

O ESGRIMISTA DA MODERNIDADE: BAUDELAIRE E A POÉTICA DO CHOQUE

Maura Voltarelli¹

porque os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos.

Marcel Proust, *O tempo reencontrado*

RESUMO

A partir da importância do conceito psicanalítico de “trauma” para a cultura desde o início do século XX, este artigo busca compreender como esse conceito aparece na obra de Baudelaire, obra fundamental para a compreensão da modernidade que, segundo Walter Benjamin, estaria marcada pela “vivência do choque”. Neste sentido, Benjamin pensa a poesia de Baudelaire como uma poesia que teria incorporado na sua própria estrutura a noção de choque. Ao passar pela relação ambígua do poeta com a multidão, Benjamin nos sugere uma relação ambígua de Baudelaire com a própria modernidade, deslocando a sua poesia dos lugares tradicionais.

Palavras-chave: trauma; choque; Charles Baudelaire; Walter Benjamin.

Introdução

O século XX, atravessado por duas guerras mundiais, pelo holocausto judeu, pelo genocídio armênio e tantos outros eventos traumáticos, foi também o século de constituição da “modernidade poética”, pensando a poesia como inevitavelmente

1 Doutoranda em Teoria e História Literária junto ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Teoria e História Literária pela mesma Universidade. Email: ma_voltarelli@yahoo.com.br

impregnada pelas catástrofes, pelos traumas históricos, pela “vivência do choque”, como formulou Walter Benjamin no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, presente em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1989), que pensa justamente a modernidade a partir de um dos seus mais importantes poetas: Charles Baudelaire.

A partir da obra de Baudelaire, talvez seja possível compreender de que forma a poesia conseguiria condensar nos limites de sua forma, nas possibilidades de suas imagens, uma espécie de “terra devastada” pelas atrocidades que um dia o homem foi (e segue sendo) capaz de cometer contra o próprio homem. Como escreveu Primo Levi em *É isto um homem?* (1988), “[...] não é humana a experiência de quem viveu dias nos quais o homem foi apenas uma coisa ante os olhos de outro homem.” (LEVI, 1988, p. 173). No contexto dessa reflexão, também parece se abrir um caminho para responder ao que disse Adorno sobre a impossibilidade de se fazer poesia depois de Auschwitz.

Mesmo tendo sido escrita antes dos eventos traumáticos do século XX, a poesia de Baudelaire parece antevê-los de alguma forma, ao delinear um caminho que alguns poetas posteriores a ele continuam e que parece apontar justamente para o sentido contrário da frase adorniana, aquele que sugere a absoluta necessidade da poesia depois de tantos traumas, como se somente a poesia pudesse falar sobre eles. Em uma inversão, talvez seja *por causa de* Auschwitz que se deva escrever poesia.

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin destaca o fato de que em uma época onde “as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis” (BENJAMIN, 1989, p. 104), Baudelaire se dirige aos seus leitores logo no poema introdutório de *As Flores do Mal* (2006) com a intenção de ser por eles compreendido, e, ao “*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*”, dedica seu livro.

Na tentativa de abordar a poesia de Baudelaire a partir de um pensamento sobre a modernidade, Benjamin busca em Marcel Proust as ideias por ele desenvolvidas na narrativa *Em busca do tempo perdido*, logo no primeiro volume, *No Caminho de Swann* (2010), de *mémoire involontaire* e *mémoire volontaire*, para sugerir o contato com o que seria a experiência do leitor.

A memória voluntária, como pensada por Proust, apenas geraria fragmentos,

apresentando-se de uma forma precária à lembrança. Como lembra Benjamin, “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” (BENJAMIN, 1989, p. 106). No entanto, todo esse caráter precário, essa fragmentação que caracterizaria a lembrança do passado, tornando impossível a sua real evocação, se desmancharia ao simples encontro com um objeto, que aconteceria ao acaso, um objeto capaz de proporcionar a real experiência do passado, de modo que este pudesse ser novamente vivido no presente. Esse objeto, no romance de Proust, é representado pela *madeleine*, esse pequeno bolo que o reporta diretamente a um outro tempo.

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” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

A *mémoire involontaire* proustiana seria o lugar da experiência para Benjamin, uma experiência que já se encontraria atrofiada, por exemplo, nos jornais, à medida em que estes substituíram a antiga forma narrativa pela técnica de redação jornalística, tornando-se incapazes de gerar qualquer tipo de identificação com a “informação” e, portanto, muito distantes do que seria a experiência. Dessa forma, enquanto Proust, para Benjamin, restaura a figura do narrador, a imprensa a desintegra.

Em busca de desdobramentos desses conceitos proustianos na própria psicanálise, Benjamin se reporta a Freud e ao seu ensaio “Além do princípio do prazer” (2010) onde, segundo o autor, Freud estabelece uma correlação entre a memória involuntária e o consciente.

Como destaca Benjamin a partir das considerações freudianas, os resíduos mnemônicos seriam mais intensos e duradouros, se o processo que os imprime jamais chega ao consciente. “Traduzido em termos proustianos: só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente 'vivenciado” (BENJAMIN, 1989, p. 108).

O consciente, para Freud, não registraria, portanto, nenhum traço mnemônico, ele teria a função de agir como proteção contra os estímulos vindos do exterior. Por

meio do que Freud chama de “predisposição para angústia”, o consciente protegeria o aparelho psíquico dos traumas, ou, como diz Benjamin, dos choques que, a todo momento, buscam romper essa camada. O choque traumático na teoria psicanalítica se daria justamente quando ocorre o rompimento de tal camada protetora, rompimento que se traduz em uma “falta de predisposição para a angústia”. Nesse caso, a cena traumática se registra diretamente no inconsciente, sem passar pela consciência, e passa a retornar constantemente, repetir-se em sonhos, por exemplo, que indefinidamente buscam reconstituir a cena traumática inicial, voltar àquele momento onde falhou a proteção contra os estímulos. A inscrição direta de algo no aparelho psíquico é assim elaborada por Freud:

[...] supomos que todas as outras ocorrências excitatórias dos outros sistemas deixam neles, como fundamento da memória, traços duradouros, vestígios de lembranças, portanto, que nada têm a ver com o processo de tornar-se consciente. Eles são, com frequência, mais fortes e mais permanentes quando o evento que os deixa nunca atinge a consciência (FREUD, 2010, p. 185).

Para Freud, “tornar-se consciente e deixar traço de lembrança são incompatíveis dentro do mesmo sistema” (FREUD, 2010, p. 186), o que o leva à tese de que “a consciência surge no lugar do traço de lembrança”.

A sociedade dos choques, tal como descrita por Benjamin, passa justamente pela questão de ser esta uma sociedade incapaz de ter memória, uma sociedade cuja conscientização máxima, refletida na desintegração da aura, na anulação de todas as distâncias, exclui a possibilidade de experiência. Ao pensar com Proust, na sociedade dos choques, a *mémoire involontaire* se tornaria cada vez mais rara, restando um mundo de impressões apenas insípidas, sempre falhas.

A vontade de retornar, descrita por Freud em seu ensaio, esse impulso de volta ao instante da deflagração da neurose traumática, é associada, nesse mesmo ensaio de Freud, ao que ele denomina como pulsão de morte, que seria oposta à pulsão de vida. Enquanto esta última estaria relacionada a um impulso de construção, de realização, às energias sexuais, por exemplo, e se orientaria na direção do futuro, sendo apenas uma

força perturbadora e desviante da primeira, “um alongamento do caminho para a morte”, esta, mais silenciosa e constante, ensaiaria um constante impulso de volta a uma origem inorgânica, que, no entanto, só se realizaria com a morte. Como a pulsão de vida estaria inevitavelmente ligada à pulsão de morte, os impulsos de superação relacionados à pulsão de vida apenas existiriam em função dessa vontade de retornar subjacente à pulsão de morte, relações intrínsecas entre uma e outra que permitem a Freud dizer: “o objetivo de toda vida é a morte”.

Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões internas, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que o objetivo de toda vida é a morte e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente (FREUD, 2010, p. 204).

Poderíamos talvez pensar naquela espécie de “fixação” proustiana em sua infância, esse tempo perdido que o narrador persegue ao longo de toda sua *recherche* e que, ao final, ele indica ter reencontrado, como nos fala o próprio título do último volume – *Le temps retrouvé* (2005) – como tendo íntimas relações com a teoria freudiana a respeito das pulsões de vida e morte. A busca do tempo perdido talvez seja essa busca a que todos estão condenados, e, por mais que ensaiemos alongamentos, tomemos atalhos, estes, de alguma forma, sempre soarão precários.

Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é mais que a saudade de determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente, são fugitivos como os anos (PROUST, 2010, p. 534).

A *mémoire involontaire*, tal como pensada por Proust, por tornar possível no presente a experiência do passado a partir de um objeto do acaso, parece se relacionar, neste sentido, com o que seria uma realização da pulsão de morte. Poderíamos pensar, talvez, no instante em que se experimenta a *madeleine* também como um instante de morte.

Tais instantes de morte é que seriam, como vai dizer Benjamin, os instantes essenciais para a experiência poética. Quando o choque é amortecido, aparado pela consciência e passa a compor o acervo das lembranças conscientes, ele se tornaria, nas palavras benjaminianas, “estéril para a experiência poética” (BENJAMIN, 1989, p. 110).

Ao entender a experiência da modernidade como uma experiência para a qual o choque se tornou a norma, Benjamin se pergunta como a poesia lírica poderia estar fundamentada nessa mesma experiência. Em particular, a indagação se dirige à poesia de Baudelaire.

No caminho de se tornar o poeta de uma modernidade recortada por choques, Baudelaire, como observou Valéry, um dos seus principais sucessores, lembrado por Benjamin, reconhece o fato de a produção poética de Baudelaire estar 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” (VALÉRY apud BENJAMIN, 1989, p. 110).

Imediatamente histórica, a poética de Baudelaire estruturou-se enquanto uma poética do choque, à medida que o poeta “inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1989, p. 111).

Benjamin aponta imagens e traços estilísticos que permitiriam ao leitor reconhecer essa incorporação do choque pela poesia de Baudelaire. A esgrima, por exemplo, representaria a imagem de uma resistência ao choque, refletindo um movimento que a sua poesia, por meio de um alto “grau de conscientização”, buscou executar: “aparar os choques” de sua época.

A “estranha esgrima”, de que Baudelaire fala no poema “O Sol”, de *As Flores do Mal*, seria, como interpreta Benjamin, uma metáfora para a própria atividade de criação, na qual o poeta duela *com* e *nas* palavras.

[...] Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 295)

O choque se traduziria em aspectos formais, estruturantes, da poética de Baudelaire. A partir do escritor francês André Gide, Benjamin lembra as intermitências entre imagem e ideia na sua poesia, bem como entre a palavra e o objeto. A partir de Jacques Rivière, Benjamin também destaca os golpes subterrâneos que abalariam o verso baudelairiano. “É como se uma palavra se desmoronasse sobre si mesma” (BENJAMIN, 1989, p. 112).

O próprio Baudelaire, ao falar do que para ele seria essencial a uma verdadeira prosa poética, não deixa de mencionar a necessidade desta última se adaptar aos “choques da consciência”, demarcando também a experiência nova no século XIX de se fazer poesia nas cidades gigantescas, em cuja paisagem se vislumbra a multidão.

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 ideia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à trama de suas inúmeras relações entrecortantes (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 113).

Como lembra Benjamin, este trecho evidencia “a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas” (BENJAMIN, 1989, p. 113).

Tais massas urbanas, no entanto, não têm a forma de um “coletivo estruturado”. Elas seriam, antes de tudo, uma massa amorfa de passantes, de simples pessoas, anônimas, arrastadas pela multidão, essa nova paisagem da modernidade industrial.

A multidão, esse traço essencial da experiência da modernidade, mesmo não sendo tematizada diretamente na obra de Baudelaire, a atravessa e se faz nela decisiva, “está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta” (BENJAMIN, 1989, p. 113).

Para Benjamin, o poeta esgrimista poderia assim ser visto, no poema de Baudelaire anteriormente comentado, como aquele que abre caminho através da multidão fantasma de palavras. A secreta constelação do poema, sua imagem oculta, deixaria entrever a multidão, essa massa amorfa de palavras, imagens, sons, com que o

poeta, nas palavras de Benjamin, “trava o combate pela presa poética”.

O tema da multidão, que se impõe no século XIX não só a Baudelaire, como também a muitos outros escritores e poetas, traz consigo a imagem do *flâneur*, aquele que se move com graça e desenvoltura em meio à multidão, maravilhando-se com ela, emprestando-lhe uma alma que ele, sem hesitar, acredita ser-lhe própria.

No *flâneur* não haveria espaço para a experiência do estranhamento, do espanto, ou mesmo da repugnância diante daquela massa que Engels, lembrado por Benjamin, via como um sinal de sacrifício da melhor parte da humanidade da população em nome dos “prodígios da civilização”. Para o alemão ainda não acostumado com a massa populosa de Londres, o tumulto das ruas tinha algo de repugnante, percebido na indiferença brutal manifesta em cada indivíduo com seus interesses privados, totalmente alheios ao outro. Ao contrário do *flâneur*, como lembra Benjamin, “o autor provém de uma Alemanha ainda provinciana; talvez não tenha confrontado jamais a tentação de se perder em uma torrente humana” (BENJAMIN, 1989, p. 115).

Já o parisiense, Baudelaire em particular, via no fato de mover-se em meio à multidão algo natural. “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” (BENJAMIN, 1989, p. 115).

Tal resistência poderia ser percebida em uma abordagem muito específica da multidão na obra baudelairiana. Como diz Benjamin, a multidão não aparece sob a forma descritiva em Baudelaire, justamente porque ela é intrínseca à sua obra. Não há descrições da população, ou mesmo da cidade grande, mas há, exatamente por isso, a possibilidade de evocar uma na imagem da outra. De forma muito mais sutil, a obra de Baudelaire denuncia uma “presença secreta da massa”, sempre decisiva para a experiência da modernidade que a sua poesia busca abarcar.

Um exemplo claro dessa presença secreta e decisiva da multidão estaria no poema “A uma passante”, de *As Flores do Mal*, lembrado por Benjamin.

No soneto, Baudelaire apresenta a imagem de uma mulher que emerge da massa, do frenético movimento da multidão.

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. [...]
(BAUDELAIRE, 2006, p. 319)

Arrastada pela multidão e trazida ao eu lírico por ela, a mulher desse soneto baudelairiano coincide, em diversos pontos, com uma personagem que da mitologia grega migrou para o espaço das artes, adquirindo na modernidade um sentido bastante específico, trata-se aqui da imagem da Ninfa, que tem sido objeto de reflexão de filósofos e críticos como Giorgio Agamben, Roberto Calasso, Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. Diversas imagens do poema permitem aproximar a figura feminina dos versos dessa personagem mítica e da sua figuração e refiguração nas artes plásticas e na literatura. Ao final do primeiro quarteto, por exemplo, o poema descreve a mulher no gesto de erguer e sacudir a barra do vestido, o que nos recorda o peculiar movimento das vestes ligado às representações artísticas da ninfa, principalmente nas obras compreendidas no período do renascimento florentino. Esse movimento pode ser visto em *O Nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio, um afresco presente na igreja de Santa Maria Novella que chamou a atenção do historiador da arte alemão Aby Warburg para a presença ao mesmo tempo fascinante e perturbadora dessa figura feminina logo chamada por ele de ninfa. “Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada [...], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (Elementargeist), uma deusa pagã no exílio [...]” (WARBURG apud AGAMBEN, 2012, p. 49). Esta declaração de Warburg, que traz uma dupla compreensão da natureza da ninfa, é lembrada por Giorgio Agamben em *Ninfas* (2012), e repercute na ambiguidade com que a passante baudelairiana é descrita no poema. Os versos mostram que se trata de uma mulher cuja imagem nobre e fina deixa afoito o poeta diante da ambiguidade de envolver, pela doçura e, ao mesmo tempo, assassinar, pelo prazer. Toda essa sensação o poema descreve sem deixar de mencionar o aflorar da ventania que, nas artes plásticas, destacam a mulher do restante da figuração e, nos

versos de Baudelaire, permite destacá-la da massa uniforme e compacta que caracteriza a paisagem moderna das grandes cidades. Os últimos tercetos do poema falam em “efêmera beldade”, enfatizando o aspecto fugitivo da súbita aparição. Dizem os dois últimos versos:

Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 321).

Misteriosa, ambígua, súbita, feita de movimento, a passante baudelairiana parece sintetizar algo como um destino moderno da representação da ninfa onde ela, no mesmo movimento breve, se destaca e se dissolve na multidão, fascinando e destruindo o poeta que se despede dela para sempre.

O poema em nenhum momento menciona a multidão, no entanto, a experiência fugitiva da *passante-ninfa* que cruza o olhar do poeta para já no instante seguinte ser por ele perdida de vista, só é possível por uma experiência anterior: a da multidão, pela qual a mulher ambígua e misteriosa é arrastada. Sem a presença oculta da multidão no poema, a imagem de um choque, ou mesmo a catástrofe, como diz Benjamin, ocasionada pela experiência absolutamente moderna do “amor à última vista”, daquela despedida para sempre que coincide com o instante do fascínio, não seria possível.

Tem-se, delineada neste poema, uma experiência amorosa que já é de outra ordem, porque resvalada no seu íntimo pela mudança na organização do espaço e do tempo, ambos muito mais concentrados. Em outras palavras, a experiência do “amor à última vista” figura-se como mais um trauma que, sem aviso, pode acometer esse solitário homem em meio à multidão.

Se a multidão aparece na obra de Baudelaire de uma forma bastante específica, o seu sentido também se faria, como procura mostrar Benjamin, também específico e complexo. A partir do conto intitulado *O Homem da Multidão* (2010), de Edgar Allan Poe, traduzido pelo próprio Baudelaire, Benjamin procura pensar a ambivalência que, segundo ele, caracterizaria a relação de Baudelaire com a multidão. Neste sentido, longe de ser um simples *flâneur*, maravilhado pela multidão, não só o homem da multidão do

conto de Poe, como também o próprio Baudelaire seriam, antes, marcados por um outro comportamento em relação a ela. O homem do conto de Poe já teria sua experiência marcada por aquilo que Benjamin vê como um comportamento maníaco, já que ele jamais para de andar, é, como espantado observou o narrador do conto que segue seus passos pela Londres noturna, “o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. *Ele é o homem da multidão*” (POE, 2010, p. 102), enquanto que Baudelaire,

se sucumbia à violência com que ela (a multidão) 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 (BENJAMIN, 1989, p. 121).

A partir dos tipos humanos que Poe descreve, um a um, no conto *O Homem da Multidão*, Benjamin percebe certa automatização no comportamento desses transeuntes, de modo que estes últimos só conseguiriam se expressar de forma automática, sem qualquer tipo de reflexão, muito menos de experiência. “Seu comportamento é uma reação a choques”, escreve Benjamin, complementando com um trecho do conto: “Se eram empurrados, cumprimentavam graves aqueles que os tinham empurrado e pareciam muito embaraçados” (POE apud BENJAMIN, 1989, p. 126). O estar em meio à multidão, neste sentido, se mostra como mais um elemento da vivência do choque na modernidade, abolindo qualquer possibilidade real de experiência, ou, de memória.

O que Benjamin, por meio de diversas figuras e imagens, como a do operário na fábrica, ou mesmo a do jogador dos jogos de azar, parece querer demonstrar, é um processo de desintegração da experiência do qual seria uma espécie de vítima o sujeito moderno. É como se não existisse mais espaço para aquela *mémoire involontaire* proustiana no fluxo intermitente do tempo, e esses instantes de experiência fossem reduzidos ao mínimo.

É neste contexto que Benjamin fala da aura e de um processo de declínio desta última, manifesto, dentre outros elementos, na fotografia, na qual a experiência, para Benjamin, se atrofiaria. “Se consideramos que as imagens emergentes da *mémoire involontaire* se distinguem pela aura que possuem, então a fotografia tem um papel

decisivo no fenômeno de “declínio da aura” (BENJAMIN, 1989, p. 139).

Enquanto a pintura, por exemplo, representaria algo que os olhos não se fartam de ver, justamente porque esta não pretende saciar quem a vê, tampouco oferecer respostas, jamais esgotando-se em si mesma, a fotografia, ao contrário, seria, para Benjamin, “o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede”.

A experiência da aura estaria totalmente ausente da relação com a fotografia, pelo simples motivo de que com a fotografia não seria possível estabelecer qualquer espécie de relação. O aparelho fotográfico não devolve ao sujeito o olhar em sua direção lançado, não há uma correspondência da qual dependeria a experiência da aura. “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1989, p. 140).

O declínio da aura, percebido por Benjamin na modernidade, teria sido não só notado por Baudelaire, como também incorporado à sua obra, mais uma vez, de forma oculta, cifrada.

Em Baudelaire, como diz Benjamin, a expectativa que se impõe ao olhar humano termina frustrada. “Ele descreve olhos que haviam, por assim dizer, perdido a capacidade de olhar” (BENJAMIN, 1989, p. 141).

Longe de anular a distância, os versos de Baudelaire a reforçam, insistem nesta distância, ao contrário do que acontecia na descrição clássica do amor, saturado da experiência da aura.

O olhar carregado de distância que se vislumbra na poética de Baudelaire, descortina a construção de um olhar ambíguo, que espreita enquanto, simultaneamente, se protege. É o olhar das prostitutas, carregado de espera e tensão, é o olhar dos habitantes das metrópoles, “sobrecarregado com funções de segurança”.

Baudelaire insiste, como aponta Benjamin, no “fascínio da distância”, que justamente se reporta à experiência da aura. Como diz o próprio poeta em uma declaração lembrada por Benjamin,

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 (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 143).

Ao insistir nesta distância que não esgotaria, pelo contrário, intensificaria a experiência, Baudelaire ao incorporar de forma decisiva em sua poética os choques que caracterizariam a sua época, contribuiu também para desmontar uma imagem do poeta enquanto um “lírico de auréola”, que não encontrava mais espaço na modernidade e que, segundo ele, havia se tornado antiquado.

Na sua prosa “Perda de Auréola”, em um tom de sutil ironia, há uma recusa daquela ideia clássica do poeta como “um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrosia!”, que não frequenta os mesmos locais dos outros homens. O poeta da modernidade é aquele que se faz idêntico a qualquer outro homem, é aquele que se vê entediado diante da dignidade e, dessa forma, também faz parte da multidão.

No entanto, como Benjamin faz questão de enfatizar, Baudelaire não é um *flâneur*, essa parte integrante da multidão e totalmente maravilhada com ela. Como diz o próprio poeta, sua condição de homem moderno o faz, antes de tudo, alguém “acotovelado pelas multidões”, que não vê no passado nada além da amargura, e no futuro, nada de novo.

Perdido nesse mundo vil, acotovelado pelas multidões, sou como o homem fatigado cujos olhos não veem 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 (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 144).

Baudelaire, ensaiando o essencial movimento de ir *contra* a multidão *na* multidão, pretendeu elevar esse movimento à categoria de verdadeira experiência, imprimindo em sua poesia a sensação do moderno, sensação adquirida, como mostra Benjamin, pela “desintegração da aura na vivência do choque”. Em outras palavras, Baudelaire estruturou sua poética do choque tendo que se submeter e, ao mesmo tempo, esgrimir essa modernidade.

O poema que encerra a primeira parte, “Spleen e Ideal”, de *As Flores do Mal*, “O

Relógio”², sugere não só em sua estrutura formal, como também na natureza e relação entre as suas imagens, a atrofia da experiência que marcaria essa modernidade do choque por meio de um objeto que lhe é emblemático: o relógio, a funcionar no poema como uma metonímia para o próprio tempo.

“O Relógio” se organiza em seis quartetos que se desenvolvem a partir de uma apóstrofe inicial endereçada ao relógio e, na sequência, se desdobram em declarações de tom imperativo (marcadas graficamente pelos “:”), reproduzindo a ordem constante deste “deus sinistro, hediondo, indiferente” a nos impor a atitude da recordação com o dedo em riste.

Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda!
A Dor vibrante que a lama em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;

2 Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “*Recorda!*
A Dor vibrante que a lama em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;

Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores;
Cada instante devora os melhores sabores
Que todo homem degusta antes que a morte o afronte.

Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: *Recorda!* - E logo, sem demora,
Com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!

Remember! Souviens-toi! Esto memor! (Eu falo
Qualquer idioma em minha goela de metal.)
Cada minuto é como uma ganga, ó mortal,
E há que extrair todo o ouro até purificá-lo!

Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei.
O dia vai, a noite vem; *recordar-te-ei!*
Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento.

Virá a hora em que o Acaso, onde quer que te aguarde,
Em que a Augusta Virtude, esposa ainda intocada,
E até mesmo o Remorso (oh, a última pousada!)
Te dirão: Vais morrer, velho medroso! É tarde!”

(BAUDELAIRE, 2006, p. 289).

O poema introduz nesta primeira estrofe as aspas que anunciam a fala do relógio, fala que apenas termina no final do poema, quando as aspas são, enfim, fechadas.

A ordem recorrente da recordação, nesta primeira estrofe já expressa, parece adquirir no poema, como as imagens posteriores também sugerem, a significação de algo como um último e único consolo possível diante da inexorabilidade da passagem do tempo e, mais ainda, de um tempo que o poema constrói como de sentidos muito específicos, adquiridos na modernidade.

Os dois últimos versos dessa primeira estrofe – *Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi/Se planteron bientôt comme dans une cible;* - metaforizam e encenam em imagens (como a do alvo, por exemplo), um duelo que o tempo da modernidade trava com o homem, o coração pleno de susto deste último, sendo o lugar que o primeiro pretende ferir ao nele plantar vibrantes dores. Os dois versos iniciais da próxima estrofe, lembrados por Benjamin ao dizer da insistência baudelairiana no fascínio da distância, acumulam imagens de efemeridade, deixando ao leitor experimentar a sensação de estar diante de algo impossível de capturar: o tempo.

Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores;

E junto com ele, o prazer, que no instante de ser vivido já não o é mais. Nada tão exato quanto a imagem metafórica do “vaporoso” (*vaporeux*) a que recorre o poema para dizer disso que sempre nos escapa, foge, como a sílfide, esse ser mítico e belo que, do ar, esculpindo a forma das nuvens, inspira artistas e poetas.

Se aqui há algo que permite ver esse fascínio pela distância, já que o vaporoso, o fugitivo, estão sempre distantes na impossibilidade de sua captura, são como fantasmas alimentando o sonho e a imaginação (estariamos, neste sentido, no lugar da experiência da aura), há também uma certa semântica do fugitivo não mais como o distante, mas como o efêmero, o passageiro, o instante devorado em uma sucessão de fatos cuja própria sucessão contínua é como um absurdo. Assim, dizem os dois últimos versos da segunda estrofe:

Cada instante devora os melhores sabores
Que todo homem degusta antes que a morte o afronte.

Na terceira estrofe, o murmúrio dos segundos continua a impor a recordação, e o Agora, personificado em inseto, diz:

[...] Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!

Quando o tempo é nestes versos ligado à figura do inseto e, mais ainda, a imagens de imundície, há como um movimento de rebaixar este tempo sugador, que apenas ordena a recordação. Não há nada de louvável em tal tempo, como um inseto ele apenas nos é asqueroso, incômodo, e, porque não, mesquinho, algo que poderíamos simplesmente esmagar, destruir, e que, nesta lógica onde tudo é breve, sem demora (*rapide*), em um conformismo sempre impotente, não o fazemos.

Enquanto isso, o tempo, com sua fria língua de metal, nos ordena a recordação em diversos idiomas, pois nem mesmo a linguagem seria uma barreira para este tempo inseto, que está acima dela.

As imagens a que o poema recorre em – *Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues/Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or* – opõem em um exercício tensivo a esterilidade e a fartura. Ao metaforizar os minutos na imagem das “gangues”, é como se o poema conferisse a eles duas naturezas, uma exterior – estéril – e outra interior – onde está contido o ouro. Os minutos não devem ser deixados sem deles conseguir extrair esse ouro, esta parte de lembrança não alcançada pelo tempo-inseto.

Em tudo, no entanto, ele paira. Se o tempo é inseto, ele também é a Lei na modernidade. O tempo é sempre vitorioso diante da certeza de que “o dia vai, a noite vem”, sobre isso não há dúvidas, assim como não há dúvida de que a clepsidra se esgotará, sem restar nem mesmo um pingão d'água.

Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furto, cada jogada! É a lei.
O dia vai, a noite vem; recordar-te-ei!
Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento.

Na última estrofe do poema, o relógio anuncia ao homem as três coisas que este encontrará na hora da morte: o Acaso, a Virtude e o Remorso. Destes, o homem escutará o aviso da morte e a constatação de que já é muito tarde – *il est trop tard!*

Ao chegar ao final, o poema permite com mais facilidade perceber o seu funcionamento circular e quase mecânico, tal como o funcionamento do relógio, no qual ele faz reaparecer, em intervalos regulares, a soar como fortes e certeiras badaladas, a ordem da recordação.

Tal como pensado por Freud, o ato de recordar seria decisivo na tentativa de elaboração do trauma, seguindo uma ordem sequencial do “recordar, repetir e elaborar”. A capacidade de recordar um instante central do passado, onde pode ter sido deflagrado o trauma, ou mesmo ter sido vivido um momento de sincera felicidade, em outras palavras, a possibilidade da memória, é, na teoria freudiana, o primeiro passo para a elaboração dos choques, dos instantes traumáticos.

Ao pensar no lugar central que a recordação ocupa nesse poema de Baudelaire, sendo imposta justamente pelo Relógio-Tempo, há como uma tensão semântica explorada pelo poema ao colocar na boca do próprio tempo, a única coisa que, talvez, possa salvar-nos dele.

A recordação, como um tempo perdido que consegue ser (re)vivido no presente, destaca um episódio da sequência temporal - é como uma libertação da roda infernal da repetição que o poema baudelairiano encena ao repetir pelo menos quatro vezes a ordem da recordação, sendo esta última inclusive desdobrada em idiomas diferentes - permitindo aquele, tão buscado por Proust, reencontro com o próprio tempo.

O poema de Baudelaire incorpora os sentidos do tempo na modernidade, por isso, na maior parte do poema, quase em sua totalidade, quem fala é o relógio, da mesma forma que é ele quem fala, atormenta, dita as regras, impõe as ordens em sua época.

Mas a experiência do tempo na modernidade talvez fique ainda mais evidente em sua especificidade quando, no último verso, no instante de sua morte, o homem ainda ouve: É tarde! É muito tarde. A insuficiência deste tempo que apenas consome, devora, apressa, diminui e ordena, é clara quando se percebe que já não há mais tempo e

que, o que é pior, nunca houve. O tempo da modernidade (o tempo cronológico), atrofia a própria experiência do tempo no sentido de *durée* (a apreensão qualitativa e não quantitativa do tempo, tal como pensada pelo filósofo francês Henri Bergson e recuperada por Benjamin).

As possibilidades de escape, o poema oferece dentro da sua própria estrutura ambígua que, ao mesmo tempo em que reproduz esse tempo da modernidade – devorador, sempre insuficiente – se coloca contra ele e, talvez, esse ir contra esse tempo hediondo se percebe naqueles dois versos fugitivos porque distantes, efêmeros porque fugitivos, mas que funcionam como um daqueles objetos do acaso que oferecem, gratuitamente e inesperadamente, a experiência tão vívida e inesgotável do tempo perdido, reencontrado.

O fascínio pelo fugitivo, pela distância, a atração e, ao mesmo tempo, a frustração diante do efêmero, produto desse tempo devorador, não parece ser outro que não esse estranho fascínio do homem pelos começos, começos que o tempo vai deixando cada vez mais longe. Por isso, o tempo que nos regula é sempre um inimigo que, ao mesmo tempo, se nos distancia, também nos aproxima da morte.

O poema de Baudelaire, sugerindo esse encontro com a morte na última estrofe a partir justamente da figura do Acaso – aquela que pode detonar a experiência da *memoire involontaire* - mais uma vez parece anunciar uma ambivalência, já que na morte, ao deparar-se com a realidade de que não há mais tempo (já é tarde), também se chega àquele outro tempo, o dos começos, de novo o tempo da recordação.

Se, como dizia Benjamin, o lugar fértil para a arte seria aquele lugar das lembranças que jamais chegam à consciência, em outros termos, o lugar da *memoire involontaire*, ou mesmo da experiência da aura, neste poema, Baudelaire parece habitar este espaço, mesmo - e talvez exatamente por isso - incorporando em sua estrutura fundamental o tempo da modernidade, esse tempo quantitativo ditado ao homem pelo relógio, que em tudo se opõe à experiência da Memória, da Recordação. Ele o habita não só quando faz com que a própria modernidade do choque (metaforizada no relógio) imponha ao outro sua antítese (a recordação, a memória, a experiência) como também e, dentro da mesma sutileza poética, ao escrever, insistindo na experiência da aura, no fascínio da distância, ali, onde essa distância também pode ser apenas a fria

efemeridade.

A partir dessas reflexões, talvez, possamos pensar em uma imagem decisiva nessa esgrima complexa com a sua época: a do tempo como inseto, imagem que traz em si tanto a força desse tempo que nos suga, esgotando tudo, quanto a mediocridade não mais do que imunda e repulsiva desse tempo que pode ser a qualquer instante esmagado, destruído, para ser enfim transformado em outra coisa. Da mesma forma como, um dia, tiros foram atirados contra os relógios das torres de Paris, em favor de um outro tempo, de desejo e liberdade, onde jamais é tarde.

[...] Ainda na Revolução de Julho ocorreu um incidente em que essa consciência se fez valer. Chegado o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que, talvez, devesse à rima a sua intuição divinatória, escreveu então:

Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora
Novos Josués, ao pé de cada torre
Atiraram nos relógios para parar o dia.
(BENJAMIN, 2005, p. 123)³

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter; LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São

3 Trecho da XV Tese sobre o conceito de história, de Walter Benjamin.

Paulo: Boitempo Editorial, 2005

FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: _____. *Freud Obras Completas* Volume 14. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

POE, Edgar Allan. “O Homem da Multidão”. In: BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *O Tempo Reencontrado*. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

THE FENCER OF MODERNITY: BAUDELAIRE AND THE SHOCK POETIC

ABSTRACT

From the importance of psychoanalytic concept of trauma for culture from the early twentieth century, this article seeks to understand how this concept appears in the work of Baudelaire, fundamental for understanding the modernity, time which, according to Benjamin, was marked by the “shock experience”. In this sense, Benjamin thinks Baudelaire's poetry as a poetry that would have incorporated in its own structure the notion of the shock. As he passed by the ambiguous relationship of the poet with the crowd, Benjamin suggests an ambiguous relationship between Baudelaire and the modernity itself, shifting his poetry of its traditional places.

Keywords: trauma, shock, Charles Baudelaire, Walter Benjamin.

Recebido em 25/01/2017.
Aprovado em 14/04/2017.