

ENS A I O

Poetas, Críticos e outros Loucos
BAUDELAIRE E BENJAMIN

MARCOS ANTONIO DE MENEZES

Universidade Federal de Goiás

Jataí | Goiás | Brasil

pitymenezes.ufg@gmail.com

orcid.org/0000-0001-8472-8186

Pouco mais de meio século separa a obra e a morte desses homens, dois intelectuais apaixonados por tudo que “desmancha no ar”. Baudelaire morreu em 1867 e Benjamin em 1940. O encontro deles se deu no momento em que seus olhares, trêmulos, se cruzaram na observação da multidão. Não da massa compacta e amorfa — soldadinhos de chumbo —, mas do homem na multidão, perdido e perplexo frente às ondas de turba. Ambos buscaram, na imensidão das grandes cidades, o efêmero que caracterizou suas épocas. Baudelaire viveu na Paris oitocentista no momento de sua reforma urbana, sob o governo de Napoleão III. Benjamin, na Berlim pós-Primeira Guerra Mundial, quando eram reerguidos os destroços da cidade.

Entre 1853 e 1870, a cidade de Paris se transformou radicalmente. As classes populares foram empurradas para os bairros periféricos, onde foram instaladas as fábricas. As reformas foram obras do prefeito, barão Haussmann. Da reforma nasceu um modelo de modernidade urbana, conforme o qual grandes vias de circulação rápida de cargas e de transporte de passageiros foram construídas. Berlim foi a metrópole europeia dos anos 1920 e 1930. Suas ruas, seus bares e teatros transmitiam aos habitantes uma febre por prazeres, uma sede de aventuras e distrações que se intensificaram nos anos pós-guerra.

Paris era, na época de Baudelaire, a capital da utilidade fútil. Seus cafés, bulevares, salões e passagens eram frequentados por uma sociedade esquelética, desejosa por ver seu rosto refletido em tudo o que construía ou poderia comprar. Berlim era então a capital europeia da diversão e da transformação dos costumes, dos espetáculos e da radicalização política. O expressionismo e a Bauhaus, Thomas Mann e Bertolt Brecht, Rosa Luxemburgo e Martin Heidegger, o Dr. Caligari e as canções de cabaré: todos pertenciam ao “espírito do tempo”.

As duas capitais viviam a falência da revolução. Paris, perplexa ante a derrota operária de 1848. Berlim, com a derrota do socialismo e a ascensão do nazismo. Na França, o período do poeta foi marcado pela experiência da economia de mercado, a economia capitalista. A Alemanha vivia a fase de autoafirmação desse capitalismo, quando tudo já perdia seu sentido e os objetos já não representavam o que eram.

Aos olhos dos homens dessas épocas, a realidade foi surpreendentemente fragmentada, um mundo em ruínas. Símbolos da vanguarda de suas épocas, ambas as cidades deixavam transparecer a perda da sensibilidade de seus cidadãos. Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo, ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano foi, sem dúvida, a experiência vivida tanto por Baudelaire como por Benjamin.

Flávio Kothe (1978, 107) acentua que:

o momento histórico de Baudelaire e de Benjamin era, porém, de crise social e ideológica. A arte, para ser historicamente verdadeira, não poderia mais querer-se 'bela'. Havia uma rachadura demasiada grande para que a auto-identidade da experiência, essencial aos belos, ainda pudesse manter-se. A crise estava aí: era uma regressão querer fugir dela. Só uma arte e uma teoria que a enfrentassem é que poderiam ser modernas.

Os dois se uniram para sentir o impacto da cidade europeia, Paris ou Berlim, e o local dessa imagem urbana já não era a praça pública, mas as longas ruas, avenidas, os bulevares, as galerias, os becos da cidade que sofria o impacto da metropolização.

A cidade de Baudelaire trazia, naquele momento, as condições da vida moderna (“*la vie*” parisiense), e ele tinha uma percepção instintiva da interdependência existente entre o indivíduo e o ambiente moderno. Ele rompeu o dualismo entre espírito e matéria ao conferir, às visões do poeta, riqueza e profundidade ausentes a contemporâneos. Ele não dicotomizou “modernismo” e “modernização”, não separando, assim, o espírito puro (imperativos artísticos e intelectuais autônomos) do processo material (aspectos políticos, econômicos, sociais). Pensando assim, Baudelaire pode ser inserido na galeria ao lado de Goethe, Hegel e Marx, Dickens e Dostoiévski.

Como enfatizou o poeta Théodore de Banville, Baudelaire

aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não para fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna (Banville apud Berman 1986, 129).

Benjamin defendeu, em suas *Teses sobre filosofia da história*, a ideia de que a história deve ser escovada a contrapelo. Com essa proposição, que não é mera retórica, nem um paradoxo, Benjamin resumiu sua atitude diante de sua época:

Escovar a história a contrapelo significa, primeiro, a recusa da ilusão do progresso, isto é, de todas as ideologias e mitos que acariciam a fera no sentido dos pêlos. Essa crítica do progresso é um tema — ou antes, uma iluminação — que atravessa o conjunto da obra de Benjamin, desde os seus escritos de 1914 até os últimos textos de 1940; ela é encontrada tanto antes quanto depois de sua adesão ao marxismo, e imprime sua marca tanto em seus artigos culturais ou políticos (Lowy 1990, 189).

Baudelaire foi o tema de muitos estudos de Benjamin. Um conjunto de motivos se relaciona na trama central que se tem a partir do conceito de fetichismo da mercadoria. Como Benjamin, Baudelaire tinha profundo descrédito pelas teorias do progresso. Em seu ensaio sobre a *Exposição Universal*, de 1855, ele denunciou furiosamente a ideia de progresso como um “farol perfeito”, uma “ideia grotesca que floresce no terreno podre da fatuidade moderna” e, graças à qual, os povos “adormecerão sobre o travesseiro da fatalidade”.

O poeta ressaltou haver ainda

um erro muito em voga, do qual quero fugir como do diabo. Refiro-me à idéia de progresso. Esse farol obscuro, invenção do filosofismo atual, aprovado sem garantida da Natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade esvai, o castigo desaparece (Baudelaire 1995, 775).

A crítica ao progresso está presente na maioria dos poemas de *As flores do mal* e mesmo seus contemporâneos já liam essa crítica mordaz em seus escritos.

A profunda originalidade de Charles Baudelaire está, a meu ver, no fato de representar poderosa e essencialmente o homem moderno; e com esta expressão, o homem moderno, não queria [...] designar o homem moral, político e social. Refiro-me aqui apenas ao homem físico moderno, tal como fizeram os refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado pelo fumo, o sangue queimado pelo álcool, numa palavra, o bilioso por excelência, como diria H. Taine (Verlaine 1995, 991-992).

Toda euforia com o progresso da época de Baudelaire se chocou com a Revolução de 1848. E os eufóricos se viram obrigados a meditar e reconhecer que as engrenagens industriais não andavam sozinhas, que atrás das máquinas poderia estar alguém não disposto a movimentá-las, pois poderia ser destruído por elas.

Baudelaire e Benjamin pregaram um homem que não tivesse, em lugar dos olhos, relógios a mostrar as horas. Para Benjamin, o desejo maior de Baudelaire era “interromper o curso do mundo”, mas esse também era o desejo ardente de Benjamin. Nas notas preparatórias de suas *Teses de 1940*, pode-se ler: “é a revolução proletária que pode e deve operar a interrupção messiânica do curso do mundo”. A biografia de ambos se aproxima em vários pontos para além das que já foram expostas anteriormente.

Nove de abril de 1821: nascia Charles Baudelaire em Paris. Filho de ex-padre, com formação em filosofia e teologia, Joseph François Baudelaire, que frequentava os círculos aristocráticos e filósofos da época. Morreu quando Baudelaire tinha seis anos. Walter Benjamin nasceu em Berlim a 15 de julho de 1892. Era filho de Emil Benjamin, comerciante judeu de objetos de arte. Benjamin estudou filosofia, literatura e psicologia.

Com a morte do pai em 1827, a mãe de Baudelaire, Caroline Archenbant Defayis, casou-se novamente em 1828 com Jacques Aupick, militar do Exército Frances. Baudelaire nutriu, ao longo da vida, um ódio mortal pelo padrasto que, logo cedo, separou-o da mãe. Baudelaire foi aprovado em 1839 para o curso de Direito, mas nunca frequentou a faculdade. Nessa época, contraiu a primeira de suas incontáveis infecções venéreas. Ao completar 20 anos, exigiu a herança de 100 mil francos de ouro que lhe deixara o pai. Nessa ocasião já morava sozinho. Apaixonou-se por Jeanne Duval, uma das mulheres que o acompanhou até o fim da vida e a quem dedicou os mais belos poemas de amor de *As flores do mal*.

Benjamin se casou em 1917 e se transferiu para a Universidade de Berna, Suíça. Em 1918 nasceu o único filho, Stephan, falecido em 1972. Doutorou-se em 1919, quando ainda vivia às custas da família, não contando ao pai que já havia terminado os estudos para não perder a mesada. No início dos anos 1920, em meio à efervescência cultural e às turbulências políticas da República de Weimar, aproximou-se de Adorno, Horkeimer e Marcuse, então jovens professores empenhados na crítica da cultura e da razão capitalista.

Em 1843, Baudelaire se mudou para o Hotel Pimodan, onde se reunia o clube dos usuários de haxixe, que lhe deu a ideia de escrever *Paraísos artificiais*. Foi o momento em que contraiu as primeiras dívidas, em virtude das quais seu orçamento ficou arruinado para o resto da vida. Um manuscrito do poeta foi recusado por *La Démocratie Pacifique*, sob alegação de imoralidade.

Baudelaire sempre gastou muito. Em dois anos, acabou com a metade da fortuna deixada pelo pai e, por isso, a família nomeou um tutor para controlar seus gastos. Em 1845 publicou a crítica ao salão de arte daquele ano e anunciou ao amigo Ancelle sua intenção de matar-se. Em 1846 entrou para a Sociedade dos Homens de Letras. Em 24 de fevereiro de 1848, Jules Buissan encontrou Baudelaire muito excitado, em meio às barricadas da encruzilhada da Buci, com fuzil nas mãos, gritando: “É preciso fuzilar o general Aupik!”. Participou das jornadas de julho ao lado dos insurretos.

Em 1923, Benjamin publicou uma tradução de poemas de Baudelaire. Foi para Capri redigir sua tese de livre docência e conheceu Asja Lacis, assistente de Bertolt Brecht, por quem nutriu uma paixão vivida aos esbarrões. Em 1925, sua tese sobre as origens do barroco alemão foi recusada pela Universidade de Frankfurt. Visitou Moscou em 1926 e escreveu *Diário de Moscou*; passou a traduzir Proust para o alemão. Só em 1927 iniciou o estudo mais completo sobre Baudelaire, o *Trabalho das passagens*, no qual trabalhou até a morte.

Baudelaire, ao longo de sua vida, publicou diversos poemas isolados de *As flores do mal*, além de várias críticas de arte e literatura. Também traduziu para o francês seu escritor predileto, Edgar Allan Poe. Em 1857, a censura francesa barrou a edição de *As flores do mal*. A partir de 1860, a sífilis já começava a dominar seu corpo e as crises eram frequentes. Em março de 1861, mais uma vez pensou em suicídio. Foi na Bélgica que a doença lhe consumiu

mais a vida. Lá, em terras estrangeiras, onde fora tentar a sorte, só encontrou a dor.

Em 1932, na Ilha de Ibiza, Benjamin pensava em suicídio e, em 1933, fugindo do nazismo, exilou-se em Paris. Dois anos depois, cogitava mudar para a União Soviética. Em 1938, visitou na Dinamarca, pela última vez, o amigo Brecht. No final do mesmo ano teve o último encontro com o frankfurtiano e amigo Adorno. Em 1940, Horkheimer lhe providenciou visto para os Estados Unidos.

Em março de 1866, Baudelaire mandou para sua mãe as últimas cartas, já escritas por outro: a doença o havia paralisado quase por completo. Em julho foi levado pela mãe de volta a Paris. Com a invasão da França pelo exército nazista alemão, Benjamin tentou fugir pela Espanha, Montes Pirineus, mas foi preso. Sob ameaça de deportação para a Alemanha, suicidou a 27 de setembro de 1940. Em 31 de agosto de 1867, nos braços da mãe, morreu Charles Baudelaire.

Duas vidas e dois gênios distantes no tempo, a mesma angústia, a mesma ansiedade frente ao desmoronamento do mundo ao qual pertenciam. Desespero, loucura, paixão, dois homens, dois mundos em decomposição.

BAUDELAIRE E A CIDADE

Na poesia de Baudelaire estão presentes as metáforas da morte, da destruição, da degeneração, da putrefação, da caveira. São alegorias mais que apropriadas para mostrar o que ocorria com o corpo da cidade. São fragmentos figurativos mostrados dispersamente, sem forma, mas nunca uma imagem completa — e isso lhes confere o caráter alegórico. A imagem é fragmento, ruína. É importante ressaltar que essa superação só pode ser realizada na própria prática textual; por isso, os escritores são considerados por Roland Barthes (1987) como aqueles que mais se aproximaram da construção de uma semiótica urbana.

Depois de o poeta de *As flores do mal* ter traduzido, em versos, as mudanças que a nova cidade do século XIX provocava na alma e no mundo físico, muitos outros se ocuparam de tal tarefa. Mas, ainda assim, a cidade parece ser material inesgotável, sempre passível de novas abordagens, mesmo porque a cidade se renova a cada dia. Dickens, Balzac, Hugo, Dostoiévski, Gogol, Zola, para só citar literatos europeus do século XIX, foram alguns dos que, ansiando por desvendar a alma humana, compreenderam que deviam debruçar-se sobre a janela do gabinete onde escreviam e encarar a cidade, estabelecendo um fluxo entre o devaneio pessoal e intransferível e o bulício das ruas. Não era sem motivos que Baudelaire sugeria que o verdadeiro artista moderno deveria *épouser la foule* e que para o observador apaixonado, o *flâneur*, era grande fortuna escolher sua moradia “no numeroso, no ondulante, no movimento, e no fugitivo e infinito” (Baudelaire 1988, 170).

E foi o próprio Baudelaire quem fundou uma poesia voltada para a cidade e oriunda dela, escrevendo sobre a Paris do Segundo Império, uma cidade grandiosa, planejada, urbanizada, centro da produção intelectual e cultural e polo irradiador de ideias na época. A face da Paris que revelou é caótica e opressora, apresentava claramente aquele caráter dicotômico que aponta para a atração e a repulsa. O olhar da poesia se voltou para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta; as imagens são

carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio.

Transformar em poesia uma cidade, representar seus personagens, evocar figuras humanas e situações, fazer com que, em cada momento mutável, a verdadeira protagonista fosse a cidade viva, sua continuidade biológica, o monstro — Paris: esta foi a tarefa à qual Baudelaire se sentiu chamado no momento em que começou a escrever *As flores do mal*.

Baudelaire nos revela, como num quadro de fisionomias, o que está interno ao olhar, percepção que na metade do século XIX nos dá a ideia do “outro”, do que não temos controle, do que deambula desatento e aflito, que foge ao olhar e ao verbo. O olhar do *flâneur* vai de encontro ao olhar da bela passante na multidão e o detém, por menos de um instante, mas, ao perdê-lo, apreende que a Paris do século XIX é um mosaico de luzes, movimento e solidão. A bela passante é esquecida e lembrada a cada instante. Em Baudelaire, assinala Williams, “a cidade era uma ‘orgia de vitalidade’, um mundo instantâneo e transitório de ‘êxtases febris’”(Williams 1989, 136).

Nesse contexto, no século XIX, Baudelaire apareceu como criador de um paradigma da cidade moderna ao assimilar, principalmente, o caráter brusco e inesperado que caracterizava a vida transitória do homem moderno. Na leitura que Walter Benjamin faz do escritor, está presente a ideia de que a arte é também um ato de resistência, um protesto comum contra a sociedade. Leitor de Baudelaire e de Benjamin, Marshall Berman mostra como o herói moderno de Baudelaire abre um caminho que vai além da representação imagética tradicional da cidade como virtude ou como vício (Berman 2003, 149-195). Ao romper com a tradição literária que ao mesmo tempo integrava e ao criar uma linguagem própria, nascida da observação das cidades, Baudelaire acabou criando um novo modelo de cidade moderna, que corresponde justamente à imagem da cidade “além do bem e do mal” de Carl Schorske (1989, 45-47). Os caminhos que Baudelaire abriu com sua esgrima criaram, então, uma matriz de cidade moderna.

Baudelaire buscou, na imensidão das grandes cidades, o efêmero que caracterizou sua época. O momento histórico de Baudelaire foi aquele em que a cidade era o local privilegiado da disputa pelo poder, em que esse espaço estava no centro dos acontecimentos como fonte obscura e temível do próprio poder. Ordenar, disciplinar essa cidade, virou obsessão para os governantes saídos das lutas de 1848. A defesa contra a ameaça revolucionária deu o tom das intervenções que provocaram o deslocamento de uma ordem — até então confusa e mal traçada — que remontava ao período medieval.

Ambientes públicos e privados foram separados e até contrapostos por medidas legais. A via pública passou a ser o lugar onde cada um se misturava com os outros sem ser reconhecido. Foi aí que Baudelaire se sentiu só em meio à multidão. A rua oitocentista, filha da rua medieval, acabou por modificá-la e destruí-la. Os caminhos sinuosos e irregulares foram alargados e substituídos. Velhos bairros foram demolidos e uns poucos edifícios antigos — os mais importantes — foram mantidos por serem considerados documentos históricos. Esses edifícios “isolados” se tornaram “monumentos” separados do ambiente urbano. Arte e vida já não estavam entrelaçadas e o ambiente cotidiano começava a ficar mais pobre. Os espaços públicos e privados foram se afastando cada vez mais. Os intelectuais também foram se distanciando da coisa pública.

As mudanças públicas realizadas em Paris pelo barão Haussmann foram criticadas e consideradas vulgares e fastidiosas por escritores diversos, como os Goncourt e Proudhon. Eugène Sue, Balzac, Victor Hugo e Dickens apreciavam o aspecto confuso, misterioso e integrado da cidade tradicional, mas foi Baudelaire — no poema “O cisne”, de “As flores do mal” — quem melhor soube traduzir o efeito temível da rapidez com que as obras de Haussmann eram executadas: “Fecundou-me de súbito a fértil memória, / Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel. / Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história/ Depressa muda mais que um coração infiel)” (Baudelaire 1985 326-327). Com Baudelaire, a literatura urbana mostrou novos aspectos: sons, edifícios, tráfego, tudo isso foi matéria literária por fazer parte da nova consciência que envolveu homens e mulheres. Pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade, e com Baudelaire. Tal qual um “caleidoscópio carregado de energia”, o poeta desceu às profundezas da cidade para revelar as formas de beleza e as monstruosidades criadas pela modernização. Sua lírica se moldou aos contornos da cidade e dos habitantes. Ela ligou o poeta ao público pelo lado obscuro e sórdido de suas vidas. Com um insulto deliberado, “*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!*” (Baudelaire 1985 88-89) (“Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão!”), Baudelaire falou a seus contemporâneos. Conhecido por sua controvérsia e seus textos obscuros, Baudelaire foi o poeta da civilização moderna e suas obras parecem clamar pelo século XXI em vez de seus contemporâneos. Em sua poesia introspectiva ele se revelou como um lutador à procura de Deus, sem crenças religiosas, buscando, em cada manifestação da vida, os elementos da verdade, numa folha de uma árvore ou até mesmo no franzir das sobranceiras de uma prostituta. Sua recusa em admitir restrições de escolha de temas em sua poesia o colocou num patamar de desbravador de novos caminhos para os rumos da literatura mundial.

Em Baudelaire, o sujeito toma consciência de si mesmo. Ele foi o fundador da consciência do sujeito na cultura contemporânea. É o gosto da recusa, da resistência, que cria o sujeito. Na modernidade, esse sujeito toma consciência de si no movimento de passagem da vida pacata na pequena vila para a grande cidade. Não é mais o sujeito clássico do Iluminismo com sua razão salvadora; é, antes, o homem nu na multidão de iguais.

Na poesia de Baudelaire nasceu uma modernidade que definia o eterno no instante, o que se opunha ao idealismo das culturas empenhadas em desprender as ideias eternas das deformações e das máculas da vida prática e dos sentidos. “A Modernidade”, escreveu Baudelaire em seu artigo “O pintor da vida moderna” (publicado em 1863), “é o transitório, o fugidivo, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o efêmero” (Baudelaire 1995, 859). O espírito da modernidade estética, com seu novo sentido de tempo, como um presente prenhe de um futuro heroico, nasceu na época de Baudelaire. Hoje, essa modernidade se encontra prisioneira do instante e arrastada na eliminação cada vez mais complexa do sentido. Modernidade presa a suas proezas técnicas rapidamente ultrapassadas.

Como um ocioso que circulava em Paris — capital do século XIX — como a terra prometida, o poeta transmutado no *flâneur* tentou levar uma vida paradoxal: estar na multidão sem se envolver nela e, junto com ela, ir ao mercado contemplar as mercadorias. O *flâneur* ainda não estava condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impedia a apropriação da cidade pelo cidadão. Seu contato com a massa urbana foi aquele do olhar; ele via a cidade, e esse método o fez criar em torno de si um escudo. Não sendo um autômato,

ele era o ocioso que mapeava a urbe, fazendo referência ao labirinto emocional despertado pela modernidade. Porém, na segunda metade do século XIX, na Europa industrial, o poeta já não mais podia viver à parte do mundo que, a cada dia, aceitava o mercado como regente. Baudelaire foi o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida do poeta — que não era mais o celebrador da cultura a que pertencia; era o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do novo espaço urbano.

Baudelaire se identificou com todos os marginais da sociedade: as prostitutas, os bêbados. Não era comum para um rebelde de sua classe igualar-se à parte “suja” da sociedade. Baudelaire interpretou a sociedade em que viveu no processo opressivo de sua banalização. A sociedade inteira estava comprometida com um tipo de prostituição gigante: tudo estava à venda e o escritor, entre todos, foi um dos que mais se prostituíram, pois ele prostituiu sua arte. Baudelaire tinha outras opções. Podia tornar-se um escritor mercenário, e isso seria pior que vender o corpo. Ele voluntariamente se apropriou do lugar da prostituta e, mais que aceitar tal identidade sobre si pela necessidade bruta, ele a manteve.

Essa luta desesperada do cidadão do século XIX para não se ver transformado em coisa foi acompanhada pela poesia de Baudelaire, que também sofreu a amargura da perda da aura. Mas ele ainda tentou transformar horror e dor em beleza. A plástica de suas “flores malditas” tenta transcender a tudo que estava se desmanchando no ar. Mas a burguesia tem pressa de construir seu reinado, e mesmo o *flâneur* precisa se render aos encantos dela e se tornar seu súdito.

Kátia Muricy, citando Benjamin, informa que o *flâneur*, “que não é consumidor, identifica-se com a mercadoria; nela ele se encarna como estas almas errantes que procuram um corpo, de que fala Baudelaire” (Muricy 1987, 502). O artista entra em empatia com a mercadoria, confunde-se com ela. Não encontra ou se nega a encontrar seu lugar na nascente economia de mercado. Para o homem da época de Baudelaire, viver a modernidade cidadina era estar arremessado ao turbilhão de uma realidade em desvario. O cenário dessa tragédia moderna era a metrópole, que estava sob a égide absoluta do fluxo do inusitado e da rápida obsolescência provocada pelo capitalismo.

O mundo que se modernizava foi se mostrando, insinuando-se, transparente e excessivo. Mas a velocidade da vida nervosa das metrópoles, paradoxalmente, tornava turva a visão dos contornos e das formas. O cidadão foi deixado à deriva, jogado de encontro às multidões das ruas; foi obrigado a consumir uma profusão incalculável de sinais, códigos, num cenário abarrotado de imagens.

Baudelaire experimentou a angústia da desordem e a ânsia de sentido. Essa vertigem arrastou o poeta ao seu fáustico destino. A audácia daquele que, atirando sobre os relógios, queria fazer parar o tempo da história, não pôde sustentar-se por muito tempo como projeto filosófico estético. Esse pacto com o diabo não sobreviveria à catástrofe.

O mundo vai acabar. A única razão pela qual ele poderia durar é a de que ele existe. Uma razão afinal bem fraca, comparando com todos aqueles que anunciam o contrário, e em particular a seguinte: o que é que ainda lhe resta a fazer no universo? (Baudelaire 1995, 515).

Hoje, um século após o assombro de Baudelaire diante da caducidade da metrópole, uma rede da qual ninguém pode escapar leva o processo de modernização aos mais remotos cantos do mundo e transforma ainda mais as cidades em terra estrangeira para seus cidadãos. O espaço urbano foi eleito por Baudelaire como lócus de interpretação do social. A cidade natal do poeta, Paris, aparece em suas poesias como musa e objeto. Em sua escrita, a cidade se transforma no material mais poético dentre todos. Baudelaire teve, sobre o material, uma perspectiva tipicamente modernista. Ele revela, em sua obra, sintonia com a época, com o país, com a cidade. Ele viveu intensamente os anos da revolução burguesa, participou dela, viu a cidade — Paris — ser remodelada: o solo sob seus pés parecia mover-se. A lírica do poeta francês tem como personagem a cidade.

Em sua criação literária, ele se confessa desejoso de maldizer, ou melhor, zombar de todos. É uma crítica mordaz à sociedade de seu tempo, tempo que inaugurou o capitalismo. Em carta enviada à mãe, Baudelaire anunciou “As flores do mal” e, sobre a obra, fez o seguinte comentário:

Porém, este livro, cujo título *Les fleurs du mal* diz tudo, está revestido, como se verá, de uma beleza sinistra e fria. Foi feito com furor e paciência [...] O livro põe todos em furor [...] Zomba de todos, ficará gravado na memória do público letrado, ao lado das melhores poesias de Victor Hugo, de Théophile Gautier e até Byron (Troyant 1995, 195).

Nesse trecho fica clara a intenção do poeta, não só escandalizar a mãe, mas toda “boa” sociedade burguesa que rejeitava o artista. Para os acadêmicos, ele é o pós-romântico degenerado, apesar de guardar traços da poesia de Hugo, mas parecia deformá-la pelo péssimo gosto de “cantor das prostitutas” e da decomposição fúnebre, gosto patológico de uma boemia já mórbida.

Baudelaire é, em *Quadros parisienses*, o primeiro poeta da grande cidade moderna. O amor lésbico e a decomposição fúnebre, todos esses novos mundos Baudelaire conquistou para a poesia. A pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos *tableaux parisiens* — não uma “*divine comédie* de Paris” —, mostra um poeta visionário, precursor e mestre de toda poesia moderna, até e inclusive do surrealismo.

Na França, modernismo tinha o sentido de modernização e começou com Baudelaire, compreendendo, pois, o niilismo. Esse modernismo foi ambivalente, desde sua origem, nas suas relações com a modernização. Sempre desconfiou do progresso e era essencialmente estético. A partir de Baudelaire ou Flaubert, esse modernismo se definiu como “antiburguês”.

BENJAMIN E A CIDADE

A maneira singular como Walter Benjamin passeou por algumas das cidades europeias lembra a figura do *flâneur*, esse enigmático ser que desliza por ruas e bulevares, contemplando a cidade e cultivando o ócio. Se a Paris do século XIX era por excelência o seu habitat, Benjamin pegou-lhe por empréstimo o modo de olhar para ver outras paragens. O *flâneur* foi imortalizado e incorporado pelo poeta Charles Baudelaire. Sua poesia da cidade tem na descrição do cenário alguma coisa do ser que, embriagado por luzes e formas, vaga por entre prédios, vitrinas e pessoas.

Benjamin trabalhou a noção de *flâneur* como tradução do espírito de mobilidade que se instaurou, augurou com a modernidade. Para isso, a discussão sobre a noção de espaço, particularmente no que se referiu à cidade de Paris, era importante. O *flâneur* surge, assim, como um indivíduo desenraizado que se locomove através do espaço urbano remodelado. Benjamin leu na poesia de Baudelaire sua própria angústia em ver a técnica e a modernidade destruindo a tradição, a aura. Essa foi a grande perda da humanidade diante da industrialização e urbanização do mundo.

Como narrador do espaço urbano, Benjamin viveu em constante tensão com o espaço narrado; algumas vezes, chegou mesmo a não compreender o que se passava ao seu lado, pois as transformações eram de tal forma vertiginosas, velozes e brutais que mal havia tempo para acompanhá-las. Desde a infância em Berlim, o menino Benjamin já se mostrava embriagado pelos mistérios da cidade. “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (Benjamin 1995, 73). Apesar de só ter aprendido essa lição na vida adulta, foram os anos da infância os responsáveis pelo culto às imagens e formas do urbano. A descrição minuciosa, o olhar atento e a imaginação aguçada foram próprias da criança que habitou o filósofo por toda a vida.

Benjamin escreveu dois livros sobre sua cidade natal, Berlim: *Rua de mão única* e *Infância em Berlim por volta 1900*. Eles foram escritos entre 1932 e 1933, revelando uma forte influência de Baudelaire e Proust, dos quais, como se sabe, Benjamin foi leitor, tradutor e crítico.

Em estilo lapidar e sem sentimentalismo subjetivista, flashes do adulto em direção à sua infância e à sua juventude, procuram reencontrar, em vão, os olhares da criança que ia descobrindo a si e à sua circunstância. Partes da cidade — como Tiergarten, Siegestäule, Pfaueninsel — recompõem como um palimpsesto a ser decifrado. Constituindo-se uma grande constelação de observações, cujo sentido é sugerido (Kothe 78, 108).

Berlim foi, para ele, a inspiração e a busca constante. “Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou” (Benjamin 1995, 155). O exilado vagou por países distantes, mas tudo o que seus olhos viam lembravam a pátria. Sua busca por um novo lugar teve a marca do passado. “As luzes e o colorido que você vê agora/ Nas ruas por onde anda, na casa onde mora/ Você olha tudo e nada lhe faz ficar contente/ Você só deseja agora, voltar pra sua gente” (Carlos; Carlos 1992).

Antes dos livros sobre Berlim, Benjamin havia escrito uma série de textos, “retratos”, de várias cidades da Europa, como Nápoles, Moscou, Weimar, Marselha e San Gimignano, nas quais havia morado por algum tempo. Nessas cidades, ele

mostra e compara diferentes características nacionais ou observa certos momentos históricos decisivos; há um olhar compreensivo e carinhoso, que decifra a história em cada pedra e a vida em cada gesto: como a obra de arte, cada cidade é um mundo completo e autônomo. A cidade é uma obra de arte; a obra de arte é uma cidade em que se pode andar e viver. Mônada que se revela, o monumento concretiza uma idéia, que Benjamin procura desvendar e exibir: para ele, a cidade é como uma biblioteca cheia de livros à espera de leitura. Na cidade natal, procura o passado; na cidade estrangeira, o exótico e o pitoresco. Em ambos os casos, busca-se trazer algo distante (Ferne) para perto (Nähe); sempre, porém, próximo se mostra como distante. Constitui-se assim a “aura”. A cidade de Berlim ainda estava ali, mas a Berlim de sua infância havia se tornado algo irremediavelmente perdido (Kothe 1978, 108).

Aqui, cada texto apresenta um fragmento de determinada cidade visitada por Benjamin que somente a leitura é capaz de juntar e somente a partir dela é possível construir um sentido para esses estilhaços de cidade, disseminados no discurso narrativo. Essa fragmentação do que aqui é classificado como mapas textuais carregam consigo a vontade de compreender as tensões enfrentadas e retratadas pelas narrativas urbanas e seu narrador.

Narrar a megacidade polifônica, exorbitantemente eloquente, coloca-nos frente a frente com uma ansiedade: já não se trata de localizar no mapa uma direção a partir da qual poderíamos chegar a mil lugares sem chegar a ponto algum. O que nos desestabiliza é que os mapas que colocavam ordem nos espaços e geravam significação global para os comportamentos, para as travessias, estão se desvanecendo. Os marcos urbanos, associados a hábitos cotidianos, funcionam como colunas mestras na construção do texto memorialístico. As imagens de edifícios, ruas e bairros se condensam tão fortemente a crenças, sonhos e preconceitos que o roteiro da narrativa é oferecido ao leitor, de início, alegorizado na malha cidadina.

A casa do *flâneur*, sua cidade, Paris, foi vista por Benjamin (1995, 195) como um enorme livro a ler. “Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena”. Seu último exílio nos é por ele apresentado como a cidade que inspirou as grandes obras-primas da literatura mundial. Cada obra está ligada a um monumento da cidade. Os romances de Victor Hugo lembram Notre Dame, “O fantasma da ópera”, de Loroux, a própria ópera; “Os noivos da Torre Eiffel”, de Cocteau, a torre. “Esta cidade se inscreveu tão indelevelmente na literatura porque nela mesma atua um espírito aparentado aos livros” (Benjamin 1995, 195).

Foi pelas páginas, ruas, dessa cidade com aparência de livro que Benjamin encontrou seu objeto de pesquisa dos últimos anos de vida e uma de suas paixões: Baudelaire. Suas poesias e ensaios o levaram a pesquisar por anos a relação desse *flâneur* com sua cidade. Segundo Olgária Matos, “com o Angelus Novus, também Benjamin e Baudelaire testemunham o desfiguramento, a destruição e as ruínas da metrópole moderna — ‘Néon aflito’, a cidade iluminada” (Matos 1989, 72) é mostrada como a face de um “desventurado”.

O passeio de Benjamin pela “cidade-luz” transformou as ruas de Paris em espelhos. O asfalto refletia as imagens literárias criadas na cidade. Eram espelhos que mostravam o agitado mundo dos romances de Hugo e Vigny, as lembranças de Proust, e espelhos turvos refletiam o naturalismo de Zola. O Sena era o grande espelho dessa cidade. “Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens” (Benjamin 1995, 198).

Foi a proposta revolucionária do surrealismo que forneceu a Benjamin uma perspectiva instigante para a observação da metrópole francesa. E essa cidade se tornou, ao longo das décadas de 1920 e 1930, seu principal objeto de pesquisa. Aí empenhou o melhor de sua experiência — das lembranças pessoais à erudição filosófica literária, da reformulação do conceito de alegoria às reflexões sobre o cinema, do conhecimento teológico aos estudos do marxismo — e desenvolveu uma ousada metodologia crítica. Seu projeto era revelar o sentido contraditório da modernidade, tal como se refletia no espelho luminoso, mas já estilizado de Paris, a “capital do século XIX”.

Para Benjamin, Marselha era a “dentadura de foca, amarela e infectada, de cujos dentes corre água salgada” (Benjamin 1995, 198) cidade portuária que abocanhava os corpos dos proletários, cuja população se assemelhava a “uma cultura de bacilos; carregadores e meretrizes, produtos antropomorfos de putrefação” (Benjamin 1995, 198). O olhar de Benjamin flanou por ruas e penetrou nas habitações para nos mostrar um mundo decadente, mas apaixonadamente vivo. A cidade parecia valsar com as ondas do mar e seus milhares de barquinhos pesqueiros que coloriam tudo de branco, lembrando gaivotas. Além de toneladas de peixes, os pesqueiros derramavam, no cais do porto, marinheiros sedentos por sexo e diversão.

Chamou-lhe a atenção o bairro portuário com seus ruídos móveis e densos “como borboletas em canteiros de climas quentes” (Benjamin 1995, 189). Já no bairro de *Notre Dame de La Grande* se aninhavam as casas da *Cité Chabas*, onde, durante a noite, dezenas de lampiões formavam pontos brilhantes como vagalumes no pasto em outubro. O bairro descansava seus pés sobre uma velha fortaleza desativada. A catedral que Benjamin viu se assemelhava a uma estação de trem abandonada de onde “como carros-leito para a eternidade são aqui despachados durante a missa” (Benjamin 1995, 200). Dos bairros onde moravam os nativos de Marselha, escorria uma luz fraca e melancólica que só quem cresceu na cidade conhecia.

Dizia Benjamin que

nada vão revelar ao viajante as casas cinzentas do Boulevard de Longchamps, as grades das janelas do Cours Puget e as árvores da Allée de Meilhan, se um acaso não o conduzir à câmara ardente da cidade, à Passage de Lorette, o pátio estreito onde, na presença de alguns homens e mulheres sonolentas, o mundo inteiro se encarquilha na forma de uma única tarde do domingo (Benjamin 1995, 201).

No cais do porto se erigiam dezenas de barracas de vendedores de mariscos e ostras, como se fossem girassóis ao meio-dia. Misturando tudo no imenso liquidificador do comércio portuário, outras tantas barracas de *souvenir*.

Os coloridos dos muros e suas formas politizadas, como se fossem soldadinhos de chumbo na Praça Vermelha, chamaram a atenção do perambulante Benjamin. Vendedores anônimos se encostavam a esses muros à espreita de um cliente que não passava. “Quão distante estamos da triste

dignidade de nossos pobres, dos mutilados da guerra da luta de concorrência, nos quais estão pendurados cordões de sapato e latas de graxa como se fossem galões e medalhas” (Benjamin 1995, 202). Os subúrbios delimitavam a batalha de morte entre campo e cidade, fileiras de postes de luz formavam o corredor politizado por onde desfilavam a pobreza e os esparsos asilos da miséria.

Para falar de Nápoles, Benjamin analisou a devoção que o povo tinha pela religião católica que, segundo ele, “se um dia desaparece da face da Terra, seu último reduto não seria Roma, mas Nápoles” (Benjamin 1995, 175). A cidade era o berço da Camorra, a máfia italiana. Ela e a Igreja eram as verdadeiras autoridades; dominavam a vida da comunidade. Se um objeto era furtado, não era à polícia que se deveria recorrer, mas sim ao padre ou a um mafioso. A cidade parecia uma Kral — aldeia africana em forma de círculo. Toda a vida se desenrolava em uma imensa festa coletiva onde crianças brincavam despreocupadas no meio da rua e nos pátios que surgiam dos cantos e becos. As ruas eram como uma enorme e permanente feira onde tudo era comercializado. A vida doméstica penetrava essas ruas e, como enormes poros, uma engolia a outra. Público e privado perdiam seu assento para dar lugar à festa. “O feriado penetra sem resistência qualquer dia de trabalho. A porosidade é a lei inesgotável dessa vida, a ser redescoberta. Um grão de domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo” (Benjamin 1995, 150).

No seu dia a dia, as ruas eram enfeitadas, lembrando o teatro, e, no grande palco, encenava-se a mais fervilhante algazarra. “Balcões, átrios, janelas, porões, escadas, telhados, são ao mesmo tempo palco e camarote” (Benjamin 1995, 148). As festas populares, profanas e religiosas, não tinham hora e nem lugar para acontecer. Bastava alguém, em uma roda mais animada, propor e pronto: tudo se transformava em estrondo e alegria. Imediatamente o céu se cobria com fogos de artifício que coloriam até a mais carrancuda melancolia.

A miséria e a malandragem eram, em Nápoles, traços do urbano. A loteria, o jogo de azar, parecia ser o meio de vida mais usual. “A embriaguez mais ponderada e mais liberal do jogo de azar, do qual toda a família participa, substitui a alcoólica” (Benjamin 1995, 151). A arquitetura da cidade era porosa como as rochas do lugar. Os espaços eram, ao mesmo tempo, uma coisa e outra. Tudo tinha utilidade variada, como se nada fosse feito para um propósito.

Para Benjamin, a discussão da cidade, de início associada aos aspectos físicos, ganhava novo colorido quando articulada à ideia de uma arquitetura porosa como uma rocha, onde as construções e as ações se entrelaçavam umas nas outras em pátios, arcadas e escadas. Na realidade, a ideia de porosidade afirma que a cidade é essencialmente algo *não definido*, pronto e acabado. Pelo contrário, as formas ganham dinamismo a partir da vida das pessoas.

Benjamin visitou o “País de outubro” e se encantou com sua capital. Para ele, ir àquele momento à Rússia Soviética, com o saber consciente do que acontecia lá, era aprender a julgar a Europa. “Isso é a primeira coisa que toca ao europeu sensato na Rússia. Eis por que, por outro lado, a estada para o estrangeiro é uma pedra de toque tão mais precisa. Obriga todos a escolher um critério” (Benjamin 1995, 155).

Em Moscou, as ruas eram agitadas e estreitas, diferentes das de Berlim. Pessoas se acotovelam para abrir espaço em meio à multidão de iguais. Eram poucas as ruas onde o *flâneur* poderia vagar, levando pelas mãos sua tartaruga. As mercadorias irrompiam das casas, invadindo o passeio público e a rua. Havia vendedores de cigarros, de frutas, de doces.

Ao lado, tem um cesto de roupas com as mercadorias, às vezes também um pequeno trenó. Um pano de lã colorido protege maçãs ou laranjas contra o frio; duas amostras ficam por cima. Ao lado, bonecos de açúcar, nozes, bombons. Faz pensar numa avozinha que, antes de sair de casa, olhou ao redor em busca de tudo com que pudesse surpreender seus netos (Benjamin 1995, 156).

Durante a noite, Moscou era uma cidade silenciosa, com poucos carros a circular, e uma barricada de prédios intransponíveis se erguia de um lado e outro da rua. A luz do sol tudo transformava. Apesar da espessa neve, o dia enchia tudo de gente e o comércio ambulante, mesmo proibido pela Revolução, dava sua marca.

Tudo o que Benjamin viu na capital dos bolcheviques o fazia lembrar sua Berlim e as comparações eram constantes, até o número de carros a circular o fazia lembrá-la. Mas sua observação meticulosa e a comparação com os países capitalistas do Ocidente não poderiam escapar dele, já que o momento pelo qual passava a Rússia era singular — a Revolução havia triunfado e o socialismo imperava. Benjamin, de forma apaixonada, perambulou pelas ruas de Moscou, e ao projetar suas fantasias e esperanças escreveu um precioso documento pessoal sobre a cidade. As imagens de uma cidade não se resumem ao que é visto na sua objetividade, livre das desordens do desejo e do devaneio de um sonhador; são todas as fotografias por ele imaginadas. “O olhar sem dúvida voltado para a distância, mas a incansável preocupação para o momento” (Benjamin 1995, 187).

Segundo Willi Bolle, Moscou era, para os intelectuais de esquerda da Alemanha, durante os anos de 1920, desejosos de conhecer os resultados da revolução socialista, com a qual sonhavam para seu país, o rumo do aprendizado.

Entre os primeiros escritores alemães a visitar o país em meados dos anos de 1920 e a trazer informações sobre a cena cultural soviética, esteve também Walter Benjamin. Sua estada em Moscou, em dezembro de 1926 e janeiro de 1927, possui todas as características de uma viagem de formação. A relativa brevidade de sua estada e o fato de ele não dominar a língua daquele país colocaram limitações. Mas elas são amplamente compensadas pela intensidade dos contatos humanos, pela sua arte de leitura fiognômica da cidade e pelas marcas que a experiência soviética deixou em sua obra (Bole 1994, 180).

Em Weimar, era a algazarra da multidão no mercado, na feira, que despertava, em forma de música, o olhar ainda sonolento de Benjamin.

Por volta das seis e meia começavam a se afinar: baixos em forma de trave, violinos-pantalhas sombrosos, flautas de flores e timbales de frutas. O palco ainda quase vazio: mulheres feirantes, nenhum freguês. Tornei a dormir. Por volta das nove, quando acordei, era uma orgia: as feiras são a orgia das horas matinais, e a fome anuncia, assim teria dito Jean Paul, o dia assim como o amor o finaliza (Benjamin 1995, 192).

Benjamin lamentou ter perdido o espetáculo que poderia ter visto do seu camarote, quarto, “a partir do qual a visão se tornava para mim um balé como nem o próprio Luís II os palcos de Neuschwanstein e Herrenchiemsee podiam oferecer” (Benjamin 1995, 192). Mais uma vez, incomodava-o o que ficou no passado e não poderia mais ser recuperado: “nada pode ser tão irrecuperável como uma manhã que se foi” (Benjamin 1995, 192).

Já em San Gimignano, ele tratou de não perder o espetáculo da natureza. “Por hábito começo a acordar pouco antes do nascer do Sol. Então fico esperando que o Sol suba por detrás da montanha” (Benjamin 1995, 204). Os contornos dessa antiga cidade, sua arquitetura, prenderam a atenção do morador passante. Benjamin ficou a procurar palavras para descrever o que via: “Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos — quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem” (Benjamin 1995, 203). A vivência só passa a ter sentido depois de nossa inteligência ter articulado sua representação. É uma vivência articulada à sua representação que Benjamin levou para seus textos sobre as cidades. De San Gimignano ele recolheu o cotidiano, o passar do tempo: “Fico a olhar da muralha da cidade” (Benjamin 1995, 204).

O *flâneur* refinado, de olhar perspicaz, prestava atenção aos detalhes, às formas, perscrutava o passado do urbano com o olhar voltado para o futuro. “Porém, a muralha, à qual estou apoiado, divide o segredo da oliveira, cuja copa se abre para o céu com milhares de brechas, como uma coroa dura e quebradiça” (Benjamin 1995, 204). Benjamin perdeu seu olhar nos detalhes que compunham a cidade e foi tecendo uma trama artilosa e maravilhosa que leva o leitor a perder-se e a encantar-se por tudo que é o não lugar e assento do urbano. Seu passeio tem algo de embriaguez e as palavras que usa em uma composição que mais parecem poemas baudelairianos vai dando o fio de Ariadne dessa narrativa que prende e ganha o leitor pesquisador e amante da poesia. Benjamin foi, sem dúvida, o grande leitor das cidades. Removendo pedras, ele construiu um texto parecido com os paralelepípedos das ruas por onde andou e se perdeu.

A importância e as características das figurações de cidades, projetadas nessa escrita memorialística, só se podem considerar no âmbito das relações entre modernidade, movimento urbanizador e vanguarda estética. A escritura de Benjamin propõe e ensaia a decifração da alta modernidade, gravada em fragmentos da vida urbana, a partir do resgate crítico feito pelo leitor, situado em sua atualidade. Benjamin, como historiador do século XIX, contrapunha a arquitetura das cidades a informações colhidas e ordenava tal coleção de citações e imagens concretas. Operava com a perspicácia do decifrador para identificar os impasses e as contradições do capitalismo moderno nos sonhos de progresso e nas fantasmagorias de riqueza e prazer. Depois de 1933, no exílio, Benjamin não escreveu mais seus *Retratos de cidades*. “Com a perda da pátria, perde-se também a categoria da distância; sendo tudo estranho, perde-se também aquela tensão entre próximo e distância da qual se nutrem os retratos benjaminianos de cidades” (Benjamin 1972, 97).

ALMAS IRMÃS

Baudelaire e Benjamin procuraram estabelecer a experiência ao abrigo de qualquer crise. Mas tal façanha só era possível na esfera do culto. Fora desse lugar ela se apresentava como “o belo”. Aí, o dado cultural aparece como valor da arte. Fazer ligação com o passado é faculdade do “rememorar”. Não são faculdades históricas, mas da pré-história. O que nos enche de alegria nos dias de festa é a possibilidade de voltarmos ao passado, visitar o tempo de nossos avós, reencontrar com nossa tradição. Porém, o habitante da grande cidade se comporta como se estivesse arrancado do calendário. Para o operário, os piores dias são os de feriado, os de descanso, porque, nesses dias, de rememorar, ele não tem nada para fazer.

Em Baudelaire e Benjamin era simultânea a decepção com o desenvolvimento tecnológico, o impacto da vivência nas metrópoles e a derrota da revolução. Parecia que a vida perdia o sentido; já não era tão simples descobrir a justa proporção entre os produtos. Eles tentaram resgatar os objetos e as pessoas perdidas no caos da grande cidade. Esses homens tinham em comum a vivência da atmosfera das grandes cidades europeias.

Assumiram a volúpia do desejo de ser mercadoria. Tomaram para si o lema de Breton no *Manifesto Surrealista*: “não será o temor da loucura que nos forçará hastear a meio pau a bandeira da imaginação” (Breton 1924). Parar o tempo e a história: esta era a firme intenção de Baudelaire e Benjamin, nem que para isso fosse necessário jogarem os próprios corpos sobre os relógios. Era preciso interromper o círculo de fogo da lógica divina. Eles falaram a linguagem de seus tempos e suas obras mostra isso claramente. Eles tiveram a ousadia de questionar o progresso e, com o dedo em riste, disse não a esse “farol cego”. “Trata-se, portanto, de dois destinos diferentes, embora todos tenham se encontrado diante do pelotão de fuzilamento da história: o de uma máquina que deixou de funcionar e o de um delírio que sobrevive ainda nas experiências mais pueris do homem moderno” (Peixoto 1995, 207).

Neles, o caminhante distraído, aquele que se encanta com as luzes da cidade, o drogado... são os que podem perceber os contornos e as disposições verdadeiras das coisas. São homens que ‘não sabem dizer não’, novos bárbaros dedicados à destruição dos objetos, das obras e da tradição cultural. É na queda, despreocupados com sua própria opinião e destino, inebriados de vertigem, que podem apreender o sentido da vida e da história. É uma lucidez, um êxtase iluminador, propiciado àqueles que se precipitam no vazio (Peixoto 1995, 201).

Ao movimento histérico e vertiginoso da cidade de Paris da segunda metade do século XIX, que apagava velozmente os rastros do patrimônio cultural da humanidade, Benjamin recuperou um Baudelaire alegorista que aponta, em *O cisne* — aludindo aos versos da *Iliada* de Homero, mas invertendo o seu sentido —, para os espaços de desesperanças que habitavam as ruas de Paris; espaços mergulhados na coisificação, que prosperavam em direção à destruição sistemática da tradição cultural. Benjamin foi o principal estudioso das obras de Baudelaire e, em certos momentos, é difícil separar o crítico do poeta; isso porque a imagem de um se sobrepõe à do outro.

Uma vez que a memória textual não é nunca apenas textual, mas sempre histórica, ler Baudelaire é necessariamente ler a leitura que se faz de Baudelaire e, por isso, é ler Benjamin. Mais uma volta e o círculo se completa: ler Walter Benjamin é também ler Charles Baudelaire. E isto porque o crítico trabalhou de tal maneira certos conceitos e categorias, fazendo da inspeção filológica o mecanismo deflagrador e suporte da imaginação crítica que, dificilmente, esta pode ser apreendida sem a necessária passagem pela leitura de alguns textos em torno dos quais o ensaísta descreve a sua trajetória. Neste sentido, a abstração do ensaio benjaminiano que, estilisticamente, se resolve muitas vezes por uma vertiginosa economia de conectivos e pela presença da acumulação conceptual, encontra sempre contrapartida no concreto do texto que termina por ser (na mais radical acepção marxista) a crítica do concreto (Barbosa 1994).

Foi refletindo sobre o lirismo do poeta francês que Benjamin pensou na crise da arte na modernidade. Benjamin (1995) nos mostra, em textos fundamentais sobre Baudelaire, que todo discurso sobre a modernidade artística passa por uma referência à poética de Baudelaire, que viveu no período do alto capitalismo, enfrentando a inadequação e o estranhamento.

Ademais, foi interrogando o universo baudelaireano — ligado ao fenômeno da irrupção das multidões nas ruas de Paris do século XIX —, que Benjamin anunciou os conceitos mais importantes de sua filosofia da história e suas categorias de análise, dentre elas, o uso barroco, da alegoria. Baudelaire mostrou o mundo fragmentado criado pelo sistema capitalista, no qual o sujeito histórico sente a sua identidade estilhaçada ao submeter-se às regras da dinâmica social (tudo na sociedade é visto como mercadoria). Até mesmo o poeta passa a vender os seus versos, devido ao processo de uma dupla metamorfose: da transformação da palavra em mercadoria e da transformação do poeta em mero operário das letras.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. [Orelha do livro]. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOLLE, Willi. *Fisognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BRETON, André. *Manifesto surrealista* (1924). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2019.

- CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Debaixo dos caracóis de seus cabelos. *In: VELOSO, Caetano. Circuladô vivo*. Compacto. Disco. Philips Polygram, 1992.
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. *In: CARDOSO, Sérgio (org.). Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbárie: o marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SCHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaço e Debates*, v. 9, n. 27, p. 47-57, 1989.
- SZONDI, Peter. Nachwort. *In: BENJAMIN, Walter. Städtebilder*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scrita, 1995.
- VELAINE, Paul. Charles Baudelaire. *In: BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 991-992.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Poetas, Críticos e outros Loucos

BAUDELAIRE E BENJAMIN

Ensaio recebido em 08/10/2021 • Aceito em 11/06/2022

Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado