitativa, mas apenas qualitativa. A mesma hora do relógio pode parecer interminável, se vazia ou se ocupada pelo tédio ou pela espera, e pode parecer um instante, se preenchida por uma vida psicológica intensa. (N. do R. T.)

5. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, tomo I: Du coté de chez Swann, Paris, I, p. 69.

6. Id., ib., p. 69.

7. Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe*. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge, Leiden, 1935, p. 132.

8. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Viena, 1923, 3.ª ed., p. 31.

9. Id., ib., p. 31s.

10. Id., ib., p. 31.

11. Id., ib., p. 612, p. 30.

12. Este ensaio de Benjamin se baseia na oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, aqui traduzidas respectivamente como "experiência" (real ou acumulada, sem intervenção da consciência) e "vivência" (experiência vivida, evento assistido pela consciência). Diz ainda Leandro Konder: "*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. (N. do R. T.)

13. Freud, op. cit., p. 34s.

14. Id., ib., p. 41.

15. Id., ib., 612, p. 42.

16. Paul Valéry, *Analecta*, Paris, 1935, p. 264s.

17. Freud, op. cit., p. 32.

18. Baudelaire, *As Flores do Mal*, com uma introdução de Paul Valéry, Paris, Ed. Crès, 1928, p. X.

19. Cit. Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, Paris, 1922, p. 318.

20. Cf. Jules Valles, *Charles Baudelaire*, in André Billy, *Les écrivains de combat* (Le XIXe siècle), Paris, 1931, p. 192.

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

22. Cf. Firmin Maillard, *La cité des intellectuels*, Paris, 1905, p. 362.

23. No original francês lê-se: "enxugando a pena em sua camisa", Teria Benjamin se enganado e lido *essayer* em lugar de *essuyer*? (N. do T.)

24. I, p. 334.

25. P. 319.

26. Cf. André Gide, *Baudelaire et M. Faguet*, in: Morceaux choisis, Paris, 1921, p. 128.

27. Cf. Jacques Rivière, *Etudes*, Paris, 1948, 18.ª ed., p. 14.

28. P. 131.

29. P. 137.

30. P. 363.

31. I, p. 405s.

32. Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klass ein England*. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen, Leipzig, 1848, 2.ª ed., p. 36s.

33. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Vollstëndige Ausg, durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Tomo 19: Briefe von und an Hegel. Editado por Karl Hegel. Leipzig, 1887, 2.ª parte, p. 257.

34. Paul Desjardins, *Poètes contemporains*. Charles Baudelaire, in: Revue bleue. Revue politique et littéraire (Paris), 3.ª série, tomo 14, Ano XXIV, 2.ª série, n.º 1, 2 de julho de 1887, p. 23.

35. P. 345.

36. Albert Thibaudet, *Intérieurs*, Paris, 1924, p. 22.

37. Proust, *A la recherche du temps perdu*, tomo 6: La prisonnière, Paris, 1925, I, p. 138.

38. Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, tradução de Charles Baudelaire (Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, tomo 6: Traductions II), Ed. Calmann Lévy, Paris, 1887, p. 88.

39. Id., ib., p. 624, p. 94.

40. Id., ib., p. 90s.

41. Id., ib., p. 89.

42. Poe, op. cit., p. 624, p. 90.

43. Cf. II, p. 328-335.

44. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewählte Schriften*, tomo 14: Leben und Nachlass. Von Julius Eduard Hitzig, tomo 2, 3.ª ed., Stuttgart, 1839, p. 205.

45. Estilo burguês da primeira metade do século XIX. (N. do T.)

46. Heinrich Heine, *Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber*, Berlim, 1926, p. 163.

47. Valéry, Cahier B 1910, Paris, p. 88s.

48. II, p. 333.

49. Karl Marx, *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausgabe nach der 2. Aufl. von 1872, Ed. Karl Korsch., tomo 1, Berlim, 1932, p. 404.

50. Id., ib., p. 402.

51. Id., ib., p. 402.

52. Id., ib., p. 459.
53. Id., ib., p. 631, p. 336.
54. Emile Auguste Chartier Alain, *Les idées et les âges*, Paris, 1927, I, p. 183 (*Le jeu*).
55. Cf. p. 353 e II, p. 630.
56. Grifo do tradutor para construção inexistente em português (N. do T.).
57. Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*. Neue vollständige Ausg, tomo 3, Hamburgo, Frankfurt-sobre-o-Meno, 1862, p. 38s.
58. II, p. 135.
59. Joseph Joubert, *Pensées*, Paris, 1883, II, p. 162.
60. P. 313.
61. Cf. I, pp. 455-459.
62. P. 353.
63. P. 353.
64. Proust, *A propos de Baudelaire*, in: Nouvelle revue française, tomo 16, 1.º de junho de 1921, p. 652.
65. P. 115.
66. II, p. 536.
67. P. 135.
68. P. 470.
69. Proust, *A la recherche du temps perdu*, tomo 8: Le temps retrouvé, Paris, II, p. 82s.
70. P. 301.
71. Jules-Amédéc Barbey D'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes* (XIXe siècle), 3.ª parte: Les poètes, Paris, 1862, p. 381.
72. Tímon: filósofo, também conhecido como o Misantropo; Arquíloco: poeta, famoso pela violência que usava nos poemas contra os inimigos. (N. do R. T.)
73. P. 301.
74. P. 296.
75. Max Horkheimer, *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit*, in: Zeitschrift für Sozialforschung 3 (1934), p. 332.
76. Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire*. Essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris, 1933, p. 166s.
77. P. 301.
78. II, p. 197.
79. II, p. 224.
80. II, p. 222s.
81. II, p. 224.
82. Valéry, *Avant-propos*, Encyclopédie française, tomo 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I, Paris, 1935, fasc. 16/04-5/6.
83. Cf. Proust, *A la recherche du temps perdu, tomo* 8: Le temps retrouvé, id. ib., p. 641, I, p. 236.
84. Friedrich von Hardenberg Novallis, *Schriften*. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilbron, Berlim, 1901, 2.ª parte, 1.ª metade, p. 293.

85. Cf. Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), p. 43.
86. Proust, *A la recherche du temps perdu*, tomo 8: Le temps retrouvé, id., ib., p. 641, II, p. 33.
87. Valéry, *Analecta*, id. ib., p. 614, p. 193s.
88. P. 115. (N. do T.)
89. P. 161.
90. P. 465.
91. Cf. p. 115.
92. P. 163.
93. II, p. 622.
94. II, p. 359.
95. George Simmel, *Mélanges de philosophie rélativiste*. Contribution à la culture philosophique, tradução de A. Guillain, Paris, 1912, p. 26s.
96. II, p. 273.
97. P. 313.
98. Cf. Jules Lemaitre, *Les contemporains*, Etudes et portraits littéraires, 4.ª série, 14.ª ed., Paris, 1897, p. 31s.
99. II, p. 422.
100. I, p. 483s.
101. Cf. II, p. 634.
102. II, p. 641.
103. Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 2.ª ed., Leipzig, 1893, tomo 1, p. 164.